

Teoria opery według Dahlhaus.

Wybrane Aspekty

M a r i a S t o l a r z e w i c z

W rozważaniach na temat analizy opery Dahlhaus¹ stwierdza, że brakuje odpowiednich kryteriów i kategorii, które mogłyby służyć do opisu relacji słowno-muzycznych, muzyczno-dramatycznych i muzyczno-teatralnych w operze. Istotną trudność stanowi także przedstawienie stosunków, jakie zachodzą między momentami scenicznymi a słowno-muzycznymi.

Dahlhaus proponuje, by uważać operę za wydarzenie teatralne, w którym muzyka, słowo, gest, oprawa sceniczna – są funkcjami dramatu i oddziałują na widza jako całość. Postuluje, aby w stosunku do opery używać pojęcia „teatr muzyczny”. Zmienia ono perspektywę badawczą, z jakiej patrzy się na operę, przenosi zainteresowanie z relacji słowa i muzyki na wydarzenie teatralne. Do badań nad tak pojętą operą potrzebna jest dramaturgiczna analiza. Pojęcie to należy rozumieć jako: „próbę odnalezienia i zaznaczenia zarówno w tekście muzycznym, jak i tekście dramatycznym, momentów, które są konstytutywne dla struktury dzieła jako dramatu i wydarzenia teatralnego”². Podejście takie implikuje przemianę obiegowych opinii na temat funkcji libretta operowego i muzyki w operze.

Libretto

Włoskiej operze XIX wieku, której wieloma przykładami uczonego ilustruje swoje rozważania, zarzuca się powierzchowność i płytkość, co ma się przejawiać w słabości libretta i czynnika dramatycznego, dominacji zaś – sfery muzycznej. Dahlhaus milcząco przyjmuje tę tezę za punkt wyjścia do rozwinięcia swojej wizji opery.

Powołując się na pogląd Louisa Véron, dyrektora paryskiej Grand Opera za czasów Meyerbeera, że akcja opery powinna być zrozumiała w postaci pantomimy, Dahlhaus stwierdza, że substancją opery jest

¹ Rozdziały: „O kontemplatywnym ansamblu” (Über das „kontemplative Ensemble“), i „O metodzie analizy opery” (Zur Methode der Opern-Analyse), w: Carl Dahlhaus, *Opern und Librettotheorie*, w: *Gesammelte Schriften 2. Allgemeine Theorie der Musik*, red. Hermann Danuser, Laaber 2001, s. 405 – 422. (Pierwotnie oba teksty były opublikowane w pracy „Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte“, München 1983.).

² Ibidem, s. 412. (Tłumaczenia cytatów z tekstów Dahlhaus M.S.)

to, co widoczne (*das Sichtbare*), nie zaś to, co opowiadalne (*das Erzählbare*). Zatem użyteczne libretto konstruuje momenty, które pokazane na scenie są dla widza czytelne jako „żywe obrazy”. Dla zilustrowania swojej tezy Dahlhaus przedstawia m.in. następstwa obrazów w *Otelli* Rossiniego. Ekspozycję tej opery rozpoczyna uroczyste przyjęcie, jakie bohaterskiemu protagoniście przygotowują weneccy dożowie i mieszkańcy miasta. Na uboczu widać Jagona i Rodryga, których zachowanie od razu wskazuje, kto z nich jest bohaterem, a kto – intrygantem. Kiedy Jagon pokazuje Rodrygowi list, nie ważna jest jego treść, lecz to, że od razu wiadomo, iż to element intrygi przeciw Otellowi. Dalszy przebieg akcji tego libretta z punktu widzenia racjonalnego obserwatora pozbawiony jest wewnętrznej logiki, spełnia jednak dramaturgiczne wymagania opery – niesie łatwe do odczytania konstelacje postaci.

Ani zagmatwana akcja, ani przedakcja, które łatwo znaleźć w streszczeniach zapisanych w przewodnikach operowych, nie mają zatem znaczenia dla opery rozumianej jako wydarzenie teatralne. Dahlhaus zwraca uwagę na to, że zapis akcji opery w przewodniku jest w zasadzie błędny, bo nie przedstawia tego, co by do pokazania na scenie sugerowały muzyka i libretto.

Uwaga Dahlhauusa wydaje się niezwykle interesująca, nie uwzględnia wszakże pewnej otwartości dzieła, która pozwala na jego różnorakie interpretacje. I jeśliby uwzględnić, na przykład, ujęcia różnych badaczy czy też reżyserów jakiegoś dzieła, trudno byłoby przygotować taki przewodnik. Jeśli każdy z analityków wskazywałby inne punkty węzłowe przebiegu dramaturgicznego utworu, to pytanie, jak przedstawić daną kompozycję, pozostawałoby niebezpiecznie otwarte. Gdyby zaś zdecydować się na opis dzieła uwzględniający jego różne interpretacje, trzeba by było się zapytać, czy są czytelnicy, którzy byliby przygotowani do odbioru takiej książki, która miałaby być wszakże rodzajem wprowadzenia, przygotowania do percepcji teatru operowego.

Zasada widzialności opery znosi jeszcze jeden zasadniczy zarzut podnoszony przez krytyków i znawców literatury wobec librett, który dotyczy jakości poetyckiej tekstu. Jednocześnie zamyka dyskusję nad tym, co jest ważniejsze w operze – tekst czy muzyka. Użyteczność libretta nie wynika z jego poetyckiej urody. Poziom literacki, kunsztowność poetycka tekstu – nie mają dla opery znaczenia. Słowa służą bowiem dookreślaniu scenicznych obrazów. Do tego stwierdzenia Dahlhaus dodaje uwagę, że zasady zrozumiałości akcji opery jako pantomimy nie należy absolutyzować. Słowa, które pomagają widzowi lepiej się orientować w przebiegu utworu, są nie mniej istotne niż widoczność scenicznej akcji. Słowa o takiej funkcji Verdi nazwał *parola scenica*, Ferruccio Busoni zaś określił je mianem Schlagwortów. (Słowa, które objaśniają scenę i jednocześnie w danej sytuacji nabierają znaczenia; Schlagworty Busoniego mogą być rozumiane jako słowa-klucze albo też jako nieco bardziej rozbudowane, lecz wciąż jeszcze zwarte kwestie, jakie wypowiadają osoby dramatu. Tego typu konstrukcje pojawiają się na ogół w miejscach ważnych z dramaturgicznego punktu widzenia i częstokroć dotyczą istotnych idei wyeksponowanych w danym dziele). Takich *Schlagwortów* pojawia się wszakże w librecie niewiele. Reszta materiału słownego stanowi podporę dla muzycznej konstrukcji. Zatem dyskusja nad tym, co jest ważniejsze w operze – słowo czy muzyka – jest abstrakcyjną kontrowersją, która stawia estetyce operowej niewłaściwe pytanie.

Rozważania Dahlhausa kwestionują zasadność ogromnej części operowej teorii, która stanowi przecież znaczący fragment historii tego gatunku. Czym byłaby wobec jego postulatów choćby reforma operowa Glucka/Calzabiego albo rozważania muzyczne Rousseau? Może trzeba byłoby napisać i n n ą historię opery?

Muzyka

W rozdziale „O kontemplatywnym ansambli” Dahlhaus opisuje funkcję dramaturgiczną muzyki w operze. Zastanawia się nad relacjami, jakie zachodzą między muzyką a rozwojem akcji dramatycznej. Momentom, które zdawałoby się, mają jedynie znaczenie muzyczne, przypisuje istotną funkcję dramaturgiczną. Fakt, iż muzyka spowalnia rozwój akcji dramatycznej, nie jest bowiem wadą teatru muzycznego, lecz może służyć wywoływaniu prawdziwego efektu dramaturgicznego. Momenty pozornie tylko muzyczne Dahlhaus określa pojęciem przejętym od Ryszarda Straussa – „kontemplatywny ansambl”, o którym Strauss pisał w liście do Hugona von Hofmannstahla w czasie, gdy artyści pracowali nad *Kawalerem srebrnej róży* (16. maja 1909): „Byłoby pięknie, gdyby Pan dla drugiego aktu pomyślał o kontemplatywnym ansambli, momencie, w którym właśnie mogłaby być dramatyczna bomba, akcja sztuki się zatrzymuje i wszystko tonie w rozmyślaniach. Takie punkty wyciszenia są bardzo ważne”³.

Kontemplatywny ansambl będzie to typ sceny, w której dochodzi do konfrontacji między czasem, w którym rozwija się forma muzyczna, a czasem, w którym przebiega akcja dramatyczna. Forma muzyczna dominuje w tym zestawieniu. Dominacja ta ma wszakże funkcję dramaturgiczną. Pozornie się wydaje, że ansamble należą tylko do domeny konstrukcji muzycznej, są elementami niedramatycznymi. Ich pojawienie się wstrzymuje rozwój akcji utworu, czyni ją nieciągłą. Powstaje pauza, w której dominującą rolę pełni muzyka. Dahlhaus stwierdza jednak, że właśnie owo zatrzymanie, zawieszenie akcji zewnętrznej pełni ważną rolę dramaturgiczną w operze, jest również jedną z cech, które odróżniają operę od mówionego dramatu. Uczony pisze: „To, co w dramacie mówionym byłoby nie do pomyślenia, zatrzymanie się w sferze wewnętrznej, wymowne milczenie, które trwa kilka minut, jest w operze, według prawa formy muzycznej, estetycznie możliwe i sensowne. Moment ten jednak nie służy tylko i wyłącznie muzycznemu rozwojowi, lecz przez zatrzymanie ujawnia się jego dramatyczne znaczenie”⁴.

Koncepcję ansambli kontemplatywnego Dahlhaus ilustruje kilkoma przykładami. Są to: kwartet z opery *Fidelio* Beethovena: *Mir ist so wunderbar*, kwintet z opery *Śpiewacy Norymberscy: Wach' oder träume ich so früh* oraz ansamble z końca drugiego aktu *Lohengrina: In wildem Brüten muss ich sie gewahren*.

Ograniczę się tylko do jednego przykładu i będzie to kwartet z *Fidelio: Mir ist so wunderbar* (*Mnie jest tak wspaniale*). Cztery postacie opery: Marcelina, Leonora przebrana za mężczyznę – czyli Fidelio, Rocco – ojciec Marceliny oraz zakochany w Marcelinie Jaquino wyrażają w wewnętrznym dialogu emocje, jakie je w tym momencie dramatu ogarniają. Marcelina jest przekonana, że Fidelio – pomocnik jej ojca,

³ *Ibidem*, s. 405

⁴ *Ibidem*.

zarządcy więzienia – ją kocha i cieszy się z tego. Ojciec Marceliny myśli z radością o ślubie córki, Jaquino – dozorca więzienia jest zazdrosny o Marcelinę i nieszczęśliwy z powodu jej prawdopodobnego ślubu z Fidelim, Leonora, która w męskim przebraniu, jako pomocnik Rocca, chce się dostać do ukrytych pomieszczeń więzienia i uratować swojego męża – Florestana, dostrzega ze strachem i zakłopotaniem miłość Marceliny.

Jak można zauważyć w czasie słuchania tego kontemplatywnego ansamblu, akcja zewnętrzna utworu jest zawieszona. Dochodzi do głosu akcja wewnętrzna. Dialog między postaciami zamienia się w monologi wewnętrzne, w których postacie wyrażają skontrastowane afekty: radość, zazdrość, dumę, zakłopotanie pomieszane za strachem. Czynnikiem integrującym te skrajnie różne stany emocjonalne postaci jest muzyka. Beethoven nadał temu kwartetowi formę kanonu. Kanon niweluje kontrasty, stapia zawirowania emocjonalne w całość. Muzyczna integracja tego fragmentu antycypuje pozytywne rozwiązanie konfliktu. Muzyka charakteryzuje nie sceniczne „tu i teraz”, lecz zapowiada szczęśliwe zakończenie utworu, że przypomnę, kiedy to Leonorze udaje się uratować ukochanego męża.

A zatem żeby powiedzieć raz jeszcze: w kontemplatywnym ansamblu akcja sceniczna jest zatrzymana, postacie dramatu zapadają się w siebie i dają wyraz swoim emocjom. Nie słowa, jakie one wypowiadają, wyrażają ich uczucia, lecz muzyka. Dahlhaus określa to wyrażanie emocji, używając pojęcia Wagnera – „brzmiące milczenie” (tönendes Schweigen). Wagner twierdził, że jest to wielka sztuka milczeniem wyrazić to, czego nie można ująć w słowa. Zadaniem muzyka jest nadać temu milczeniu postać brzmienia. „Brzmiące milczenie” bezpośrednio wyraża emocje, których nie można ująć słowami. Temu momentowi zamyślenia, wyrażaniu nienazywalnego – muzyka nadaje nadrealną długość. Kontemplatywny ansamblu może stanowić główny punkt utworu, punkt zwrotny dramatycznej akcji. Słowa zapisane w librecie to wehikuł dla muzyki, która staje się nadrealnym językiem, wyrażającym nie do końca uświadomione emocje, których nie da się ująć w słowa.

Z punktu widzenia funkcji, jaką pełni w operze ten typ sceny, kontemplatywny ansamblu można odnaleźć i w dramatach muzycznych Wagnera, i we włoskiej operze XIX wieku.

Podsumowując, należy stwierdzić Dahlhaus wydobywa z wielu elementów, jakie tworzą teatr operowy, właśnie te, które bezpośrednio oddziałują na widza i wywołują efekt dramaturgiczny w czasie „tu i teraz” operowego przedstawienia. W jego koncepcji opera to wydarzenie teatralne, w którym słowo i muzyka budują słyszalny i widoczny dramaturgiczny przebieg. Zadaniem tekstu libretta jest tworzyć żywe obrazy, tableau, których znaczenie widz może zrozumieć bez opisu. Libretto ma również organizować konstelacje postaci, które wyrażają emocje rysowane muzyką. Konstrukcja muzyczna (kontemplatywny ansamblu), w której zatrzymuje się akcja sceniczna, pełni kluczową rolę, ponieważ pozwala przekazać w przedłużonej formie ważne momenty przebiegu dramatycznej akcji.