

Dr Jolanta Wąsacz-Krztoń

Teatry operowe w Europie na początku XIX stulecia w opinii Karola Kurpińskiego

Związana z dworem opera uchodziła w XVIII wieku za formę arystokratyczną, podczas, gdy np. symfonia była uważana za gatunek muzyczny odpowiadający klasie średniej. Opera zawsze przemawiała do szerszego kręgu publiczności bardziej, niż koncerty indywidualne muzyków. Jeszcze w XVIII stuleciu opera związana była z dworem, a jej twórcy mieli nie tylko dostarczać rozrywki, ale przede wszystkim musieli dogadzać gustom dworskiej publiczności. Nie dziwi zatem ilość powstałych w owym czasie oper komicznych, choć pojawiały się także opery seria, czyli poważne¹. Arystokracja występująca często jako patronka wszelkich przedsięwzięć muzycznych, jako główny mecenas artystów, opuszczała niekiedy swoich poddanych, jak to było choćby w przypadku Mozarta, a sytuacje takie miały miejsce coraz częściej, zwłaszcza, gdy chodziło o muzyków samodzielnych. Społeczeństwo nie było przyzwyczajone do wspierania artystów niezależnych. Opera natomiast na zainteresowanie mogła liczyć zawsze.

Cesarska i Królewska Opera Wiedeńska już przed wielką rewolucją francuską stała się grupą teatrów kierowanych, w imieniu dworu, przez zarząd komercyjny. Instytucje dworskie utrzymując odpowiedni poziom artystyczny i społeczny dzięki coraz większej grupie publiczności, która zdjęła część wydatków z ramion cesarza, stopniowo zaczęły się przekształcać w narodowe².

W Dreźnie wypadki polityczne (przymierze Saksonii z cesarstwem napoleońskim) przyniosły niemalże koniec opery, kiedy siła Francji została złamana i miasto w 1814 r. przeżywało okupację Rosji. Generał-gubernator, Książę Repnin zapobiegł całkowitemu zniszczeniu opery dworskiej i innych instytucji muzycznych, pozostawiając je pod kontrolą publiczną. Kiedy w 1817 r. na tron powrócił Fryderyk August teatr nazywano znów Teatrem Dworskim, choć pozostał on organizacją publiczną, uzależnioną zarówno od pieniędzy publicznych, pobieranych w kasach teatralnych, jak i funduszy dostarczanych przez nowego króla. Fryderyk August do tego stopnia zaangażował się w operę drezdeńską, iż naznaczył na jej kapelmistrza samego Webera, czyniąc go odpowiedzialnym za podniesienie opery

¹ M. Kowalska, *ABC historii muzyki*, Kraków 2001, s. 359.

² H. Raynor, *A social history of music from the middle ages to Beethoven*, Londyn 1972, s. 351.

niemieckiej do poziomu włoskiej. Polityka Fryderyka zyskała aprobatę społeczeństwa, które z jednej strony ceniło patriotyzm króla, z drugiej przysparzało operze nowej publiczności.

Szerszy krąg audytorium operowego można zauważyć także w Monachium. Kiedy w 1828 r. otwarto odbudowany po pożarze teatr nie był to już dawny *Hoftheater*, ale *Hof und National Theater*, do którego dostęp miał niemal każdy, a nie, jak do tej pory, wybrańcy z łaski króla.

Proces zmian w dziedzinie opery nasilił się z końcem XVIII wieku, kiedy dwa największe do tej pory ośrodki operowe Włochy i Francja zaczęły powoli ustępować miejsca innym. Zanim jednak pojawiły się opery narodowe, mniej więcej do roku 1830 w repertuarze europejskim dominowały ciągle opery francuskie, niemieckie i włoskie.

Wiek XIX przyniósł także zmiany w zakresie formy dzieła operowego. Przeobrażenia na tym gruncie można zaobserwować w każdym kraju, różne u różnych kompozytorów. Wszędzie jednak zaznacza się dążenie kompozytorów do ścisłej współpracy z autorami librett. Muzyka miała być ściśle związana ze słowem. Sięgano po wielkie dzieła Szekspira, Goethego, Dumasa, Schillera. W okresie romantyzmu w operze najważniejsza stała się treść³.

Fot. 1. Budynek Kärntnertortheater w Wiedniu



Źródło: *Kronika Opery*, Warszawa 1993, s.66.

³ Za twórcę opery romantycznej uważa się Webera i jego *Wolnego strzelca (Der Freischütz)*, wykonanego po raz pierwszy w Berlinie, w 1821 roku.

Porównując jednak proces rozwoju opery włoskiej, czy francuskiej i niemieckiej można zauważyć, iż ta ostatnia ulegała mu bardzo powoli, chociaż jej patronami byli zarówno dwór, jak i miasto. Próby cesarza Józefa II ustanowienia w Wiedniu narodowej tradycji zakończyły się niepowodzeniem. Dzieła Mozarta *Urowadzenie z Seraju*, *Czarodziejski flet*, czy nawet *Fidelio* zajmują w historii niemieckiej opery miejsce raczej jako indywidualne dzieła, niż prądy w głównym kierunku rozwoju opery. Bodźcem do rozwoju opery narodowej stał się dopiero wspomniany *Wolny strzelec* Webera. Dzieło to zawierało wszystkie elementy mającej odnieść sukces opery romantycznej; postacie raczej ludowe niż mitologiczne, czy historyczne, bohatera o czystym charakterze, który konfrontował bohatera w swoich ludzkich słabościach; czarny charakter był naprawdę czarny. Ponadto występowały także przerażająco efektywne sceny nadprzyrodzone i sceny wiejskie, napisane ludowym językiem krótkich pieśni; chóry, także w stylu ludowym pozbawione były niestety finezji. Ale głównym napędem całego dramatu była sugestywnie potraktowana orkiestra⁴.

Dość realistyczny obraz życia operowego I połowy XIX wieku w Europie, pozostawił Karol Kurpiński, który w 1823 r. wyruszył w podróż, w celu ujrzenia ważniejszych teatrów europejskich. Odwiedził m.in. Wiedeń, Drezno, Berlin, Paryż, Mediolan, Rzym, Florencję i Neapol. Wszelkie uwagi dotyczące życia muzycznego odwiedzanych miast zapisywał w swoim „*Dzienniku podróży*”⁵, by wykorzystać je później dla sceny polskiej w Warszawie. Z jednej strony Kurpiński pisał jako kompozytor, z drugiej jako dyrektor opery, skupiając się zwłaszcza na tej dziedzinie, porównywał poziom teatrów oraz prezentowany repertuar.

Jego „*Dziennik*” rozpoczyna charakterystyka opery niemieckiej, którą kompozytor zapoczątkował w Dreźnie. Miasto, w którym brakowało dorożek, a przemieszczanie ułatwiały jedynie bardzo drogie fiakry, oraz lektyki, posiadało wspaniałą operę. Pisząc relację z przedstawienia *Kopciuszek* Rossiniego Kurpiński zachwycił się wspaniałym wykonaniem pisząc, że: „... *śpiewacy tutejsi darmo chleba nie jedzą. W święto np. śpiewają mszę, nieszpory, psalmy, a wieczorem operę śpiewać muszą...*”⁶. W innym znów miejscu, relacjonując koncert w Kaplicy Królewskiej, podziwiał sławnego śpiewaka Sassarollę: „... *za pierwszym posłyszeniem go rozumiałem, że zemdleję, (...)ach, co za głos anielski! Taki śpiewak może dać wyobrażenie, jakich rozkoszy używają błogosławieni mieszkańcy niebios...*”⁷. W Dreźnie funkcjonowała także opera włoska, którą od 1810 r. kierował

⁴F. W. Sternfeld, *Music* (w:) The New Cambridge Modern History, ed. C.W. Crawley, v.IX, Cambridge 1965, s.241.

⁵Karola Kurpińskiego *Dzienniki podróży 1823*, oprac. Z. Jachimecki, Kraków 1957.

⁶Ibidem, s.42.

⁷Ibidem, s.31.

Francesco Morlacchi ⁸, nazywany przez Kurpińskiego włoskim Beethovenem. Nasz rodak miał także okazję by uczestniczyć w koncertach, organizowanych w Wielkim Ogrodzie. Repertuar tych koncertów był raczej „lekki i przyjemny” dla ucha. Orkiestra prezentowała uwertury, tańce, m.in. polonezy i walce.

Fot.2. Wnętrze opery w Dreźnie



Źródło: *Kronika Opery, Warszawa 1993, s.66.*

O ile opera drezdeńska zrobiła na Kurpińskim miłe wrażenie, w Lipsku emocje opadły; teatr raczej niewielki i słabo oświetlony, do tego orkiestra i aktorzy nieciekawi ⁹. Lipsk był miastem, do którego przybywali kupcy z całej Europy, był także siedzibą, jednego z bardziej znanych w tym czasie, wydawnictwa muzycznego Breitkopf und Härtel, wydającego znane w całej Europie czasopismo „Allgemeine Musikalische Zeitung”.

Podążając w kierunku Paryża odwiedził Kurpiński jeszcze Kassel, Frankfurt nad Menem i Moguncję. Życie muzyczne tych miast nie zrobiło na kompozytorze większego wrażenia. Poza orkiestrą z Kassel, która nie ustępowała drezdeńskiej, Kurpiński zachwycił się raczej pięknymi domami i ogrodami bogatych obywateli, architekturą sakralną, oraz

⁸Francesco Morlacchi (1784-1841), włoski kompozytor operowy i dyrygent. Pierwsze opery wystawił we Włoszech. Od 1811 był kapelmistrzem w Dreźnie, gdzie odnosił sukcesy na scenie włoskiej. W latach 1817-26 rywalizował z C.M. Weberem. Działalność kompozytora w Dreźnie, a G. Spontiniego w Berlinie, zamknęła epokę supremacji opery włoskiej w Niemczech. Komponował także oratoria, kantaty, muzykę kościelną. Zob. *Encyklopedia muzyki...*, s.575.

⁹Karola Kurpińskiego *Dziennik...*, s.45-45.

nadbrzeżem Renu, niż muzyką odwiedzanych miast. Na tle frankfurckiego teatru mieszczącego się w niewielkim, ciemnym budynku, w którym brakowało krzeseł, z kiepskimi dekoracjami, brudnymi strojami, słabymi głosami oraz grającą bez życia orkiestrą¹⁰, teatr warszawski prezentował się z wielką okazałością.

Zupełnie inny obraz życia muzycznego przedstawiał świat francuski, a zwłaszcza Paryż. Piękne, wspaniale oświetlone teatry, liczne orkiestry, chóry, balety, doskonali aktorzy, bogate dekoracje, nowoczesna maszynyria, wszystkie te elementy wzbudziły podziw Kurpińskiego. Paryż posiadał kilka teatrów-oper, m.in.: Théâtre Feydeau, czyli Opera Comique, Wielka Opera Francuska, Teatr włoski, Théâtre des Variétés, Théâtre Vaudeville, Théâtre de la Gaîté, teatr zwany Panoramas Dramatique, teatr przy bramie św. Marcina, teatr na przedmieściu św. Germana¹¹.

Przepych dekoracji, znakomite talenty i liczny, ponad 60-osobowy chór oferowała Wielka Opera Francuska. Na uwagę zasługiwała także „wyborna” orkiestra z pierwszym skrzypkiem Baillot’em, znakomici śpiewacy Talma, Lafont, Dérivis i Naurrit oraz śpiewaczki Duchesnois, Branchu, Grassarii i Bigottini.

Kurpiński porównywał często grę aktorów, śpiewaków i orkiestry z warszawską i niektóre przedstawienia wypadały w jego ocenie dużo niżej. Było tak m.in. w przypadku „Czerwonego kapturka” Boidelieu’go, „Więźnia”, „Rendez-vous”, czy „Domu do przedania” wystawianych w Opera Comique. Kompozytor zauważył, że francuskie opery komiczne były grane dużo lepiej w Polsce. Niestety, nasze orkiestry nie dorównywały francuskim.

Krytycznie odnosił się także do organizacji sztuk: przerw między nimi trwały zdecydowanie za krótko, w porównaniu do długich w operze. Śpiewacy mieli, co prawda czas na odpoczynek, zwłaszcza w operze włoskiej, ale wykorzystywali to głównie mężczyźni, którzy w tym czasie zwiedzali piętra i podziwiali kobiety¹².

Ciekawe spostrzeżenia odnotował Kurpiński w Théâtre Vaudeville. Autorzy wystawianych tam sztuk tworzyli je w odniesieniu do zdolności aktorów. Tak więc nie aktorzy musieli się dostosowywać do sztuk, ale sztuki dostosowywano do aktorów, przez co wiedli oni prym nad innymi artystami z prowincji¹³.

Będąc w Paryżu Kurpiński odwiedził teatr w pobliskim Rouen i Lyonie. W Rouen obejrzał „Westalkę” Spontiniego. W relacji z przedstawienia pisał: „...*śpiewaki, orkiestrzynawszystko mizerne. Teatrzyisko brudne jak komin, publiczność wciąż tak hałasuje jak na bursie,*

¹⁰ Ibidem, s.49-56.

¹¹ Ibidem, s.61-129.

¹² Ibidem, s.90.

¹³ Ibidem, s.107.

albo w porcie...”¹⁴. W Lyonie sytuacja była nieco lepsza, teatr miał małą, ale dobrą orkiestrę, niezły balet i śpiewaków „nieostatnich”.

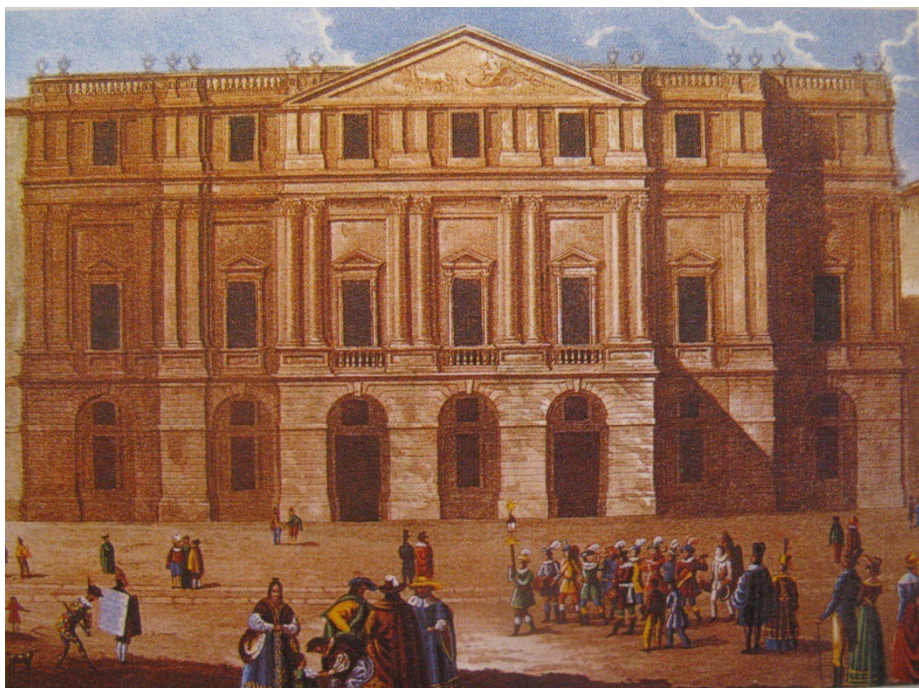
Porównując repertuar oper niemieckich i francuskich, odwiedzanych przez Kurpińskiego, można zauważyć, że te ostatnie oferowały znacznie więcej przedstawień muzycznych. W Niemczech grano głównie dzieła Mozarta, Webera (od 1816 do 1826 r. kapelmistrz opery niemieckiej w Dreźnie), Rossiniego, Spontiniego, Cimarosy. Poza operą dominowała muzyka Beethovena, Hummła, Morlacchiego. Różnorodność i bogatszy repertuar muzyki francuskiej wynikał z pewnością z większej ilości teatrów. Mieszkańcy Paryża mieli stały dostęp do oper komicznych, wodewilów, opery włoskiej. Wśród wystawianych dzieł dominowały nazwiska Isouard’a i Boidelieu’go, dwóch przedstawicieli tzw. wielkiej, czyli bohaterskiej opery francuskiej, Spontiniego i Aubera, tworzących tzw. opery heroiczne, Glucka, Cherubiniego, Rossiniego, Cimarosy, Lebruna i Mozarta.

Dziennik podróży polskiego kompozytora pozwala nam także poznać życie muzyczne Italii, zwłaszcza repertuar operowy. Kurpiński odwiedził Genewę, Mediolan, Bolonię, Florencję, Rzym, oraz Neapol. Oceniając poziom teatrów jedynie Neapol zdobył jego uznanie, a sam kompozytor nazwał miasto „włoskim Paryżem”¹⁵. Opisując słynną mediolańską La Scalę pisał, że była dość zaniedbana, podobnie zresztą jak niektóre mniejsze teatry neapolitańskie.

¹⁴ Ibidem, s.124.

¹⁵ Ibidem, s.189.

Fot. 3. Fronton mediolańskiego Teatro Alla Scala (sztych z ok. 1820 r.)



Źródło: *Kronika Opery, Warszawa 1993, s. 43.*

Sceny oper włoskich oferowały w większości dzieła swoich rodaków, przede wszystkim Rossiniego i Spontiniego. Kurpiński zwrócił uwagę na dobry poziom orkiestr teatralnych, choć liczebnie mniejszych od paryskich. Opery były przerywane bardzo często baletem, po zakończeniu, którego znaczna część publiczności wychodziła, ci zaś, którzy wytrwali do końca opuszczali teatr po północy.

Największy zachwyt wzbudziły w kompozytorze teatry neapolitańskie, m.in. Teatro San Carlo, z pięcioma rzędami łóż i piękną galerią oraz Teatro del Fondo, gdzie występowali najlepsi śpiewacy, i gdzie oper nie przerywano baletem. Orkiestra nie była jednak tak dobra, jak w Paryżu. Publiczność z kolei zachowywała umiar w wyrażaniu uczuć, przez co stawiał ją Kurpiński wyżej nad innymi. Z innych teatrów wymienia jeszcze: San Ferdinando, przeznaczony dla „niższej” publiczności, dosyć mały i zaniedbany Teatr de la Fenice, gdzie grywano komedie i tragedie oraz Teatro Nuovo.

Dziennik kończy krótki opis życia muzycznego Wiednia, choć autor skupia większą uwagę na muzyce kościelnej, nie brakuje uwag o teatrze Kärnthnerthor, w którym podziwiał opery Webera i Mozarta. Kompozycje Mozarta porównuje do czystej i wspaniałej architektury dawnych Rzymian¹⁶. Orkiestra wiedeńska, większa od warszawskiej, składała się z sześciu

¹⁶ Ibidem, s.230.

skrzypiec I, sześciu skrzypiec II, czterech altówek, czterech wiolonczel, czterech kontrabasów i instrumentów dętych.

Repertuar teatrów europejskich, odwiedzonych przez Kurpińskiego wskazuje na ścieranie się dwóch kierunków. Można zauważyć, że obok klasycznych dzieł Mozarta (m.in. Czarodziejski flet, Łaskawość Tytusa, Wesela Figara, Requiem,) pojawiają się romantyczne opery Webera (Wolny strzelec, Preziosa, Euryanthe), opery heroiczne Auber'a i Spontiniego (Fernando Cortez, Westalka). Nie brakowało typowych oper komicznych, których wdzięk i prostotę prezentowali m.in. Issouard i jego rywal Boieldieu (Czerwony kapelusik). Poza operami najczęściej można było usłyszeć oratoria Beethovena i Morlacchiego, oraz utwory Hummela. We wszystkich miastach królowała opera włoska Rossiniego (Cyrulik sewilski, Kopciuszek, Sroka złodziejka, Otello, Mojżesz w Egipcie), Cimarosy (Tajemne małżeństwo-II matrimonio segreto), Mercadantego (Elisa e Claudio), Morlacchiego (Tebaldo e Isolina). Opera włoska, jak pisze Kurpiński, była jednakże dostępna „ *tylko dla jednej klasy ludzi(...)to jest dla pierwszego tonu* ”. Nawet we Francji „ *średniejszych obywateli bardzo mało tam bywało*”¹⁷.

Rossini zdominował całkowicie życie muzyczne Włoch I połowy XIX wieku, a *Tancredi* (1813) zapewnił mu przywództwo w operze włoskiej, w całej Europie. Kiedy w 1822 r. przybył do Wiednia jego popularność zbliżyła się do prawdziwego szaleństwa. Żaden profesjonalny muzyk nie mógł zaprzeczyć atutów kompozytora: melodie łatwo wpadające w ucho, solidny warsztat operowy, przede wszystkim poczucie humoru, niezbędne dla sukcesu oper buffa¹⁸. Nie dziwi zatem fakt, że muzyka Rossiniego znajdowała uznanie w szerokich kręgach publiczności i przesłaniała popularność innych kompozytorów.

Przewaga muzyki włoskiej tkwiła z pewnością w sile śpiewaków, których nie brakowało w żadnym kraju. Błyskotliwy, subtelny, lekki śpiew (*bel canto*) rozbrzmiewał wszędzie, gdzie pojawiali się wspaniali śpiewacy i primadonny. Do najśłynniejszych należały: ze szkoły włoskiej Guitta Pasta, przyjaciółka Stendhala, Izabela Colbran, żona Rossiniego, Guilia Grisi, oraz występująca w Polsce Angelica Catalani; z zapomnianej szkoły francuskiej Branchu, Dérivis, oraz Adolph Nourrit; ze szkoły niemieckiej Henriette Sontag, znana z ról mozartowskich, Wilhemine Schröder-Devrient, siostry Maria Malibran-Garcia i Paulina Virdot-Garcia, Henriette Nissen i Jeny Lind¹⁹. Głosów męskich popularnością cieszyli się tenorzy Rubini i Tamberlick, Tischatscheck, Schnorr, baryton Maurem, basy buffo Lablache,

¹⁷ Ibidem, s.62.

¹⁸ F. W. Sternfeld, *op. cit.*, s.240.

¹⁹ J.W. Reiss, *Mała historia muzyki*, Kraków 1987, s.120. Por. *Encyklopedia romantyzmu* pod red. F. Claudon, Warszawa 1992, s.303-305.

i Tamburini²⁰. Sukcesy gwiazd operowych pozwalały im zyskać szacunek, uznanie, a przede wszystkim popularność, jaką nigdy nie mogli się cieszyć wirtuozi-instrumentaliści.

Wśród muzyków i śpiewaków, znanych i cenionych w I połowie XIX wieku, Kurpiński spotkał m.in: Giovanniego B. Polledro, skrzypka, kompozytora, od 1814 r. koncertmistrza orkiestry operowej w Dreźnie, śpiewaka Sassarollę, kompozytora Schustra, nadwornego kapelmistrza w Dreźnie, kompozytora Michała Kleofasa Ogińskiego, twórcę polonezów, Louisa Spora, kompozytora i skrzypka, Carla W. Guhra, kompozytora i kapelmistrza we Frankfurcie, Cherubiniego, kompozytora Franciszka Mireckiego, śpiewaka tenorowego Gentili, primadonnę Bocchabadati, oraz pierwszego śpiewaka neapolitańskiej kapeli królewskiej Tarquiniego.

Fot. 4. Scena z II aktu „Cyrulika Sewilskiego” Rossiniego, obraz olejny, XIX w.



Źródło: *Kronika Opery*, Warszawa 1993, s.64.

W okresie przejściowym, do roku 1830, podziwiano głównie opery francuskie, włoskie i niemieckie. Francuzów reprezentowali spadkobiercy XVIII wieku: Getry, Lesueur, oraz piszący już w nowym duchu: Boieldieu, Méhul, Auber i kompozytorzy cudzoziemcy Gluck, Sacchini, Cherubini i Spontini. Z kompozytorów włoskich najczęściej pojawiały się

²⁰ *Encyklopedia romantyzmu...*, s.304.

nazwiska Rossiniego i jego poprzedników: Paër, Paesiello, Mayr, Cimarosa. Rossini dominował w całej Europie, w latach 1820-28 sukces odnosiły jego opery komiczne: *Kopciuszek*, *Sroka złodziejka*, *Włoszka w Algierze*. Z oper niemieckich najbardziej ceniono dzieła Mozarta. W Austrii, w latach 1800-10 z szacunkiem wznawiano jego wielkie opery, które pojawiły się później także w Berlinie i Paryżu. Sławą cieszył się także Weber. Poza nimi inni kompozytorzy jak Marschner, Hoffmann, Spohr, Lortzing, doznawali jedynie sukcesów wewnątrz kraju²¹.

Opera, będąca połączeniem słowa i muzyki, stanowiła doskonały wzór integralności sztuk, rozwiniętej w romantyzmie. Obok niej w okresie tym rozwijał się inny gatunek muzyczny będący także połączeniem sztuk- muzyki i tańca. Tym rodzajem, w pełni autonomicznym, był balet. Choć opera przyznawała mu honorowe miejsce, jego korzeni należy szukać raczej w gatunku stworzonym na początku XVIII wieku we Francji, a mianowicie w *opero-balecie*. W okresie II Cesarstwa balet i tancerki cieszyły się większym powodzeniem niż opera i śpiewaczki. Balet francuski przyjął się w całej Europie, od Wiednia, przez Norwegię, Czechy i Rosję.

Bibliografia

- Encyklopedia romantyzmu* pod red. F. Claudon, Warszawa 1992.
Karola Kurpińskiego Dzienniki podróży 1823, oprac. Z. Jachimecki, Kraków 1957.
 Kowalska M., *ABC historii muzyki*, Kraków 2001.
Kronika Opery, Warszawa 1993.
 Raynor H., *A social history of music from the middle ages to Beethoven*, Londyn 1972.
 Reiss J.W., *Mała historia muzyki*, Kraków 1987.
 Sternfeld F. W., *Music* (w:) *The New Cambridge Modern History*, ed. C.W. Crawley, v.IX, Cambridge 1965.

²¹ Ibidem, s. 296-298.