

Grzegorz Markiewicz

grzegorz.markiewicz@uni.lodz.pl

ORCID: 0000-0001-6135-5049

Uniwersytet Łódzki

Wydział Filozoficzno-Historyczny

Instytut Historii

SPOŁECZNE ZNACZENIE I ATRAKCYJNOŚĆ TEATRU OPEROWEGO (XVII–XIX W.)

THE SOCIAL SIGNIFICANCE AND APPEAL OF OPERA THEATRE (17TH–19TH CENTURIES)

Abstrakt

Teatr był nie tylko instytucją artystyczną, ogniskującą najważniejsze dokonania i trendy w literaturze, muzyce, sztukach plastycznych i tańcu, ale także bardzo ważną instytucją życia towarzyskiego, przestrzenią, w której można było się pokazać, poflirtować, załatwić interesy, jednym słowem – teatr był miejscem, w którym należało bywać. Opera miała widza oczarować, olśnić i uwieść. Spektakl operowy był inwestycją niezwykle kosztowną. Należało opłacić śpiewaków, chórzystów, tancerzy i muzyków, a także zainwestować w maszynierię i efekty specjalne. Podstawowymi gatunkami były opera poważna i opera komiczna. Przybierały one różne formy, szczególnie odmienne we Włoszech i we Francji.

Słowa kluczowe

opera, teatr operowy, społeczeństwo

Abstract

The theatre was not only an artistic institution, a focus for the most important achievements and trends in literature, music, visual arts and dance, but also a very important institution of social life, a space where one could show off, flirt, do business; in a word, the theatre was *the* place to visit. Opera was meant to enchant, dazzle and seduce. An opera performance was an extremely expensive investment. Singers, choristers, dancers and musicians had to be paid. Investments had to be made in machinery and special effects. The basic genres were classical opera and comic opera. These took different forms, particularly divergent in Italy and France.

Keywords

opera, opera theatre, society

Fintak

Cale trzy lata służyłem w operze stambulskiej w urzędzie kapitana orkiestry.

Orgon

W operze stambulskiej?

Fintak

Cóż to ma być dziwnego? Gust opery został teraz powszechnym. W Krymie nawet je grają¹.

Oświecenie było kolejnym okresem w dziejach Europy, w którym nowe prądy umysłowe starały się podważyć istniejący porządek we wszystkich sferach życia społecznego. Prądy te były wszechobecne, w większym lub mniejszym stopniu na całym obszarze Starego Kontynentu.

W całej Europie, od Edynburga po St. Petersburg, roiło się od pytań. Miliony słów, tysiące przemówień, namiętnych, żywych, czasami satyrycznie ciętych, jeszcze częściej śmiertelnie poważnych, padało w parlamentach i z ambon. Prasy drukarskie dławiły się dziesiątkami tysięcy rozmaitych broszur, rozpraw, monografii i książek (Marek 1976: 22).

Pozostając w klimacie nakreślonym przez Georga Mareka należy podkreślić, iż teatr w dobie oświecenia był ośrodkiem szczególnie wrażliwie reagującym na nurty epoki, a spośród wszelkich rozrywek, jakich dostarczało miasto u schyłku XVIII w., sztuka teatralna należała do najbardziej popularnych i pożądanых. W 1784 r. na łamach „Magazynu Warszawskiego” pisano:

Upodobanie w widowiskach teatralnych rozszerzywszy się po całej prawie Europie i umiejętność dramatyczna przyszedłszy do wysokiego stopnia doskonałości – nie dziw, że się tak bardzo pomnożyły teatru. Nie tylko to już w samych miastach stołecznych można mieć ten rodzaj zabawy; mało jest teraz miast nieco znacniejszych, które by nie miały jakiej kompanii teatralnej albo przechodniej, albo też miejscowej i których by mieszkańcy nie mieli łatwości korzystania z tej rozrywki tędy i owędy (Kott 1967: 241).

Teatr był nie tylko instytucją artystyczną, ogniskującą najważniejsze dokonania i trendy w literaturze, muzyce, sztukach plastycznych i tańcu, ale także bardzo ważną instytucją życia towarzyskiego, przestrzenią, w której można było się pokazać, poflirtować, załatwić interesy. Jednym słowem teatr był miejscem, w którym należało bywać. Dla wielu widzów owo bywanie w teatrze ze

¹ Fragment komediooperzy Franciszka Zabłockiego *Balik gospodarski* (a. II, sc. 2); tekst wg pierwodruku Warszawa 1780, s. 40. Premiera w Teatrze Narodowym z muzyką M. Kamińskiego w 1781 r. Przedruk *Teatr Narodowy 1765–1794* (Kott 1967: 393).

względów towarzyskich było jedynym argumentem, który powodował, że często kierowali swe kroki do świątyni Melpomeny. Szczególną rolę w tym względzie odgrywał teatr operowy. Według wybitnego znawcy sztuki operowej, muzykologa Reinharda Strhoma, operę, a zwłaszcza operę barokową, należy rozumieć jako „wydarzenie” (Strohm 2000: 128). Wydawane w Weimarze pismo „London und Paris” informowało w 1800 r. o londyńskiej operze:

Najbardziej wystawna świątynia mody, opera, jest najmodniejszym miejscem wypoczynku, mimo że ani król, ani królowa tam nie chodzi. W jeden wieczór można zobaczyć więcej najwyższej rangi mężczyzn, najbardziej arystokratycznie wyglądające kobiety, najpiękniejszych ludzi, najbardziej aktualne trendy mody, jednym słowem *comme il faut* (Weber 2007: 162).

Na społeczne aspekty teatru operowego zwrócili uwagę autorzy zbiorowej pracy *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*. Umieszczenie w tytule nazwiska Pierre’a Bourdieu, jednego z najwybitniejszych socjologów kultury końca XX w., sygnalizuje intencję redaktorów, by dokonać syntezy osiągnięć nauk społecznych z postępem muzykologii i innych badań nad operą. Społecznemu oddziaływaniu opery poświęcił pracę historyk i kulturoznawca Daniel Snowman.

Opera to także fenomen społeczny. Zmiana w charakterze publiczności odpowiada innym historycznym zmianom, gdy władza i pieniądze przeniosły się z arystokracji, kościoła do burżuazji, a następnie do szerszego spektrum społecznego. Zmiana ta jest widoczna we wszystkim, od fizycznego kształtu samego budynku teatru operowego (na przykład względny brak łóż i innych różnic społecznych w większości nowoczesnych teatrów operowych), po sposób zachowania i ubierania się publiczności w operze oraz takie kwestie, jak polityka cenowa, repertuarowa oraz oferowane jedzenie i napoje (Snowman 2009: 6).

William Weber, odwołując się do przykładu osiemnastowiecznego Londynu i Paryża, zwraca uwagę na powstawanie kosmopolitycznych elit określanych mianem *beau monde*. Powstanie owego eleganckiego świata wiąże Weber z faktem stałej obecności bogatych i ważnych osób w jednym miejscu oraz z redystrybucją bogactwa z kraju do stolicy. Opera była instytucją, która regularnie przyciągała owo elitarnie i kosmopolityczne towarzystwo. Przy czym, jak podkreśla Weber, ów *beau monde* nie był współmierny jedynie ze szlachtą. Tworzyli go zarówno ludzie utytułowani, jak i bogate mieszczaństwo, lekarze, prawnicy, agenci finansowi, uznani artyści i muzycy, a nawet luksusowe kurtyzany. W operze londyńskiej i paryskiej nie było ścisłego podziału między szlachtą a zwykłymi ludźmi. Jedynie na poziomie najlepiej sytuowanych łóż, trudno było znaleźć osoby nieobdarzone tytułami. Dla porównania,

wiedeński Burgteater przez cały wiek XVIII był wyposażony w drewniane przegrody oddzielające szlachtę od pozostałych stanów. W Londynie i Paryżu nowoczesność oznaczała płynne relacje między elitami, które w Wiedniu rozwijały się dopiero w latach trzydziestych i czterdziestych XIX w.

Jedni chodzili do opery, ponieważ chcieli zobaczyć konkretne dzieło, inni byli zainteresowani występem konkretnego śpiewaka, dyrygentem, reżyserem, dla innych był to rytuał towarzyski, kwestia prestiżu, bycia dobrze widzianym. Tak było w przypadku „modnej pani” Lubskiej, jednej z postaci w komedii Ignacego Krasickiego *Krosienka*, dla której o bytności w teatrze nie decydował repertuar sceniczny, ale moda:

Cóż to za oryginały w tym domu; (...) ten pan Przystojnicki, klejnot drogi parafiańskiej galantomii, cytuje autorów jak bakałarz (...). Ja mu gadam o komedii, a on zaraz w jakoweś dysertacje, co to jest, skąd to jest; co mi tam do tego, co to jest, dość, że na niej skaczą. Właśnie bym ja po to najmowała lożę, żebym miała słuchać, co tam gadają; niech tam sobie gadają, co chcą, ja tam po to, żebym widziała i żeby mnie widziano (Kott 1967: 378).

Lwowski publicysta teatralny Karol Cieszewski w książce poświęconej teatrowi lwowskiemu, wydanej w 1865 r., skonstatował, iż „więcej jest takich, którzy chodzą do teatru dla zabawy, aniżeli takich, którzy z patriotyzmu przychodzą” (Cieszewski 1865: 6).

Opera miała widza czarować, olśnić i uwieść². A to wszystko za sprawą latających maszyn, fontann, kaskad wodnych, grot, ogni piekielnych, efektów akustycznych. „Dla maszynistów włoskich nie ma problemów nierozwiązalnych, nawet jeśli pociąga to za sobą wielkie koszty. Szkatuły książęce pokrywają bez szemrania wszystkie ekstrawagancje” (Horowicz 1963: 83). Urządzenia techniczne sprawiają, „że scena może poruszać się, znikać w chmurach lub płonąć, mury sypią się w gruzy, fale wód zalewają miasta, okręty płyną po morzach, a kolorowe fajerwerki dopełniają miary wrażeń oszołomionych widzów” (Król-Kaczorowska 1973: 169). Lśniące bogactwem kostiumy, miały zapierać widzom dech w piersiach i być jednocześnie dostosowane do współczesnych wyobrażeń, nawet gdy miały się z prawdą historyczną³. Teodor

² „Widowisko publiczne, wspaniałe przedstawienie na scenie dzieł dramatycznych, których wiersze się śpiewa i którym towarzyszą muzyka instrumentalna, tańce, balety, [widowisko] z zachwycającymi kostiumami i dekoracjami oraz zadziwiającą maszynerią” – Żórawska-Witkowska (1995: 263).

³ „Widok kostiumów greckich zjeżyłby włosy na głowach archeologów. Orfeusz w operze Monteverdiego nosi zbroję i hełm z pióropuszem, a w ręce trzyma nie

Billewicz, towarzyszący książęcej parze Michałowi i Katarzynie Radziwiłłom w ich podróży do Włoch, zapisał swoje wrażenia z widowiska operowego, w jakim uczestniczył 24 stycznia 1667 r. Była to opera *Il Vespasiano* (muzyka Carlo Pallavicini, libretto Giulio Cesare Corradi). Wystawiono ją w nowo zbudowanym Teatro San Giovanni Grisostomo (Teatro Grimani) w Wenecji:

Dnia 24. byliśmy na operze nowej, bardzo pięknej i kosztem niesłychanie wielkim „wystawionej”, tak iż na kilka milionów sumptu kładziono; to też powiadano, że jeszcze, jako bywają w Wenecji opery, taka nie była. Tam się wiele *miratum dignum* widziało: konie żywe, po powietrzu ludzie latające na pół godziny i dalej, okręty, galery na *theatrum* pływające, tak wielkie, że kilkadziesiąt człowieka w nich mieściło. Głosy też aktorów *incomparabiles*, bo ten *usus* jest oper, że aktorowie śpiewają, nie mówią, wyrażając swe persony; muzyki więcej niż sto w liczbie wszystkiej *varii generesi*. Tak iż widzieć tę operę jakoby jakie *miraculum et spectaculum orbis*. Dla której widzenia ludzie się zjeżdżają i księstwo IM kilka niedziel umyślnie w Wenecji mieszkali, już się ze wszystkim całe w drogę wybrawszy i wyprawivszy przed sobą wozy (Billewicz 2004: 173–174).

Spektakl operowy potrafił zachwycić nawet prostackiego Drągajłę z komedii Franciszka Bohomolca:

Konstancja
Pewnie tam WMPan był i na operze?

Drągajło
Byłem raz; co to, to szkoda mówić, bardzo rzecz piękna.
(...)

Olechna
Cóż to za opera?

Drągajło
Po naszymu to jest dialog, ale co piękny, to piękny. Kiedym ja tam wszedł, to rozumiałem, że do nieba wleciał. Tam wszystko precz od złota. Złoto na ścianach, złoto na sukniach, złoto na okrętach, na lasach, na górach. Ja nie wiem, skąd oni tyle złota nabrali. Po bokach zaś wszystko pokoiki, pokoiki piękne na kilka pięt, a w nich damy jak boginie sobie siedzą – co ładne, to ładne!

przysłowiową lirę, ale smyczek i violę, instrument lepiej znany publiczności owego czasu. W operze Vitaliego Aretusa (1620) pasterze noszą kostiumy ze srebrnej gazy (...)” (Horowicz 1963: 85, patrz też 114–115).

Konstancja

Przecież się podobały WMPanu.

Drągajło

I jak się podobały! Tylko to, co wysoko siedziały, a ja nisko. A potem jacy tam muzykanci, jak oni grali i śpiewali, niech ich kaci wezmą! Najbardziej jedna kastratka, jak zaśpiewa, jak westchnie, jak zapłacze na mnie patrząc, tak ja mało i z ławki nie spadłem.

Konstancja

Bardzo się cieszę, że przynajmniej ta śpiewaczka bawiła WMPana.

Drągajło

Ale to jeszcze fraszka, dobrodziejko. Co to tam było, kiedy przyszło do tańców! Da fe, fraszka nasz drabant. Jak tam wysoko skakali, jak się wykręcali, a im która wyżej podskoczyła, tym bardziej jej nogi drgały. Ale nade wszystko tam jeden był, aż dziw, musiał on zapewne mieć złego w sobie: jak wypadnie z kąta, jak polecą w górę, jak wpadnie na drabinę, z drabiny na ziemię, potem wleciał na górę, z góry na dół. Jam rozumiał, że on sobie kark albo nogę przynajmniej złamie – jako żywo, nic! Musi to być jeden z tych czarowników, co na tysią górze latają. Ja nie wiem, jak mu to tam uchodzi. Gdyby ten jegomość był u mnie, musiałby pójść na stos⁴.

Byli również i tacy, jak ów Fircyk w komedii Franciszka Zabłockiego, którzy uważali, iż bywanie w operze dodaje społecznego prestiżu, jest wyrazem przynależności od ówczesnego „Wielkiego Świata”, przynależnością którą można zaimponować zwłaszcza szlachcie osiadłej na prowincji:

Fircyk

Weż konie i drapnąwszy co tchu do Warszawy

Przywoż nam tu uciechy, rozkosz i zabawy.

Lecz wara wygadać się, bo wziąłbyś po boku;

Tę ucztę myślę dla nich dać na kształt uroku.

Świstak

Jeśli o prędkość, samym nie dam naprzód wiatrom,

Lecz gdzie szukać tych zabaw?

Fircyk

Głupiś, na teatrum.

⁴ Fragment komedii Franciszka Bohomolca *Czary* wystawionej w 1774 r. (cyt. za Kott 1967: 364–365).

Świstak

*Prawda, jest to rozrywek nieprzebrane źródło.
Ale niech wiem, z kim tu się panu tak powiodło?
Razem tyła pieniędzy lada trafnie zdarza.*

Fircyk

*Ograłem tutejszego domu gospodarza.
Lecz co stracił w pieniądzach, to zyska w zabawie,
Tu pieniądze wygrałem, tu je i zostawię.*

Świstak

Ale czas bardzo krótki...

Fircyk

*Ale worek długi.
Spraw się dobrze, nie będziesz żałował usługi.
Do koncertów chcę głosów. No, masz sto dukatów,
Zbierz wszystkich, co ich jest w Warszawie, kastratów.*

Świstak

Bardzo dobrze, wypełnię wszystko do litery.

Fircyk

*Jeśli można aktorów do grania opery,
I tych sprowadź. Jest też tu teatronic w Sali,
Będziemy się, jak można, na wsi zabawiali⁵.*

Prowincja tymczasem, nauczona żyć zgodnie z naturą, nie zawsze podchodziła ze zrozumieniem do tego typu rozrywki. Przykładem bohaterka powieści Michała Dymitra Krajewskiego *Podolanka wychowana w stanie natury, życie i przyypadki swe opisująca*. Powieść opublikowana została w 1784 r. i miała siedem wydań. Jej istotą jest oświeceniowe przekonanie, iż świat naturalny został całkowicie przez człowieka zniszczony. Pomijam ówczesną dyskusję, czy żyjąca na Podolu hrabianka została wychowana zgodnie z naturą, czy nie. Wszak do 22. roku życia była zamknięta w piwnicy. W każdym razie, wedle autora powieści, kobieta uwrażliwiona na piękno przyrody i naturę, nie rozumie współczesnego świata. Jednym z jego przejawów jest opera, na którą, po przyjeździe do Warszawy, została zaproszona:

⁵ Fragm. komedii Franciszka Zabłockiego, *Fircyk w zalotach* (a. II, sc. 3). Premiera w Teatrze Narodowym 16 czerwca 1781 r. (cyt. za Kott 1967: 406).

Hrabia dla rozrywki zaprowadził mię na teatr. Wchodząc dobył dukata, za który dano mu dwa papierki, które odebrał od nas stojący przy drzwiach. Podniosło się płótno. Obaczyłam wzgórek zrobiony z tarcic, a z obuch stron parawany, na których brzydko były namalowane drzewa i budynki. Tę salę kończyło wielkie prześcieradło, źle także namalowane i w kilku miejscach przetarte. Niebo było reprezentowane z papieru błękitnego, który zawieszono na sznurach, jak praczki wieszają susząc bieliznę. Widziałam słońce, które zrobione było z pochodni wsadzonych w latarnię. Pokazał się potem ogród, ale niepodobny do najlichszego sadu. Wózek, który za płótnem wożono, żywica miała utarta zapalona od pochodni i raca z szmermelem czyniły grzmot, błyskawicę i pioruny. Prawdziwych ja się boję, ale z takich śmiejąc się rzekłam do Hrabiego: „Twoi ludzie są jak dzieci, które lada fraszka zabawi”.

Gdym gadała odwróciwszy się, zniknął ogród, a na jego miejscu pokazał się pałac. Na miejscu pałacu wkrótce pokazało się morze, którego fale były zrobione z papieru. W okręcie, który jeden tylko miał brzeg, po papierowym morzu płynęła młoda dziewczyna, która śpiewała jak ptaszek w klatce. Najśmieszniejsza zaś rzecz była słyszeć tam ludzi zamiast gadania śpiewających. Jeden z nich płakał, a śpiewał, drugi skazany był na śmierć, a śpiewał, trzeci się gniewał, a śpiewał, kichał, poziewał, kaszłał śpiewając. „Ci ludzie są śmieszni – rzekłam – Ja natenczas tylko śpiewam, kiedym jest wesoła”.

Dano znak młotkiem, obaczyłam piekło lepiej oświecone niż sala Perozyego. Wszyscy potępieńcy wychodzili bardzo kontenci, że byli w piekle. Diabli tańcowali lepiej niż tancmistrze warszawscy. Dziewczęta stały z obuch stron piekła, malowane jak Indianki, nad nimi zaś ubrani jak aniołowie pokazali się na powietrzu, przywiązani do sznura. Potem to wszystko zniknęło. Spuszczono płótno. A ludzie klaskali w ręce. To mnie zaś najbardziej dziwiło, iż wielu patrzyło na to przez szkiełka. Spytałam się Hrabiego, co by to było? – „Są to młodzi ludzie, którzy dobry wzrok mając udają, że go zepsuli długim czytaniem. Ale kiedy nikt na nich nie patrzy, nie potrzebują szkiełka. Był taki czas, kiedy cała prawie Warszawa krótki wzrok miała i jeden wariat tutejszy uleczył ją szczęśliwie, zamiast szkiełka patrząc przez but dziurawy. Szyderstwo zawstydza młodych i poprawia. Wariat ów więcej dokazał niż zdrowy rozum”⁶.

Dla polskich elit doby oświecenia, zaznaczał Zbigniew Raszewski, teatr „stał się rozrywką wziętą, nawet modną. Do dobrego tonu należało wynajmować lożę

⁶ Fragm. powieści Michała Krajewskiego, *Podolanka wychowana w stanie natury, życie i przypadki swoje opisująca*; tekst wg wyd. Warszawa 1784 (cyt. za Kott 1967: 412–413).

i bywać w niej często, choćby co wieczór, choćby na jednym akcie jakiejś sztuki” (Raszewski 1982: 55–56). Podobną konstatację wyraził pamiętnikarz, znakomity obserwator ówczesnych obyczajów i mentalności społecznej Jan Duklan Ochocki: „Nie być jednak w teatrze było grzechem przeciw powszechnemu obyczajowi czasu” (cyt. za Kott 1967: 729).

U swego zarania, na przełomie XVI–XVII w. opera była wyłącznie dworską rozrywką. Przestała nią być, gdy w 1637 r. otwarto w Wenecji pierwszą stałą, publiczną scenę operową w Teatro San Cassiano. Fakt ten oznaczał, iż jego twórcy liczyli na sukces, pozwalający bez większego ryzyka pracować dla zysku. Niebawem Republika Wenecka będzie posiadać kilka teatrów publicznych, zaś teatr wenecki stanie się „prawdziwą fabryką operową z impresariami, librecistami, śpiewakami, scenarzystami i kompozytorami” (Carter 1994: 23). Od tego czasu następuje w Europie intensywny rozwój teatru operowego, który przestał być sztuką dla arystokratycznych elit. Na przełomie XVII i XVIII w. uwodzicielskiemu czarowi opery uległa niemal cała Europa. Sceny operowe powstawały w wielu większych miastach Półwyspu Apenińskiego, Francji, Hiszpanii, Niderlandów, krajów niemieckich, skandynawskich, na terenie Anglii i w Rosji. Obok teatrów wspieranych przez monarchów, istniały sceny prywatne. W ciągu XVII i XVIII w. ukształtowały się trzy podstawowe modele zarządzania teatrem operowym: model impresarialny, etatystyczny i mieszany (zob. Markiewicz 2020: 49–66).

Gdy sztuka operowa wyszła w drugiej połowie XVII w. poza Półwysep Apeniński, na jej styl i formę zaczęły oddziaływać inne tradycje literackie, teatralne i muzyczne. Obok opery włoskiej pojawia się, będąca wobec niej w opozycji, opera francuska oraz pozostająca pod wpływami włoskimi opera niemiecka. Osobną formę i styl nadali operze Anglicy, jednak opera angielska nie zyskała popularności poza Wyspami Brytyjskimi. Zarówno opera włoska, jak i francuska oraz niemiecka gościły na deskach teatrów w całej Europie. Jednak jak zaznaczył Piotr Kamiński:

W wiekach XVII i XVIII opera była gatunkiem uniwersalnym z wyjątkiem Francji, która już wówczas kultywowała swoją „specyfikę” (dzięki twórczości sfrancuziałego Włocha ...), wszędzie była taka sama i wszędzie była włoska. W wieku XIX owa „synteza sztuk” stała się kuźnicą tożsamości ludów spragnionych państwa narodowego (Włochy, Niemcy), niepodległości (Czechy, Polska czy nawet ... Norwegia) lub po prostu przejrzyistych dziejów i czytelnego zbiorowego losu (Rosja) (Kamiński 2008: 142).

Określenia „trwałość włoskości opery” użył Ronald Barthes. Oznaczało to, że w XIX w. wiele niemieckich i francuskich oper zostało przetłumaczonych

na język włoski. *Die Zauberflöte* Mozarta znane było angielskiej publiczności na początku XIX w. jako *Il flauto magico*; *Carmen* Bizeta po raz pierwszy wystawiono w Teatro Real w Madrycie (1887) w języku włoskim. Wszystkie opery zostały wykonane w języku włoskim w Covent Garden, dopóki Mahler nie przeprowadził tam cyklu Wagnera Ringa w 1892 r. (Till 2012: 298).

Początkowo rola państwa we wspieraniu teatru publicznego ograniczona była do minimum, takiego jak: zapewnienie ram prawnych, egzekwowanie umów, kontrola bezpieczeństwa w budynku teatralnym, cenzurowanie dzieł przed ich wystawieniem. W XVIII w. aktywność władzy państwowej na rynku operowym uległa poszerzeniu. Pojawiły się dotacje, współudział władzy w budowie teatrów i zabezpieczeń mających chronić widzów przed nagłymi wypadkami, użyczanie śpiewaków zaangażowanych w teatrach dworskich. Thomas Ertman wymienia trzy powody, dla których władza decydowała się na udzielanie bezpośredniego wsparcia teatrom operowym. Po pierwsze, teatry operowe, zwłaszcza we Włoszech, były ważną branżą usługową, dostarczającą tysiące miejsc pracy i przyciągającą turystów. Po drugie, opera będąc przez kilka wieczorów w tygodniu głównym centrum życia towarzyskiego, była dla władzy łatwym obszarem kontroli społecznej. Po trzecie, rządy przychylnie patrzyły na operę, ponieważ stanowiła nośnik dominującej w danym okresie ideologii (Ertman 2007: 27–28). Zdaniem Franco Piperno, powody te wyjaśniają, dlaczego tradycja operowa mogła rozprzestrzeniać się i zakorzeniać również w bardzo peryferyjnych miastach, oraz dlaczego poszczególne repertuary operowe zdają się powstawać nie w wyniku rozwoju artystycznego jako takiego, lecz w wyniku konkretnej inicjatywy rządowej (Piperno 2007: 140). Tym samym, podkreśla Piperno, zbyt dużym uproszczeniem jest stwierdzenie, iż opera rozprzestrzeniła się po prostu dzięki swojemu sukcesowi i popularności. Z pewnością bez przychylnego przyjęcia przez publiczność ta forma sztuki nie rozprzestrzeniałaby się tak szybko, ale czasami pierwszy impuls płynął z polityki rządu, a nie z lokalnego zainteresowania. Jako przykład Piperno podaje Livorno, miasto w Wielkim Księstwie Toskanii. Był to peryferyjny ośrodek portowy, z którego najpierw Medyceusze, a potem dynastia habsbursko-lotaryńska chcieli uczynić drugie ważne centrum handlowe swojego państwa po Florencji. W tym celu, oprócz podejmowania różnych inicjatyw społeczno-gospodarczych, powiększyli oni lokalny teatr i finansowali regularne sezony operowe, narzucając w ten sposób miejscowym mieszkańcom, głównie elitom, formę rozrywki towarzyskiej, typową dla społeczeństwa miejskiego, jaką była opera, z którą to formą livornińczycy wcześniej nie byli zaznajomieni oraz którą nie byli szczególnie zainteresowani. Aby jednak nadać peryferyjnemu miastu handlowemu powab bogatego i zaawansowanego centrum miejskiego,

gmach opery i regularne sezony operowe były absolutną koniecznością (Piperno 2007: 140–141).

W drugiej połowie XVIII w. w teatrze operowym dominowały dwa rodzaje oper – opera poważna i opera komiczna. W ojczyźnie opery, Włoszech, rodzaje te określane były początkowo terminami *dramma per musica*, *dramma eroicomico*, *favola in musica*, *festa teatrale*. W XVIII w. zaczęto wobec opery poważnej i komicznej stosować nazwy *opera seria* i *opera buffa*. Pamiętajmy jednak, iż wszelka klasyfikacja oper jest w pewnym sensie sztuczna. Dziś często stosuje się określenia gatunkowe, które powstały później niż dzieła, do których się odnoszą (Wniszewska 2012: 170–171). Mówiąc najogólniej, w XVII–XVIII w. różnice w podejściu do relacji między muzyką a akcją dramatyczną, stopień wykorzystywania chórów i układów tanecznych oraz rozbieżności estetyczne i tematyczne sprawiły, iż zaczęto wyróżniać gatunki operowe, które miały swoje korzenie w określonym obszarze kulturowym i z nim były kojarzone, np. włoska *opera seria* i *opera buffa*, francuska *tragédie en musique* (zwana także *tragedie lyrique*), *pastorale héroïque*, *opéra-ballet* i *opéra-comique*, angielska maska i opera balladowa, niemiecki *singspiel*.

Charakterystycznym typem opery od czasu jej narodzin była *opera seria*, uprawiana we wszystkich krajach Europy przez importowanych Włochów, a także przez rodzimych kompozytorów i śpiewaków naśladowujących styl włoski. Odnosiła największe sukcesy w XVIII w. i utrzymała się do początku wieku XIX (Grout, Williams 2003: 206). W okresie tym gatunek ten przeszedł znaczącą ewolucję. Należy zauważyć, że nazwa *opera seria* pojawia się jako tytuł na librettach dopiero w drugiej połowie XVIII w. Przed tym okresem najczęściej używanym terminem był *dramma per musica*⁷. Tematyka *opery seria* była poważna, atmosfera wzniosła, dominowały wątki tragiczno-bohaterskie przeplatane elementami komicznymi. Od samego początku powstania gatunku dzieła operowe poszukiwały inspiracji w przeszłości. Nieprzypadkowo zwróciły się w kierunku mitologii klasycznej lub wydarzeń z odległej przeszłości. Tradycyjnie *opera seria* posiadała 3–5-aktową konstrukcję i opierała się na 5, ewentualnie 6 bohaterach. Dwie damy, które najczęściej bywały przedmiotem konfliktu: *prima donna* (sopran koloraturowy), *seconda donna* (sopran, mezosopran liryczny). Dwóch rywalizujących ze sobą młodzieńców, przeważnie szlacheckiego pochodzenia: *primo uomo* (najczęściej kastrat, sopran dramatyczny), *secondo uomo* (najczęściej kastrat, sopran, mezosopran, alt). Osobną postacią był albo Bóg albo król, cesarz, dyktator, dowódca, książę (tenor).

⁷ Użycie terminów *dramma per musica* i *opera seria* omawia Reinhard Strohm (1985: 93–121).

Mógł jeszcze pojawić się urzędnik albo sługa (bas, baryton). Młodzieńcy rywalizowali między sobą i z królem o damy.

W *operze seria* władca musiał stać ponad swymi poddanymi również w sensie moralnym, *opera seria* była bowiem lustrzanym odbiciem dworskiego towarzystwa. W *operze seria* muzyka dominowała nad słowem. Fakt ten sprawił, iż z biegiem czasu poeci i kompozytorzy mieli coraz mniej do powiedzenia, a o kształcie dzieła operowego decydowali śpiewacy, domagający się coraz większej liczby arii, nie zważając, czy mają one związek z akcją dramatyczną. W tak skonstruowanej operze aria stała się centralną jednostką muzyczną. Muzycznie rzecz biorąc, *opera seria* to ciąg arii, pozostałe elementy muzyczne, jak recytatywy, ansamble, fragmenty instrumentalne stanowią jedynie tło. W konsekwencji wykształciły się różne typy arii⁸. W tym przypadku także starano się zaprowadzić porządek. Trzy główne postaci dramatu powinny śpiewać po 5 arii: dwie w pierwszym akcie, dwie w drugim i jedną w trzecim. Dla aktorów drugoplanowych przewidziane były tylko trzy arie, zaś dla postaci trzeciego planu jedna, co najwyżej dwie (Hogwood 2009: 62–63). Nikt nie mógł mieć dwóch arii, jedna po drugiej. Po żadnej arii nie mogła nastąpić aria tego samego typu (Grout, Williams 2003: 210). Jedną z najważniejszych zalet gatunku *opera seria* stanowiła *aria da capo*, składała się z trzech części o budowie ABA. Była ona idealnym środkiem dla zademonstrowania indywidualnej wirtuozerii śpiewaka. Duety, tria i inne ansamble były w *operze seria* rzadkością. Wynikało to z faktu, iż tworzyły nastrój wspólnoty, niechętnie widzianej w okresie, w którym liczył się przede wszystkim indywidualny afekt⁹. Jedynie w finałowych chórach wszyscy śpiewacy występowali razem (Hogwood 2009: 63). Konsekwencją dominacji arii było pewne rozluźnienie struktury opery jako całości. Spójność ograniczała się do każdego pojedynczego numeru, poza librettem nie było nic, co wiązałoby poszczególne fragmenty w większą jednostkę muzyczną. Taka konstrukcja dzieła operowego miała pewną zaletę, polegającą na tym, iż można było zmieniać kolejność poszczególnych numerów, usuwać stare, dodawać nowe, nie robiąc większej szkody muzycznemu planowi opery jako całości. Co najwyżej cierpiała na tym akcja dramatyczna. Kompozytorzy swobodnie zastępowali stare arie nowymi we wznowieniach swych dzieł lub gdy były one wykonywane w innej obsadzie. Dzięki takim zabiegom można było operę, skomponowaną wedle gustu publiczności weneckiej lub paryskiej, przystosować do upodobań mieszkańców Rzymu lub Wiednia. W ten sposób powstał nowy rodzaj opery, zwany *pasticcio*.

⁸ Szerzej na temat klasyfikacji arii (Grout, Williams 2003: 209–210).

⁹ Popularna w okresie baroku teoria afektów przypisywała określonej figurze muzycznej z góry określone pojęcie czy uczucie. Miało to wzmocnić relacje między muzyką a słowem.

Odmianą drogą w kształtowaniu opery poważnej podążyła Francja. Widowiskiem teatralnym dominującym na dworze francuskim od przełomu XVI i XVII w. był balet dworski (*ballet de cour*). Łączył on w sobie partie pantomimiczne, mówione i śpiewane. Taniec pełnił we Francji nie tylko funkcję towarzyską, ale stał się niezbędnym elementem *savoir-vivre*. Do baletu dworskiego nawiązywały francuskie produkcje operowe. Odpowiednikiem włoskiej *opera seria* była składająca się z pięciu aktów i prologu *tragédie lyrique* zwana także *tragédie en musique*. Podstawową rolę w operze francuskiej tego okresu odgrywał taniec, będący elementem wstawki, zwanej *divertissement*, zamykającej każdy akt. Akcja dramatyczna opierała się na recytatywie, arie zaś były niewielkich rozmiarów, ściśle łączyły się z recytatywem i nie miały charakteru dygresyjnego. Lżejszą odmianą *tragédie en musique* była *pastorale héroïque*, różniąca się od tej pierwszej tym, iż jej bohaterami byli bogowie, nimfy, herosi, zaś akcję tworzyły sceny komiczne i tragiczne. Pod koniec XVII w. *tragédie en musique* przybyła konkurencja w postaci *opéra-ballet*, będącej szczególnym rodzajem francuskiej opery. O ile *tragédie en musique* miała widza poruszyć i zadziwić, to zadaniem *opéra-ballet*, w której muzyka i taniec dominują nad akcją dramatyczną, było sprawić widzowi przyjemność oraz go oczarować¹⁰. Różnicę w warstwie muzyczno-orkiestrowej między *opera seria* a *tragédie lyrique* przedstawiają Przemysław Krzywoczyński i Jan Woleński

Osobną odmianą *opery seria* była *grand opéra*. Wykształciła się we Francji w pierwszej połowie XIX w., dominowała w Paryżu w latach 1830–1850. Była odpowiedzią na przeobrażenia społeczne jakie dokonały się w wyniku rewolucji francuskiej, okresu restauracji i monarchii lipcowej. Jednym z efektów owych przemian był awans mieszczaństwa i wzrost roli burżuazji zarówno przemysłowej jak i finansowej. Stąpające twardo po ziemi mieszczaństwo ulegało od czasu do czasu pokusom idei romantycznych, pozwalających oderwać się, choć na moment, od brutalnej rzeczywistości dna codziennego. *Grand opéra* odwoływała się do wątków historycznych. Charakteryzowała się wystawnością i przepychem. Cechowały ją malownicze sceny, nagłe zwroty akcji, kończące się na ogół tragicznym rozwiązaniem. Zrezygnowano z prostoty i jasności muzyki okresu klasycyzmu, stawiając na wieloznaczność, różnorodność interpretacji i oddawanie uczuć. Stosowano układ pięcioaktowy, który wypełniano różnorodnymi formami muzycznymi: ariami, recytatywami, cavatinami, romansami, balladami, modlitwami i licznymi partiami chóralnymi występującymi w kontrastujących scenach zbiorowych. Obowiązkowym elementem była scena baletowa. *Grand opéra* pisana była na wielkie zespoły

¹⁰ Szerzej na temat *opéra-ballet* i różnicach między nią a *tragédie en musique* zob. Żórawska-Witkowska 2012: 264–266.

muzyczne. Kompozytorzy stosowali motywy przewodnie i charakterystyczne tematy scalające dzieło (Krzywoszyński 2022: 170–172).

Odrębny gatunek opery poważnej ukształtował się w Anglii. Początki opery angielskiej wywodzą się z maski. Maską to forma dramatu muzycznego o alegorycznym charakterze, łączącego elementy pantomimy, tańca, deklamacji i śpiewu. W drugiej połowie XVII w., w dobie restauracji, specyficzną dla teatru angielskiego formą sceniczną stała się *semi-opera*. Stanowiła ona połączenie elementów opery poważnej i komicznej, sztuk mówionych i tańca. Zawierała sceny mówione, śpiewane i tańczone, czasami między aktami pojawiały się sceny maskowe.

Jeśli chodzi o operę komiczną, to tworzyła ona szereg dość zróżnicowanych gatunków narodowych, takich jak włoska *opera buffa*, francuska *opéra-comique*, angielska opera balladowa, a w drugiej połowie XVIII w. – niemiecki *singspiel*. Generalnie cechą opery komicznej, niezależnie czy będziemy ją określać mianem *opera buffa*, *opéra-comique*, *singspiel* czy śpiewogra, było podejmowanie zwyczajnych tematów charakteryzujących interpersonalne stosunki ludzkie. Tłem była zarówno wieś, jaki i miasto, bohaterami warstwy wyższe albo „prosty” lud. Jak zaznaczają autorzy *A Short History of Opera*:

Opera komiczna w swoim początku była uważana przez widzów operowych za rozrywkę niskiego rzędu, a w ciągu nieco ponad pięćdziesięciu lat (mówimy o XVIII w. – G.M.) stała się równie poważna i ważna jak *opera seria*, zaś w ciągu następnych pięćdziesięciu lat zdominowała scenę, wypierając lub wchłaniając starą *operę seria* niemal całkowicie (Grout, Williams 2003: 273).

Francuskim odpowiednikiem włoskiej opery *buffa* była *opéra-comique*, w której dialog mówiony przeplatał się z samodzielnymi numerami muzycznymi. Na przełomie XVII i XVIII w. rywalizowała ona z włoską *opera buffa*. Na ogół *opéra-comique* odwoływała się do idei oświeceniowych i modnej wówczas krytyki porządku społecznego. *Opéra-comique* rozwijała się w czasie rewolucji francuskiej i na początku XIX w.. Podobnie jak włoska *opera buffa*, francuska *opéra-comique* przeszła w ciągu XVIII w. transformację, od mało popularnej komedii do poważnego dzieła przedstawiającego dramaty ludzkie, muzycznie zaś od popularnej pieśni do rozbudowanych kompozycji tworzonych przez utalentowanych kompozytorów. Cieszyła się wielkim powodzeniem w XIX w., a „nazwa *comique* pozostała jedynie pamiątką po jej pochodzeniu i konwencjonalnym wskazaniem jednego śladu tych początków, jakim było stosowanie dialogu mówionego” (Grout, Williams 2003: 292).

Na niemieckojęzycznym obszarze kulturowym popularną formą operową był *singspiel*. Termin ten był dosłownym tłumaczeniem pojęcia *dramma*

per musica. W XVII i na początku XVIII w. był on stosowany zarówno do dzieł śpiewanych w całości, jak i do tych, które miały jakiś dialog mówiony. Skoro zaś komedia mówiona miała przeplatać się z piosenkami lirycznymi, a te miały być wykonywane przez aktorów nie mających muzycznego wykształcenia, przeto musiały być najprostsze z możliwych. Zasadniczo wczesne *singspiele* były komediami mówionymi, obejmującymi duże obsady i obszerny dialog, do którego dodano skromne muzyczne numery, aby wzmocnić atmosferę dramatu i pomóc nakreślić jego bohaterów (Bauman 1994: 100).

Anglicy niezdolni konkurować z włoską *opera seria*, stworzyli własny, narodowy typ opery komicznej, tak popularny wśród Brytyjczyków, jak *opera buffa* wśród Włochów, czy *opéra-comique* wśród Francuzów. Była nią opera balladowa (*ballad opera*), w której fragmenty mówione były przeplatane ludowymi melodiami i piosenkami, często o satyrycznym charakterze, oraz ariami, na ogół parodiującymi operę barokową. Miała być lekka, zabawna i łatwa w odbiorze. Często wykorzystywała uliczne szlagiery skierowane do mniej wyrobionej publiczności. Należy podkreślić, iż opera angielska, w odróżnieniu od włoskiej czy francuskiej, pozostała wydarzeniem lokalnym, nie wpływając nigdzie na przebieg poważnej opery (choć przez pewien czas rozwijała się w Irlandii, zwłaszcza w latach 1770–1777). Miała największe znaczenie historyczne dla opery w koloniach amerykańskich.

Bibliografia

- Bauman, T. (1994). *The Eighteenth Century: Comic Opera*. W: R. Parker (red.), *The Oxford Illustrated History of Opera* (s. 47–83). Oxford: Oxford University Press.
- Billewicz, T. (2004). *Diariusz podróży po Europie w latach 1677–1678*. Wrocław: Biblioteka Narodowa.
- Carter, T. (1994). *The Seventeenth Century*. W: R. Parker (red.), *The Oxford Illustrated History of Opera* (s. 7–46). Oxford: Oxford University Press.
- Cieszewski, K. (1865). *Kilka uwag o lwowskim teatrze*. Lwów: Nakładem autora.
- Ertman, T. (2012). *Opera, the State and Society*. W: T. Till (red.), *The Cambridge Companion to Opera Studies* (s. 25–52). Cambridge: Cambridge University Press.
- Grout, D.J., Williams, H.W. (2003). *A Short History of Opera*. New York: Columbia University Press.
- Hogwood, Ch. (2009). *Hände* (przeł. B. Świdarska). Kraków: Wydawnictwo Astralia.
- Horowitz, B. (1963). *Historia opery. Realizacje sceniczne. Perspektywy*. Warszawa: PIW.
- Johnson, V., Fulcher, J.F., Ertman, T. (red.) (2007). *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Kott, J. (red.) (1967). *Teatr Narodowy 1765–1794*. Warszawa: PIW.
- Król-Kaczorowska, B. (1973). *Dekoracje w operze Augusta III. Warszawa 1748–1763*. W: J. Lewański (red.), *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich. Studia i materiały* (s. 160–182). Wrocław: Ossolineum.
- Krzywoszyński, P., Woleński, J. (2022). *Fenomen opery*. Kraków: Universitas.
- Marek, G.R. (1976). *Beethoven. Biografia geniusza* (przeł. E. Życieńska). Warszawa: PIW.
- Markiewicz, G. (2015). Opera jako forma narracji historycznej. *Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej XIX i XX wieku*, XIV, 7–19.
- Markiewicz, G. (2019). *Opera w Polsce w latach 1635–1795*. Łódź: Wydawnictwo UŁ.
- Markiewicz, G. (2020). *Biznesowe modele zarządzania teatrem operowym w XVII–XVIII w*. W: J. Kita (red.), *Nie zamyka się w „skorupie” uczonego. Studia i szkice ofiarowane Profesorowi Władysławowi Pusiowi w osiemdziesiątą rocznicę urodzin* (s. 49–66). Łódź: Wydawnictwo UŁ.
- Piperno, F. (2007). *State and Market, Production and Style: An Interdisciplinary Approach to Eighteenth-Century Italian Opera History*. W: V. Johnson, J.F. Fulcher, T. Ertman (red.), *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu* (s. 138–159). Cambridge: Cambridge University Press.
- Raszewski, Z. (1982). *Bogusławski*. Warszawa: PIW.
- Reinhard, S. (1985). *Essays on Handel and Italian Opera*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Snowman, D. (2009). *The Gilded Stage. A Social History of Opera*. London: Atlantic Books.
- Strohm, R. (2000). *Looking Back at Ourselves: The Problem with the Musical Work-Concept*. W: M. Talbot (red.), *The Musical Work: Reality or Invention?* (s. 128–152). Liverpool: Liverpool University Press.
- Talbot, M. (red.) (2000). *The Musical Work: Reality or Invention?* Liverpool: Liverpool University Press.
- Till, N. (2012). *An Exotic and Irrational Entertainment: Opera and Our Others; Opera as Other*. W: N. Till (red.), *The Cambridge Companion to Opera Studies* (s. 298–324). Cambridge: Cambridge University Press.
- Till, T. (red.) (2012). *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Weber, W. (2007). *Opera and the Cultural Authority of the Capital City*. W: V. Johnson, J.F. Fulcher, T. Ertman (red.), *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu* (s. 160–180). Cambridge: Cambridge University Press.
- Wniszewska, H. (2012). *Dramma eroicomico – między opera seria a opera buffa*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Zabłocki, F. (1780). *Balik gospodarski*. Warszawa.
- Żórawska-Witkowska, A. (1997). *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*. Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie.