



Mały przewodnik operowy #4

Verdi i Wagner – w stronę pełnokrwistego dramatu muzycznego

Kolejny wielki przełom w dziejach opery wiązał się z Wiosną Ludów i jej konsekwencjami. Była to seria potężnych zrywów rewolucyjnych, które w latach 1848-1849 przetoczyły się przez całą Europę z wyjątkiem Rosji i Zjednoczonego Królestwa. Powstańcy walczyli pod kilkoma sztandarami: polepszenia warunków życia najbardziej uciemnionych warstw społecznych, reform ustrojowych oraz prawa klujących się właśnie narodów do wolności, suwerenności i samostanowienia o swoim losie. Bilans Wiosny Ludów, jak zwykle w takich przypadkach bywa, okazał się niejednoznaczny. W wielu krajach wprowadzono rządy konstytucyjne i zwiększono zakres swobód obywatelskich. Niemal zewsząd zniknęła pańszczyzna. Rewolucje położyły trwałe fundament pod rozwój przyszłych ruchów niepodległościowych. Z drugiej zaś strony ogromnie wzrosło znaczenie burżuazji – także polityczne, dzięki uzyskaniu znaczącej reprezentacji w ciałach parlamentarnych. Zmianom w strukturach ustrojowych towarzyszyły zmiany socjologiczne: wielkie migracje ludności ze wsi do miejskich ośrodków przemysłowych, a w konsekwencji wykształcenie nowych klas społecznych – proletariatu oraz inteligencji rekrutującej się spośród zubożałej szlachty; emancypacja kobiet oraz związane z nią przekształcenia dotychczasowego modelu rodziny. Rodziło się nowe społeczeństwo europejskie, coraz bardziej ujednoczone pod względem gospodarczym, kulturowym i światopoglądowym.

Wszystkie te przemiany znalazły swoje odzwierciedlenie w teatrze operowym. O ile w pierwszej połowie XIX wieku w rozdrobnionej ojczyźnie królowali zgodnie trzej kompozytorzy – [Bellini](#), [Donizetti](#) i [Rossini](#) – o tyle w drugiej nastąpiły rządy istnego tytana opery i poniekąd ikony zjednoczenia Włoch, [Giuseppe Verdi](#) (1813-1901). Urodzony w skromnej i niespecjalnie zamożnej rodzinie z okolic Busseto, Verdi pobierał pierwsze lekcje u Ferdinanda Provesiego, wybitnego kompozytora operowego, *maestro di cappella* w katedrze św. Bartłomieja, dyrektora miejscowej szkoły muzycznej i Towarzystwa Filharmonicznego. Korzystał też ze wsparcia finansowego kupca, gorzelnika i melomana Antonia Barezziego, który prowadził Towarzystwo wspólnie z Provesim. W wieku osiemnastu lat aplikował na studia w mediolańskim konserwatorium: próba skończyła się fiaskiem, przyczyniając się późniejszej legendy, podsycanej skądinąd przez samego

Verdiego, że w muzycznym fachu był samoukiem.

W rzeczywistości już wówczas dysponował pokaźnym doświadczeniem, zdobytym pod okiem prawdziwego mistrza. Gorzkie niepowodzenie przekuł ostatecznie w sukces: zapisał się do *Società Filarmonica* w Mediolanie i niedługo później został dostrzeżony przez menedżerów La Scali, gdzie prowadził próby – między innymi do oper Rossiniego – i grał w grupie continuo. Dzięki wyrobionym koneksjom wkrótce otrzymał zamówienie na swą pierwszą operę *Oberto* (1839), skompilowaną zapewne z fragmentów wcześniejszych, niedokończonych utworów. Mimo wyraźnych podobieństw do dzieł Rossiniego, *Oberto* zdradza już przebłyski indywidualnego stylu kompozytora. Po prapremierze poszedł jeszcze trzynastą raz (co w przypadku debiutu należy uznać za duży sukces) i przyniósł Verdiemu wymierne dowody uznania w postaci kontraktu na trzy kolejne utwory sceniczne.

Niestety, w życiu osobistym osiągnął go splot tragicznych wydarzeń – śmierć dwojga maleńkich dzieci, po czym ukochanej żony Margherity – który przyczynił się zapewne do klęski *Dnia królowania* (1840), opery komicznej, tym ciekawszej dla polskich odbiorców, że opowiada o fałszywym Stanisławie Leszczyńskim, wysłanym przez prawdziwego, odsuniętego od tronu władcę do zamku obecnego króla Augusta II Mocnego – oczywiście z zamiarem odzyskania panowania. Niepowodzenie drugiej opery niemal przekonało Verdiego, że powinien zrezygnować z komponowania. Na szczęście Bartolomeo Merelli, impresario La Scali, odwiódł go od tej decyzji i namówił do rozpoczęcia prac nad kolejnym utworem.

Złą passę przełamał *Nabucco* (1842), czteroaktowa opera na motywach Ksiąg Jeremiasza i Daniela oraz sztuk kilku francuskich dramatopisarzy, przerobionych na libretto przez Temistocle Solerę, który współpracował z Verdim już przy okazji *Oberta*. Historia osadzona w kontekście niewoli babilońskiej Żydów doskonale trafiła w nastroje chwili. Przedstawieniom w Mediolanie towarzyszyły burzliwe demonstracje uliczne, a słynny chór „Va pensiero” z III aktu urósł wkrótce do rangi nieoficjalnego hymnu zjednoczonych Włoch. Dla Verdiego nastąpiło „szesnaste lat na galerach” – czas niezwykle intensywnej działalności kompozytorskiej i szlifowania własnego stylu. W początkowym okresie nie obyło się bez porażek, choć już wtedy powstawały utwory wybitne, m.in. *Ernani* (1844), *Makbet* (1848), pierwsza w dorobku Verdiego adaptacja Szekspirowska, oraz nietypowy, osobliwie realistyczny *Stiffelio* (1850) – wszystkie trzy do tekstów znakomitego librecisty Francesco Marii Piavego. Później nadszedł triumf słynnej „trylogii” najpopularniejszych arcydzieł kompozytora – *Rigoletto* (1851), *Trubadura* i *Traviaty* (1853) – imponujących rozmachem struktury przy jednoczesnej dbałości o detal, wyjątkowym nerwem dramaturgicznym oraz mistrzostwem w budowaniu nastrojów i skomplikowanych relacji między postaciami.

W późnym okresie twórczości Verdi zaczął skłaniać się w stronę francuskiej *grand opéra* i syntezy jej największych zalet z doświadczeniami opery włoskiej, co zaowocowało wzbogaceniem kolorystyki orkiestrowej, zwiększeniem potoczności narracji i stopniowym odchodzeniem od tradycyjnej opery „numerowej” w stronę pełnokrwistego dramatu muzycznego. Powstałe w tym czasie *Nieszpory sycylijskie* (1855), *Bal maskowy* (1859), *Moc przeznaczenia* (1862-69), pierwsza wersja *Don Carlosa* (1867) oraz *Aida* (1871) dowodzą już pełnego opanowania warsztatu i umiejętności zachowania idealnej równowagi między wspaniałością muzyki a logiką widowiska teatralnego. Wymienione dzieła zdawały się ukoronowaniem operowego stylu Verdiego. Tym większe poruszenie wywołał powrót kompozytora po dłuższym okresie milczenia (między innymi z ostateczną wersją *Don Carlosa* z 1884 roku), przypięczętowany powstaniem dwóch oper „szekspirowskich”: *Otella* (1879-87) i *Falstaffa* (1888-93), w których każde słowo, dźwięk i współbrzmienie zyskały spektakularny walor dramatyczny.

Zupełnie innym torem potoczyły się twórcze losy jego rówieśnika Ryszarda Wagnera (1813–1883), syna urzędnika policyjnego i córki piekarza. Osierocony w niemowlęctwie Wagner dorastał pod okiem matki i jej partnera Ludwiga Geyera – aktora, malarza i dramatopisarza. Niewykluczone, że to właśnie ojczym zaszczerpił w chłopcu miłość do teatru. Choć przyszły reformator opery interesował się muzyką od wczesnego dzieciństwa, a podczas studiów na Uniwersytecie w Lipsku brał lekcje kontrapunktu u Teodora Weinliga, kantora chóru św. Tomasza, z początku zamierzał poświęcić się karierze literackiej. Poniekąd zrealizował ten zamiar, pisząc libretta do wszystkich swoich utworów scenicznych, włącznie z dwiema młodzieńczymi operami *Boginki* i *Zakaz miłości* (*Liebesverbot*, na motywach Szekspirowskiej *Miarki za miarkę*).

Po klęsce tej drugiej, wystawionej w 1836 roku w Magdeburgu, Wagner przeniósł się do Królewca, objął dyrekcję tamtejszego teatru i ożenił się z aktorką Minną Planer, z którą romansował burzliwie już jako 21-latek. Trzydziestoletnie małżeństwo obfitowało w zdrady i rozstania: pierwsze już pół roku po ślubie, kiedy Minna porzuciła Ryszarda dla innego mężczyzny. W 1837 roku, po bankructwie królewieckiego teatru, Wagner przeprowadził się do Rygi, popadał jednak w coraz większe długi, które w końcu zmusiły go do ucieczki przed wierzycielami – wraz z odzyskaną po kilku miesiącach żoną Minną. Dramatyczna podróż morską do Londynu stała się dlań inspiracją dla opery romantycznej *Holender Tułacz*, w której mimo wpływów włoskich i francuskich słychać już pierwociny późniejszego stylu kompozytora, włącznie z użyciem charakterystycznych motywów przewodnich. Zarówno *Holender*, jak jego czwarta opera *Rienzi* powstały w trakcie

nieudanego pod względem finansowym pobytu w Paryżu, gdzie Wagner miał jednak okazję zapoznać się z francuską *grand opéra* w jej najczystszej formie.

Los kompozytora zaczął się odwracać na lepsze w Dreźnie, gdzie za sprawą wstawiennictwa Meyerbeera doszło do premiery Rienzi (1842) i Holendra (1843). Wagner został wkrótce mianowany dyrygentem tamtejszej opery królewskiej. W Dreźnie wystawił pierwotną wersję *Tannhäusera* (1845), pierwszego dojrzałego owocu swej fascynacji kulturą i literaturą średniowieczną, rozpoczął pracę nad *Lohengrinem*. Śpiewakami norymberskimi oraz tetralogią *Pierścień Nibelunga*, opartą na średniowiecznych tekstach oraz mitach germańskich i skandynawskich.

W okresie Wiosny Ludów Wagner zaangażował się po stronie ruchów lewicowych: zaprzyjaźnił się z rosyjskim anarchistą Michailem Bakuninem, dał się uwieść ideom Proudhona i Feuerbacha. Po klęsce powstania majowego w 1849 roku zbiegł z Drezna przez Paryż i osiadł w Szwajcarii. Kolejne dwanaście lat spędził na wygnaniu. Dzięki pomocy [Liszta](#) zdołał wystawić *Lohengrina* w Weimarze (1850). Rok później wydał esej *Oper und Drama*, w którym sformułował własną teorię dramatu muzycznego, opartą na całkowitym podporządkowaniu inscenizacji, muzyki i słowa narracji teatralnej. Przystąpił do wcielania idei w czyn: w latach 1853-57 skomponował pierwsze dwie części *Pierścienia*, *Złoto Renu* i *Walkirię*, oraz dwa akty *Zygfyda*. Potem odłożył prace na bok. Pod wpływem niespełnionej miłości do Matyldy Wesendonck i fascynacji Schopenhauerowską filozofią pesymizmu skomponował jedno z najniezwyklejszych dzieł w historii muzyki: *Tristana i Izoldę* (1859), które zdaniem wielu komentatorów „rozsadziło” system dur-moll i otworzyło drogę [muzyce atonalnej](#).

Wagner powrócił do Niemiec w 1861 roku na mocy amnestii. W następnych latach korzystał z hojnej protekcji króla Bawarii Ludwika II, który sfinansował między innymi opóźnioną prapremierę *Tristana* w Monachium (1865). Nie obyło się bez kolejnych zawirowań: kompozytor, oskarżony o defraudację mienia państwowego, znów szukał schronienia w Szwajcarii. *Śpiewaków norymberskich* kończył pisać w Lucernie. Ku zgorszeniu socjety wdał się w romans z Cosimą von Bülow, żoną dyrygenta prapremiery *Tristana*. Nie powstrzymało to jednak triumfalnego pochodu jego dzieł przez scenę w Monachium: *Śpiewaków norymberskich* (1868) i dwóch pierwszych członów *Pierścienia* (1869 i 1870). W 1872 roku Wagner urzeczywistnił swoje największe marzenie – budowę własnego teatru w Bayreuth, pozwalającego wcielić w życie wszelkie założenia *Gesamtkunstwerk* (syntezy sztuk). W sierpniu 1876 roku wystawiono tu cały *Pierścień Nibelunga* (wraz z ukończonym *Zygfydem* i *Zmierzchem bogów*). Sześć lat później, rok przed śmiercią Wagnera, na scenę w Bayreuth zawitał *Parsifal* – ukoronowanie stylu kompozytora, misterium sceniczne o tym, który „potrafił oprzeć się miłości zmysłowej i osiąść cudowną siłę Graala”.

Wagner w ostatnich dziełach zawarł kwintesencję swych poszukiwań twórczych: rozbudowaną [chromatykę](#), symbolicznie nacechowaną grę motywów przewodnich, niecodzienne połączenia [akordowe](#) – współtworzące całkiem odrębny świat muzyczny, w którym śpiewacy i potężna orkiestra zostali wprzęgnięci w dzieło kreowania nowego europejskiego mitu, interdyscyplinarnej syntezy lęku i nadziei kontynentu, który przeczuwał, że wkrótce trzeba będzie zastąpić tradycyjny model religii jakąś inną postacią duchowości.

Przemijała postać świata. Kończył się wiek XIX, a wraz z nim oswojony przez stulecia obraz kultury zachodniej. Europa wkraczała w nową epokę, miotając się między przywiązaniem do tradycji a próbą dostosowania języka – także muzycznego – do dramatycznych wydarzeń przełomu stuleci.

Dorota Kosińska