

Małgorzata Rychert

Od anielskiego śpiewu do ochrypłego krzyku : przemiany solistów operowych i ich współczesne oblicze

Kultura Popularna nr 2 (44), 110-120

2015

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Małgorzata Rychert

**Od aniel-
skiego
śpiewu do ochry-
płego krzyku**
*Przemiany soli-
stów operowych i ich
współczesne oblicze*

Od momentu swego powstania opera przechodziła liczne transformacje, by dostosować się do zmian zachodzących w otaczającym ją świecie. Wraz z operą zmieniali się soliści. Po dziś dzień odgrywają w niej kluczową rolę, oczarowując odbiorców kunsztem wokalnym, a co za tym idzie: generując zyski dla teatrów. Statuts gwiazd operowych od zawsze przypadają sopranom i tenorom – najwyższym głosom żeńskim i męskim. To właśnie umiejętność osiągnięcia możliwie najwyższych dźwięków i potrzymania ich przez dłuższą chwilę elektryzuje widownię operowe na całym świecie.

Małgorzata Rychert – skrzypaczka i anglistka, łączy pasję do sztuki i języka na kulturoznawczych studiach doktoranckich Uniwersytetu SWPS. Chociaż głównie interesuje się muzyką, uwielbia poszerzać swoje horyzonty w różnych dyscyplinach. mr.violinist@op.pl

Piękno z okaleczenia

Pierwszymi bożyszczami sceny operowej byli kastraci, którzy międzynarodową sławę dali załóżek przyszłemu statusowi divy operowej. Okaleczeni dla walorów muzycznych przekraczali granice ludzkiego głosu. Pojawili się w baroku, gdyż, jak twierdzi Patrick Barbier, „to właśnie ta epoka zrodziła owo wyzwanie dla rozumu, owo pragnienie, aby blask i zmysłowość niezwykłego głosu postawić ponad wszelkimi względami natury moralnej” (Barbier, 1998: 9). Przyczyniło się do tego kilka czynników. Po pierwsze, architektura tego okresu wymagała dużego, dźwięcznego głosu, który byłby w stanie wypełnić olbrzymie przestrzenie budowli sakralnych. Co więcej, ówczesny kanon śpiewu skupiał się na pierwiastku boskim, uosabianym w wysokich dźwiękach. Według tradycji kobiety nie mogły śpiewać podczas liturgii, a próby zastąpienia ich głosami chłopięcymi nie przyniosły oczekiwanych rezultatów. Pomimo wieloletniego szkolenia dzieci nie były w stanie zrealizować wszystkich założeń kompozytorów. Także falseści nie spełniali oczekiwań twórców. Ich głosy były wysokie, ale brakowało im siły i dźwięczności. Kastraci z niebywale wysokim i przenikliwym głosem doskonale wpisali się w potrzeby barokowej wokalistyki.

Śpiewający eunuchowie po raz pierwszy pojawili się w drugiej połowie XVI wieku. w chórze Kaplicy Sykstyńskiej, gdzie – według Tomasza Raczkiewicza – występowali przez trzy wieki (Raczkiewicz, 2004: 34–35). Sama praktyka kastrowania mężczyzn przyszła do Włoch wraz z niewolnikami z Dalekiego Wschodu, a duże możliwości pracy i dobrze płatnej kariery dla kastratów zachęcały rodziców, szczególnie z niższych sfer, do kastrowania synów. W okaleczeniu dzieci dopatrywali się ich przepustki do lepszego świata, a jednocześnie poprawienia własnej sytuacji. Czynniki ekonomiczne przyczyniły się do rozwinięcia całego proceduru handlu dziećmi. Rodzice albo sprzedawali je osobom zajmującym się kastrowaniem i trenowaniem uzdolnionych chłopców, albo sami płacili za operację i podpisywali umowę z przyszłym nauczycielem dziecka. Kontrakt zapewniał im regularny dochód, gdy młody kastrat zdobywał sławę. Ponadto odpowiedzialność za dziecko spadała na nauczyciela, który zabierał ucznia do domu i utrzymywał do rozpoczęcia kariery (Barbier 1998: 16–17).

Chociaż Kościół zapewniał nieograniczone możliwości pracy, to dopiero rozwój opery przyczynił się do rozślawienia śpiewających eunuchów. Kiedy opera zaważadła sercami Włochów, kastraci stali się jej głównymi wykonawcami. Ich wyjątkowość podkreślała manieryzm formy operowej. Roger Parker dopatruje się przyczyn popularności kastratów w sile i uniwersalności ich sztucznie podtrzymanego głosu. Nazywa ich typowo barokowymi masyzynami do śpiewania ze względu na wyrafinowaną technikę, nienaturalny, nadludzki głos, który dopełniał sztuczność opery (Parker, 2001: 425).

Popularność śpiewających eunuchów doprowadziła do rozwinięcia biznesu kastracji. Zabiegu można było dokonać w większości miast włoskich, szczególnie w mniejszych miejscowościach, gdzie kontrole policji nie były tak dokładne. Kastracje z przyczyn komercyjnych odbywały się w ukryciu, bo prawo karało za nie nawet wyrokiem śmierci. Mimo wszystko panowało społeczne przyzwolenie na okaleczanie dzieci. Decydował efekt końcowy – dobro wspólne w postaci doznań artystycznych i przewidywane lepsze warunki życia dla wykastrowanych dzieci. Jednak chirurdzy pracowali nie tylko anonimowo. W wielu centrach kastracji operacja była przeprowadzana oficjalnie z przyczyn medycznych (Vallejo-Nagera, 2000: 121–122) – ówczesne autorytety uznawały ją za skuteczny sposób leczenia podagry, przepukliny, epilepsji i szaleństwa. Przyjmowano, że chirurdzy działali w dobrej wierze, nie podlegali więc ekskomunice, jaką Kościół nakładał na osoby okaleczające chłopców bez wskazań medycznych. Przedstawiciele Kościoła brali udział w tym procederze, oceniając zdolności chłopców przed ewentualną kastracją. Tworzyli też centra kastracji oraz szkoły śpiewu. Co więcej, wszyscy chłopcy śpiewający w kościołach i przyklasztornych szkołach przeszli oficjalnie kastrację ze względów medycznych lub z powodu nieszczęśliwych wypadków, a ich biografie były fabrykowane, aby ukryć prawdę o okaleczeniu dla celów artystycznych (Raczkiewicz, 2004: 39–41).

Zabieg przeprowadzano między dziewiątym a dwunastym rokiem życia, przed mutacją i pojawieniem się oznak dojrzewania płciowego. Usunięcie jąder zapobiegało wytwarzaniu testosteronu odpowiadającego za twardnienie krtani (Szumowski, 2005: 197). Struny głosowe zachowywały elastyczność, a jabłko Adama nie wykształcało się. W efekcie chłopiec nie przechodził mutacji. Chociaż krtan rozwijała się jak żeński organ, nie wpływało to na kształt i rozmiar klatki piersiowej, gardła i rezonatorów, które zapewniały siłę głosu dojrzałego mężczyzny (Raczkiewicz, 2004: 40–41).

Kastraci znacznie przekraczali ludzkie możliwości oddechowe. Potrafilo śpiewać na jednym oddechu ponad minutę, wykonując kilkadziesiąt nut (Raczkiewicz, 2004: 48). Najbardziej niezwykłym efektem doskonałej techniki było *messa di voce*, w którym śpiewak zwiększał siłę dźwięku z ledwie słyszalnego do niesamowicie głośnego, a następnie ponownie wyciszał go – wszystko na jednym oddechu (Barbier, 1998: 22–23). Kastraci zaskakiwali nie tylko możliwościami oddechowymi. Ich skala głosu przewyższała fizyczne możliwości falcistów i sopranistek. Zawierała w sobie dwie trzecie skali głosu ludzkiego – tenor, alt i sopran. Rozpiętość głosu Farinellogo sięgała od c do d³. Głos kastratów posiadał niezwykłą giętkość, dźwięczność i bogactwo tonów harmoniczných. Ze względu na jednoczesne cechy żeńskie i męskie był określany jako nadludzki, dziwny, niewytłumaczalny i bezpłciowy (Raczkiewicz, 2004: 48).

Ostatni kastrat, Allesandro Moreschi, zmarł w 1922 roku. Pozostawił po sobie kilka nagrań, dostępnych dzisiaj w wersji cyfrowej. Nie musimy jednak polegać tylko na tych niskiej jakości materiałach z początku XX wieku, prezentujących zmęczony głos kastrata w wieku czterdziestu czterech lat, aby wyobrazić sobie mężczyznę śpiewającego żeńskim głosem (Vallejo-Nagera, 2000: 103). Dziś mamy możliwość słuchania współczesnych następców kastratów, śpiewających chłopięcym głosem bez okaleczania. Mowa o kontratenorach, którzy posiadają skalę głosu kastratów. Dlatego, jak zauważa Fernanda Eberstadt, wykonują obecnie w operach role bohaterów i świętych napisane pierwotnie dla kastratów, a śpiewane teraz często przez mezzosoprany. Kontratenorzy nie są nowym zjawiskiem, gdyż pojawili się w czasach kastratów. Moda

na ich kobieco wysokie głosy odnowiła się w Anglii w XX wieku, wraz ze zwiększonym zainteresowaniem wczesnymi operami z partiami napisanymi dla kastratów (Eberstadt, 2010: 38). Kontratenorzy śpiewają bardzo wysokie dźwięki falsetem. Jest to technika głosowa wykorzystująca tylko zewnętrzne krawędzie strun głosowych oraz rezonatory w głowie i szyi. Mężczyzna śpiewający falsetem śpiewa wyżej niż gdyby używał całych strun głosowych i rezonatorów klatki piersiowej. Toteż dwaj światowej sławy kontratenorzy, Philippe Jaroussky z Francji i David Hansen z Australii, tak naprawdę są barytonami. To dowodzi, że kontratenorzy tylko imitują kastratów, którzy po okaleczeniu zachowywali chłপিący głos.

Jednak cóż z tego, że kastraci wydobywali z siebie anielskie dźwięki, jeśli zachwycali jedynie techniką, wokalną wirtuozerią, a nie muzyczną ekspresją. Oszałamiali widzów, wykonując z dziecinną łatwością niesamowicie duże skoki pomiędzy dźwiękami, długie pasaże rozpięte na trzech oktawach i błyskotliwe tryle. Jak zauważa Vallejo-Nagera, widownia szukająca taniej sensacji podsycała upodobanie kastratów do popisywania się i współzawodniczenia między sobą, a nawet z instrumentalistami. To prowadziło w ślepy zaułek samozadowolenia, gdyż kastraci, zamiast pracować nad siłą ekspresji, uczyli się wokalnych sztuczek, które zachwycały tylko mniej wyrobioną publiczność. Bardziej wytrawnym słuchaczom brakowało emocji w wykonaniu (Vallejo-Nagera, 2000).

Zmierzch ery kastratów przypadł na początek XIX wieku. John Rosselli wyjaśnia, że głównym powodem zaniku kastracji było zmniejszenie popularności opery seria. Innym, równie ważnym, były zmiany społeczne. Szersze możliwości zarobkowe spowodowały, że rodzice mogli dużo łatwiej zapewnić byt swoim dzieciom i nie musieli posuwać się do ich okaleczania (Rosselli, 1992: 768).

Diva zdobywa scenę

Dzięki swoim nieograniczonym możliwościom kastraci przyczynili się do rozwoju operowych partii tenorowych. Pobudzili kreatywność kompozytorów, którzy zaczęli poszerzać owe partie, szukając granicy możliwości śpiewaków, dodając nowe środki wyrazu i elementy wirtuozerskie. Co więcej, tenorzy uczyli się sztuki śpiewu od kastratów, których uważano za twórców kanonu śpiewu. Na początku operowali tą samą techniką, skupiając się na wirtuozerii i ciągłym poszerzaniu skali głosu w górnym rejestrze. Dlatego partie tenorowe odzwierciedlały wszystko to, co kastraci wnieśli w muzykę wokalną. Dopiero w XIX wieku, wraz z rozkwitem późnej muzyki romantycznej, nastąpił kolejny etap transformacji solisty operowego. Jak zauważa Potter, zmienił się sposób odbioru wykonawcy. Kompozytorzy nadali soliście bardziej służebną rolę względem muzyki. Oczekiwali, że śpiewacy nie będą się popisywać swoimi umiejętnościami wokalnymi, lecz wykorzystają je do wzmocnienia efektu dramatycznego dzieła. Chociaż ozdobny sposób śpiewania wciąż istniał, twórcy – tacy jak Gioacchino Rossini – stopniowo z niego rezygnowali, tworząc muzykę, która nie zostawiała solistom dużo miejsca na improwizacje i własną ornamentykę. Ponadto ozdobniki przestały służyć prezentacji wirtuozerii wykonawcy, a zaczęły podkreślać emocjonalny ładunek muzyki (Potter, 2009: II, 20, 59). Także Richard Wagner, który zrewolucjonizował świat opery, przyczynił się do transformacji wokalistyki operowej. W swojej twórczości nie wykorzystywał wysokich rejestrów, chcąc

przybliżyć śpiew do naturalnej mowy z doskonałą dykcją. Jak podkreśla John Potter, Wagner zmienił również relację między śpiewakiem a kompozytorem. W wagnerowskiej koncepcji dramatu muzycznego nie było miejsca na starą wirtuozerię wokalną lub improwizację. Jak to określa autor, wykonawca miał otwarte drzwi do świata twórcy poprzez intelektualną interpretację dzieła na dużo głębszej płaszczyźnie niż sama technika wykonawcza. Te nowe możliwości, a ja powiedziałabym: wymagania, zmusiły śpiewaków do bardziej wrażliwej i twórczej pracy, wznosząc ich na wyższy poziom wykonawczy. Od tego momentu, według autora, śpiewacy mogli nazywać się artystami (Potter, 2009: 68).

Co ciekawe, gdy mówiono o rozwoju mistrzostwa głosowego, odnoszono się do solistów płci męskiej, szczególnie tenorów, którzy, jak pisał Rosselli, zdominowali świat wokalny od 1840 roku do lat 20. zeszłego wieku. Zniknięcie kastratów ze scen operowych nie uwolniło tenorów od walki o dominującą pozycję w muzyce wokalne. XVIII-wieczna miłość do koloratury zaowocowała modą na jeszcze wyższe glosy i w ten sposób w latach 1800–1830 na scenach operowych pojawiły się kobiety w przebraniu męskim, które przejęły role tragicznych bohaterów i kochanków, spychając tenory z niższą skalą głosu do ról władców i starców (Rosselli, 1995: 176). Kobiety, którym przez lata broniono dostępu do sceny, rozpoczęły swoje zmagania, najpierw o społeczne uznanie, a w końcu o dominację w operach. Początki były trudne. Uważano, że kobiety nie powinny występować na scenie. Dlatego odbierano je początkowo jako kurtyzany ze względu na wystawianie się na widok publiczny i na współpracę z artystami, traktowanymi jako małe przyzwitoie towarzystwo dla dam. Według opinii publicznej szanowana kobieta powinna być widywana w domu oraz w niektórych miejscach publicznych, takich jak kościoły, ale tylko w towarzystwie rodziny lub przyzwoitki. Śpiewaczki traktowano nie jak profesjonalnych muzyków, ale jak obiekty męskiego pożądania. To przekonanie było dodatkowo ugruntowane tym, że kobiety mogły pobierać lekcje śpiewu tylko od członków rodzin. Wszystkie te czynniki spowodowały, że recenzje ich występów w XVII i XVIII wieku skupiały się na cechach fizycznych, a nie na umiejętnościach. Ta tendencja przetrwała do połowy XVIII wieku. Ponadto wszystkie śpiewaczki ze względu na podejrzenie bycia kurtyzanami podlegały regulacjom prawnym. Te, które zachowywały się prowokacyjnie, zmuszano do wstąpienia do zakonu lub usuwano na przedmieścia, podobnie jak prawdziwe kurtyzany. Aby uzyskać pracę w teatrze, potrzebowały rekomendacji od publicznie szanowanych osób, potwierdzających ich nieskazitelną reputację, którą co chwilę musiały udowadniać. (Rosselli, 1995: 59). Mimo wszystko w XVIII wieku kobiety stworzyły poważną konkurencję dla tenorów, występując w rolach śpiewanych wcześniej przez kastratów. Potrzeba giętkiego, wysokiego głosu w rolach heroicznych zwiększyła zapotrzebowanie na kobiety w operze. Delikatny głos doskonale pasował do ról nastoletnich mężczyzn przed mutacją. Wskutek tego kobiety miały często w swoim repertuarze role zarówno głównych bohaterek, jak i bohaterów, przez co na scenie pojawiały się duety kobiet, z których jedna grała w męskim przebraniu. Co więcej, większość kobiet specjalizujących się w rolach *travesti*, traktowała partie kobiece jako poboczną część pracy zawodowej. Inne osiągnęły mistrzostwo i sławę w obu repertuarach. Stara tradycja krzyżowania płci na scenie rozpoczęta przez kastratów przetrwała do XX wieku, w którym jeszcze śpiewały kobiety specjalizujące się w rolach bohaterów heroicznych. Występowanie wokalne hybrydyczności zaczęło zmniejszać się w XIX wieku, kiedy kompozytorzy romantyzmu wyraźnie

rozdzielili partie wokalne dla kobiet i mężczyzn. W dodatku liczba tenorów naturalnie uzdolnionych do ról heroicznym znacząco zmniejszyła potrzebę zastępowania ich śpiewaczkami w męskim przebraniu (Andre, 2006: 94, 98, 103). Również dopiero w XIX wieku kobiety zostały zaakceptowane jako profesjonalistki i docenione nie za wygląd, a za umiejętności.

Te wszystkie zmagania uformowały charakter przyszłych solistek operowych. Hilary Poriss scharakteryzowała divy jako kobiety żyjące w niepokoju i pod ciągłą presją. Choć pracowite, sumienne i bardzo samokrytyczne, to ciągle nieusatysfakcjonowane swoimi osiągnięciami (Poriss, 2014: 381–382). Ich perfekcjonizm, nadwrażliwość i nerwowość, wynikające z fizycznego i mentalnego wysiłku utrzymania pozycji w konkurencyjnym, zdominowanym przez mężczyzn świecie muzycznym, były odbierane jako przejawy egoizmu i kapryśnego charakteru. W ten sposób powstał negatywny stereotyp divy: potwora i bogini w jednej osobie, oczekującej specjalnego traktowania, nieznośnej w codziennych kontaktach, anielskiej tylko na scenie (Poriss, 2014: 379). Tym samym określenia *diva* i *primadonna*, które są stosowane wymiennie, zaczęły mieć negatywne zabarwienie, poza zwykłym określeniem śpiewaczki wykonującej główną rolę. Trzeba pamiętać, że choć określenie *diva* jest przez nas kojarzone z kobietami, ma swój męski odpowiednik – *divo* – o równie negatywnym zabarwieniu. W końcu status divy operowej został zapoczątkowany przez kastratów, a osiągnął swoją kulminację, gdy kobiety w pełni rozwinęły skrzydła na scenach operowych. Głęboki podziw dla solistek przyczynił się do zwiększenia liczby książek i artykułów poświęconych ich życiu i pracy, oddających hołd ich talentowi. Poriss podkreśla, że zdecydowana większość tych prac próbuje złądzić wizerunek solistek jako potworów, pokazując je w innym świetle, jako demony pracy, normalne kobiety żyjące pod ciągłą presją. Mimo wszystko ich publiczny wizerunek składa się z przeciwności. Z jednej strony talent wynikający z ciężkiej pracy, z drugiej – trudny charakter będący konsekwencją świadomości własnej wartości i dużego samokrytycyzmu oraz wiedzy o rosnących wymaganiach słuchaczy (Poriss, 2014: 378–380). Wydaje się, że divy stały się ofiarami własnych ambicji i oczekiwań widowni, która swoim uwielbieniem dla ich sztuki wokalnej jeszcze bardziej podsycała aspiracje śpiewaczek. To ambicje solistów, aby prześcignąć konkurentów i zdobyć przychylność odbiorców, były głównym motorem wszelkich transformacji w świecie wokalnym.

Walka powagi z popularnością

Pragnienie zdobycia uznania widowni stało się dużo prostsze wraz z pojawieniem się nowych technologii. Nagrania gramofonowe spopularyzowały śpiewaków i repertuar operowy. Transmisje radiowe i telewizyjne wydołyły operę z uprzywilejowanego miejsca świątyni sztuki i przeniosły ją do codziennego świata zwykłych ludzi, poszerzając grono jej odbiorców. Media znacząco przeobraziły solistę operowego, gdyż, jak zauważa John Potter, zwróciły uwagę na osobę śpiewaka, która do tej pory stała w cieniu jego głosu. Część wykonawców stała się postaciami publicznymi, sławnymi wręcz jak gwiazdy filmowe. Co więcej, era filmu zapoczątkowała podział widowni i samej rozrywki. Podczas gdy opera zyskała status elitarnej, kojarzonej z wybranym odbiorcą, film przyciągał masy. Pomiędzy tymi pozornie skrajnymi formami rozrywki znalazł się musical, ściśle powiązany zarówno z operą, jak i filmem muzycznym (Potter, 2009: 93, 113). Musical charakteryzował się lżejszą tematyką,

uproszczonymi dialogami, melodyjną i wpadającą w ucho muzyką. Miała to być forma dopasowana do gustu klasy średniej, która aspirowała do rozrywki na wyższym poziomie. W ten sposób zaistniał podział na popularny musical i poważną operę, który wpłynął na wykonawców. Śpiewaków odnoszących komercyjny sukces w lżejszym repertuarze zaczęto postrzegać jako mniej wartościowych artystów, pomimo wcześniejszych osiągnięć na scenach operowych (Potter, 2009: 120). Było to tym bardziej niesłuszne, że w czasach, gdy w muzyce popularnej pojawiły się mikrofony, najważniejszym atrybutem śpiewaka była technika, dobra emisja, bez względu na rodzaj wykonywanej muzyki. Dlatego śpiewacy z łatwością odnajdywali się zarówno w repertuarze operowym, jak i tym bardziej popularnym. Najlepszym polskim przykładem jest Jan Kiepura, tenor, który w latach trzydziestych ubiegłego stulecia zdobył olbrzymią popularność i w repertuarze operowym, i popularnym. Ze swoją swoją charyzmatyczną osobowością stał się międzynarodową gwiazdą filmową. Należał do nielicznych tenorów odnoszących sukcesy w Metropolitan Opera i na Broadwayu. Jak zauważa Potter, Kiepura był jednym z pierwszych wielkich śpiewaków XX wieku, których reputacja ucierpiała przez niepisane prawo umniejszania wartości artystów podziwianych przez masy (Potter, 2009: 115, 120).

Dziś ludzie związani z operą, a więc nie tylko krytycy, lecz także reżyserzy, dyrygenci oraz muzycy, akceptują komercjalizację i, co więcej, rozwijają ją w świecie opery. Wykonawcy stają się przedsiębiorcami, którzy sprzedają swoje umiejętności i popularność, tworząc olbrzymi rynek muzyczny. Doskonali przykład stanowią trzej najślawniejsi tenorzy XX wieku: Placido Domingo, Luciano Pavarotti i José Carreras, którzy zainicjowali w latach 90. minionego wieku nową erę komercjalizacji opery poprzez koncerty trzech tenorów, przeznaczone dla masowej publiczności. Początkiem tej inicjatywy był koncert w Termach Caracalli w lipcu 1990 roku z okazji powrotu do zdrowia cierpiącego na białaczkę José Carrerasa (Potter, 2009: 177). Występ okazał się niezwykle udany, gdyż sprawił, że repertuar operowy stał się bardziej przystępny dla mniej wyrobionej publiczności poprzez wyselekcjonowanie samych słynnych arii z oper. Co więcej, wydarzenie odbywające się w plenerze straciło formalny charakter, typowy dla tradycyjnych teatrów operowych. W rezultacie wszystkie koncerty trzech tenorów generowały ogromne dochody, a śpiewacy uzyskali status supergwiazd, tworząc nowy wymiar sławy w świecie operowym. Same koncerty nie wniosły nic nowego do wykonawstwa muzyki operowej, ponieważ śpiewacy, pozbawieni akustyki teatru operowego i polegający tylko na nagłośnieniu, nie wykorzystywali w pełni swoich możliwości głosowych (Potter, 2009: 178). Choć ograniczony repertuar nie rozwinął muzycznej wiedzy publiczności, która została pozbawiona bogactwa i różnorodności opery tkwiących w formach wokalnych i scenografii, to jednak, jak zauważa Potter, projekt niewątpliwie zwiększył zainteresowanie głosem operowym i korzystnie zmienił rynek pracy dla wielu młodych śpiewaków. Negatywne wrażenia, jakie pozostawiły koncerty na krytykach muzycznych i bardziej wyrobionych melomanach, nie wpłynęły na reputację trzech tenorów, którzy już wcześniej zyskali uznanie na całym świecie jako soliści i należeli do panteonu największych śpiewaków operowych XX wieku.

Pavarotti, korzystając z potencjału masowych koncertów operowych, zaaranżował w rodzinnej Modenie coroczny koncert charytatywny „Pavarotti i Przyjaciele”. Do udziału zapraszał popularnych piosenkarzy różnych stylów muzycznych. Koncerty przyciągały szeroką publiczność, ponieważ widzowie mogli posłuchać gwiazd muzyki popularnej wraz z legendą opery

w różnorodnym repertuarze. Jakość wykonań i umiejętności wokalne zaproszonych gości, szczególnie w utworach klasycznych, pozostawiały wiele do życzenia, była to jednak cena, jaką Pavarotti zapłacił za popularność w szerszych kręgach i olbrzymi sukces komercyjny (Potter, 2009: 179). Luciano Pavarotti wyszedł poza symboliczną granicę muzyki operowej, powszechnie uważanej za elitarną. Popularyzując i komercjalizując śpiew tenorowy i repertuar operowy, chciał stać się bardziej dostępny w kategoriach kulturowych i finansowych. Ponadto dla starzejącego się i śmiertelnie chorego śpiewaka występowanie w teatrach operowych było już zbyt wymagające pod względem fizycznym – nagłaśniane koncerty na otwartym powietrzu nieco dłużej pozwoliły mu cieszyć się występami dla ogromnej publiczności. Również John Potter zauważa, że Pavarottiego coraz rzadziej można było posłuchać w operze, a coraz więcej jego fanów wolało zapłacić stosunkowo niewielką kwotę, aby usłyszeć go na boisku piłkarskim, niż znacznie zawyżoną cenę za miejsce w operze (Potter, 2009: 186). Koniec ścieżki artystycznej Luciana Pavarottiego ilustruje ważny trend w muzyce zapoczątkowany w XX wieku, zwany z języka angielskiego *crossover*. Polega on na poszerzaniu osobistego repertuaru przez śpiewaków operowych i piosenkarzy muzyki popularnej, którzy próbują swoich umiejętności wokalnych w różnych stylach muzycznych. Piosenkarze mierzą się z bardziej wymagającymi utworami muzyki klasycznej, śpiewacy operowi dodają do swoich występów utwory muzyki popularnej. Tendencja ta przyczyniła się w dużym stopniu do rozwoju podgatunków opery i pojawienia się nowych solistów operowych. Ciekawym przykładem śpiewaka przekraczającego granicę między muzyką klasyczną a popularną jest Peter Hofmann, który był zarówno śpiewakiem operowym, jak i piosenkarzem rockowym. Po zdobyciu międzynarodowej sławy w świecie opery zajął się muzyką rockową, by rozwijać swoje artystyczne horyzonty (Potter, 2009: 163). Chociaż rock i opera różnią się, Peter Hofmann zdobył uznanie opinii publicznej w obu gatunkach.

Rock z krzykiem i gitarą

Popularni piosenkarze również szukają nowych możliwości w muzyce klasycznej. Jednym z najlepszych przykładów może być Freddie Mercury i jego pop-opera *Barcelona*, w której wykonał duet ze słynną divą operową, hiszpańską sopranistką Montserrat Caballé. Jednak to rock progresywny i zespoły takie jak The Who, The Pretty Things, Pink Floyd zrewolucjonizowały koncepcję przenikania się dwóch światów muzycznych, przekształcając pojęcie opery i solisty operowego

Twórcy rocka progresywnego zaczęli podnosić standardy muzyki popularnej do poziomu muzyki klasycznej, dodając do swoich wykonań akompaniament orkiestr, klasyczną harmonikę, wirtuozerię instrumentalną oraz zapożyczenia z muzyki klasycznej (Heatley, 2010: 188). Co więcej, w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku grupy rockowe zaistniały w świecie artystycznym, tworząc rock-opery, będące hybrydowym połączeniem typowych utworów muzyki rockowej z formą operową. W ten sposób nowy podgatunek opery, będący jej mariażem z muzyką rockową i popową, spowodował zaistnienie zupełnie nowego solisty operowego, o skrajnie odmiennej emisji głosu, opartej na krzyku. Śpiew operowy wymaga zaawansowanej techniki z odpowiednio ustawionymi organami mowy: dobrego wsparcia dźwięku przeponą, wysokiej pozycji podniebienia twardego, szeroko otwartego gardła, nisko ułożonego języka

i napiętych mięśni twarzy. W efekcie otrzymujemy masywny i jednocześnie elastyczny dźwięk, równy we wszystkich rejestrach. Dźwięk jest okrągły a nie spłaszczony, jak przy braku poprawnej emisji głosu (Piotrowski, 2003: 55–61). Większość rockmanów nie posiada wokalnego wyszkolenia, wobec czego wykorzystują nagłośnienie, by ukryć wszelkie niedomagania głosowe. Co ważniejsze: nagłośnienie daje im możliwość przebicia się przez instrumenty elektryczne. Ich technika śpiewu, celowo oparta na krzyku, uwypukla ideologię rocka, w której króluje naturalność wyrazu i sposobu wykonania, odcinająca się od akademickich standardów śpiewu. Donośny, płaski, jasny, wręcz metaliczny głos charakteryzuje się nierównym brzmieniem na przestrzeni całej skali, ostrą artykulacją wysokich dźwięków, zmiennym akcentowaniem sylab prowadzącym do zaburzenia fraz. Muzyka rockowa jest zdominowana przez wysokie dźwięki, obejmujące swoim zasięgiem górne rejestry, typowe dla tenorów a nawet sopranów. Jednak dźwięk śpiewany w tym rejestrze przez rockmanów przypomina zaciśnięty głos falsetu, pisk, niekiedy wręcz ochrypły krzyk.

Rockowy podgatunek opery dodaje do zróżnicowanego świata tej formy kolejny typ solisty operowego: instrumentalistę rockowego. Typowe elementy wykonawcze konwencjonalnej opery zostały przeniesione z partii wokalnych do partii instrumentalnych, gdyż rockmani posiadają ograniczoną technikę głosową i, co za tym idzie, małe możliwości wokalne. Dlatego w muzyce rockowej to instrumentalności przejęły sztuczki muzyczne, niektóre z nich występujące w śpiewie operowym od czasów kastratów, takie jak ozdobniki linii melodycznej, improwizacje, złożone schematy rytmiczne z synkopami, szybkie przebiegi, często prowadzące do bardzo wysokich dźwięków zatrzymanych przez dłuższą chwilę i rozwibrowanych, duże skoki interwałowe, falowanie dynamiki, które kastraci doprowadzili do mistrzostwa poprzez technikę *messa di voce*. W ten sposób rockowi soliści instrumentalni zachwycają swoich słuchaczy tak, jak do tej pory robili to i robią nadal wokaliści. Zespoły, które stworzyły rock-opery, mają swoich wielkich solistów gitarowych. Twórca rock-opery *Tommy* i jednocześnie wiodący gitarzysta zespołu *The Who*, Pete Townshend, jest znany z bardzo emocjonalnych i burzliwych solówek. Jego gitara akustyczna tworzy również bogatą bazę dla całego albumu. (Cutchin, Fielder, Gent, Muller i Simons, 2014: 109). Druga rock-opera *The Who* pod tytułem *Quadrophenia* charakteryzuje się również niezwyklejmi interludiami instrumentalnymi i długimi solówkami. Na przykład *The Real Me* pokazuje umiejętności muzyczne gitarzysty basowego, choć wirtuozerie Johna Entwistle'a można w pełni podziwiać w solówce utworu 5:15, którą gitarzysta wykonuje tylko z towarzyszeniem perkusisty. Innym muzycznie interesującym utworem jest *Sea and Sand* z kontrastującymi częściami ze zmienionym tempem. Roger Daltrey i Pete Townshend wykonują na przemian wolne i dynamiczne części, udowadniając swoje mistrzostwo instrumentalne. Natomiast piosenka *The Rock*, jak zauważa John Atkins, to wariacje oparte na temacie *Helpless Dancer*. Liryczna solówka utworu wykonana w najwyższym rejestrze gitary elektrycznej, posiada frazy wymuszające szybką technikę palcową. Cały utwór jest wymagający muzycznie i znakomicie ilustruje muzykalność i technikę wszystkich instrumentalistów, którzy są jedynymi solistami w tym instrumentalnym interludium (Atkins, 2000: 206). Również tytułowy utwór albumu, *Quadrophenia*, fascynuje gitarowymi solówkami i kompozycją. Wstęp tworzy melodia partii gitarowej, wykonana bardzo wysoko z bogatą ornamentyką. Delikatna, liryczna partia solowa pojawia się narpzemienne z kontrapunktowym tematem syntezatora, który rozwija się

w kanon i jest przejęty przez gitarę elektryczną. Ostatni ciekawy przykład części instrumentalnej pojawia się w ostatniej piosence: *Love, Reign O'er Me*. Chociaż ta miłosna ballada ma niezwykle mocną partię wokalną, jej emocjonalny akompaniament z ciekawym kontrapunktem imitującym fale jest równie atrakcyjny i podkreśla rozpacz słyszalną w głosie wokalisty. Wszystkie powyższe przykłady potwierdzają, że w zespole The Who instrumentalisci odgrywają równie ważną rolę jak wokaliści, nie tylko wypełniają i wzbogacają muzyczną ilustrację akcji rock-opery, lecz także przejmują partie solowe.

Kolejny zespół, który stworzył rock-operę, Pink Floyd, miał również swojego gitarowego bohatera. David Gilmour to mistrz silnego, czystego dźwięku. Swoją obecność w rock-operze *The Wall* podkreślił poprzez gitarowy łącznik w utworze *Another Brick in the Wall Part 2* i monumentalne solo w *Comfortably Numb*. Prawie trzyminutowe solo w instrumentalnym przerywniku w piosence *Another Brick in the Wall Part 2* magnetyzuje energetycznymi pasażami; powtarzającymi się skomplikowanymi wzorami rytmicznymi z tryłami i przednutkami; pojedynczymi wysokimi, rozwibrowanymi dźwiękami i zawodzącymi glissandami, przejętymi przez keyboard. Natomiast mistrzowski popis Gilmoura w *Comfortably Numb* został uznany w 2006 roku przez słuchaczy radia Planet Rock za najlepszą partię solową wszech czasów. Wykonane przez gitarzystę wysokie dźwięki, duże skoki i szybkie pasaży, stanowią kluczowe elementy popisu solistów operowych, które zainicjowali najwybitniejsi soliści tego gatunku: kastraci (Cutchin i inni, 2014: 20).

Ostatni muzyk rockowy, który wpłynął na rozwój rock-opery, to Frank Zappa. Chociaż jest muzykiem-samoukiem bez formalnego wykształcenia, jego oryginalne harmonie są porównywane z kompozycjami takich twórców jak Igor Strawiński, Edgar Varèse i Anton Webern. Elektryczną muzykę gitarową Zappy charakteryzuje harmoniczna ekstrawagancja i niepowtarzalne brzmienie. Muzyczna kreatywność i różnorodność form kompozytora *Joe's Garage* udowadnia, że rockowi instrumentalisci piszą popularną, ale jednocześnie ambitną i wartościową muzykę. W utworze możemy usłyszeć nie tylko rock, lecz także reggae, jazz, blues, a nawet muzykę orkiestrową. Rock-opera Franka Zappy różni się zasadniczo od innych utworów tego podgatunku. Kompozytor nie skupia się na wirtuozowskich solówkach i wpadających w ucho piosenkach, ale tworzy unikalną mieszankę stylów i niezwykle dźwięków. Frank Zappa wzbogacił literaturę opery rockowej, kładąc podwaliny dla dalszej eksploracji operowego świata (Crocker, 2008: 371).

Podsumowanie

Opera, podążając za zmieniającym się światem, rozwinęła się w różne podgatunki, spełniające oczekiwania różnorodnej publiczności. Ta elastyczność jest widoczna szczególnie dziś, kiedy równolegle powstają wyrafinowane formy konwencjonalnej opery dla wyrobionej publiczności i jej popularne podgatunki dla szerszego grona odbiorców, takie jak rock-opery. Zdobyte techniki i mariaż opery z muzyką popularną stworzyły nowe oblicze solisty operowego – rockmana wykonującego na stadionie operę rockową. Forma operowa zmieniała się zgodnie z duchem czasu. Wraz z nią zmieniał się jej główny bohater – solista: od stworzonego specjalnie dla opery, anielsko brzmiącego kastrata, przez naśladowujących ich kontratenorów, donośnych tenorów, perfekcyjne divy, na ochryplym rockmanie skończywszy. Niejednorodna forma opery pozwoliła na nieograniczoną transformację wykonawcy.

BIBLIOGRAFIA

- Andre N.A. (2006). *Voicing Gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman In Early-nineteenth-century Italian Opera*. Bloomington.
- Atkins J. (2000). *The Who on Record: A Critical History, 1963–1998*. North Carolina.
- Barbier P. (1998). *Farinelli. Prawdziwa historia genialnego kastrata*, Warszawa.
- Cutchin R., Fielder H., Gent M., Muller M. i Simons D. (2014). *Rock Guitar Heroes. The Illustrated Encyclopedia of Artists, Guitars and Great Riffs*. London.
- Crocker Ch. (2008). Frank Zappa, [w:] Schinder S. i Schwartz A. (red.), *Icons of Rock. An Encyclopedia of the Legends Who Changed Music Forever*. Vol. 1. Westport.
- Eberstadt F. (2010). Who Can Resist a Man Who Sings Like a Woman?. „The New York Times”, http://www.nytimes.com/2010/11/21/magazine/21soprano-t.html?pagewanted=all&_r=0 [22.06.2015].
- Heatley M. (2010). *The Definitive Illustrated Encyclopedia of Rock*. London.
- Parker R. (2001). *The Oxford Illustrated History of Opera*. New York.
- Piotrowski G. (2003). *Zrozumieć krzyk. W stronę muzykologii rocka*, [w:] Burzta W. i Rychlewski M. (red.), *A po co nam Rock? Między duszą a ciałem*. Warszawa.
- Poriss H. (2014). What is a Diva?, [w:] Greenwald H.M. (red.), *The Oxford Handbook of Opera*. New York.
- Potter J. (2009). *Tenor, History of a Voice*. New Yorkshire.
- Raczkiewicz T. (2004). *Kastraci – kreatorzy włoskiej sztuki operowej w Europie XVII i XVIII wieku*. Wrocław.
- Rosselli J. (1995). *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*. New York.
- Rosselli J. (1992). Castrato, [w:] Sadie S. (red.), *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. 1. London.
- Szumowski W. (2005). *Historia medycyny filozoficznie ujęta*. Kęty.
- Tambling J. (1987). *Opera, Ideology and Film*. Manchester.
- Vallejo-Nagera J.A. (2000). *Wielcy odmieńcy i wielcy szaleńcy*. Poznań.