

Mały przewodnik operowy #2

Od reform Glucka do mistrzostwa dramaturgii muzycznej w operach Mozarta

Kolejny etap w rozwoju formy operowej zbiegł się z upadkiem dawnego porządku świata. W XVIII-wiecznej Europie nadszedł czas poszukiwań prawdy o człowieku, refleksji nad mechanizmami cywilizacji i postępu, niezgody na państwo stojące ponad interesami poszczególnych grup społecznych. Zmieniała się wrażliwość Europejczyków, coraz bardziej otwartych na opis ludzkich emocji i złożonych uwarunkowań życia codziennego – nie tylko językiem literatury, ale też innych przejawów twórczości: muzyki, malarstwa, sztuki dramatycznej.

Pionierami klasycystycznej reformy opery byli libreciści, między innymi Pietro Metastasio, nawołujący do żelaznej dyscypliny dramaturgicznej, wyrazistego rysunku postaci i ogólnej poprawy jakości tekstów, które w epoce baroku nie ułatwiały kompozytorom powrotu do starożytnej klarowności przekazu scenicznego. W ślad za postulatami librecistów poszli twórcy związani ze szkołą neapolitańską – wśród nich Niccolò Jommelli, autor blisko stu oper, w których stopniowo ograniczał wirtuozowskie popisy solistów na rzecz spójności narracji.

Reformy rozpoczęte przez Włochów rozwinął [Christoph Willibald Gluck](#) (1714-1787), syn bawarskiego leśniczego, który w wieku trzynastu lat uciekł z domu, żeby się uczyć muzycznego rzemiosła: najpierw w Pradze, później na wiedeńskim dworze Lobkowitzów, następnie w Mediolanie i w Londynie. Swoje pierwsze dzieło sceniczne, typową operę seria *Artaserse* (do libretta Metastasia), skomponował w 1741 roku, podczas pobytu we Włoszech. W roku 1752 ożenił się z córką bogatego kupca, osiadł w Wiedniu na stałe i objął posadę kapelmistrza tamtejszej Opery Dworskiej. Podczas pracy w teatrze poznał kilkoro ludzi o podobnych zapatrywaniach na formę operową – przede wszystkim librecistę i wielbiciela francuskiej *tragédie lyrique* Ranieriego de' Calzabigi, choreografa Gaspara Angioliniego oraz śpiewającego mezzosopranem kastrata Gaetana Guadagniego. Pierwszym naprawdę znaczącym owocem ich współpracy była opera *Orfeusz i Eurydyka*, wystawiona w październiku 1762 roku, z Guadagnim w męskiej roli tytułowej.

Gluck i Calzabigi postanowili wrócić do źródeł Cameraty Florenckiej i postulowanego przez nią ideału *dramma per musica*. Muzyka znów miała służyć słowu, uwydatnić akcję dramatyczną opery i nadać jej bohaterom cechy postaci z krwi i kości. Jednocześnie uwertura w formie sonatowej przestała być celem samym w sobie: oparta na materiale muzycznym dzieła, wprowadzała słuchaczy w jego nastrój i zwracała uwagę na elementy, które miały się pojawić w dalszym toku narracji. Gluck zrezygnował z popisowych arii *da capo*, ograniczył też ornamentykę i swobodę improwizacji w partiach solowych. Zadbał o przejrzystość tekstu, między innymi przez unikanie zbędnych powtórzeń słów i fraz. Zniwelował różnice między stylem deklamacyjnym i lirycznym, dotychczasowy układ recytatyw/aria zastąpił podziałem na sceny – ze znacznie dobitniej zaznaczonym udziałem chóru i orkiestry. Wprowadził też nowy typ arii, tak zwaną arię dal segno (od specjalnego znaku w nutach, oznaczającego konieczność powtórzenia danego odcinka), która łączyła pewne cechy neapolitańskiej arii *da capo* z elementami formy sonatowej.

Librecista i kompozytor kontynuowali swoje reformy w następnych operach. W 1767 roku odbyła się premiera *Alceste*, do której Calzabigi napisał obszerny wstęp z objaśnieniami założeń obydwu twórców. Trzecim ich wspólnym dziełem z „włoskiego” okresu reform był *Parys i Helena* (1770). Dwa lata po tej premierze Gluck przeprowadził się do Francji i dzięki wstawiennictwu przyszłej królowej Marii Antoniny podpisał kontrakt z Operą Paryską. Pierwsza „zreformowana” opera francuska, *Ifigenia w Aulidzie* (do libretta na motywach tragedii Racine’a), spotkała się z burzliwą reakcją publiczności, podzielonej na miłośników opery neapolitańskiej i zwolenników innowacji Glucka. Kolejne – *Armida*, *Ifigenia na Taurydzie*, *Echo i Narcyz* – zjednywały jego reformie coraz liczniejszą rzeszę sprzymierzeńców.

W rewolucyjnych zmianach formy w drugiej połowie XVIII wieku dużą rolę odegrała włoska tradycja opery buffa. Twórcom tych lżejszych, bardziej przystępnych dzieł przyświecała dwojaka idea. Jedni, między innymi Giovanni Paisiello, próbowali wynieść ten gatunek do podobnej rangi, jaką cieszyły się „poważne” opery seria. Inni – na przykład Domenico Cimarosa – doskonalili go w dotychczasowych ramach, torując drogę późniejszym kompozycjom Rossiniego i Donizettiego, łączącym liryzm i wdzięk z nieodpartym poczuciem humoru. Ówczesna opera buffa też miała swojego wielkiego librecistę: był nim wenecki komediopisarz Carlo Goldoni, reformator i odnowiciel ludowej *commedia dell'arte*. Goldoni opowiadał się za powrotem do pierwszorzędno znaczenia tekstu, za jego prostotą i realizmem, za koniecznością odrzucenia sztywnych i

pretensjonalnych formułek barokowych. Stworzył dziesiątki librett, wykorzystywanych czasem przez kilku rozmaitych kompozytorów. Jego *Wiejski filozof* (1754) z muzyką Baldasara Gallupiego okazał się jedną z najpopularniejszych oper stulecia. *Świat na księżycu* – zapewne pierwszą w dziejach operę science-fiction – wystawiano w ujęciach Gallupiego, Paisiella i Józefa Haydna. *La buona figliuola*, czyli adaptacja słynnej powieści *Pamela* Samuela Richardsona z muzyką Niccolò Piccinniego, święciła triumfy w całej Europie – polska premiera odbyła się w 1765 roku, w warszawskiej Operalni przy ulicy Królewskiej.

Goldoni przyczynił się do wykształcenia gatunku zwanego *dramma giocoso*, czyli „wesołego dramatu” – na tematy z reguły poważne, ale z udziałem przerysowanych postaci, z charakterystyczną komediową kulminacją pod koniec pierwszego aktu. Takie spiętrzenie akcji pozwalało kompozytorom rozwinąć skrzydła w rozbudowanych ansamblach, złożonych niejednokrotnie z czworga, pięciorga, a nawet sześciorga śpiewaków.

Wszystkie wspomniane wyżej innowacje osiągnęły apogeum w operach [Wolfganga Amadeusza Mozarta](#) – pierwszego kompozytora w dziejach, którego muzyka sceniczna zyskała potencjał na miarę największych arcydzieł teatru dramatycznego i doczekała się wielu porównań z twórczością Szekspira. Austriacki geniusz, urodzony w 1756 roku w Salzburgu, zmarły w Wiedniu w wieku niespełna trzydziestu sześciu lat, jest autorem zaledwie dwudziestu dwóch dzieł scenicznych – a mimo to pięć z nich do dziś figuruje na liście najczęściej wykonywanych oper. Za pierwszą kompozycję, w której młodziutki twórca okazał już pełną zdolność opanowania formy, uchodzi niemiecka „śpiewogra”, czyli singspiel *Bastien i Bastienne* (1768). Jego pierwszą „prawdziwą” operą buffa była *La finta semplice*, wystawiona rok później w pałacu arcybiskupów Salzburga. Po kilku mniej udanych próbach w dziedzinie włoskiej opera seria (m.in. *Mitrydates, król Pontu* z 1770; *Sen Scypiona* i *Lucio Silla* z 1772) w latach 1780-81 skomponował w pełni dojrzałą *dramma per musica* *Idomeneusz, król Krety*, doskonale przyjętą na prapremierze w Monachium, lecz za życia Mozarta wykonaną zaledwie czterokrotnie. Bujniejsze życie sceniczne przypadło w udziale niemieckiemu singspielowi *Urowadzenie z seraju* (1782), operze najczęściej wystawianej za życia kompozytora, choć jej sukces przez długi czas nie przełożył się na liczbę kolejnych zamówień teatralnych.

Przez kilka burzliwych lat, dzielących prapremierę *Urowadzenia* od nawiązania współpracy z librecistą Lorenzem da Ponte, Mozart skomponował szereg arii koncertowych, rozpoczął pisanie dwóch ostatecznie zarzuconych oper, stworzył też jednoaktowy singspiel *Dyrektor teatru* (1786). O jego dzisiejszej pozycji w panteonie XVIII-wiecznych kompozytorów operowych zadecydowała jednak dopiero słynna „trylogia” do librett da Ponte: opera buffa *Wesele Figara* na motywach sztuki Pierre’a Beaumarchais’go (1786) oraz dwie *dramma giocoso*: *Don Giovanni* nawiązujący do wątków ze sztuk Moliera i Tirsa da Moliny (1787) oraz *Così fan tutte* (1790). We wszystkich tych dziełach zwracają uwagę różnicowane portrety psychologiczne bohaterów, wyśmienita robota kompozytorska w ansamblach i mistrzowskie prowadzenie narracji dramatycznej. Mozart znalazł w da Pontem współpracownika obdarzonego równie wyczulonym instynktem teatralnym, jak Gluck w przypadku Calzabigiego – tyle że w operach Glucka na pierwszym miejscu stało słowo, tymczasem w dziełach Mozarta pełniło ono rolę równorzędną, a nawet służebną wobec muzyki, malującej charaktery i nastroje z wyrazistością godną pióra najwybitniejszego dramaturga.

Mozart korzystał już w pełni z dobrodziejstw rozbudowanej klasycystycznej orkiestry; miał do dyspozycji śpiewaków dysponujących przekonującym warsztatem aktorskim; pisał dla publiczności, która oczekiwała przede wszystkim spójnego, przekonującego widowiska teatralnego. Jego ostatnia opera, singspiel *Czarodziejski flet* (1791) – doczekała się blisko stu przedstawień w pierwszym roku obecności na scenie wiedeńskiego Theater auf der Wieden. Narracja tej fantastycznej baśni – mimo jawnych słabości libretta Emanuela Schikanedera – parła naprzód jak burza, niesiona potęgą olśniewająco pięknej muzyki. Odwieczne tematy miłości, nienawiści, wierności i zdrady skumulowały się w arcydziełach z ostatnich dziesięciu lat życia kompozytora – porównywanych przez późniejszych komentatorów z osiągnięciami największych reformatorów w dziejach teatru. Opera weszła w XIX wiek z podniesionym czołem.

Dorota Kosińska