

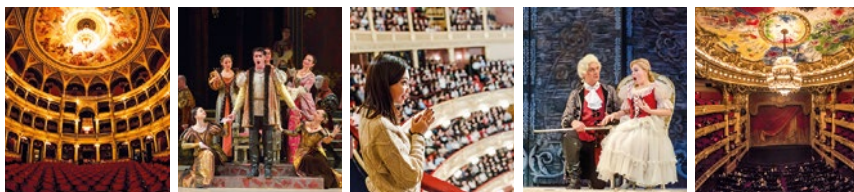
100 NAJPIĘKNIEJSZYCH DZIEŁ



ATLAS OPEROWY



100 NAJPIĘKNIEJSZYCH DZIEŁ



ATLAS OPEROWY

*Książkę tę dedykujemy
naszym Uczniom i Studentom*

Autorki



Autor: Agnieszka Draus (s. 15-17, 22-25, 34-35, 38-43, 48, 50-53, 56-57, 62-67, 82-83, 86-87, 114-115, 129, 134-186), Joanna Wiśnios (s. 7-15, 20-21, 26-33, 36-37, 44-45, 49, 58-59, 68-80, 84-85, 87-113, 116-128, 130-133)

Redakcja: zespół wydawnictwa SBM

Korekta: Gabriela Niemiec | CO DO SŁOWA

Projekt makiety, skład i opracowanie graficzne: Paweł Kanik

Projekt okładki: Jacek Bronowski

Zdjęcia na okładce:

Shutterstock.com: © Igor Bulgarin, © posztos, © frantic00, © Isogood_patrick;

Deamstime.com: © Kannaa



Wydanie I, Warszawa 2019

Copyright for text, cover and layout © Wydawnictwo SBM,

Warszawa 2019

www.WYDAWNICTWO-SBM.pl

Wydawnictwo SBM Sp. z o.o.

ul. Sułkowskiego 2/2

01-602 Warszawa

ISBN 978-83-66482-23-4

SPIS TREŚCI

Dzieje opery

7

BAROK

18

Opera włoska

<i>Eurydyka</i>	20
Jacopo Peri	
<i>Wyzwolenie Ruggiera</i>	21
Francesca Caccini	
<i>Orfeusz</i>	22
Claudio Monteverdi	
<i>Koronacja Poppei</i>	24
Claudio Monteverdi	
<i>Święty Aleksy</i>	26
Stefano Landi	

<i>Złote jabłko</i>	28
Pietro Antonio Cesti	
<i>Griselda</i>	30
Alessandro Scarlatti	
<i>Kochankowie na pokład!</i>	32
Leonardo Vinci	
<i>Służąca panią</i>	33
Giovanni Battista Pergolesi	

Opera angielska

<i>Dydona i Eneasz</i>	34
Henry Purcell	
<i>Opera żebracza</i>	36
Johann Christoph Pepusch	

<i>Rinaldo</i>	38
Georg Friedrich Händel	
<i>Juliusz Cezar w Egipcie</i>	40
Georg Friedrich Händel	

Opera francuska

<i>Atys</i>	42
Jean-Baptiste Lully	

<i>Zamorskie żaloty</i>	44
Jean-Philippe Rameau	

KLASYCYZM

46

<i>Orfeusz i Eurydyka</i>	48
Christoph Willibald Gluck	
<i>Księżycowy świat</i>	49
Joseph Haydn	
<i>Wesele Figara</i>	50
Wolfgang Amadeusz Mozart	
<i>Don Giovanni</i>	52
Wolfgang Amadeusz Mozart	

<i>Tak czynią wszystkie</i>	54
Wolfgang Amadeusz Mozart	
<i>Czarodziejski flet</i>	56
Wolfgang Amadeusz Mozart	
<i>Fidelio</i>	58
Ludwig van Beethoven	

ROMANTYZM

60

Opera niemiecka

<i>Wolny strzelec</i>	62
Carl Maria von Weber	
<i>Tristan i Izolda</i>	64
Richard Wagner	

<i>Pierścień Nibelunga</i>	66
Richard Wagner	
<i>Salome</i>	67
Richard Strauss	

ROMANTYZM

Opera włoska

<i>Włoszka w Algierze</i>	68
Gioacchino Rossini	
<i>Sroka złodziejka</i>	70
Gioacchino Rossini	
<i>Cyruk sewilewski</i>	72
Gioacchino Rossini	
<i>Wilhelm Tell</i>	74
Gioacchino Rossini	
<i>Napój miłosny</i>	75
Gaetano Donizetti	
<i>Don Pasquale</i>	76
Gaetano Donizetti	
<i>Purytanie</i>	78
Vincenzo Bellini	
<i>Nabucco</i>	79
Giuseppe Verdi	
<i>Rigoletto</i>	80
Giuseppe Verdi	
<i>La Traviata</i>	82
Giuseppe Verdi	

Opera francuska

<i>Robert Diabeł</i>	97
Giacomo Meyerbeer	
<i>Żydówka</i>	98
Jacques Halévy	
<i>Faust</i>	100
Charles Gounod	
<i>Opowieści Hoffmanna</i>	102
Jacques Offenbach	

Opera rosyjska

<i>Rusłan i Ludmiła</i>	111
Michał Glinka	
<i>Książ Igor</i>	112
Aleksandr Borodin	
<i>Borys Godunow</i>	114
Modest Musorgski	

Opera czeska

<i>Sprzedana naręczona</i>	122
Bedřich Smetana	

Opera polska

<i>Król Łokietek, czyli Wiśliczanki</i>	126
Józef Elsner	
<i>Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale</i>	127
Karol Kurpiński	
<i>Zamek na Czorsztynie</i>	128
Karol Kurpiński	
<i>Halka</i>	129
Stanisław Moniuszko	

<i>Aida</i>	84
Giuseppe Verdi	
<i>Otello</i>	86
Giuseppe Verdi	
<i>Gioconda</i>	87
Amilcare Ponchielli	
<i>Pajace</i>	88
Ruggero Leoncavallo	
<i>Cyganeria</i>	89
Giacomo Puccini	
<i>Tosca</i>	90
Giacomo Puccini	
<i>Madame Butterfly</i>	92
Giacomo Puccini	
<i>Turandot</i>	94
Giacomo Puccini	
<i>Rycerskość wieśniacza</i>	96
Pietro Mascagni	

<i>Samson i Dalila</i>	104
Camille Saint-Saëns	
<i>Lakmé</i>	106
Léo Delibes	
<i>Carmen</i>	108
Georges Bizet	
<i>Manon</i>	110
Jules Massenet	

<i>Eugeniusz Oniegin</i>	116
Piotr Czajkowski	
<i>Dama pikowa</i>	118
Piotr Czajkowski	
<i>Złoty kogucik</i>	120
Nikołaj Rimski-Korsakow	

<i>Diabeł i Kasia</i>	124
Antonín Dvořák	

<i>Verbum nobile</i>	130
Stanisław Moniuszko	
<i>Straszny dwór</i>	131
Stanisław Moniuszko	
<i>Goplana</i>	132
Władysław Żeleński	
<i>Manru</i>	134
Ignacy Jan Paderewski	

Opera francuska

Peleas i Melizanda 138
Claude Debussy

Dialogi karmelitanek 140
Francis Poulenc

Opera niemiecka i austriacka

Wozzeck 144
Alban Berg

Mateusz Malarz 146
Paul Hindemith

Bachantki 147
Hans Werner Henze

Opera włoska

Luci mie traditrici 151
Salvatore Sciarrino

Opera angielska i amerykańska

Porgy i Bess 152
George Gershwin

Peter Grimes 154
Benjamin Britten

Opera węgierska

Zamek Sinobrodęgo 158
Béla Bartók

Opera rosyjska

Król Edyp 160
Igor Strawiński

Żywoł rozpustnika 161
Igor Strawiński

Miłość do trzech pomarańczy 162
Sergiusz Prokofiew

Opera czeska

Jenůfa 168
Leoš Janáček

Opera polska

Król Roger 170
Karol Szymanowski

Jutro 172
Tadeusz Baird

Diabły z Loudun 173
Krzysztof Penderecki

Święty Franciszek z Asyżu 142
Olivier Messiaen

Licht 148
Karlheinz Stockhausen

Dziewczynka z zapawkami 150
Helmut Lachenmann

Einstein na plaży 155
Philip Glass

Jesus Christ Superstar 156
Andrew Lloyd Webber

Katarzyna Izmałtowa 164
Dymitr Szostakowicz

Pasażerka 166
Mieczysław Wajenberg

Ubu Król 174
Krzysztof Penderecki

Pan Marimba 175
Marta Ptaszyńska

Dionizos 178
Wolfgang Rihm

Miłość z oddali 180
Kaija Saariaho

Moby Dick 181
Eugeniusz Knapik

Qudsja Zaher 182
Paweł Szymański

Czarodziejska góra 184
Paweł Mykietyń

Space Opera 186
Aleksander Nowak



Dzieje opery

Kolebką opery jest Florencja. To właśnie tutaj pod koniec XVI wieku hrabia Giovanni de' Bardi wraz z grupą podobnych do niego entuzjastów postanowił wskrzesić najwspanialszy twór antycznej kultury, czyli tragedię starogrecką. Zadanie to nie należało do łatwych, ponieważ ówczesna wiedza dotycząca starożytności była dość ograniczona. Hrabia postanowił więc, że wszyscy zainteresowani tematem będą go wspólnie zgłębiać, uczestnicząc w regularnych spotkaniach, odbywających się w jego pałacu. Tak narodziło się nieformalne stowarzyszenie elity florenckich artystów i intelektualistów nazwane później Cameratą florencką (z wł. *camera* – pokój, komnata). Sam gospodarz doskonale znał łacinę i grekę, mógł więc odkrywać tajniki sztuki antycznej w starych traktatach. Z kolei Vincenzo Galilei, ojciec słynnego Galileusza, wybitny muzyk i teoretyk, służył pomocą w interpretacji tych źródeł. Na spotkania przychodzili również kompozytorzy związani z dworem Medyceuszy: Jacopo Peri, Giulio Caccini i Emilio de' Cavalieri, a także poeta Ottavio Rinuccini oraz muzyk amator i późniejszy patron Cameraty Jacopo Corsi. Wspólnymi siłami stworzyli nowy gatunek, *dramma per musica* (umuzyczniony dramat), będący w ich przekonaniu współczesną kopią tragedii greckiej. Powstały takie utwory jak *Dafne* (1598 r., niezachowana) i *Eurydyka* (1600 r.) Jacopa Periego oraz *Eurydyka* (1602 r.) Giulia Cacciniego. Wszystkie trzy kompozycje oparte zostały na librettach (z wł. *libretto* – książeczka; pełny tekst muzycznego dzieła scenicznego) Ottavia Rinucciniego.

Dramma per musica to załączek opery (z wł. *opera* – dzieło). Najważniejsze znaczenie ma w nim słowo, nie zaś, jak w późniejszych utworach scenicznych, muzyka. W skład takiego dramatu wchodzi głównie melodeklamacje solistów z akordowym akompaniamentem klawesynu, gwarantujące zrozumiałość tekstu. Z rzadka natomiast pojawiają się partie chóralne, występujące zwykle pod koniec scen.

Burzliwy rozwój

Za przykładem członków Cameraty florenckiej poszli kompozytorzy działający w innych ośrodkach włoskich. W Mantui Claudio Monteverdi, nadworny muzyk księcia Gonzagi, skomponował *favola in musica* (baśń muzyczną) *Orfeusz* (1607 r.). Dzieło to stanowi kamień milowy w historii opery. Partie solowe nie są tak monotonne jak we florencyjskich dramatach i przyjmują często regularną postać pieśni urzekających słuchacza śpiewnymi, choć jeszcze pozbawionymi popisu wirtuozowskiego, melodiami. Zachwyt wzbudza instrumentacja przemyślana w najdrobniejszych szczegółach. Zdumiewa fakt, że Monteverdi wprowadził do swej baśni ponad dwadzieścia fragmentów przeznaczonych wyłącznie na instrumenty, których partie bardzo dokładnie określił w partyturze. To pierwszy taki przypadek w dziejach muzyki!

Echa dokonań członków Cameraty florenckiej oraz Claudia Monteverdiego dotarły wkrótce do Rzymu, gdzie życie muzyczne obracało się wokół dworu znamienitego rodu Barberinich. Szczególnym miłośnikiem opery okazał się Maffeo Barberini, późniejszy papież Urban VIII, który roztoczył mecenat nad kompozytorami muzyki scenicznej: Stefanem Landim (*Święty Aleksy*, 1631 r.), Luigim Rossim (*Zaczarowany pałac*, 1642 r.) i Domenikiem Mazzocchim (*Więzy Adonisa*, 1626 r.). Rzymskie przedstawienia operowe przeszły do historii jako niezwykle widowiska z rozbudowanymi partiami chóralnymi i bogatą scenografią.

▼ Partytura Świętego Aleksiego Stefana Landiego oraz ilustracja do opery





▲ Scenografia do opery *Il pomo d'oro* Antonia Cestiego

Wenecja, odwiedzana chętnie przez gości z innych miast, a nawet z innych krajów (szczególnie w karnawale), to miejsce, w którym otwarto pierwszy publiczny teatr operowy, San Cassiano (1637 r.). Dotychczas przedstawienia muzyczne odbywały się wyłącznie w pałacach mecenasów sztuki. Teraz na spektakl mógł przyjść każdy, kogo było stać na bilet. Opera zyskała dzięki temu szersze grono odbiorców, jednak gust publiczności, czasami niezbyt wyszukany, nie pozostawał bez wpływu na jakość muzyki. W Wenecji narodził się typ utworu, który zasłużył już w pełni na miano opery. W jej skład weszły głównie arie, nierzadko bardzo wirtuozowskie. Magnesem przyciągającym publiczność do teatru były nazwiska słynnych śpiewaków (niekoniecznie kompozytorów!), a także liczne „efekty specjalne”: maszyny sceniczne oraz przygotowane z przepychem dekoracje, rekwizyty i kostiumy. Z Wenecją łączą się nazwiska takich twórców jak Claudio Monteverdi, który przebywał w tym mieście od 1613 roku (*Powrót Ulissesa*, 1640 r; *Koronacja Poppei*, 1643 r.), Francesco Cavalli (*Wesele Tetydy i Peleasa*, 1639 r.) oraz Pietro Antonio Cesti (*Złote jabłko*, opera napisana dla dworu cesarskiego w Wiedniu, 1668 r.).

Rozwój barokowej opery włoskiej wieńczy działalność kompozytorów neapolitańskich, m.in. Alessandra Scarlattiego (*Griselda*, 1721 r.), Leonarda Vinciego (*Kochankowie na pokład!*, 1722 r.) i Giovanniego Battisty Pergolesiego (*Służąca panią*, 1733 r.).



▲ Carlo Broschi, znany jako Farinelli, jeden z najsłynniejszych śpiewaków kastratów

W skład oper, rozpoczynających się instrumentalną symfonią, wchodzi wirtuozowskie arie oraz recytatywy, czyli melodeklamacje z towarzyszeniem klawesynu (tzw. recytatywy *secco* – suche) lub orkiestry (tzw. recytatywy *accompagnato* – akompaniowane). W utworach nie ma, jak zdarzało się wcześniej, przeplatanki wątków smutnych i wesołych. Komponowano opery *seria* (poważne) lub *buffa* (komiczne). Pierwszoplanowe role pisano dla kastratów, zadziwiających publiczność szeroką skalą głosu oraz umiejętnością wykonywania długich melodii na jednym oddechu. Groźni władcy czy odważni wojownicy często śpiewali na scenie sopranem, ale nikomu to nie przeszkadzało.

Na urok opery nie pozostał obojętny Londyn. Początkowo wystawiano tu maski, czyli elitarne przedstawienia dworskie, do których muzykę komponował m.in. Henry Purcell (*Dydona i Eneasza*, 1689 r.). Później angielska publiczność karmiona była operami utrzymanymi w stylu szkoły neapolitańskiej. Szczególnym uznaniem cieszyły

się dzieła George'a Friedricha Händla (*Rinaldo*, 1711 r.; *Juliusz Cezar*, 1724 r.). Z czasem jednak zainteresowanie dla tego typu utworów scenicznych zmalało. Przyczyną okazała się opera balladowa, nawiązująca do codziennego życia i opowiadająca o nim w zabawny sposób. Jej popularność zainicjowana została premierą *Opery żebraczej* Johanna Christopha Pepuscha (1728 r.).

Magii opery uległ także Paryż. Na dworze Ludwika XIV działał kompozytor pochodzenia włoskiego Jean-Baptiste Lully (*Atys*, 1676 r.). Zasłynął jako twórca opery francuskiej, łączącej cechy typowe dla tego gatunku (arie, recytatywy) z rozbudowanymi scenami tanecznymi (pozostałość po tzw. *ballet de cour*, czyli balecie dworskim). W przeciwieństwie do równoległe powstających oper włoskich, w dziełach Lully'ego bardzo duże znaczenie odgrywa tekst. Recytatywy stanowią więc ważną część utworu, arie zaś nie są zbyt wirtuozowskie. Te prawdziwie francuskie tradycje znalazły odzwierciedlenie w muzyce Jeana-Philippe'a Rameau, mistrza oper baletowych (*Zamorskie zaloty*, 1735 r.).

Klasyczna uroda

W nową epokę wprowadził operę Christoph Willibald Gluck, znany jako wielki reformator tego gatunku. Początkowo pisał dzieła utrzymane w stylu szkoły neapolitańskiej. Później doszedł jednak do wniosku, że muzyka nie powinna dominować nad tekstem. Przywrócił więc pierwszeństwo słowu, rezygnując z wirtuozowskich arii. Wprowadził wiele partii chóralnych na wzór tragedii greckiej, a w przejrzystą i zrozumiałą dla publiczności akcję wplótł liczne sceny baletowe (na wzór opery francuskiej). W nowym stylu skomponował cenione do dziś utwory, wśród nich *Orfeusza i Eurydykę* (1762 r.) oraz *Alceste* (1767 r.).

Spośród trzech klasyków wiedeńskich najwybitniejszym twórcą oper okazał się Wolfgang Amadeusz Mozart, który rozwijał różne odmiany tego gatunku: operę *seria* (*Łaskawość Tytusa*, 1791 r.), operę *buffa* (*Wesele Figara*, 1786 r.; *Così fan tutte*, 1790 r.), operę *semiseria*, czyli na wpół poważną (*Don Giovanni*, 1787 r.), oraz tzw. *singspiel*, czyli śpiewogrę (*Uprorowadzenie z seraju*, 1782 r.; *Czarodziejski flet*, 1791 r.). O ile trzy pierwsze rodzaje dzieł scenicznych mają libretta w języku włoskim, o tyle ten ostatni stanowi opracowanie tekstów niemieckich. Zamiast śpiewanych recytatywów w *singspielu* pojawiają się dialogi mówione, a obok arii występują często znacznie prostsze od nich pieśni. Badacze twórczości Mozarta właśnie w jego śpiewograch doszukują się załączków romantyzmu. Są tu bowiem elementy ludowe i orientalne (*Uprorowadzenie z seraju*), a świat fantastyczny miesza się ze światem realnym (*Czarodziejski flet*).

Opera nie odegrała większego znaczenia w twórczości Josepha Haydna i Ludwiga van Beethovena. Haydn komponował muzykę sceniczną głównie na zamówienie swego pracodawcy, węgierskiego księcia Mikłósa Esterházycgo. Znaczna część utworów najstarszego z klasyków wiedeńskich nie przetrwała jednak do naszych czasów. Z kolei Beethoven napisał tylko jedną operę, *Fidelio* (1805 r.), która nie jest dziełem reprezentatywnym dla jego osiągnięć.

Romantyczne uniesienia

W XIX wieku opera cieszyła się niesłabnącą popularnością. Wielu kompozytorów żyło w przekonaniu, że tylko ten gatunek zapewni im miejsce w panteonie twórców. Ważnym ośrodkiem operowym stały się Niemcy, a kompozytorem, którego dzieła wywarły ogromny wpływ na rozwój muzyki scenicznej, był Carl Maria von Weber. Najbardziej ceniony jego utwór, *Wolny strzelec* (1821 r.), wyznaczył kanony tego, co uważamy dziś za typowo romantyczne. Występuje tu fantastyka, są momenty grozy, pojawiają się postaci ludowe, a główny bohater musi stoczyć walkę, by zdobyć ukochaną. Następcą Webera, Richard Wagner, początkowo nawiązywał do pomysłów swego poprzednika. Później, dzięki swoim dramatom muzycznym (*Tristan i Izolda*, 1865 r.;

▼ Ilustracja do opery *Wolny strzelec* Carla Marii von Webera





▲ *Traviata* Giuseppe Verdiego w wykonaniu artystów Dnipro Opery

tetralogia *Pierścień Nibelunga*, 1869–1876; *Parsifal*, 1882 r.), stał się drugim, po Glucku, wielkim reformatorem opery. Podporządkowanie muzyki słowu i akcji, wprowadzenie motywów przewodnich charakteryzujących postaci i ich uczucia, rozbudowa orkiestry oraz eksperymenty z harmonią zapoczątkowały nową erę w dziejach muzyki. Świadkiem tych przemian stała się bawarska miejscowość Bayreuth, w której na prośbę Wagnera zbudowano gmach operowy przeznaczony do wystawiania wyłącznie jego dzieł. Koncepcja dramatu muzycznego znalazła odbicie w twórczości Richarda Straussa, autora *Salome* (1905 r.) i *Elektry* (1909 r.), utworów zwiastujących powstanie nowego kierunku – ekspresjonizmu.

Opera włoska miała w epoce romantyzmu najwięcej wybitnych przedstawicieli. Gioacchino Rossini, związany z muzyczną tradycją, komponował wirtuozowskie arie utrzymane w stylu *bel canto* (z wł. – piękny śpiew) i przeplatał je recytatywami *secco*. W partiach orkiestrowych uwzględniał klasyczny skład instrumentów. *Włoszka w Algierze* (1813 r.), *Cyrulik sewilski* (1816 r.) i *Sroka złodziejka* (1817 r.) to dzieła najbardziej charakterystyczne dla jego twórczości. W ostatniej operze, *Wilhelmie Tellu* (1829 r.), kompozytor wzbiał się na wyżyny swego mistrzostwa, by po premierze utworu na zawsze pożegnać się z muzyką sceniczną. Artystą, z którym Rossini nieustannie konkurował, był Gaetano Donizetti (*Napój miłosny*, 1832 r.; *Don Pasquale*, 1843 r.), podobnie jak on mistrz opery *buffa*. W tym samym czasie tworzył Vincenzo Bellini, jednak ten kompozytor poruszał najczęściej tematykę poważną (*Purytanie*, 1835 r.).



▲ Scena z opery *Tosca* Giacoma Pucciniego, Metropolitan Opera w Nowym Jorku, 1914

Z kolei Giuseppe Verdi, autor *Nabucca* (1842 r.), *Rigoletta* (1851 r.), *Traviaty* (1853 r.), *Aidy* (1871 r.), *Otella* (1887 r.) i *Falstaffa* (1893 r.), początkowo dość konserwatywny, z czasem odważył się na muzyczne eksperymenty. Nie były one przyjmowane zbyt entuzjastycznie, ale ostatecznie udało mu się wprowadzić do opery rozwiązania podobne do tych, które wcześniej zaproponował Wagner w swych dramatach. Z przetartych szlaków skorzystali następcy Verdiego, m.in. Pietro Mascagni (*Rycerskość wieśniacza*, 1890 r.), Ruggero Leoncavallo (*Pajace*, 1892 r.) i Giacomo Puccini (*Cyganeria*, 1896 r.; *Tosca*, 1900 r.; *Madame Butterfly*, 1904 r.; *Turandot*, 1926 r.), znani jako włoscy weryści (z wł. *vero* - prawdziwy). W ich utworach pojawiają się tematy inspirowane codziennym życiem, przedstawione bez typowej dla romantyzmu egzaltacji. Muzyka podąża za treścią libretta i bardzo silnie eksponuje emocje, których doświadczają postaci na scenie.

Francja pierwszej połowy XIX wieku kojarzy się melomanom z tzw. wielką operą, reprezentowaną przez Jacques'a Halévy'ego (*Żydówka*, 1835 r.) oraz Giacoma Meyerbeera (*Robert Diabeł*, 1831 r.; *Hugenoci*, 1836 r.). Utwory zawierają zwykle pięć aktów i odznaczają się widowiskowym charakterem, na który duży wpływ mają rozbudowane sceny chóralne. W drugiej połowie XIX stulecia owa *grand opéra* zastąpiona została przez operę liryczną, eksponującą partie solowe i koncentrującą się na wewnętrznych przeżyciach bohaterów. Do jej twórców należeli: Charles Gounod (*Faust*, 1859 r.;

Romeo i Julia, 1867 r.), Camille Saint-Saëns (*Samson i Dalila*, 1877 r.), Léo Delibes (*Lakmé*, 1883 r.) oraz Jules Massenet (*Manon*, 1884 r.). We Francji narodził się też jeszcze inny typ dzieła scenicznego, tzw. opera realistyczna, stanowiąca zapowiedź włoskiego weryzmu. Za jej twórcę uważany jest Georges Bizet, autor słynnej *Carmen* (1875 r.).

Romantyzm w Rosji, Czechach i Polsce to epoka, w której triumfy święciła opera narodowa, inspirowana historią, religią, obrzędami, zwyczajami oraz muzyką i literaturą danego kraju. Libretta skomponowanych wówczas dzieł nawiązują często do konkretnych wydarzeń z przeszłości. Przedstawiają epizody z życia różnych warstw społecznych, niekiedy też zawierają wątki fantastyczne, zaczerpnięte z baśni oraz podań ludowych. W gronie najwybitniejszych rosyjskich twórców znaleźli się Michał Glinka (*Rusłan i Ludmiła*, 1842 r.) i Aleksander Dargomyżski (*Rusalka*, 1856 r.), a także Aleksander Borodin (*Książ Igor*, 1890 r.), Modest Musorgski (*Borys Godunow*, 1874 r.), Piotr Czajkowski (*Eugeniusz Oniegin*, 1879 r.; *Dama Pikowa*, 1890 r.) oraz Nikołaj Rimski-Korsakow (*Złoty kogucik*, 1809 r.). Narodową operę czeską reprezentują Bedřich Smetana (*Sprzedana narzeczona*, 1866 r.) i Antonín Dvořák (*Diabeł i Kasia*, 1899 r.). W Polsce natomiast głównym jej przedstawicielem był Stanisław Moniuszko (*Halka*, 1858 r.; *Verbum nobile*, 1861 r.; *Straszny dwór*, 1865 r.). Mało kto pamięta, że nasz muzyczny „wieszcz narodowy” miał kilku wybitnych poprzedników, do których należeli Józef Elsner (*Król Łokietek*, 1818 r.) i Karol Kurpiński (*Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale*, 1816 r.; *Zamek na Czorsztynie*, 1819 r.). Miał też znakomitych następców, a wśród nich Władysława Żeleńskiego (*Goplana*, 1896 r.) oraz Ignacego Jana Paderewskiego (*Manru*, 1901 r.).

Druga młodość

„Jednym z wyróżników definiujących dzieje dwudziestowiecznej muzyki będzie określenie tego stulecia stuleciem opery. Opera stała się bodaj najpopularniejszym, z największą intensywnością uprawianym gatunkiem!” – pisał u schyłku XX wieku słynny krytyk i znawca muzyki współczesnej Andrzej Chłopecki. Czy miał rację? Liczba skomponowanych dzieł dla teatru muzycznego przez każdego wybitnego kompozytora na każdym niemal kontynencie i bodaj w każdej technice pozwala twierdzić, że tak. W tym wielobarwnym okresie historii muzyki także w operze objawiły się charakterystyczne cechy, możliwe do wyeksponowania w kilku przeciwstawnych parach: modernizmu i postmodernizmu, tradycji i nowatorstwa, klasyki i eksperymentu, brzmień akustycznych i amplifikowanych. I tak uwidoczniły się w rozwoju gatunku dwie tendencje. Z jednej strony powstały opery odnoszące się do jej genezy,

charakteryzujące się różnorodnością tematyki, źródeł tekstu i języka muzycznego, ale jednak wciąż hołdujące zasadzie obecności libretta, śpiewu, *continuum* sytuacji dramaturgicznych, wreszcie znaczącego przesłania. Z drugiej strony pojawiły się – przede wszystkim w drugiej połowie XX wieku – dzieła manifestujące chęć odnowienia gatunku, który dla wielu młodych twórców oznaczał relikw przesłości. Symbolem skostnienia opery stała się kultowa już wypowiedź Pierre’a Bouleza: „Wysadźcie wszystkie gmachy operowe w powietrze!”. Efekt jednak był zgoła odmienny. Niczym grzyby po deszczu zaczęły powstawać w powojennej Europie nowe, okazałe świątynie śpiewu. Obok tytułów z repertuarowej klasyki: Mozarta, Beethovena, Webera, Wagnera i Straussa, na afisze trafiały świeże dzieła, napisane często na specjalne zamówienia teatrów przez Henzega czy Egka. Kontrowersyjne wobec klasyki i panującego realizmu stały się nowoczesne pomysły inscenizacyjne, rozpoczęte spektakularnymi premierami sztuk Ryszarda Wagnera, a realizowanymi przez wnuka kompozytora – Wielanda. Ograniczenie oprawy scenicznej, oddziaływanie światłem, kolorem i ruchem zmieniły styl bayreuckich inscenizacji, wytyczając również nową drogę dla reżyserskich interpretacji dzieł operowych w ogóle. Najciekawsze wydarzenia muzycznej sceny przyniosły jednak przede wszystkim produkcje awangardowe. Prawdziwe „rozsadzenie” opery – parafrazując wypowiedź Bouleza – nastąpiło od środka, od samych jej twórców, i miało swój wyraz w utworach eksperymentalnych, które poza najczęściej autorskim określeniem „opera” z konwencjonalną odmianą tego gatunku nie miały wiele wspólnego. Ich twórcy – podobnie jak w swoich czasach Ryszard Wagner – przekraczali tradycyjne normy czasu, przestrzeni, miejsca i środków wyrazu. Wśród wielu takich przedsięwzięć przełomowe tytuły pojawiły się w latach 70. XX wieku – w okresie, w którym dokonały się także najważniejsze przemiany w teatrze. Przykładowo, w 1970 roku odbyła się premiera widowiska *Opera* Luciana Beriego w amfiteatralnej sali na skraju pustyni Nevada. W tzw. medytacjach na temat śmierci wzięli udział członkowie eksperymentalnej grupy teatralnej – nowojorskiego *Open Theatre*. Utwór okazał się kamieniem milowym w sposobie planowania dzieła operowego w oderwaniu od konwencjonalnego dualizmu tekstu i muzyki, jednorodności formy i przejrzystości dramaturgii. Zakwestionowano zasadę „trzech jedności” i wykorzystano różnorodne środki przekazu. Z kolei w roku 1971 w Hamburgu zaprezentował swoją 10-częściową „kompozycję sceniczną” pt. *Staatstheater* argentyński twórca Mauricio Kagel. Ten swoisty manifest twórczy miał być wyraźnym atakiem zarówno na konwencję operową, jak i tradycyjną instytucję teatru operowego. Dominujący element – muzyka – wykorzystany został w celu określenia przedsięwzięcia mianem teatru instrumentalnego, w którym obok artystów na scenie ważną rolę odgrywały rozmaite rekwizyty, instrumenty, nagrania z taśmy. Całość uzupełniała postmodernistyczna układanka cytatów, doprawiona barwną choreografią. Idąc o krok dalej, również hamburska opera wystawiła, w 1973 roku



▲ Brytyjska grupa The Who

w hali fabrycznej w Altonie, sceniczny „collage” pt. *Pound-Villon-Testament* z muzyką Hansa Ludwiga Hirscha, rozpoczynając tym samym funkcjonowanie Eksperymentalnego Teatru Muzycznego. Wkrótce potem do europejskich kin trafił utwór reklamowany jako „największe dzieło artystyczne stulecia”, współczesna wersja musicalu – opera rockowa *Tommy* brytyjskiej grupy *The Who*. To w pełni muzyczne (bez tekstu mówionego) przedstawienie, w którym najważniejsze role odtwarzali popowi idole ówczesnej młodzieży, stało się wkrótce obiektem kultu. Kolejne awangardowe dokonania twórców podążały w stronę otwierania scen operowych, i to w sposób dosłowny, jak choćby w *1000 air-planes on the roof* – science-fiction-music-drama Philipa Glassa z premierą na lotnisku Wiedeń-Schwechat, lub w sposób symboliczny, poprzez wychodzenie poza zdolności ludzkiej percepcji, jak w zjawisku *Die Reise zum Mittelpunkt der Erde* – operaktion Ursuli Balser, Hansa Joachima Hesposa i Gerda Kaula, w którym głównym celem była próba świadomego przekraczania – poprzez hałas – akustycznej granicy bólu. Dziś wśród twórców operowych zaobserwować można ponownie zwrot ku tradycji – ku znaczącym tematom klasycznym, tym mitologicznym, historycznym bądź literackim, oraz ku monumentalnym formom. Najwyraźniej czas wielkich narracji nie przeminął, co dla przyszłości opery może wróżyć jak najlepiej!



Teatr Opery i Baletu w Odessie