

Mały przewodnik operowy #5

Narodziny modernizmu z ducha dramatu

Dwie potężne osobowości – [Ryszard Wagner](#) w Niemczech i [Giuseppe Verdi](#) we Włoszech – do tego stopnia zawładnęły zbiorową wyobraźnię ludzi teatru operowego, że tylko nieliczni spośród im współczesnych zdołali skupić na sobie uwagę impresariów, muzyków i publiczności. Na palcach obu rąk da się policzyć kompozytorów, których dorobek pojawia się do dziś, choćby sporadycznie, w światowym repertuarze. We Włoszech największy sukces odnieśli Arrigo Boito (1842–1918) i Amilcare Ponchielli (1834–1886). Boito, syn włoskiego malarza i polskiej hrabiny Józefiny Radolińskiej, młodszy od Verdiego o pokolenie, zastąpił przede wszystkim jako librecista jego *Otella* i *Falstaffa*. W młodości studiował jednak muzykę w konserwatorium w Mediolanie i wielokrotnie przymierzał się do pisania własnych oper, z których udało mu się ukończyć tylko jedną: *Mefistofele* (1868) na motywach *Fausta* Gounoda, z librettem niezwykle wiernym oryginałowi Goethego, będącym w dużej mierze tłumaczeniem autorstwa samego Boita. Opera powstała pod przemożnym wpływem obydwu wspomnianych wyżej tytanów: Boito chciał stworzyć dzieło odpowiadające nowym standardom dramatu muzycznego, głębsze intelektualnie niż popularny *Faust* Gounoda, inspirujące dla młodego pokolenia kompozytorów. Prapremiera okazała się klęską, co skłoniło Boita do rewizji partytury. Późniejsza o siedem lat wersja bolońska spotkała się z dużo przychylniejszą reakcją: między innymi dlatego, że kompozytor zrezygnował z niektórych nowatorskich pomysłów, z drugiej jednak strony publiczność zdążyła się już oswoić z reformą Wagnera. Warto wspomnieć, że jednym z najwybitniejszych odtwórców partii tytułowej był polski bas Adam Didur, który w 1908 zadebiutował w tej roli na deskach nowojorskiej Manhattan Opera.

Arrigo Boito był też autorem libretta do *Giocondy* (1876), najpopularniejszej opery Ponchiello, utrzymanej w stylu *grande opera*, czyli włoskiej odmiany francuskiej opery historycznej. *Gioconda*, w swoim czasie ciesząca się niemal równym powodzeniem, jak *Aida* i *Otello* Verdiego, z pewnością jest dziełem mniej nowatorskim w zamyśle niż *Mefistofele*, zwraca jednak uwagę bogactwem orkiestracji i skalą trudności partii solowych, uznawanych za swoisty kamień probierczy śpiewu dramatycznego.

Dominacja Wagnera nad światem opery niemieckojęzycznej okazała się jeszcze bardziej przytłaczająca. Jeśli nie liczyć kompozytorów oper komicznych – Friedricha von Flotowa (1812–1883), twórcy żywiłowej, francuskiej z ducha *Marty* (1847), oraz Otto Nicolai (1810–1849), autora *Wesołych kumoszek z Windsoru* według Szekspira, wystawionych tuż przed śmiercią kompozytora – w historii muzyki teatralnej zapisał się tylko Johann Strauss syn (1825–1899), przede wszystkim za sprawą *Zemsty nietoperza* (1874) i *Barona cygańskiego* (1885), dwóch operetek, które stały się symbolem czystej wiedeńskiej dekadencji, oznaką pięknego schyłku, a zarazem niczym nie skrępowanej wolności.

O ile w twórczości Straussa elementy folkloru pełniły raczej rolę ozdobnika, o tyle w dorobku innych kompozytorów z tej części Europy – między innymi [Bedrzicha Smetany](#) (1824–1884) – stały się nieodłącznym elementem stylu, budującego nową tożsamość narodów ze zderzenia tradycji z nowoczesnością, konwencji operowej z reformatorską koncepcją dramatyczną. Specyficznie „czeska” *Sprzedana naręczona* (1866) nie zawiera ani jednego cytatu z melodii ludowych: Smetana ujedynolicił dramaturgię swojej opery, twórczo nawiązując do schematów rodzimych pieśni i tańców, kształtując osobną, jednolitą całość muzyczną. Podobnym tropem szli kompozytorzy rosyjscy, począwszy od Michała Glinki (1804–1857), autora między innymi *Życia za cara* (1836) i *Rustana i Ludmiły* (1842), charakteryzujących się nowatorską instrumentacją, dostosowaniem linii melodycznej do wzorców mowy i szerokim zakresem epickim. Dorobek Glinki zainspirował członków słynnej „Potężnej Gromadki”, z których największy wkład w rozwój formy położyli Aleksander Borodin (1833–1887), twórca przełomowego *Kniazia Igora* (premiera w 1890), [Mikołaj Rimski-Korsakow](#) (1844–1908), wielki „bajarz”, malujący świat swoich fantastycznych oper innowacyjnymi barwami orkiestrowymi i użyciem specyficznych skal (między innymi *Śnieżka* z 1881; *Sadko*, wystawiony w 1898; *Złoty kogucik* z 1907), przede wszystkim zaś [Modest Musorgski](#) (1839–1881), który w ostatnim okresie życia poświęcił się głównie pracy nad *Borysem Godunowem* (1868–72) i *Chowańszczyzną* (prapremiera w 1886), dwoma arcydziełami rosyjskiego realizmu muzycznego, ucieleśnieniem opery pojmowanej jako narzędzie osiągnięcia wspólnoty między artystą a ludem. Odrębnym zjawiskiem w pejzażu operowym ówczesnej Rosji była twórczość [Piotra Czajkowskiego](#) (1840–1893), łącząca elementy narodowe z klasyczną, zachodnią z ducha klarownością formy. Czajkowski w równej mierze inspirował się folklorem, jak muzyką Mozarta i francuskich romantyków, komponując dzieła, w których kryzys dawnych szlacheckich wartości znajdował coraz tragiczniejszy wyraz: począwszy od sentymentalnego w gruncie rzeczy *Eugeniusza Oniegina* (1879), skończywszy na *Damie pikowej* (1890), przerażającej metaforze despotycznych rządów Aleksandra III.

We Francji odwrót od tradycji *grand opéra* poprowadził w stronę dramatu zakrojonego na znacznie mniejszą skalę, naładowanego za to mnóstwem zawartych w muzyce emocji. Emblematyczną figurą reform w operze francuskiej stał się [Georges Bizet](#) (1838–1875), autor słynnej *Carmen* (1875), w której przypuścił frontalny atak na obowiązującą konwencję teatralną: nie wziął opowiedzianej historii w nawias, nie określił jednoznacznie charakteru postaci, porzucił schemat na rzecz realizmu – torując drogę szokującym, także pod względem obyczajowym, dziełom Pucciniego i włoskich werystów. Dorobek francuskich rówieśników Bizeta, między innymi Camille'a Saint-Saënsa (*Samson i Dalila*, 1877), Leo Delibes'a (*Lakmé*, 1883), Emmanuela Chabriera (*L'Étoile*, 1877) i Ernesta Chaussona (*Król Artur*, premiera 1903), był wprawdzie bardziej zachowawczy pod względem formalnym, lecz przy tym niezmiernie zróżnicowany w kategoriach stylu. Nie da się jednak zaprzeczyć, że wszyscy wymienieni kompozytorzy próbowali pożenić liryzm i wdzięk francuskiej opery romantycznej z głębią intelektualną Wagnerowskich dramatów muzycznych. Na osobną wzmiankę w tym kontekście zasługują *Opowieści Hoffmanna* (1877–80), ostatnie arcydzieło Jacques'a Offenbacha, łączące humor, fantastykę i zaskakującą głębię przemyśleń w brawurowej syntezie tradycji opery buffa, niemieckiej opery romantycznej i francuskiej *grand opéra*.

Okres między kulminacją geniuszu Verdiego i Wagnera a przełomem wyznaczonym w dziejach formy przez opery [Berga](#), [Schönberga](#) i [Ryszarda Straussa](#) wypełniła twórczość kompozytorów uznawanych już to za epigonów romantyzmu, już to za forpocztę nowej epoki. Ich twórczość nie wyrosła na kamieniu: stanowiła po części odzwierciedlenie ówczesnych prądów w literaturze. Nie wdając się w subtelne rozróżnienia między francuskim realizmem i naturalizmem a włoskim weryzmem, jedno można stwierdzić z pewnością. Wszystkie były owocem burzliwych przemian: czasów monarchii lipcowej, zamętu II Cesarstwa, dramatycznych wydarzeń towarzyszących zjednoczeniu Włoch. Prozę włoskich werystów charakteryzował jednak skrajny obiektywizm narracji, unikanie bezpośrednich prób oceny działań protagonistów, brak jakichkolwiek odwołań romantycznych, kłująca w oczy prawda wydarzeń.

Nic dziwnego, że w konkursie na operową jednoaktówkę, rozpisany w 1889 roku przez rzymskiego wydawcę Edwarda Sonzogno, jedną z trzech głównych nagród zgarnął młodziutki Pietro Mascagni (1863–1945). Utrafił w ducha epoki: za radą dwóch librecistów, Giovanniego Targioni-Tozzettiego i Guido Menasciego, skomponował operę na motywach opowiadania Giovanniego Vergi *Cavalleria rusticana*. Sugestywne sceny z życia sycylijskiej wsi, ubrane w równie sugestywną, przełomową w swym nowatorstwie muzykę, zyskały z czasem miano pierwszej „prawdziwej” opery werystycznej. *Rycerskość wieśniacza* odniosła wielki sukces, zdyskontowany wkrótce przez naśladowców, między innymi Ruggiera Leoncavalla (1857–1919), który napisał znacznie przystępniejszą w odbiorze dwuaktówkę *Pajace* (1892), już na starcie zwiększając jej szanse plotką, jakoby podstawą autorskiego libretta była historia prawdziwego morderstwa w łonie wędrownego trupy teatralnej. Triumf obydwu dzieł w nowojorskiej Metropolitan Opera, gdzie wystawiono je w ramach jednego wieczoru, złączył je w nierozzerwalny tandem sceniczny.

Sam weryzm jako kierunek w historii opery wyczerpał się stosunkowo szybko. W postaci czystej objawił się w niewielu utworach poza *Rycerskością wieśniaczą*. Nie odcisnął się mocnym piętnem na teatralności formy, zostawił raczej ślady w sposobie myślenia o muzyce, wpłynął na rozwój technik wokalnych, zmienił oczekiwania wobec śpiewaków. Żeby jednak zrozumieć ten przełom, musimy odrobinę cofnąć się w czasie i opisać twórczość [Giacoma Pucciniego](#) (1858–1924), prawdziwego herolda operowego modernizmu, łączącego tradycję włoską z ideami Wagnera i całkiem osobistymi zapatrywaniami na relacje między dźwiękami oraz dramaturgię dzieła muzycznego.

Dorota Kozińska