



molli podwaza
Postugiwa-
ni w nietypo-
zo stanowiska
tyki katolic-
jący „między

crudele (m 2).

5.84-92

JAROSŁAW MIANOWSKI

Operowy nie-Mozart. Styl i wartość

1 NIEMIECKI GENOTYP I TWÓRCZOŚCI MOZARTA

Niemiecki singspiel jest przez większość badaczy traktowany jako marginalny gatunek operowy w XVIII wieku. W wielu publikacjach dotyczących historii opery można spo- tkać się wręcz z twierdzeniem, że w stosunku do opery włoskiej czy francuskiej tego czasu prezentuje on mniejszą wartość teatralną i muzyczną¹. Singspiel jest przy tym traktowa- ny głównie jako rodzaj *Unterhaltungsmusik* – gatunek o pogodnej, mało ważkiej i nie- zbyt wyrafinowanej tematyce i lekkiej muzyce o wyraznych ludowych korzeniach². Jako podstawowy wyznacznik dramatycznego singspielu podawany jest udział dialogów mó- wionych, które stanowią dużą część takiej formy dramatyczno-muzycznej, co miałoby świadczyć o genezie singspielu w tradycji dramatu mówionego. Pogląd ten, całkowicie niesłuszny, wynika – jak się wydaje – z dwóch powodów. Pierwszy – to terminologiczna wątpliwość co do stosowania pojęcia singspielu, która była już udziałem kompozytorów XVIII wieku. Niektórzy badacze rezerwują to pojęcie wyłącznie dla prostych sztuk z muzyką o łatwej, pogodnej tematyce i ludowej genezie, nie określając tym mianem utworów poważnych i w całości przykomponowanych. Drugi powód, istotniejszy – to słaba znajomość XVIII-wiecznego niemieckiego repertuaru operowego, szczególnie u ba- daczy anglosaskich. W szczególności słabo znany pozostaje XVIII-wieczny singspiel o tematyce poważnej, który stanowi, jak się wydaje, znacznie istotniejszy punkt odniesie- nia dla utworów Mozarta niż się dotychczas sądziło³.

¹ Por Donald J. Grout, *A Short History of the Opera*, Columbia 1988.
² Pogląd ten jest niesłuszny już w odniesieniu do muzyki baroku, bowiem to w tej epoce można szukać prototypu gatunku singspielu, czego przykładem jest chociażby pochodzący z 1710 roku (druga redakcja – 1730) utwór Reinharda Keisera *Der hochmütige, gestürzte und wieder erhabene Croesus*.
³ Świadomie decyduję się na używanie pojęcia singspielu zarówno w odniesieniu do utworów poważnych i przykomponowanych, jak komicznych, z dialogami mówionymi. Określenie to bowiem – obok terminu *deutsche Oper* – funkcjonuje już w siedemdziesiątych latach XVIII wieku i używa- ne jest zarówno przez Schweitzera, Bende, jak Holzbauera.

Trzy utwory, które stanowią punkt wyjścia dla poniższych dywagacji – *Alceste* (1773)

Antona Schweitzera, *Romeo und Julie* (1776) Georga Antona Bendy i *Günther von Schwarzbürg* (1777) Ignaza Holzbauera, były znane Mozartowi i – co najważniejsze –

wysoko przezeń cenione. *Alceste* sam Mozart określił w liście do swojego ojca jako „erstes deutsches singspiel”⁴. Komplementy pod adresem Schweitzera („W jego operze są

Wzmianki o Güntherze Holzbauera nie ma co prawda w listach Mozarta, lecz o stylu kościelnym tego kompozytora wypowiada się z kolei Mozart pozytywnie („Holzbauer komponuje muzykę bardzo ukladnie”). Będąc nazywa swoim „faworytem wśród kapel-

mistrzów luteńskich”, a jego monodramy i duodramy z tekstami mówionymi (*Medea* i *Arriadna na Naxos*) określa jako swoje ulubione kompozycje⁵.

Wpływ *Alceste* na muzykę Mozarta jest wyraźny. Przejawia się na poziomie ele-

mentów dzieła muzycznego – śpiewnej melodystyki z dużym udziałem koloratury, bogatej harmoniki, orkiestracji i elementów malarskiego dźwiękowego. Już uwertura, złożona ze

wstępu z rytmem punktowanym i ługowanej części sonatowej, przywodzi na myśl Mo-

zartowski *Czarnodziejski flet* lub *Fugę c-moll* KV 546. Elementy francuskie – pięcioakto-

wa budowa, brak recytatywu *secco*, niewielka ilość i zróżnicowanie numerów w akcie⁶ –

są zresztą dla tej opery charakterystyczne. Zmodyfikowana *tragédie lyrique* zdaje się sta-

nowie genotyp „pierwszego niemieckiego singspielu”, przynajmniej w warstwie struktu-

ralnej. Sposób traktowania afektów w operze przywodzi jednak na myśl z jednej strony

operę włoską, z drugiej – estetykę *Empfindsamkeit*. *Alceste* Schweitzera stanowi więc –

jak się wydaje – rodzaj wczesnej syntetyzacji stylizacyjnej.

Zespół wspomnianych cech muzycznych wskazuje zwłaszcza na bliskość *Alceste* do

pierwszego skończonego singspielu Mozartowskiego *Die Entführung aus dem Serail*.

Podobieństwa dotyczą szczególnie struktury koloratur i elementów malarskiego dźwię-

kowego, a także sposobu traktowania afektów. Liczne w *Alceste* przykłady malarskiego

dźwiękowego przywodu na myśl wspomniane *Die Entführung*. Właśnie w związku z tą

operą Mozart – niestety bodaj jedyny raz – objawił arkana swojej estetyki. Opisarii

Belmonta i metod kompozycyjnych, które służą muzycznej afekcji tekstu, znajdujemy

w liście do ojca. Oarii *O wie ängstlich, o wie feurig* – „o sercu bijącym z miłości” –

pisze Mozart: „Słyszysz się w niej i czuje niepokój i dżenie, widzi się falującą pierś (co

oddaje za pomocą *crescenda*), słysząc szepcy i wzdychania (pierwsze skrzyppce z *sor-*

ahnamt i *fletem untisono*)”. Metody takie mógł Mozart podpatrzeć między innymi wla-

śnie u Schweitzera

⁴ W polskie tłumaczenie listu do ojca z 3 12 1777 wkładał się błąd (por. *MozL*, s. 197). Jako

pierwszy niemiecki singspiel określa Mozart *Alceste* Schweitzera, nie zaś *Rosamunde* tego samego

kompozytora, której premiera – jak pisze w przypisie ni 6 Ireneusz Dembowski – odbyła się dopie-

ro w 1780 roku, a więc w pięć lat po premierze *Alceste*

⁵ *MozL*, s. 197.

⁶ Tamże, s. 180.

⁷ Tamże, s. 289.

⁸ Kuriozalem jest pod tym względem akt pierwszy opery, który zawiera – poza dialogami z Par-

theią – wyłącznie trzy arte *Alceste*, stanowi więc rodzaj monodramy

⁹ Por. *MozL*, s. 381.

¹⁰ Ignaz F.

¹¹ Tamże,

¹² Einstei

¹³ I Holz

mann Kretzsc

Wystawne

stałyśmy na

stanowiący

cenii twórcz

Wielki. Benc

wpływa z je

muzyczną, z

Opera Ignaza Holzbauera *Günther von Schwarzbürg*¹⁰ również niemal od początku przywodzi na myśl Mozarta. Nietypowa – jak na owe czasy – tonacja uvertury – Es-dur i niezwykle powolny akord we wstępie, ingerujący w przebieg allegria sonatowego i napisanego w kontrapunktyczny sposób, nie może nie skojaczyć się z uverturą do *Czarodziejskiego fletu*. Z kolei marsz tytułowy z drugiego aktu wykazuje wyraźne pokrewieństwo z melodią pierwszego aktu *Wesela Figara*¹¹. Przy okazji tej analogii pojawia się najważniejsza wątpliwość: czy asocjacje takie mają charakter przypadekowy i wynikają ze wspólnego uczestnictwa w obiegowym języku muzycznym epoki, czy też mogą świadczyć o bezpośredniej inspiracji i nawiązaniu? Skądinąd wiadomo, że Mozart bardzo często nawiązywał do utworów swoich współczesnych, wręcz się na nich wzorując¹². Można więc domniemywać o Mozartowskiej znajomości partytury *Günthera*.

Niezwykłość tego dzieła i jego bliskość do arcydzieł Mozartowskich nie polega jednak wyłącznie na asocjacjach. Holzbauer wydatnie się znakomitszym warsztatowo kompozytorem i dramaturgiem niż Schweitzer, dysponującym w dodatku znacznie ciekawszym librettem, stwarzającym interesujące okazje dramaturgiczne. Utwór kończy się tragicznie – śmiercią głównego bohatera i chóralnym lamentem. I choć zawiera pozytywne przesłanie patriotyczne, nie jest ono w stanie osłabić negatywnego wyrazu emocjonalnego dramatu. Właszcza postać Asberty zasługuje w tej opozycji na szczególną uwagę. Stanowi ona prototyp demonicznych postaci kobiecych z oper Mozarta – Elektry z *Idomeneo*, Królowej Nocy z *Czarodziejskiego fletu* i Vitelli z *La clemenza di Tito*. Każde jej wystąpienie wiąże się z wyeksponowaniem wątku zła i zemsty, co podkreślają negatywne środki retoryczne użyte w nader charakterystycznym zestawie. Asberta śpiewa prawie wyłącznie *acompanati*, postępuje się trudną technicznie koloraturą, licznymi skokami wokality, kontrastami rejestrow, wysoką *testitura*. Analogia do postaci Królowej Nocy, tak w warstwie dramaturgicznej, jak muzycznej, jest szczególnie wyraźna. W *acompanato* – *Pochłonięciem meim Herz* – Asberta wzywa złą mocę („Ihr schwarzen Mächte“), które mają doprowadzić do zagłady natury („Naturvernichtung“)¹³ – podobnie Królowa chce zetrwać wszystkie więzi natury („alle Bande der Natur“). Asberta jest matką protagonisty – Karla, któremu każe za wszelką cenę walczyć o władzę. Karl jednak mieszkawiedliwą walkę odtrąca. Podobnie Królowa, matka Paminy, próbuje skłonić córkę do zbrodni (zabicia Sara-stra), ta jednak sprzeciwia się woli matki.

Wyraźne konsekwencje *Empfindsamer Stil* są z kolei widoczne w innym dziele powstałym na rok przed *Güntherem*. Mowa tu o *Romeo und Julie* Georga Antona Bendy, stanowiącym typowy singiel z dialogami mówionymi. Choć, jak wspomiano, Mozart cenili twórczość tego kompozytora, jego wpływ na Salzburczyka wydaje się jednak niewielki. Benda stara się obrażować muzycznie niemal każde słowo tekstu literackiego, co wpływa z jednej strony na oryginalność koncepcji i znakomitą korespondencję słowno-muzyczną, z drugiej jednak strony – przyczynia się do osłabienia spójności dramatycznej

Wiciste (1773) *Günther von* [wzajemnie] – go ojca jako ego operze są ego muzyką, lecz o stylu (Holzbauer i), wśród kapel-ny mi (*Medea* poziomie ele-atury, bogatej a, złożona ze na myśl Mo-– pięcioakto-ów w akcie – zdaje się sta- swie strukt- jednej strony anowi więc – sc *Alceste* do *dem Serail* istwa dźwię-ly malastwa związku z tą wkl. Opis ani „znajdujemy z miłości” – acą pierś (co zypce z sor- innymi wła-

alogami z Par-

¹⁰ Ignaz Holzbauer, *Günther von Schwarzbürg*, w: *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, red. Hermann Kretzschmar, tom 8 i 9, Leipzig 1902
¹¹ Tamże, s. 173
¹² Einstein nazywa to zjawisko „odskoczniami” Por *Einstein*, s. 200, 207
¹³ I Holzbauer, dz. cyt., s. 103

składają się częstokroć z wielu odcinków, w których naprzemiennie występują fragmenty

solowe, chóry i ansamble. Są one właściwie odpowiednikiem sceny – teatralnej jednost-

ki syntaktycznej, numeracja ma więc niekiedy znaczenie czysto zewnętrzne. Recytatyw

i aria nie zostają od siebie wyraźnie oddzielone – większość fragmentów solowych opery

stanowią swobodne arioso, chwilami przechodzące w tok recytatywny, chwilami – dzięki

kantylenie – zbliżające się do arii. W partiach solowych prawie zupełnie brakuje kolo-

ratur. Udział chóru jest znaczący, a *divertissements* słabo powiązane z akcją pojawiają

się w dużym nagromadzeniu. Częstość ma budowę pięcioaktową, co wyraźnie przesądza

o francuskim rodowodzie. Fakt, że da Ponte – adaptując dzieło dla sceny wiedeńskiej –

nie zredukował ilości aktów, wydaje się intrygujący

Jak wynika z zacytowanych przykładów, genotyp francuski w operze II połowy

XVIII wieku jest różnicowany. Dla Mozarta nie jest on tak wyrazisty, jak włoski czy nie-

miecki, dlatego filacje francuskie występują u niego stosunkowo rzadko i trudno nawet

stwierdzić, czy dokonały się dzięki rzeczywistym związkom z operą francuską, czy wior-

nym filiacjom z operami włoskimi zaopatrzonymi w pewne cechy idiomu francuskiego

3. WŁOSKI GENOTYP TWÓRCZOŚCI MOZARTA – OPERA SERIA

Nie sposób wymienić wszystkich ważnych antecedencji opery seria w twórczości Mozarta. Jest to zagadnienie na tyle złożone i obciążone tak wielką literaturą przedmiotową, że trudno o choćby powierzchniową panoramę historyczną filiacji dzieł Mozarta i współczesnych mu kompozytorów. Warto jednak zauważyć, że w obrębie twórczości włoskiej czasów młodego Mozarta (a więc w latach siedemdziesiątych XVIII wieku) dają się zauważyć dwie wyraźne tendencje, nie pozostające bez wpływu na dzieło genialnego Salzburgczyka. Z jednej strony kulturowa jest tradycja barokowej włoskiej opery seria – zmienia się co prawda styl muzyczny i zanika *basso continuo*, jednak struktura i walor estetyczny tych dzieł pozostają niezmienione od czasów baroku. Z drugiej strony pojawiają się nowe tendencje dramatyzujące, co w pewnym stopniu wynika z inkustacji opery włoskiej wpływami francuskimi. Opera Carla Heinricha Grauna *Montezuma*, która została po raz pierwszy wystawiona w Berlinie w 1755 roku, w rok przed narodzinami Mozarta, stanowi przykładową, konwencyonalną reprezentację pierwszej grupy. Muzyczna wirtuozeria spełnia zwykłe piymanną rolę w opracowaniach arii, co jest charakterystyczne również dla niektórych oper Mozarta, szczególnie jego *serenat* teatralnych (*Ascanio in Alba*, *Il sogno di Scipione*, *Il Re pastore*). Przykładowo w arii Eupatorice *Non han calma le mie pene* (nr 8), śpięwaną przez protagonistkę jako finał I aktu, zewnętrzna wirtuozeria sprawia, że niemal zupełnie brakuje retorycznych odniesień do inkustowanego słowami-kłucami tekstu. Słowa: „terror”, „dubbi”, „timore” są zadysponowane w *allegro*, w parzystym metrum, w C-dur, bez śladów negatywnych figur retorycznych, za to z ogromnym udziałem kolaratury. Można sobie wyobrazić więc przeciwstawną muzyczną dyspozycję arii (tempo powolne, tonacja molowa, chromatyka), bardziej adekwatną w stosunku do afektu *desperatio*, który przebiega z tekstu.

W przeciwieństwie do dość zachowawczego Grauna, twórczość Niccolò Jommellego, zwłaszcza późna, może z kolei uchodzić za pierwsze ucieleśnienie reformy opery włoskiej w duchu francuskim. Na poziomie opracowania muzycznego szczególnie uwagę zwraca-

CD 24

ją bardzo ku narzuca się z *donata* Jom jak o „dobi skrytykować przypaść Mc Jommellego. Opera Jo była przez ki pierwsza weł ści mistiza, z dla Doroty W równanie na redagowanej w formie arii melli w wers drugiej wro (w której weł Najbardzi tekst i muzyk Legenda głot skomponowa wazkę Josef arii – pierwwo dopodobnie z w tekście ari członkowan rach jest z pe per me²⁶ Je obrazując n -warsztatową w interesując

21 16-letni z 29 maja 1771) *Moz.*, s. 120-1 22 Szczeg6 Jommelli jako Maria Teresa F *affetti convenie* 23 U Jomn por *MozNeue*, 24 Tamże, s 25 Por Hel tom 5, red Alf 26 „To wzb

ją bardzo kunsztowne *accompagnati* o dużej sile wyrazu. Kontekst Mozarta z Jommellim narzuca się z kilku względów. Podczas bytności na przedstawieniu opery *Armida abbandonata* Jommelliego (również do tekstu Metastasia) Mozart wyraził się o niej najpierw jako o „dobrze napisanej” („è ben scritta e mi piace veramente”), by później jednak ją skrytykować, uznając ją za „nazbyt ukladną i staroświecką”²¹. Elementy, które musiały przyspaść Mozartowi do gustu, to wypracowana, wyrafinowana chwila instrumentacja Jommelliego i mnogość recytatywów *accompagnato*.

Opera Jommelliego *Didone abbandonata*, napisana także do libretta Pietra Metastasia, była przez kompozytora opracowywana kilkakrotnie²². Dwie wyraźnie różne redakcje to pierwsza wersja z 1747 roku oraz ostatnia, pochodząca ze stuttgarcckiego okresu działalności miszusa, z 1763 roku. *Didone* zawiera w II akcie arię opracowaną także przez Mozarta dla Doroty Wendling jako aria koncertowa – *Ah non lasciarmi, no KV 486a* (295a)²³. Porównanie napisanej w Mannheimie w 1778 roku arii Mozarta oraz napisanej w 1747 i prze-redagowanej w 1763 roku arii Jommelliego jest znamiennie dla przemiań, jakie dokonują się w formie arii i dyspozycji afektów w operze seria. Forma *da capo*, którą zastosował Jommelli w wersji pierwotnej, ustępuje miejsca formie jednoczęściowej *cavatiny* bez tekstu drugiej zwrotki w wersji stuttgarcckiej oraz formie sonatowej ze zmodyfikowaną repetycją (w której wenańiz pojawia się nawet rodzaj *accompagnato*), użytej przez Mozarta.

Najbardziej jednak bodaj interesującą Jommelową odskocznią były dla Mozarta tekst i muzyka arii z *Festa teatrale Cere placata* Jommelliego do tekstu Michele Sarone. Legenda głosi, że scenę z tej opery *Bella mia fiamma, addio / Resta, oh cara KV 528*²⁴ skomponował Mozart niejako w niewoli, zamknięty przez jego praską przyjaźniokę – śpie-waczkę Josefine Dusek – w jednym z apartamentów w willi na Bertanice. Analiza obu arii – pierwotnej Jommelliego i arii koncertowej Mozarta – dowodzi, że Mozart praw-dopodobnie znał arię Jommelliego²⁵. Świadczą o tym podobne powtórki, których nie ma w tekście arii w librecie, obecność chromatyki w podobnych miejscach, podobne roz-członkowanie okresu muzycznego i podobieństwa motywiczne. Niezwykły w obu partytu-rach jest z pewnością fragment, napisany do słów: „quest'affanno, questo passo è terribile per me”²⁶. Jego opracowanie zdaje się mieć podobną funkcję u obu kompozytorów: obrazując negatywny wyraz tekstu oraz autoteleńczą – poprzez trudność techniczno-warsztatową odzwierciedlającą owo trudne przejście. U Jommelliego „questo passo” jest w interesujący sposób rozdrobnione rytmicznie, co ukazuje rzetelnością trudność pasażu

²¹ 16-letni Mozart rozmawiał wtedy także z Jommellim w Neapolu. Pierwszy list pochodzi z 29 maja 1770, drugi – w którym Mozart zmienił już zdanie – z 5 czerwca tego samego roku. Por. *Mozt*, s. 120–121.

²² Szczególnie interesujący jest pod tym względem fragment finałowy opery, który opracował Jommelli jako przedsmierne *accompagnato* Dydony. Por. szerszy komentarz na jego temat w: Maria Teresa Rosa Barezani, *Le vie all'espressione degli affetti nel recitativo strumentato*, w: *Gli affetti convenienti all'idea*, Red. Maria Caraci Vela i in., Napoli 1993, s. 581–606.

²³ U Jommelliego w wersji stuttgarcckiej aria ta znajduje się w III scenie II aktu. Aria Mozarta – por. *MozNeue*, tom 10, s. 327.

²⁴ Tamże, s. 733.

²⁵ Por. Helmut Hell, *Mozart „nimmi Rache”*, *Zu Szene und Arie KV 528*, w: „Mozart-Studien”, tom 5, red. Alfred A. Schmid, Tutzing 1995, s. 11–44.

²⁶ „Io wzburzenie i cierpienie jest dla mnie przerażające”.

nią fragmenty
ralnej jednost-
ne Recytatyw
owych opery
niami – dzięki
brakuje kolo-
coją pojawiają
nie przęszdza
wiedenskiej –
ze II połowy
włoski czy nie-
trudno nawet
ską, czy wior-
rancuskiego

zości Mozarta.
otu, że trudno
czesnych mu-
asów młodego
dwie wyrazne
jednej strony
awda styl mu-
pozostają nie
dramatologicz-
icuskami
y wystawiona
adawą, kon-
i zwykłe pry-
ektych oper
di Scipione,
(m 8), śpie-
ia, że niemal
czami tekstu,
nym metrum,
udziałem ko-
je arii (tempo
afektu *despe-*

Jommelliego,
pery włoskiej
agę zwiraca-

U Mozarta do trudności rytmicznej dołącza się skomplikowana trytonowa melodyka i harmonizacja z najbardziej szczegółowych w całej twórczości Mozarta – ciąg akordów septymowych zmniejszonych przez dłuższy czas osłabia działanie zasadniczej tonacji, co wzmacniają jeszcze pochodny kwint zmniejszonych w głosie wokalem.

Przykłady powyższe ukazują proces przejmowania tradycyjnego sposobu traktowania afektów w operach i – nade wszystko – nasycenia go wokalem wirtuozeryjnym, a z drugiej strony unaoczniają także możliwość, które kwinty potencjalnie w tekstach tych oper dla późniejszej twórczości Mistrza. Fakt, że sięgał on po teksty z oper seria z połowy XVIII wieku, także po zachowawcze libretta Metastasia, świadczy o tym, że stanowił one dla Mozarta interesujący pretekst do muzycznych *dispositio* i *decoratio*, wszak w nowym już duchu stylizacyjnym. Warto przy okazji uświadomić sobie fakt, że Mozart bardzo często szukał artystycznego wzoru w obcych kompozycjach i twórczość z kręgu opery seria dostarcza wielu przykładów tego fenomenu.

4. WŁOSKI GENOTYP TWÓRCZOŚCI MOZARTA – DRAMMA GIOCOSO

Specyfika *dramma giocoso* wiąże się z jego teatralnością, co wynika z oddziaływania chwy-
tów teatralnych, takich jak *imbroglio*, *travesti*, *anagnorisis* itd.²⁷ Urozmaicenie form, gatun-
ków muzycznych, stylów, technik i środków kompozytorskich jest tu ogromne. Napuszona
i egzaltowana retoryka *seria* sąsiaduje z prostym stylem *buffo*. Ławny sentymentalizm
miesza się z uczonością, a koloratura – z *parlando*. Pod względem dramaturgii muzycznej
pierwsze opery *buffa* nie różniły się szczególnie od oper *seria*. Także one składały się z fan-
cucha konwencjonalnych arii, z częstym udziałem fragmentów ansamblowych
Proste farsy muzyczne, w których brak jakichkolwiek śladów oddziaływania opery poważ-
nej, szybko ustępują miejsca *dramma giocoso*²⁸ o różnym stopniu nasycenia wpływami
opery *seria*. Taki mieszany gatunek stał się właściwie standardem już około roku 1750.
W pochodzącej z 1750 roku operze Baldassare Galupiego *Il mondo alla roversa ossia
le donne che comandano* parodystycznie i ironicznie potraktowany obraz świata, którym
rządzą kobiety, szkicowany jest naprzemiennie poprzez elementy stylu *buffo* i *serio*, co
widoczne jest szczególnie w warstwie językowej i jej adekwatnym odzworowaniu mu-
zycznym²⁹. Arie żądnej władzy protagonistki Tullii wyraźnie wpisują się w krąg *seria*.
Warto zacytować początek tekstu jednej z jej arii:

²⁷ O ile tragedia, z której powstaje opera seria, ma wyraźnie literacką genezę i nadaje się nie
tylko do scenicznego przedstawiania, ale także do czytania, o tyle komedia ma wyraźnie teatralny
rodzód, jej teatralność wydaje się głębsza, a byt sceniczny – bardziej niezbędny.
²⁸ Kategorie *dramma giocoso* wiąże się raczej z gatunkowym określeniem wszelkich oper ko-
micznych, używanym zamiennie z określeniem opery *buffa*. Skojarzenie *dramma giocoso* z gatu-
kiem mieszanym typu *semi-seria* wydaje się późniejszym nadużyciem. Warto przypomnieć, że nie
tylko libretto do poważnego, tragicomicznego *Don Giovanniego*, ale także do *Così fan tutte*, nosi
w oryginalnym określeniu *dramma giocoso*.
²⁹ Świadomość trzech poziomów stylizacyjnych w muzyce operowej: wysokiego – przynależne-
go szlachcie i arystokracji, średniego – właściwego mieszczaństwu, i niskiego – służbie ma swoje
źródła już w estetyce XVIII wieku.

Pierwszy
i druga
bowiem nie
w butelce
chej postaci
Podobne
znaleźć także
serie ekspon-
zemia w Or-
nie afektów,
skowy, podol-
ukochanemu
w jej sercu:

Opracowa-
kwatne w sto-
ności postaci
oper series,
stem i jego m-
Aria Fiorilli
co tworzy asi-
mencie te-
W innem c-
Niccolò Picc-
mezzo carate
ny język lite-
wanie dialektu
i mało wytat-
teryzują boh-

30 „Wśród
Miłości
Afektu
Zdobych
Por Bal
0676(2), s. 58.
31 „Tylko s-
zmienie
Por W /

melodyka i harmonizacji, stanowią jeden z septymowych o wzmacniającą

obu traktowania z ciekawością, a z drugiej strony opery, że stanowiły *oratio*, wszak i tak, że Mozart czość z kręgu

ychania chwy- e form, gatun- ie Napuszona ntymentalizm ił muzycznej daty się z lat- isamblovych opery poważ- ia wpływanu iku 1750 *roversa ossia* iata, którym *fo i serio*, co rowaniu mu- a krąg *seria* nadaje się nie ażnie teatralny iklch oper ko- *ccoso* z gatun- omieć ze nie *fan tutte*, nosi – przynależne- bie, ma swoje

Fra tutti gli affetti,
D'amore e di sdegno,
L'affetto del regno
Prevale nel cuore³⁰

Pierwszy dwuwiersonik komunikuje sytuację rodem z opery seria – mieszaną afekt *amor*

i *ira*. Druga część tekstu nadaje jednak tej sytuacji charakter groteskowy – „regno” bowiem nie jest słowem-kluczem dla afektu. Władza ma co prawda rodowód z opery seria, jednak nie wiąże się bezpośrednio z emocjami. Swoisty błąd w sztuce stanowi w burlesce Carlo Goldoniego świadomy chwyt parodystyczny. Także konfrontacja kruchej postaci kobiecej z tyłoma naraż afektami wpływa na komizm wyznania Tullia

Podobne efekty w tekście, właściwie szczególnie *parti serie* z oper komicznych, można znaleźć także w librettach Lorenza da Ponte do oper Mozarta. Czasem obecność *parti serie* eksponuje afekty bez parodystycznego dystansu. Tak działa na przykład *vendetta* – zemsta w *Or sai chi l'onore* Donny Anny w *Don Giovanni*. Częściej jednak wymienia nie afektów, a zwłaszcza ich opisywanie, komunikowanie o nich, ma wydzwierać groteskowy, podobnie jak u Tullia z opery Galuppiego. Fiorilli w swojej deklaracji wierności ukochanemu – w arii *Come scoglio* – śpiewa, że tylko śmierć jest w stanie zmienić afekt w jej sercu:

E poi la morte sola
Far che cambi affetto il cor³¹

Opracowanie muzyczne takich fragmentów jest zwykle, co charakterystyczne, adekwatne w stosunku do tekstu, nie zaś do sytuacji scenicznej i dramaturgicznej wiarygodności postaci. Tullia i Fiorilli posługują się zestawem środków charakterystycznym dla opery seria. W ten sposób Galuppi i Mozart osiągnęli pożądaną dysonans pomiędzy tekstem i jego muzycznym odzworowaniem, z jednej strony, a sytuacją sceniczną – z drugiej. Aria Fiorilli jest wręcz ostentacyjnie przeladowana figurami muzyczno-retorycznymi, co tworzy asumpt do scenicznego *imbroglio*. Poważna Fiorilli nie jest bowiem w tym momencie teatralnie wiarygodna, ani dla pozostałych *dramatis personae*, ani dla widza. W innej operze buffa, pochodzącej z 1760 roku *La Cechina ossia la buona figliuola* Niccolò Piccinniego, jeszcze wyraźniej obok *parti buffe* zaznaczają się *parti serie* oraz *mezzo carattere*. Społeczne pochodzenie postaci determinuje ich status tekstowo-muzyczny. Język literacki i muzyczny służących jest zgodny z ich genezą – prosty język i używanie dialektów w warstwie językowej oraz *parlando*, krótkie frazy, nieskomplikowane i mało wyrażone środki harmoniczne i wdzięczna *quasi-ludowa* melodyka charakterystyczna bohaterów *buffo*, którzy jednak pomimo niepozornych środków dzielą zwykle

³⁰ „Wśród wszystkich afektów

Miłości i gniewu,

Afekt rządzenia

Zdobywa serce najsilniej”

Por Baldassare Galuppi, *Il mondo alla roversa*, libretto w książeczce do płyty, *Chandos* 0676(2), s. 58

³¹ „Tylko śmierć może

zmienić afekt w moim sercu”

Por. W. A. Mozart, *Così fan tutte*, w: *MozNeue*, tom 8, s. 785

nanie ciekawsze i głębsze od utworu Gazzanigi! O ile wenecka jednoktówka odwołuje się wyraźnie do wzorów *commedia dell'arte* i miejsc standardowe typy postaci, o tyle dzieło Mozarta wyraża daleko ponad ten gatunek, stanowiąc rodzaj szekspirowskiej komedii charakterów. Ten psychologiczny rys właściwy jest zresztą wszystkim Mozartowskim operom buffa do tekstów Lorenza da Ponte³⁵. Warto też wspomnieć, że punktem ciężkości finału u Gazzanigi przypada na *lieto fine* (od taktu 516, C-dur!), w którym niezmięcony następ zabawy przywołuje nawet groteskowe w charakterze wokalne imitacje brzmienia instrumentów (panie popisują się wokalizami na słowie „cantar”, podczas gdy panowie imitują brzmienia fagotu, kontrabasu i gitary). Negatywny walor retoryczny u Mozarta zostaje natomiast utrzymany do końca. Całość kończy się kunsztownym fugatem, w którym pobrzmiewa zawarty już w *allegro* uwerturny *passus duntusculus*.

Relacja *Don Giovanniego* Mozarta i *Una cosa rara* Martina y Solera jest także bezspieczna. Tym razem Mozart znał na pewno dzieło hiszpańskiego kompozytora napisań do libretta jego własnego librecisty – Lorenza da Ponte. Dość rozbudowany fragment finału I aktu *Una cosa rara*³⁶ zacytował Mozart w drugim finale *Don Giovanniego* w scenie uczt obok fragmentu opery Giuseppe Sarti³⁷ *Fra i due litiganti* oraz autocytatu *Non più andrai z Le nozze di Figaro*, umieszczając w *Don Giovannim* rodzaj przegładu najpopularniejszych oper sezonu. Cytał ten nie wynika zresztą w żadnym razie z treści finału I aktu *Una cosa rara* – zresztą zaskakując słabego dramatycznie i nie zawierającego, typowego dla pierwszych finałów, zawieszenia dramatycznego³⁸.

CD 31

³⁵ Paolo Gallarati używa na określenie tych oper pojęcia psychologicznego realizmu, choć termin ten jest może niezbyt fortunny. Lepiej mówić tu – moim zdaniem – o psychologicznej wiarygodności postaci i wykreowanych przez nie emocji, choć nie należy zapominać przy tym o fakcie, że swoista ironia, jaka przenika te dzieła, ambivalencja postaci, groteska, która sąsiaduje z powagą, mocno ów psychologizm relatywizują. Wydaje się, że ujęcie psychologiczne jest tylko częścią prawdy o tych operach. Por. Paolo Gallarati, *Music and Mask in Lorenzo da Ponte's Mozartian Librettos*, „Cambridge Opera Journal” 1989 nr 3, s. 225–247.

³⁶ Por. Martin y Soler, *Una cosa rara ossia bellezza ed onestà*, München 1990, s. 210.

³⁷ Nie jest to jedyny cytat obcych kompozytów w operach Mozarta. Mozartowskie cytaty drobnie zgowo komentuje Armbruster, wyliczając m.in. cytaty w *Le nozze di Figaro*: z Girey'ego (*L'amant jaloux* w andante z finału II aktu) i Paisiella (*Il re Teodoro* w arii Figara z IV aktu). Też Armbruster jest, że Mozart – cytując – wprawda nie tylko podobieństwo muzyczne, ale i kontekstualne.

³⁸ Tamże, s. 51.

im z akcją scenicznych kolorów centralna opery (która potrakto-iny z *La finta*pro pod koniec-lacheckie. Nieona naturalna która odegra

ob szczególnie, kompozytora orów jest *Don*o *sia convitato*n y Solera

jest wielowat-na libretto da-dramatyczn-zi i przybycie-ście wieńcia-latego wystę-mia Gazzanigi-kiego kompo-rt w obu urwo-anie przez obu-tonacji D-dur/Giovanim, reminiscencje arii Księcia *Pia bianca di gliio*³⁸ z *Una cosa rara* zawart on

niez obu tych dmienne zna-cczym³⁴. To- i Podobne są noze wskazy-uniwersalizm-tywna afekta-jologicznymi-się nieporów-

ze Mozart znał

s. 83
1787, red. Sie-

), w: *MozNeue*
romych XVIII-

* * *

Reasumując, spójność wiedeńskiej tradycji opery czasów Mozarta, zwłaszcza firmowanej piórem Lorenzo da Pontego, wydaje się oczywista, choć nie stanowi jednolitego dyskursu. Z jednej strony można tu bowiem obserwować filiacje z innymi tradycjami operowymi, z drugiej – nawet wewnątrz tradycji wiedeńskiej – podejmowanie bardzo różnych pomyśłów gatunkowych i stylistycznych. Zarysowane powyżej tło dla oper Mozarta pozwala jednak, jak się wydaje, w szczególności sposób doceniać wagę tej współpracy i zrozumieć wielkość i jednostkowość fenomenu Mozarta na tle palety kompozytorów mu współczesnych i oper, które znał i słyszał, bądź mógł znać i słyszeć. Pozwala także oddzielić to, co w operach Mozarta w oczywisty sposób związane z epoką, normalatywne i konwencjonalne, od tego, co w nich szczególne, jednorazowe i fenomenalne. Tylko w takiej perspektywie sens przytaczanych tu przykładów nie ogranicza się do historycznego przeglądu, a partycypuje w kategoriach aksjologicznych. Współczesna weyflakcja oper Mozarta z punktu widzenia kontekstualno-historycznego nie osłabia w żadnym razie wagi jego twórczości, wręcz przeciwnie – ukazuje jeszcze raz, jak szczególną w historii opery postaćią był Mozart.

Autorem tych
niejaki Johann
w *Idee muzyki*
ny był za amai
tążczenia cech
ści. I tak w trz
jego autorstwa
land im achte
w którym pod
historiozoficz
cie wyrażenie
wyróżniony.
Porównani
w nazbyt pate
niesłychanie p
manlyczną, sz
rzekomych sie
stety, okazały

¹ Johann Ka
im *achtzehnten*
haus, *Idee muzy*
od autorki teksu
² Carl Dahlb
³ Por powyż

Ca

ALINA MA