

Jolanta Wąsacz-Krztoń

Uniwersytet Rzeszowski

OPERA EUROPEJSKA Z I POŁOWY XIX WIEKU W ŚWIETLE *DZIENNIKA Z PODRÓŻY* KAROLA KURPIŃSKIEGO

Związana przez wiele stuleci z dworem opera uchodziła za formę arystokratyczną, stanowiącą rozrywkę klas wyższych, które ją subsydiowały. Widowiska, w których muzyka współdziałała z akcją dramatyczną, bawiły majątnych obywateli zasiadających w pięknych budynkach teatralnych większych i mniejszych miast europejskich we Włoszech, Francji, Niemczech, Szwecji, Rosji czy Anglii. Opera miała wielką siłę oddziaływania w każdym czasie, od jej powstania aż po współczesność. Największą popularnością cieszyła się opera buffa, czyli komiczna, ale wystawiano też opery seria, poważne czy balladowe, popularne zwłaszcza w XVIII wieku.

Historia opery rozpoczyna się z końcem XVI wieku, kiedy podczas karnawału we Florencji wystawiono dramat muzyczny *Dafne* Jacopa Periego. Niestety, kompozycja zaginęła, zachowała się jedynie *Eurydyka*, druga opera Periego, którą wystawiono w 1600 r.¹ Poza Florencją nowa forma muzyczna pojawiła się bardzo szybko w Rzymie, Wenecji i Neapolu. Już w 1607 r. na dworze Gonzagów w Manuti wystawiono *Orfeusza* Claudia Monteverdiego, a z innych znanych dzieł tego kompozytora należy wymienić z pewnością *Powrót Ulissesa do ojczyzny* i *Koronację Poppei*². Wśród kompozytorów działających w Neapolu największe zasługi dla rozwoju opery położył Alessandro Scarlatti, twórca ponad stu dzieł operowych. Opera neapolitańska zawdzięcza mu wzbogacanie popisów śpiewaczych oraz wprowadzenie trzyczęściowej symfonii. W ośrodku neapolitańskim, najważniejszym w okresie baroku, wyodrębniono dwa gatunki opery: seria – o tematyce dramatycznej i buffa – o tematyce komicznej, wesołej. Opera włoska dominowała na scenach europejskich aż po XIX wiek, przenikając do Francji, Niemiec, Anglii, Hiszpanii czy Polski.

¹ *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, wyd. II, Warszawa 2006, s. 629; M. Kowalska, *ABC Historii muzyki*, Kraków 2001, s. 213.

² *Encyklopedia muzyki...*, s. 630.

We Francji opera związana była przede wszystkim z dworem królewskim, a do jej pierwszych przedstawicieli należą: Jean-Baptiste Lully, Jean Philipp Rameau i Christoph Willibald Gluck. Pierwsza angielska opera narodowa powstała w 1689 r., była to *Dydona i Eneas* Henry Purcella, który uchodzi na największego twórcę opery angielskiej. W Anglii, podobnie jak we Francji, opera wystawiana była głównie na dworze królewskim, a prym w tej dziedzinie wiodł z pewnością Georg Friedrich Haendel³. W Anglii, Niemczech i Austrii w XVII i XVIII wieku dominowały wpływy włoskie. W teatrach dworskich zatrudniano kompozytorów z Włoch, którzy popularyzowali głównie swój styl. Takie prądy możemy znaleźć na dworach w Monachium, Wiedniu, Dreźnie. Za pierwszą niemiecką operę uważa się opracowanie przez Heinricha Schütza muzycznego wiatku *Dafne*⁴. Właściwy rozwój opery niemieckiej wiąże się z nazwiskami Georga Philipa Telemanna, Johanna Matthesona i Christopha Glucka. W Polsce pierwsza opera pojawiła się na dworze królewskim Wazów w 1628 r., była to *Galatea* Orlandiego, wykonana przez włoski zespół operowy⁵. Publiczny teatr (tzw. Operalnię) wybudowano w Warszawie w 1724 r. za czasów Sasów, występowali w nim głównie Włosi. Dopiero na dworze Stanisława Augusta pojawiła się opera polska, a ojcem teatru został Wojciech Bogusławski. Pierwszą polską operą była *Nędza uszczęśliwiona* z muzyką Macieja Kamieńskiego, wystawiona w pałacu Radziwiłłowskim w 1778 r.

Z początkiem XVIII stulecia opera ulega istotnym przemianom. Przede wszystkim zmieniło się jej audytorium. Zastrzeżona do tej pory głównie dla dworu królewskiego, stała się dostępna dla niższych warstw społecznych. Zmienił się także jej repertuar. Wielkie zmiany na polu opery wprowadził wspomniany Christoph Willibald Gluck, uznany w historii muzyki za wielkiego reformatora operowego. Głównym założeniem, które postulował kompozytor, było zrównoważenie słowa i muzyki, podkreślenie znaczenia chórów i orkiestry, w treści – wysunięcie na pierwszy plan tematyki etycznej⁶.

Kolejne zmiany w operze przyniosła epoka romantyzmu na czele z Weberem, który zapisał się w historii muzyki jako twórca opery roman-

³ *Ibidem*, s. 630–631.

⁴ Hugo Riemann, muzykolog niemiecki, uznaje za pierwszą zachowaną operę niemiecką *Selewig* z 1644 r. Sigmunda T. Stadena, zob. *Kronika opery*, red. M.B. Michalik, Warszawa 1993, s. 2.

⁵ J.W. Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, Kraków 1984, s. 67.

⁶ *Encyklopedia muzyki...*, s. 308.

tycznej⁷. Z początkiem XIX wieku przeobrażenia w strukturze dzieła operowego można zaobserwować u większości kompozytorów, którzy dążą do ścisłej współpracy z autorami librett. Według Glucka muzyka miała być nierozzerwalnie związana ze słowem, stąd też kontynuując jego reformę, sięgano po wielkie dzieła Szekspira, Goethego, Dumasa, Schillera. W operze najważniejsza stała się treść. Wprowadzono elementy ludowe, fantastyczne (G. Spontini, D. Auber, G. Meyerbeer, V. Bellini, G. Verdi). Wzrosło znaczenie orkiestry, którą rozbudowano, ograniczono wielkie arie oraz recytatyw, wprowadzono „motywy przewodnie”, które stały się podstawą w dziełach operowych Ryszarda Wagnera, wybitnego przedstawiciela niemieckiej opery neoromantycznej.

Jakkolwiek historia opery rozpoczyna się z końcem XVI wieku, to z pewnością jej korzenie możemy odnaleźć w starożytnym dramacie greckim, który wykorzystywał śpiew, taniec, muzykę i deklamację. Nie dziwi zatem fakt, że architekci pierwszych budynków teatralnych także czerpali wzory ze starożytności. Wzniesiony w Vicenzy Teatro Olimpico (1585 r.) powstał w oparciu o wzory rzymskie zaczerpnięte z prac Witruwiusza⁸. Eliptyczna widownia tego teatru mogła pomieścić blisko 500 osób, jednakże widzowie z bocznych miejsc nie widzieli sceny, toteż przebudowano ją w 1628 r., nadając jej kształt podkowy⁹. Taki właśnie kształt stał się standardem dla późniejszej architektury teatrów. Teatro Olimpico powstał z inicjatywy mieszczan, podobnie jak wiele innych teatrów w XVIII stuleciu. Początkowo jednak takie zlecenia wychodziły tylko z dworów królewskich. W 1741 r. zaprojektowano operę dworską Hofoper dla króla Prus Fryderyka II. Dziesięć lat później, w 1742 r., teatr berliński stał się Deutsches Staatsoper, z widownią w kształcie podkowy na ponad 1390 miejsc¹⁰.

W drugiej połowie XVIII wieku powstały wspaniałe budynki teatralne w Bolonii (1763 r.), Mediolanie (1778 r.), Wenecji (1792 r.). Boloński Teatro Comunale liczył cztery kondygnacje łóż i górną galerię, mógł pomieścić 1500 osób. Najśłynniejsza na świecie mediolańska Teatro alla Scala (La Scala) miała widownię w kształcie podkowy i cztery kondygnacje łóż z dwoma otwartymi galeriami. Znajdujący się w Wenecji La Fenice wznie-

⁷ Za twórcę opery romantycznej uważa się Webera, autora *Wolnego strzelca* (*Der Freischütz*), operę wykonano po raz pierwszy w Berlinie w 1821 r.

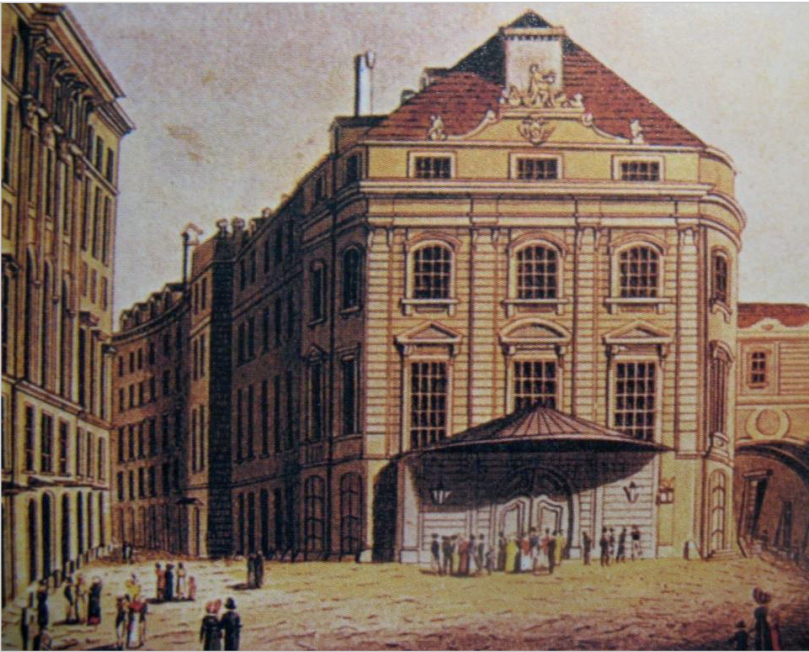
⁸ T. Hardin, *Teatry i opery. Arcydzieła architektury*, Warszawa 2001, s. 15. Budynek zaprojektował Andrea Palladio, jeden z najpopularniejszych architektów w XVI wieku, a po jego śmierci pracami kierował Vincenzo Scamozzi.

⁹ *Ibidem*, s. 16.

¹⁰ *Ibidem*, s. 17.

siono na 1500 miejsc dla widzów skupionych pierwotnie w 70 łóżach. Z początkiem XIX wieku najbardziej prestiżowy i największy na świecie był Teatro di San Carlo w Neapolu. To tu największe triumfy święcił G. Rossini, wystawiając większość swoich oper. Z biegiem czasu pozycję lidera przejęła jednak mediolańska La Scala.

Teatry królewskie powstawały we Francji: Opéra Royal w Wersalu (1770 r.) i Grand-Théâtre, w Szwecji – teatr Drottningholm (1764 r.) zbudowany dla królowej Luizy Ulryki, w Bawarii – teatr króla Maksymiliana I, Bayerische Staatsoper (1818 r.)¹¹. Podobnie było w Anglii, gdzie w 1723 r. wzniesiono Teatr Królewski, którego miejsce zajęła w 1858 r. Opera Królewska w Covent Garden¹².



Fot. 1. Budynek Kärntnertortheater w Wiedniu
Źródło: *Kronika opery*, Warszawa 1993, s. 66

Z początkiem XIX wieku możemy mówić o rozwoju teatru publicznego. Będący do tej pory matecznikiem dworów monarszych i arystokracji teatr otworzył swe podwoje dla wszystkich warstw społecznych. Toteż

¹¹ *Ibidem*, s. 23–26.

¹² *Ibidem*, s. 33–34.

i opera, dotąd forma sztuki wysublimowanej, stała się dość popularną i powszechną rozrywką.

Należy zauważyć, iż Cesarska i Królewska Opera Wiedeńska już przed Wielką Rewolucją Francuską była grupą teatrów nadzorowaną w imieniu dworu przez zarząd komercyjny, podobnie jak inne instytucje dworskie. Starano się utrzymać odpowiedni poziom artystyczny i społeczny, jednakże dzięki coraz większej grupie publiczności z niższych warstw społecznych, która zdjęła część wydatków z ramion cesarza, placówki te stopniowo zaczęły się przekształcać w publiczne i narodowe¹³. Otwarty po odbudowie w 1869 r. wspaniały gmach Hofoper, czyli Opery Dworskiej, mieszczący cztery kondygnacje łóż, stał się dostępny dla wszystkich. Jego inaugurację uświetniło przedstawienie *Don Giovanni*o W.A. Mozarta¹⁴.

W Dreźnie wypadki polityczne przyniosły niemalże koniec opery dworskiej¹⁵, a całkowitemu jej zniszczeniu zapobiegło oddanie instytucji pod kontrolę publiczną. Kiedy w 1817 r. na tron powrócił Fryderyk August, teatr co prawda znów stał się teatrem dworskim, ale pozostał organizacją publiczną, uzależnioną zarówno od funduszy królewskich, jak i pieniędzy publicznych, pobieranych w kasach teatralnych. Fryderyk August mocno zaangażował się w rozwój opery drezdeńskiej, na kapelmistrza mianował samego Webera, czyniąc go odpowiedzialnym za podniesienie opery niemieckiej do poziomu włoskiej. Polityka Fryderyka zyskała aprobatę społeczeństwa, które ceniło patriotyzm króla, jednak mieszczaństwo wykorzystało okazję, by znaleźć jak najwięcej miejsca na widowni teatru dworskiego¹⁶.

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, najzamożniejsi z kręgów królewskich.

¹³ H. Raynor, *A social history of music from the middle ages to Beethoven*, Londyn 1972, s. 351.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Chodzi o przymierze Saksonii z cesarstwem napoleońskim, Saksonia – historyczne państwo w Niemczech, istniejące od 1806 do 1918, ze stolicą w Dreźnie, weszła w skład Związku Reńskiego (został utworzony 12 lipca 1806). 1 sierpnia 1806 r. 16 państw zachodnich i południowych Niemiec formalnie wystąpiło z Rzeszy i przyjęło protektorat cesarza Francuzów Napoleona Bonapartego. Zob. W. Łałuzga, *Historia powszechna. Wiek XIX*, Poznań 1999, s. 46.

¹⁶ H. Raynor, *op. cit.*, s. 351.

Dość realistyczny obraz teatrów operowych I połowy XIX wieku pozostawił Karol Kurpiński, który w 1823 r. wyruszył w podróż, aby zwiedzić ważniejsze gmachy operowe Europy.

Kurpiński (1785–1857) zajmuje niepoślednie miejsce w polskiej kulturze muzycznej XIX wieku. Ten ceniony kompozytor, dyrygent i pedagog przybył do Warszawy w 1810 r. i objął stanowisko kapelmistrza w Teatrze Narodowym. W 1824 r. został dyrektorem Opery, piastował tę funkcję przez blisko 20 lat. Zastąpił także jako założyciel i redaktor pierwszego polskiego czasopisma muzycznego „Tygodnik Muzyczny”. Najważniejszym jego dziełem jest opera *Zabobon czyli Krakowiacy i Górale* (tzw. *Nowe Krakowiaki*)¹⁷. Jako kompozytor tworzył opery, operetki, pieśni, balety, utwory chóralne, tańce, fugi, wariacje. Jest też autorem trzech podręczników¹⁸. Pozostawił po sobie dwie rozprawy historyczne oraz dziennik prywatny i wspomnienia z podróży¹⁹. Będąc dyrektorem opery, podejmował wiele działań mających na celu jej unowocześnienie. Koncentrował uwagę na tym, aby na scenie pojawiały się dzieła polskich kompozytorów. Dążąc do podniesienia poziomu sceny warszawskiej, zaznajamiał jej publiczność z dziełami najwybitniejszych ówczesnych kompozytorów (Webera, Rossiniego, Aubera). Zorganizował stały chór, powiększył obsadę orkiestry, umiejętnie dobierał repertuar do możliwości i poziomu śpiewaków²⁰. Za czasów dyrekcji Kurpińskiego opera warszawska była nie tylko instytucją artystyczną, ale także wychowawczą. Pozwalała kształtować wartości estetyczne, dopełniała edukacji patriotycznej, co było niezwykle istotne w kontekście polityki rusyfikacyjnej zaborców.

Zanim Kurpiński rozpoczął urządzenie i modernizację opery warszawskiej, zdobył uznanie cara Aleksandra I, który nie tylko mianował go nadwornym kapelmistrzem, ale odznaczył Orderem św. Stanisława IV klasy. W marcu 1823 r. jako stypendysta rządu Kurpiński wyjechał w trwającą osiem miesięcy podróż po Europie²¹. Celem tej podróży było zebranie informacji o działalności i organizacji ważniejszych teatrów operowych, aby najlepsze ich osiągnięcia przenieść na scenę opery warszaw-

¹⁷ T. Przybylski, hasło: *Kurpiński Karol* [w:] *Encyklopedia muzyczna*, red. E. Dziebrowska, t. KLŁ, Kraków 1997, s. 236–246.

¹⁸ Kurpiński jest autorem trzech podręczników: *Wykład systematyczny zasad muzyki na klawikord*, Warszawa 1818; *Zasady harmonii tonów z dołączeniem jeneralbasu praktycznego*, Warszawa 1821; *Zasady harmonii wykładane w sposobie lekcji dla lubowników muzyki*, Warszawa 1844.

¹⁹ T. Przybylski, *op. cit.*, s. 246.

²⁰ *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973, s. 354–355.

²¹ T. Przybylski, *op. cit.*, s. 246.

skiej. Podczas tej podróży odwiedził m.in. Wiedeń, Drezno, Berlin, Paryż, Mediolan, Rzym, Florencję i Neapol. Wszelkie uwagi dotyczące teatrów, ale i życia muzycznego odwiedzanych miast zapisywał w swoim *Dzienniku podróży*²². Zachowane notatki pozwalają nam poznać nie tylko architekturę, wystrój wnętrz, ale też poziom zespołów i orkiestr, a ponadto prezentowany repertuar.

Dziennik rozpoczyna charakterystyka opery niemieckiej 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 zachwycał się doskonałym wykonaniem. W *Dzienniku* relacjonował: „śpiewacy tutejsi darmo chleba nie jedzą. W święto np. śpiewają mszę, nieszpory, psalmy, a wieczorem operę śpiewać muszą”²³. W innym znów miejscu, słuchając koncertu w Kaplicy Królewskiej, podziwiał sławnego śpiewaka Sassarolięgo²⁴: „za pierwszym posłyszeniem go rozumiałem, że zemdleję, [...] ach, co za głos anielski! Taki śpiewak może dać wyobrażenie, jakich rozkoszy używają błogosławieni mieszkańcy niebios...”²⁵. W Dreźnie funkcjonowała także opera włoska, którą od 1810 r. kierował Francesco Morlacchi²⁶, nazywany przez Kurpińskiego włoskim Beethovenem. Poza tym Kurpiński miał okazję uczestniczyć w koncertach, organizowanych w Wielkim Ogrodzie. Repertuar tych koncertów określił jako „lekki i przyjemny” dla ucha. Orkiestra prezentowała uwertury, tańce, m.in. polonezy i walce.

²² Karola Kurpińskiego *Dzienniki podróży 1823*, oprac. Z. Jachimecki, Kraków 1957.

²³ *Ibidem*, s. 42.

²⁴ Filippo Sassaroli (1768–1834) – był włoskim kastratem (mezzosopran), śpiewał w Wenecji (1790 i 1796), w Bergamo (1794), w Modenie (1795), w Rzymie (1799). Od grudnia 1801 r. występował jako śpiewak kameralny i kościelny na dworze drezdeńskim, później także w Operze Włoskiej, która była dotowana przez dwór. W 1812 r. występował gościnnie w operze *Sargino* Ferdynarda Paera w Teatrze Stanowym w Pradze. Zob. <https://weber-gesamtausgabe.de/en/A001649.html> [dostęp 3.01.2022]; Ch. Nehrlich, *Die Gesangkunst physiologisch, psychologisch, ästhetisch und pädagogisch*, Lipsig 1853, s. 15 [dostęp 5.01.2022].

²⁵ Karola Kurpińskiego *Dziennik...*, s. 31.

²⁶ Francesco Morlacchi (1784–1841), włoski kompozytor operowy i dyrygent. Pierwsze opery wystawił we Włoszech. Od 1811 r. był kapelmistrzem w Dreźnie, gdzie odnosił sukcesy na scenie włoskiej. W latach 1817–1826 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.



Fot. 2. Wnętrze opery w Dreźnie

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

Z Drezna udał się autor *Dziennika* do Lipska. Było to miasto, do którego przybywali kupcy z całej Europy, a przy okazji siedziba jednego z bardziej znanych w tym czasie wydawnictw muzycznych: Breitkopf und Härtel, które wydawało m.in. znane w całej Europie czasopismo „Allgemeine Musikalische Zeitung”. O ile opera drezdeńska zrobiła na Kurpińskim miłe wrażenie, w Lipsku emocje opadły; niewielkich rozmiarów teatr był słabo oświetlony, natomiast orkiestra i aktorzy nie należeli do atrakcyjnych, kompozytor określił ich słowem „nieciekawi”²⁷.

Podążając w kierunku Paryża, Kurpiński odwiedził jeszcze Kassel, Frankfurt nad Menem i Moguncję. Życie muzyczne tych miast nie zrobiło na polskim kompozytorze większego wrażenia. Poza orkiestrą z Kassel, która nie ustępowała drezdeńskiej, Kurpiński zachwycił się bardziej pięknymi domami i ogrodami bogatych obywateli, architekturą sakralną oraz nadbrzeżem Renu niż muzyką i teatrami odwiedzanych miast. Po zwiedzeniu teatru frankfurckiego, który mieścił się w niewielkim ciemnym budynku, Kurpiński wyszedł zniesmaczony. W teatrze brakowało krzeseł, natomiast podczas przedstawienia zauważył marne dekoracje i brudne stroje. Od strony muzycznej teatr także nie napawał optymizmem, artyści mieli raczej słabe głosy, a orkiestra „grała bez życia”²⁸. W opinii Kurpińskiego teatr warszawski w porównaniu z frankfurckim prezentował się z wielką okazałością.

²⁷ Karola Kurpińskiego *Dziennik...*, s. 45–48.

²⁸ *Ibidem*, s. 49–56.

**Fot. 3. Filippo Sassaroli,
akwarela na kości słoniowej
z 1830 r.**

Źródło: <https://skd-online-collection.skdmuseum/Details/Index/552996>



Zupełnie inny obraz życia muzycznego przedstawiał świat francuski, a zwłaszcza Paryż. Piękne, wspaniale oświetlone teatry, liczne orkiestry, chóry, balety, doskonali aktorzy, bogate dekoracje, nowoczesna maszyneria, wszystkie te elementy wzbudziły podziw Karola Kurpińskiego. Paryż miał 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. Germana²⁹.

Wielka Opera Francuska oszałamiała przepychem dekoracji, ponadto na scenie można było usłyszeć znakomite talenty i liczny, ponad 60-osobowy chór. Na uwagę zasługiwała także „wyborna” orkiestra z pierwszym skrzypkiem Pierre Baillotem³⁰, znakomici śpiewacy: François Joseph Talma, Lafont, Henri-Étienne Dérisis i Adolphe Nourrit³¹ oraz śpiewaczki

²⁹ *Ibidem*, s. 61–129.

³⁰ Pierre Baillot (1771–1842) francuski skrzypek, pedagog i kompozytor. W 1791 r. został pierwszym skrzypkiem Théâtre Feydeau, był także profesorem Konserwatorium Muzycznego w Paryżu, a w latach 1821–1832 koncertmistrzem Opery. Zob. *Encyklopedia muzyki...*, s. 69–70.

³¹ Tych samych śpiewaków podziwiał na scenie pięć lat później Tomasz Wilhelm Kochański, lwowski wydawca „Tygodnika Rolniczo-Przemysłowego”, który w 1828 r. odbywał podróż po sześciu największych miastach europejskich. Będąc w Paryżu, miał okazję spotkać znakomitości scen operowych. W jego opinii Talma był ulubieńcem Francuzów, niezwykle szlachetny na scenie, kiedy grał, teatr był przepelniony, „grzmiał swoją grą” i wyróżniał się spośród innych. Zaraz po nim Francuzi sławili Lafonta, który zwłaszcza w rolach dramatycznych znajdował uznanie. Zob. T.W. Ko-

Duchesnois, Caroline-Alexandrine Branchu, Caroline Grassari i Émilie Bigottini.

Kurpiński porównywał często grę aktorów, śpiewaków i orkiestry z warszawskimi. Okazało się, że w tych porównaniach przedstawienia rodzime wypadały korzystniej. Było tak m.in. w przypadku *Czerwonego kapelusika* Boieldieu'go, *Więźnia*, *Rendez-vous*, czy *Domu do przedania*, które oglądał w Opera Comique. Kompozytor zauważył, iż francuskie opery komiczne były grane dużo lepiej w Warszawie. Niestety, nasze orkiestry nie dorównywały francuskim.

Z wielką uwagą i precyzją zapisywał Kurpiński informacje dotyczące organizacji sztuk. Stwierdzał, że przerwy między aktami, jak i między kolejno wystawianymi dziełami trwały zdecydowanie za krótko w porównaniu do długich pauz 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 kobiety³².

Ciekawe spostrzeżenia odnotował Kurpiński w Théâtre Vaudeville. Zauważył, iż poziom i treść wystawianych tam sztuk był dość dobry, co wynikało z właściwego doboru repertuaru w odniesieniu do zdolności aktorów. Ta zasada powodowała, że wiedli oni prym nad innymi artystami z prowincji³³.

Będąc w Paryżu, Kurpiński odwiedził teatr w pobliskim Rouen i Lyonie. W Rouen obejrzał *Westalkę* Spontiniego. W relacji z przedstawienia zapisał: „...śpiewaki, orkiestrzyna – wszystko mizerne. Teatrzyśko brudne jak komin, publiczność wciąż tak hałasuje jak na bursie, albo w porcie”³⁴. W Lyonie sytuacja była nieco lepsza, teatr miał małą, ale dobrą orkiestrę, niezły balet i śpiewaków „nieostatnich”³⁵.

Porównując repertuar oper niemieckich i francuskich, odwiedzanych przez Kurpińskiego, można zauważyć, że ostatnie oferowały znacznie więcej przedstawień muzycznych. W Niemczech grano głównie dzieła Mozarta, Webera (od 1816 do 1826 r. kapelmistrza opery niemieckiej w Dreźnie), Rossiniego, Spontiniego i Cimarosy. Poza operą dominowała muzyka Beethovena, Hummła, Morlacchiego. Teatry francuskie wyróżniała większa różnorodność i bogatszy repertuar, co być może wynikało

chański, *Obrazy Londynu, Paryża, Wiednia, Petersburga, Berlina i Rzymu*, t. 1, z. 2, Lwów 1829, s. 148–149.

³² Karola Kurpińskiego *Dziennik...*, s. 90.

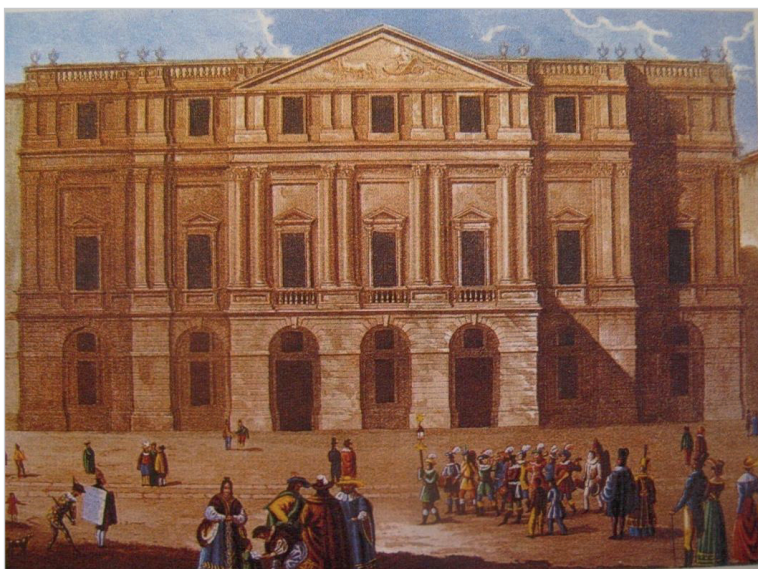
³³ *Ibidem*, s. 107.

³⁴ *Ibidem*, s. 124.

³⁵ *Ibidem*.

z większej liczby scen. Mieszkańcy Paryża mieli stały dostęp do oper komicznych, wodewilów, opery włoskiej. Wśród wystawianych dzieł dominowały nazwiska Isouarda 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. Z wszystkich odwiedzanych kolejno teatrów jedynie ten w Neapolu zdobył jego uznanie, podobnie jak całe miasto, które kompozytor nazwał „włoskim Paryżem”³⁶. Opisuując słynną mediolańską La Scalę, Kurpiński zanotował, że była dość zaniedbana, podobnie zresztą jak niektóre mniejsze teatry neapolitańskie.



Fot. 4. Fronton mediolańskiego Teatro alla Scala (sztych z ok. 1820 r.)

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

W latach 20. XIX stulecia sceny oper włoskich oferowały w większości dzieła swoich rodaków, przede wszystkim Rossiniego i Spontiniego. Kurpiński zwrócił uwagę na dobry poziom orkiestr teatralnych, choć liczebnie były one zdecydowanie mniejsze od paryskich. Zwyczajem było, iż opery

³⁶ *Ibidem*, s. 189.

przerywano bardzo często baletem, po zakończeniu którego znaczna część publiczności wychodziła. Ci, którzy wytrwali do końca, opuszczali teatr zwykle po północy.

Spośród wszystkich teatrów włoskich, które udało się Kurpińskiemu zobaczyć, największy zachwyt wzbudziły w nim 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 stawał ją Kurpiński wyżej nad innymi. Z innych teatrów wymienia w swym *Dzienniku* jeszcze: Teatro San Ferdinando, przeznaczony dla „niższej” publiczności, dosyć mały i zaniedbany Teatr de la Fenice w Wenecji, gdzie grywano komedie i tragedie, oraz Teatro Nuovo w Neapolu.

Swoją podróż po teatrach europejskich zakończył kapelmistrz opery warszawskiej w Wiedniu, notując w swym *Dzienniku* krótki opis także życia muzycznego miasta. Co prawda jego uwagę przyciągnęła muzyka kościelna, której poświęcił długi wywód, jednak nie brakuje także uwag o teatrze Kärnthnerthor, w którym polski kompozytor podziwiał opery Webera i Mozarta. Słuchając dzieł Mozarta, porównał je do czystej i wspólniejszej architektury dawnych Rzymian³⁷. Jego podziw wzbudziła też orkiestra wiedeńska, znacznie większa od warszawskiej, składająca się z sześciu skrzypiec I, sześciu skrzypiec II, czterech altówek, czterech wiolonczel, czterech kontrabasów i instrumentów dętych.

Odwiedzając teatry, Kurpiński notował uwagi na temat repertuaru. Możemy dzięki temu poznać dzieła wystawiane na głównych scenach operowych Europy. Wydaje się, że w tym czasie ścierały się dwa kierunki. Obok klasycznych dzieł Mozarta (m.in. *Czarodziejskiego fletu*, *Łaskawości Tytusa*, *Wesela Figara*, *Requiem*) pojawiają się romantyczne opery Webera (*Wolny strzelec*, *Preziosa*, *Euryanthe*) oraz opery heroiczne Aubera i Spontiniego (*Fernando Cortez*, *Westalka*). Nie brakowało typowych oper komicznych, których wdzięk i prostotę prezentowali m.in. Isouard i jego rywal Boieldieu (*Czerwony kapelusik*). Poza operami najczęściej można było usłyszeć oratoria Beethovena i Morlacchiego oraz utwory Hummła. We wszystkich miastach królowała opera włoska Rossiniego (*Cyrulik sewilski*, *Kopciuszek*, *Sroka złodziejka*, *Otello*, *Mojżesz w Egipcie*), Cimarosy (*Tajemne małżeństwo – Il matrimonio segreto*), Mercadantego (*Elisa e Claudio*), Morlacchiego (*Tebaldo e Isolina*). Opera włoska, jak pisze Kurpiński, była jednakże

³⁷ *Ibidem*, s. 230.

dostępna „tylko dla jednej klasy ludzi [...] to jest dla pierwszego tonu”. Nawet we Francji „średniejszych obywateli bardzo mało tam bywało”³⁸.

Rossini zdominował całkowicie życie muzyczne Włoch I połowy XIX wieku, a *Tankred* (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 atutom kompozytora: melodie łatwo wpadające w ucho, solidny warsztat operowy, przede wszystkim poczucie humoru, niezbędne dla sukcesu oper buffa³⁹. Nie dziwi zatem fakt, że muzyka Rossiniego znajdowała uznanie w szerokich kręgach publiczności i przesłaniała popularnością dzieła 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 najsłynniejszych należeli: ze szkoły włoskiej Giuditta Pasta, przyjaciółka Stendhala, Isabella Colbran, żona Rossiniego, Giulia Grisi oraz występująca w Polsce Angelica Catalani⁴⁰; z zapomnianej szkoły francuskiej Caroline Branchu, Henri-Étienne Dérivis, oraz Adolphe 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 Lind⁴¹. Z głosów męskich popularnością cieszyli się tenorzy Giovanni Battista Rubini i Enrico Tamberlick, Josef Tichatschek, Ludwig Schnorr, baryton Victor Maurel, basy buffo Luigi Lablache i Antonio Tamburini⁴². Gwiazdy opery cieszyły się szacunkiem, uznaniem, a przede wszystkim popularnością, na jaką nie mogli liczyć 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 Filippo Sassaroliego; kompozytora Josepha Schustra, nadwornego kapelmistrza w Dreźnie; kompozytora Michała Kleofasa Ogińskiego,

³⁸ *Ibidem*, s. 62.

³⁹ F.W. Sternfeld, *Music [w:] The New Cambridge Modern History*, ed. C.W. Crawley, v. IX, Cambridge 1965, s. 240.

⁴⁰ Catalani śpiewała m.in. w Krakowie w 1820 r. Zob. J. Wąsacz-Krztoń. *Ludzie i muzyka w Krakowie w I połowie XIX wieku*, Rzeszów 2009, s. 152.

⁴¹ J.W. Reiss, *Mała historia muzyki*, Kraków 1987, s. 120. Por. *Encyklopedia romantyzmu*, red. F. Claudon, Warszawa 1992, s. 303–305.

⁴² *Encyklopedia romantyzmu...*, s. 304.

twórcę polonezów; Louisa Spora, kompozytora i skrzypka; Carla W. Guhra, kompozytora i kapelmistrza we Frankfurcie; Luigiego Cherubiniego, kompozytora; Franciszka Mireckiego, kompozytora, pianistę, pedagoga; śpiewaka tenorowego Serafino Gentilego; primadonnę Bocchabadati oraz pierwszego śpiewaka neapolitańskiej kapeli królewskiej Tarquiniego.



Fot. 5. Scena z II aktu *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego, obraz olejny, XIX w.
Źródło: *Kronika opery*, Warszawa 1993, s. 64.

W okresie przejściowym, do roku 1830, w Europie podziwiano głównie opery francuskie, włoskie i niemieckie. Francuzów reprezentowali spadkobiercy XVIII wieku: Getry, Le Sueur oraz piszący już w nowym duchu: Boieldieu, Méhul, Auber i kompozytorzy cudzoziemcy Gluck, Sacchini, Cherubini i Spontini. Z kompozytorów włoskich najczęściej pojawiały się nazwiska Rossiniego i jego poprzedników: Paëra, Paesiello, Mayra, Cimarosy. Rossini dominował w całej Europie, w latach 1820–1828 sukcesy święciły jego opery komiczne: *Kopciuszek*, *Sroka złodziejka*, *Włoszka w Algierze*. Z oper niemieckich najbardziej ceniono dzieła Mozarta. W Austrii w latach 1800–1810 z szacunkiem wznawiano jego wielkie opery, które pojawiły się później także w Berlinie i Paryżu. Sławą cieszył się również Weber. Inni kompozytorzy, jak Marschner, Hoffmann, Spohr, Lortzing, doznawali jedynie sukcesów w kraju⁴³.

⁴³ *Ibidem*, s. 296–298.

Opera, będąca połączeniem słowa i muzyki, stanowiła doskonały wzór integralności sztuk, rozwiniętej szczególnie 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 operobalecie. 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 po Rosję.

* * *

Podróż Kurpińskiego przyniosła niezwykle owoce. Mianowany dyrektorem Opery w Warszawie, przystąpił z wielkim zapałem do podniesienia jej poziomu artystycznego. Poczynione w kolejnych miastach zapiski miały mu posłużyć do jak najlepszego urządzenia warszawskiej sceny narodowej. Dziś jego *Dziennik podróży* stanowi cenny materiał źródłowy. Wspomnienia Kurpińskiego pozwalają nam poznać organizację i wygląd ważniejszych teatrów operowych z lat 20. XIX stulecia, repertuar czy poziom orkiestr i śpiewaków. Tłumaczą i ułatwiają ponadto zrozumienie podejmowanych przez Kurpińskiego działań w zakresie rozwoju i unowocześnienia teatru polskiego w okresie jego dyrekcji.

BIBLIOGRAFIA

Opracowania

- Hardin Terri, *Teatry i opery. Arcydzieła architektury*, Warszawa 2001.
Karola Kurpińskiego *Dzienniki podróży 1823*, oprac. Zdzisław Jachimecki, Kraków 1957.
Kochański Tomasz Wilhelm, *Obrazy Londynu, Paryża, Wiednia, Petersburga, Berlina i Rzymu*, t. 1, z. 2, Lwów 1829.
Kowalska Małgorzata, *ABC historii muzyki*, Kraków 2001.
Łałuzga Waldemar, *Historia powszechna. Wiek XIX*, Poznań 1999.
Nehrlich Christian Gottfried, *Die Gesangkunst physiologisch, psychologisch, ästhetisch und pädagogisch*, Lipsig 1853.
Przybylski Tadeusz, hasło: *Kurpiński Karol* [w:] *Encyklopedia muzyczna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. KLŁ, Kraków 1997.
Raynor Henry, *A social history of music from the middle ages to Beethoven*, Londyn 1972.
Reiss Józef Władysław, *Mała historia muzyki*, Kraków 1987.
Reiss Józef Władysław, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, Kraków 1984.
Sternfeld Frederick William, *Music* [w:] *The New Cambridge Modern History*, ed. C.W. Crawley, v. IX, Cambridge 1965.
Wąsacz-Krztoń Jolanta, *Ludzie i muzyka w Krakowie w I połowie XIX wieku*, Rzeszów 2009.

Strony internetowe

skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/552996

weber-gesamtausgabe.de/en/A001649

Encyklopedie i słowniki

Encyklopedia muzyki, red. A. Chodkowski, wyd. II, Warszawa 2006.

Encyklopedia romantyzmu, red. Francis Claudon, Warszawa 1992.

Kronika opery, red. Marian B. Michalik, Warszawa 1993.

Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965, Warszawa 1973.

The European Opera from the First Half of the 19th Century in the Light of Karol Kurpiński's *Diary of Travel*

Abstract

Even in the eighteenth century, the opera was associated with the court, and its creators were supposed not only to provide entertainment, but above all, they had to satisfy the tastes of the court audience. Therefore, the number of comic operas created at that time is not surprising. The process of change in the field of opera intensified at the end of the 18th century, when the two largest opera centers to date, Italy and France, slowly began to give way to others. A realistic picture of opera life in the first half of the 19th century in Europe was left by Karol Kurpiński, who in 1823 set off on a journey to get to know major European theaters in Vienna, Dresden, Berlin, Paris, Milan, Rome, Florence and Naples. He wrote down his remarks on the musical life of the visited cities in his "Journey Diary" to use them on his return for the Polish scene in Warsaw.

Keywords: opera, theater, music, Kurpiński