

Iwona Puchalska
Uniwersytet Jagielloński
ORCID: 0000-0003-0681-7460

Od melologu do melodramatu i dalej, czyli historia wątpliwej tożsamości

Atrybucje gatunkowe stanowią z reguły – zwłaszcza od czasu romantycznych przewrotów, kontestacji i rekonfiguracji – splecione i trudne problemy, jednak w teatrze muzycznym sprawa zdaje się bardziej zawiślana niż gdziekolwiek indziej. Mnogość tradycji lokalnych, a następnie kolejne reformy dramaturgii muzycznej zmierzające bądź to do wyklarowania istniejących, bądź zaproponowania nowych formuł, wreszcie – współczesne innowacje rekontekstualizujące dawne konwencje powodują, że nomenklatura bywa tu chwiejna, zwłaszcza jeśli chodzi o transmisję nazw gatunkowych pomiędzy różnymi językami narodowymi. Te kłopoty zdają się nie dotyczyć jednak terminu „melodramat”. Niezależnie od tego, czy używamy go jako określenia widowiska scenicznego z przełomu XVIII i XIX wieku, czy jako nazwy konwencji kinematograficznej, jego grecka etymologia sprawia, że przekłada się on na różne języki łatwo i skutecznie. Dlatego pewne zdziwienie musi budzić – przynajmniej na pierwszy rzut oka – wielojęzyczny opis, jaki znajdziemy na okładce nagrania (audio) *Werthera* Gaetano Pugnanięgo, dokonane przez orkiestrę Academia Montis Regalis pod batutą Luigiego Mangiocavallo, z udziałem Graziana Piazzzy i Luki Ocellęgo, wydane w 1996 roku przez OPUS 111:

Werther

Melologo in due partii de Goethe

Mélodrame en deux parties d'après Goethe / Melodrama in two parts after Goethe

Melodram in zwei Teilen nach Goethe

Nieadekwatność określenia gatunkowego zdaje się podkreślać fakt, że przecież w języku włoskim istnieje termin „melodramma”, co mogłoby sugerować, że mamy w podtytule do czynienia z różnymi pojęciami – wprawdzie, jak wyjaśnia autor hasła w Grove, „melodrama” i „melodramma” nie są terminami synonimicznymi¹, jednak to klarowne, encyklopedyczne rozróżnienie mać praktyka terminologiczna XVIII i XIX wieku, kiedy to rozmaite i mnożące się gatunki słowno-muzyczne dalekie były od wyrazistej systematyzacji, zwłaszcza jeżeli opisywane były w różnych językach, w których owo dystynktywne dla Grove’a pojedyncze lub podwójne „m” nie było uwzględniane². Również atrybucja gatunkowa danego utworu dokonana przez jego autora nie była bynajmniej zobowiązująca, zwłaszcza jeśli chodziło o dzieła niekonwencjonalne czy eksperymentalne. Dla przykładu, Wolfgang Schimpf wymienia ponad 30 różnych określeń doprecyzowujących szeroko rozumianą formułę melodramatu, pochodzących z ostatniej ćwierci XVIII wieku, zastrzegając, że lista daleka jest od kompletności (Schimpf: 12).

Konfuzję pojęć *melologo*, *melodrama* i *melodramma* potęguje fakt, że zakres stosowania tego pierwszego jest ograniczony do języka włoskiego i hiszpańskiego; w innych językach dla podkreślenia swoistości utworów realizujących charakterystyczny dla melologu typ połączenia deklamacji z partiami instrumentalnymi stosuje się formy opisowe – i tak na przykład w katalogu Schotta znajdziemy cały zestaw utworów dających się opisać terminem „melologo”, zebranych pod hasłem zbiorczym: „Sprecher mit Orchester oder Instrumenten” [deklamacja z orkiestrą lub instrumentem] – choć niektóre z tych dzieł opatrzone są przez ich autorów podtytułem „melodramat”.

¹ *Melodrama* to „a kind of drama, or a part of a drama, in which the action is carried forward by the protagonist speaking in the pauses of, and later commonly during, a musical accompaniment. (It is distinct from the Italian melodramma, meaning simply ‘musical drama’, or opera” (Branscombe, 2021). *Melodramma* natomiast to „a standard 19th-century term for opera with reference to text rather than music. It has no connection with the popular Victorian dramatic entertainment called ‘melodrama’, nor with Melodrama in the sense of words spoken over music, for which the Italian term is melologo” (Budden, 2021).

² W tłumaczeniu hasła encyklopedii Grove’a na język polski termin „melodrama” byłby (z grubsza) odpowiednikiem polskiej melodramy, a „melodramma” – melodramatu, jednak takie rozróżnienie nie jest funkcjonalne, o ile bowiem drama (zazwyczaj z przymiotnikiem „mieszczańska”) jest w polskiej terminologii dobrze zakorzeniona, to melodrama – już nie.

Współczesny słownik językowy zdecydowanie potwierdza specyficznie włoskie użycie tego terminu, zresztą nie uciekając się do takiego niuansowania, jak Grove i nie wprowadzając rozróżnienia między *melodrama* i *melodramma*:

Melologo (dal gr. μέλος „melodia” e λόγος „parola”). – Con questo termine si designa in Italia un genere di composizione (cui altrove corrisponde, nelle varie forme linguistiche, l'impropria voce *Melodramma*), nel quale una semplice recitazione, più o meno libera, d'un testo letterario (poetico più spesso che prosastico) è accompagnata da una sincronica parafrasi strumentale³.

(Rossi-Doria, 1934)

O włoskiej tradycji tego pojęcia świadczy również m.in. płyta nagrana w 2013 roku przez Luciano Bertoliego (narratora) i Mauro Bertoliego (pianistę), która nosi tytuł „MELODRAMAS for piano and narrator” i zawiera m.in. trzy utwory Liszta (*Lenore*, *Des Todten Dichter Liebe* i *Der Taurige Mönch*) opisane w bilingwicznym układzie jako „3 Melodramas – 3 Melologhi”. Ten powrót we włoskiej nomenklaturze do terminu „melologo” podkreśla ograniczony zakres występowania tego słowa, doprecyzowującego to, co w anglojęzycznej notce towarzyszącej tejże płycie napisanej przez Jamesa Wrighta zostało określone jako „The ‘Recitation with Piano’ (or „The ‘Recitation with Melodrama’)”. A więc pojęcie „melologo”, choć zagubione w kosmopolitycznej genologicznej wieży Babel, nadal nie zaginęło bez reszty i jest aktywowane – choć jako termin endemiczny, obserwowalny praktycznie jedynie w przestrzeniach włoszczyzny. Kontynuując metaforę botaniczną (z botaniką bowiem genologia ma bardzo wiele wspólnego), można by uznać, że słowo to stanowi lokalny relikw, świadectwo wczesnej fazy rozwojowej gatunku, nacechowanej chwiejnością nomenklaturową; że jest nazwą niejako próbną, eksperymentalną, porzuconą następnie na rzecz bardziej uniwersalnego „melodramatu”, który ulegał szybkim mutacjom związanym z adaptacją na wielu różnych terenach, w różnych kulturach narodowych. Takiej tezie przeczy jednak współczesne (jak w podanych wyżej

³ *Melologo* (z gr. μέλος „melodia” i λόγος „słowo”) – „terminem tym określa się we Włoszech rodzaj kompozycji (któremu gdzie indziej, nieprecyzyjnie, w różnych wariantach lingwistycznych, odpowiada słowo *Melodramma*), w której prostej deklamacji, mniej lub bardziej swobodnej, tekstu literackiego (częściej poetyckiego niż prozatorskiego) towarzyszy jednoczesna parafraza instrumentalna” (wszystkie tłumaczenia w tekście pochodzą od autorki).

przykładach) użycie tego słowa. Czyli: włoskie „melologo” jest odpowiednikiem francuskiego, niemieckiego, angielskiego czy polskiego „melodramatu”, ale nie *vice versa*: nie każdy melodramat jest włoskim melologiem – niektóre z nich to „melodrammi”. Włoska nomenklatura zdaje się więc być bardziej pod tym względem precyzyjna niż nomenklatura innych języków i lepiej oddawać istotę rzeczy – jako że przywołane utwory, takie jak *Werther* Pugnaniiego czy *Lenora* Liszta nie mają z klasycznymi teatralnymi melodramatami przełomu XVIII i XIX zbyt wiele wspólnego. Rozpowszechnione w większości języków (w różnych wariantach lingwistycznych, ale o wyrazistej i rozpoznawalnej strukturze etymologicznej) pojęcie „melodramat” jest więc w tej relacji pojęciowej agresywnym konkurentem, o wielkiej pojemności semantycznej, w której utonęła specyfika melologu. Dlatego też synonimiczność, sugerowana w zacytowanym opisie płytowym, prowadzi w fałszywą stronę – wskazuje tożsamość tam, gdzie jej nie ma.

Oczywiście nomenklatura geneologiczna reguluje się według własnych prawideł i trudno byłoby postulować obecnie upowszechnienie terminu melolog; warto jednak przyjrzeć się specyficznej formie słowno-muzycznej, którą określa się tym mianem, a którą w innych językach niekiedy – dla uniknięcia konfuzji wynikającej ze zbyt szerokiego spektrum znaczeniowego słowa „melodramat” – zastępowano rozmaitymi formami opisowymi.

Czym jest więc ów „właściwy” melolog, stanowiący realizację odmiennej od melodramatycznej idei gatunkowo-estetycznej? Aby to ustalić, najlepiej odwołać się do pierwowzoru tej formy, jakim był *Pigmalion* Jeana-Jacquesa Rousseau, przez samego autora nazwany „sceną liryczną”, lecz już przez Georga Bendę, autora niemieckiej wersji dzieła, określony jako „monodram” („Ein Monodrama”)⁴, następnie zaś nazywany także – w różnych edycjach – monologiem, kantatą, przedstawieniem lirycznym czy też wręcz dramatem muzycznym (Schimpf: 227–228), oraz do wspomnianego *Werthera*, jako intencjonalnego „melologu”, który jednak w różnych źródłach i opracowaniach był opatrywany nazwami takimi jak *Werther-Symphonie*, poemat symfoniczny czy suita symfoniczna, a nawet powieść muzyczna (Basso: 15–16).

⁴ Zob. lipskie wydanie w tłumaczeniu Bendy z 1780 roku: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/ptv1b9062358t.r=rousseau%20pygmalion?rk=21459> [dostęp: 31.03.2021].

Melolog obserwowany na przykładzie *Werthera* i *Pigmaliona* jawi się jako kwintesencja pączkującej pod koniec XVIII wieku idei korespondencji sztuk – modelowy właściwie przykład praktyk, nazwanych później przekładem intersemiotycznym oraz muzyką programową. Słowa i dźwięki współdziałają tu poza tradycyjną formułą muzyki wokalne, w polach nacechowanych wyrazistą autonomią, które jednak wchodzą ze sobą w ściśle relacje: głos jest deklamowany, a nie śpiewany, a więc nie poddany rygorystycznej obróbce brzmieniowej, zaś partie muzyczne mają charakter instrumentalny, a więc nie ulegają wokalne semantyzacji. Tę rozdzielność mocno podkreślał sam Rousseau, pisząc o swoim *Pigmalionie*; co istotne, w tej charakterystyce używa on terminu *melodrame* w znaczeniu, w jakim był on jeszcze używany we Francji w XVIII wieku – jako określenie dramatu w całości śpiewanego (Waeber: 9; Thomasseau: 8) – choć, co istotne, nie określa tym mianem swojego utworu, który prezentuje jako rodzaj mutacji gatunkowej:

Przekonany, że język francuski, pozbawiony wszelkiego akcentu, nie jest wcale sposobny do Muzyki, a zwłaszcza do recytatywu, wymyśliłem rodzaj dramatu, w którym słowa i Muzyka, zamiast iść wspólnie, dają się słyszeć jedno po drugim i gdzie wypowiedziana fraza jest w pewien sposób zapowiadana i przygotowywana przez frazę muzyczną. Scena *Pigmaliona* jest przykładem tego rodzaju kompozycji, która nie miała naśladowców. Doskonając tę metodę, otrzyma się podwójną korzyść, odciążając Aktora dzięki częstym spoczynkom i ofiarując Widzowi Francuskiemu rodzaj melodramatu bardziej odpowiadający jego językowi. To połączenie sztuki deklamacyjnej ze sztuką muzyczną jedynie w niedoskonały sposób stworzy wszelkie efekty prawdziwego recytatywu i wrażliwe uszy zawsze nieprzyjemnie odczuwają kontrast panujący między językiem Aktora i akompaniującej mu Orkiestry; ale Aktor wrażliwy i inteligentny, zbliżając ton swego głosu i akcent swojej deklamacji do tego, co wyraża ciąg muzyczny, zmiesza te nieprzystające kolory tak zręcznie, że widz nie spostrzeże niuansów. W ten sposób ten rodzaj dzieła może stanowić rodzaj pośredni pomiędzy prostą deklamacją i prawdziwym melodramatem, którego urody nigdy nie osiągnie⁵.

(Rousseau: 563–564)

⁵ „Persuadé que la langue Française destituée de tout accent n'est nullement propre a la Musique, & principalement au récitatif, j'ai imagine un genre de Drame, dans lequel les paroles & la Musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, & ou la phrase parlée est en quelque sorte annoncée & préparée par la phrase musicale. La scene de *Pygmalion* est un exemple de ce genre de composition, qui n'a pas eu d'imitateurs. En perfectionnant cette méthode, reuniroit le double avantage de soulager l'Acteur par de

Jak ukazuje przykład zarówno *Pigmaliona*, jak i *Werthera*, w owym „gatunku pośrednim” między deklamacją a „prawdziwym melodramatem” – choć nie jest to założone wprost w komentarzu Rousseau – bohater jest ukazany jako postać samotna, praktycznie wyłączona z międzyludzkich interakcji. Nie jest to w ścisłym znaczeniu „teatr jednego aktora”, ponieważ w finale *Pigmaliona* pojawia się (i przemawia) ożywiona Galatea, zaś wyznaniom Wertera towarzyszy (zwłaszcza w scenie ostatniego widzenia z Lottą) narrator, jednak dominującym głosem jest głos solowy, a motorem akcji nie są relacje między bohaterami, lecz dynamika myślowo-emocjonalna protagonisty. Pigmalion i Werter nie są więc bohaterami melodramatycznymi, ani w historycznym, ani we współczesnym rozumieniu tego słowa (niezależnie od jego chwajnego zakresu semantycznego [Ratajczakowa: 3–4; Sobina: 36–65]), ponieważ nie są uczestnikami typowej akcji melodramatycznej, która na przełomie XVIII i XIX wieku posiadała wyrazistą architektonikę oraz równie wyrazistą etykę i estetykę: melodramaty były eklektyczne stylistycznie, nie respektowały założeń teatru klasycznego (jako takie bliskie były dramie) i podkreślały efekty dramatyczne zróżnicowaną muzyką; w spektaklach tych postaci cnotliwe (przeważnie kobiece) wpadają w niezawinione opresje, z których wychodzą zwycięsko, nawet jeśli jest to zwycięstwo moralne lub zza grobu, zło zostaje zaś ukarane (Thomasseau: 6–9). Jak to ujęła Dobrochna Ratajczakowa:

Na *carte d'identité* melodramatu składa się zbiór istotnych cech łącznie stanowiących więzkę znamioną jedynie dla niego. Najważniejsza to pozorna chaotyczność, doskonale kryjąca wcale ścisły uniform patetycznego dramatu zła, poświęconego propagandzie prawd moralnych w ujęciu czarno-białym. Rozpisany na trzy akty scenicznego egzemplum temat prześladowania jest zrytmizowany: akt pierwszy to prezentacja dobra (spokoju, szczęścia, miłości etc.); drugi przynosi obraz nieszczęścia (zdrady, wojny, fałszywego oskarżenia etc.); akt trzeci – zniweczenie

frequens repos, & d'offrir au Spectateur François l'espece de mélodrame le plus convenable a sa langue. Cette réunion de l'art déclamatoire avec l'art musical, ne produira qu'imparfaitement tous les effets du vrai récitatif, & les oreilles délicates s'apercevront toujours désagréablement du contraste qui regne entre le langage de l'Acteur & celui de l'Orchestre qui l'accompagne; mais un Acteur sensible & intelligent, en rapprochant le ton de sa voix & l'accent de sa déclamation de ce qu'exprime le trait musical, mêle ces couleurs étrangères avec tant d'art, que le spectateur n'en peut discerner les nuances. Ainsi cette espece d'ouvrage pourroit constituer un genre moyen entre la simple déclamation & le véritable melodrame, dont il n'atteindra jamais la beauté”.

występku i tryumf prawdy. Uniform melodramatu wsparty zostaje przez ustabilizowany układ podstawowych postaci: tyrana lub zbrojcy, wampira czy zdrajcy, nieszczęśliwej ofiary, opiekuna niewinnych oraz przyjaciela tego ostatniego, brata lub służącego (postaci komicznej, łagodzącej napięcie). To stałe komponenty, mogące ulegać ograniczonej metamorfozie.

(Ratajczakowa: 2)

Istotna była też specyficzna konfiguracja postaci, konstytutywna dla melodramatu; jak to ujął żartobliwy, lecz zarazem trafny opis zawarty w wydanym anonimowo w 1817 roku *Traité du Mélodrame* (będącym owocem współpracy czterech humorystów):

Aby stworzyć dobry Melodramat, trzeba przede wszystkim wybrać tytuł. Trzeba następnie dostosować do tego tytułu jakiś temat, albo historyczny, albo wymyślony; następnie jako główne postaci ukazuje się naiwniaka, tyrana, niewinną i prześladowaną kobietę, kawalera i, na tyle, na ile się da, jakieś oswojone zwierzę, psa, kota, kruka, srokę lub konia. [...] Tyran zostanie zabity na końcu sztuki, cnota zatriumfuje, a kawaler powinien poślubić nieszczęśliwą, niewinną młodkę itd.⁶

(*Traité du Mélodrame...*: 9–10)

Jest to oczywiście ten sam schemat układu bohaterów, który George Bernard Shaw w słynnym aforyzmie uznał za charakterystyczny dla opery „Opera is when a tenor and soprano want to make love, but are prevented from doing so by a baritone”). Tak czy inaczej, jeśli więc za wyznacznik gatunkowy melodramatu przyjmiemy strukturę fabularną, to zarówno w historii Wertera, jak i Pigmaliona – chociaż obie oscylują wokół tematu miłości – brak tego wyznacznika: brak owego fundamentalnego dla konwencji melodramatycznych elementu intrygi, wyzwolenia uciśnionej niewinności, triumfu cnoty. Pigmalion zyskuje spełnienie, ale jest to narcystyczne spełnienie autoafirmacji, w dodatku naznaczonej doświadczeniem artystycznym. Werter Pugnaniego, zgodnie z oryginalną wersją Goethego, umiera sam, a śmierć jego jest przestroga:

⁶ „Pour faire un bon Mélodrame, il faut premièrement choisir un titre. Il faut ensuite adapter à ce titre un sujet quelconque, soit historique, soit d'invention; puis on fera paraître pour principaux personnages un niais, un tyran, une femme innocente et persécutée, un chevalier et autant que faire se pourra, quelque animal apprivoisé, soit chien, chat, corbeau, pie ou cheval. [...] Le tyran sera tué à la fin de la pièce, la vertu triomphera, et le chevalier devra épouser la jeune innocente, malheureuse, etc.”

odgłos samobójczego strzału, który rozbrzmiewa na końcu utworu, wywierający, według świadectw z epoki, wstrząsające wrażenie na słuchaczach (Basso: 16), eksponował niebezpieczeństwo, jakie wpisane było w autoanalityczny i autokartartyczny utwór Goethego, a które jego czytelnicy (w praktyce: cała generacja romantyczna), ujęci sugestywnym przedstawieniem rozkosznych miłosnych cierpień, z reguły ignorowali.

Pod względem kompozycyjnym indywidualistyczny melolog i wieloosobowy melodramat przełomu XVIII i XIX wieku miały jednak kilka wspólnych cech; jedną z nich było to, że miały w założeniu silnie i różnorodnie oddziaływać na uczucia, wywołując w odbiorcy szerokie spektrum kontrastowych i stosunkowo szybko następujących po sobie wrażeń, prowadząc go od radości do smutku, od spokoju do lęku; pod tym względem idealnie wpisywały się w eklektyczną estetykę romantyzmu (Thomasseau: 123). Jednak w melologu samotniczy charakter przeżyć wymuszał ich niuansowanie, a charakterystyczne dla niego solilokwium, aby pozostać interesującym i zawrzeć dramaturgię kontrastowych uczuć, musiało prezentowaną w deklamacji historię obudować odpowiednią ekspresją aktorską, pogłębieniem i zróżnicowaniem charakteru bohatera. W melodramacie natomiast relacyjność i efektowne konfiguracje zdarzeń łatwo zastępowały wyrazistość bohaterów: w tym teatrze akcja szybko zaczęła dominować nad charakterem bohatera i analizą stanów ducha (Thomasseau: 123).

W bardzo podobny sposób w obu gatunkach, zwłaszcza w ich początkach, prezentował się również (strukturalnie) udział muzyki: rozbrzmiewała ona zasadniczo pomiędzy deklamacjami, a nie zamiast nich lub w integracji z nimi, choć zdarzało się, że partie werbalne i muzyczne nakładały się na siebie w większych lub mniejszych częściach symultanicznych (Waeber: 10). Melodramat właśnie tym się przede wszystkim różnił od opery, że muzyka miała charakter instrumentalny, a nie wokalny: „Melodramat nie jest niczym innym, jak operą, w której muzyka, zamiast być śpiewana, jest wykonywana przez orkiestrę” – stwierdzał René-Charles Guilbert de Pixérécourt, jeden z ojców-założycieli francuskiego melodramatu (Thomasseau: 114). I melodramatowi, i melologowi przyświecała więc ta sama zasada organizacyjna: fragmenty muzyczne przeplatały się z deklamacją i dialogami, nierzadko towarzysząc pantomimie lub baletom uzupełniającym akcję. Stosunkowo szybko jednak element muzyczny przestał

być w melodramacie obligatoryjny, a wyznacznikiem gatunkowym stała się specyficzna konstrukcja fabuły i stałe typy bohaterów połączonych charakterystycznymi relacjami. Muzyka zawsze była jakoś obecna w spektaklach melodramatycznych, lecz coraz bardziej nabierała cech zwykłej muzyki teatralnej, łatwo wymiennej i niezwiązanej ściśle z dramaturgią całości – nie cechowała jej już tak ścisła interakcja ze słowem (Schimpf: 74–93). Tymczasem zarówno w *Pigmalionie*, jak i w *Wertherze* partia muzyczna jest integralną częścią dzieła, jako że są one głęboko zakorzenione w idei muzyki programowej.

Muzykę do *Pigmaliona* skomponował w większości muzyk-amator, Horace Coignet, w ściślejszej współpracy z Rousseau (który sam skomponował dwa fragmenty) i według jego wskazówek; był to więc w istocie integralny projekt autorski. Integralność tekstu i partii instrumentalnych została jednak, paradoksalnie, szybko unicestwiona w miarę rosnącej popularności utworu: inni kompozytorzy, tacy jak Franz Aspelmayer czy Georg Anton Benda, skomponowali swoją muzykę do tekstu Rousseau. Ich poczynania mieściły się oczywiście doskonale w ówczesnej praktyce, w której libretta różnego rodzaju spektakli muzycznych traktowane były jako teksty wielokrotnego użytku i bywały umuzyczniane więcej niż raz (dotyczyło to zwłaszcza librett operowych). W gruncie rzeczy jednak był to zabieg o wiele bardziej radykalnej rekonstrukcji niż zazwyczaj, ponieważ inaczej rzecz się miała, gdy autor libretta był inny niż autor muzyki; ale w tym wypadku, kiedy sam Rousseau był współtwórcą i inspiratorem partii muzycznych, komponowanych zgodnie z zasadą muzyki ilustracyjnej, owo przecięcie relacji tekstowo-muzycznej stanowiło naruszenie tożsamości dzieła. Ten rozdział stał się jeszcze bardziej radykalny, gdy partytura Coigneta wyszła z użycia i została uznana za zaginioną; jej odnalezienie dopiero w 1995 roku przywróciło oryginalną całość dzieła, wcześniej wykonywanego najczęściej w wersji Bendy.

Nieco inną rolę pełni muzyka w kompozycji Pugnaniego, który był przede wszystkim wirtuozem skrzypiec i kompozytorem, a nie jak Rousseau – pisarzem; dla niego więc, przy niewåtpliwej inspiracji *Pigmalionem*, modeli kompozycyjnych dostarczała raczej tradycja muzyczna niż literacka. Symptomatycznym gestem z tym związanym było sięgnięcie po gotowy tekst odpowiednio dobranych fragmentów powieści Goethego: jest to gest kompozytora, który nie żywi ambicji literackich. Skonstruowany przez niego intymistyczny,

deklamacyjno-instrumentalny utwór, w którym partie słowne – „logiczne”, dyskursywne i sensotwórcze – przeplatają się z partiami czysto muzycznymi, medytacyjnymi, emotywnymi, wydaje się w swojej istocie bliższy tradycji muzyki religijnej – oratoryjnej, a zwłaszcza jej niekonwencjonalnym formom – niż melodramatowi. Jako potencjalną inspirację kompozycyjną (oprócz bezpośredniego wzoru, jakim był *Pigmalion*) można wskazać słynny w owym czasie utwór Josepha Haydna *Siedem ostatnich słów Chrystusa na krzyżu* z 1787 roku (oraz późniejsze jego wersje). Jest to, jak opisywał sam Haydn, „utwór składający się wyłącznie z muzyki instrumentalnej, podzielony na siedem sonat [...]. Sonaty te są pomyślane tak, by odpowiadały słowom wypowiedzianym przez naszego zbawiciela na Krzyżu” (Geiringer: 323). *Werther* Pugnaniego, poza tym, że również opiera się na zasadzie muzycznej ilustracyjności dla deklamowanych słów, zbudowany jest na analogicznej idei empatii i duchowego współuczestnictwa w opowiadanej historii: w przypadku oratorium historii świętej, a w przypadku Wertera – świeckiej, lecz dla pokolenia naznaczonego silnie werterowskim mitem również przeciw sakralizowanej. Zresztą i w samym *Pigmalionie* nośność i wieloznaczność mitu miłosnej kreacji artystycznej wyposaża utwór w głębię i treści, od których melodramaty wystawiane w popularnych teatrach były bardzo odległe.

Zwracając uwagę na rozejście się dróg melologu i melodramatu, należy uwzględnić, że termin „melologo” pojawiał się również w kompozycjach większych, o charakterze singspielowym lub operowym, na oznaczenie fragmentów, w których deklamacji towarzyszy akompaniament instrumentalny; stąd też niektórzy wskazują genetyczne pokrewieństwo melologów i recytatywów akompaniowanego. Także sam Rousseau w swoim *Muzycznym słowniku* (*Dictionnaire de musique*) opisuje recytatyw powiązany w sposób, który eksponuje jego podobieństwo, zarówno funkcjonalne, jak i kompozycyjne, do techniki właściwej melologowi:

Recytatyw powiązany (*récitatif obligé*) to ten, który – wmieszany między ritornele i pasaże orkiestrowe – obliгуje, by tak rzec, wzajemnie orkiestrę i solistę do uważnego słuchania się. Naprzemiennie pasaże recytatywu i melodii przyozdobionej całym przepychem orkiestry są czymś najbardziej wzruszającym, zachwycającym i pełnym energii w całej muzyce nowoczesnej. Aktor poruszony, uniesiony uczuciem, które nie pozwala mu wszystkiego powiedzieć, przerywa, zatrzymuje się, milknie, a w tym czasie orkiestra mówi za niego. Owe chwile ciszy, tak

wypełnione, oddziałują nieskończenie silniej na słuchacza niż wówczas, gdyby aktor wypowiedział to, co słycać w muzyce.

(Skowron: 300–301)

Rousseau wskazuje własną sztukę, *Le Devin du Village*, jako przykład dzieła, w którym została zastosowana taka formuła recytatywu, jednak analogiczny zabieg – nazwany w partyturze wprost „melologiem” – znajdziemy w Mozartowskiej *Zaide* w akcie I: „Unerföschliche Fugung!” oraz w akcie II w powiązaniu z arią: „Zaide entflohen!” (Waeber: 100–104) (*nota bene* te fragmenty zostały przez współczesnego badacza, Wolfganga Schimpfa, w jego monografii osiemnastowiecznego melodramatu określone jako „sceny melodramatyczne” (Schimpf: 83). W takim kontekście, zastosowany jako swoisty chwyt kompozytorski, mogący stanowić składnik większej całości teatralnej, melolog tym wyraziściej ukazuje swoją specyfikę i swoją konstytutywną cechę, jaką jest ścisła współpraca monodramatycznej deklamacji z odpowiadającym jej opracowaniem instrumentalnym albo jedynie symultanicznym (jak w *Zaide*), albo też zarówno symultanicznym, jak i konsekwentnym wobec niej (jak w melologach stanowiących osobne utwory).

Związki muzyki z tekstem w melologu były więc zawsze o wiele ściślejsze niż w melodramacie, w którym występowało wielu bohaterów, a kompozycje szybko przestały pełnić ściśle ilustracyjną rolę, przekształcając się w zwykłą – łatwo wymienną – muzykę teatralną. Celnie to ujęła Dobrochna Ratajczakowa:

Co zatem jest z melodramatem? Kiedy dzisiaj go czytam, nie odczuwam potrzeby muzyki. Poza nazwą w wielu sztukach trudno dostrzec bliższy związek między nią a słowem.

(Ratajczakowa: 6)

Badaczka stawia hipotezę, że muzyczność melodramatu po marginalizacji z muzyki instrumentalnej po części przekształciła się w „mowę quasi-muzyczną”, której istotą jest specyficznie skomponowany dialog; zarazem jednak słusznie zwraca uwagę, że wbrew nazwie muzyka nie była podstawowym elementem konstytutywnym dramatu:

Żaden ze środków czy chwytów używanych w melodramatach nie zajmował pozycji dominującej. Przedstawiając człowieka w akcji, która była spektaklem, konstruując ją jako prezentację swoistej lekcji moralnej, budował tę akcję z wielu

tworzyw. Muzyka znalazła się w tym zespole, choć z czasem melodramat uległ modyfikacji.

(Ratajczakowa: 8)

Tak czy inaczej, istotą melodramatu przestała być unia brzmień instrumentów i deklamacji, a stała się nią specyficzna organizacja fabuły (Thomasseau: 114–115). Doprowadziło to do przedziwnego przesunięcia semantycznego: obecnie w terminie „melodramat” cząstka „melo-” jest myląca, nie jest to bowiem gatunek obligatoryjnie i ściśle związany z konkretną muzyką, choć naturalnie chętnie wykorzystuje ją na różne sposoby (Ratajczakowa: 4–5). Ten etymologiczny ślad, który w praktyce uległ zatarciu już w połowie XIX wieku, wciąż jednak rzuca – paradoksalnie – niezbyt życzliwe światło na muzykę. Mamy tu do czynienia z uderzającą, choć nieintencjonaną i w gruncie rzeczy pozorną deprecjacją walorów melicznych, gdyż odwołanie do muzyki w nazwie gatunkowej jawi się jako element wartościujący: drama czy dramat to godne pojęcia, podczas gdy melo-dramat to forma poślednia – zarówno w dawnej, jak i współczesnej hierarchii gatunków sytuowana wiele niżej od formy dramatycznej.

Rozluźnienie związku z muzyką (w praktyce artystycznej, nie w nomenklaturze) jest przy tym wyrazistym czynnikiem delimitacyjnym, pozwalającym wyznaczyć granice gatunkowe melodramatu i melologu: melolog nie może być się bez muzyki (Waeber: 11). Melodramat jest gatunkiem teatralnym (lub, następnie, filmowym), którego osią jest tekst dramatyczny; melolog jest gatunkiem muzyczno-literackim, w którym obie składowe z założenia działają równoważnie lub nawet muzyka zyskuje prymat przed tekstem, a ostateczną instancją twórczą jest w nim kompozytor, nie autor tekstu (tym bardziej, że często wykorzystywane są w partiach deklamacyjnych fragmenty istniejących już dzieł).

Dlatego, choć w dziewiętnastowiecznej kosmopolitycznej nomenklaturze artystycznej „melolog” szybko zaginął pod naporem melodramatu, nie przekraczając w praktyce granic języka włoskiego, istnienie tego terminu stanowi użyteczny papierek lakmusowy pozwalający różnicować rozmaite utwory określane jako melodramaty, które w istocie realizują melologiczną zasadę słowno-instrumentalnej ilustracyjności i solowego głosu deklamującego, nie realizując zarazem pozostałych wyznaczników fabuły, estetyki i etyki melodramatycznej. Znamienne jest to, że utwory takie znane są przede wszystkim pod nazwiskiem

kompozytora, a nie autora tekstu, tekst jest bowiem często gotowym, istniejącym wcześniej utworem literackim opracowanym dźwiękowo zgodnie z zasadą muzyki programowej. Melodramatem została nazwana na przykład wspomniana już *Lenora* Liszta do tekstu ballady Bürgera „z melodramatycznym akompaniamentem fortepianowym do deklamacji”⁷. Szczególnie symptomatyczne jest niemieckie pojęcie, używane dla określenia utworów *de facto* realizujących formułę melologu: (*das*) *Konzertmelodram* („melodram koncertowy”). W terminie tym słowo „koncert” eksponuje muzyczny charakter utworu teatralnego; jest to jednak pojęcie wtórne i nieco sztuczne, doprecyzowujące melodramat rozumiany jako określenie holistyczne, ogarniające zarówno solowe, jak i zbiorowe dzieła sceniczne, w których słowa i muzyka współlistnieją we właściwy dla melologu sposób (Holzmann, 2003). Słowo „Konzertmelodram” jest nieprecyzyjne również dlatego, że może sugerować wersję „koncertową” (czyli bez strojów, scenografii, gry aktorskiej i ruchu scenicznego) melodramatu.

Interesującym przykładem tego, że słowo „melolog” nawiedzało niekiedy świadomość terminologiczną twórców XIX wieku, pojawiając się zwłaszcza tam, gdzie inne pojęcia okazywały się niesatysfakcjonujące, jest *Lélio, ou Le retour à la vie* Hectora Berlioz’a. Utwór ten, ze względu na złożoność i różnorodność swojej struktury, wyrasta poza skromne ramy melologu (w jego rozumieniu z końca XVIII w.), lecz przez pewien czas był tak określany przez samego kompozytora, który jednak później porzucił ten termin na rzecz „monodramu lirycznego”. Znamienne jest to, że Berlioz, pisząc o *Lélio* jako o melologu, podkreślał zarazem, że będzie to dzieło należące do „nowego gatunku”, a sam termin przejął nie z tradycji włoskiej (której, jak się zdaje, w ogóle nie brał pod uwagę), lecz z dzieła Thomasa Moore’a *On National Music. A Melologue* z 1821 roku (Waeber: 137). Być może do ostatecznego porzucenia słowa „melolog” przyczyniła się nie tylko ówczesna popularność pojęcia „monodram”, lecz także uświadomienie sobie rozbieżności między charakterem tworzonego dzieła a wcześniejszymi realizacjami artystycznymi określanymi jako melologi (trudno zresztą powiedzieć, na ile Berlioz zgłębiał historię pojęcia i jego meandry etymologiczne) (Waeber: 137–138).

⁷ „[...] mit melodramatischer Pianoforte-Begleitung zur Deklamation” – opis z lipskiej edycji z 1912 roku: <http://www.scorser.ru/download.aspx?id=1183E76B338AAA752D73F-F505D3EF668&ip=-1265921862> [dostęp: 31.03.2021].

Co istotne, forma „recytacji z akompaniamentem” (zarówno kameralnym, fortepianu, jak i orkiestrowym), czyli *de facto* melologu, nie zanikła bynajmniej u kresu epoki romantycznej i w czasie zmierzchu idei przekładu intersemiotycznego mocno atakowanej przez formalistyczną ofensywę początku XX wieku. Uprawiana była także w dwudziestym stuleciu, w tym czasie nierzadko będąc postrzegana jako wariant Sprechgesangu; będący jednakże jego istotą specyficzny żywioł wokalny niewiele ma wspólnego z napięciem, jakie buduje w melologu współpraca nieśpiewanego głosu z partiami instrumentalnymi. Dlatego wśród wielu utworów dwudziestowiecznych, które wykazują pewne podobieństwo lub przez badaczy są wiązane z (szeroko, acz głównie formalnie pojmowanym) melodramatem, stosunkowo niewiele jednak realizuje „kanoniczne” założenia melologu: jeden solowy głos deklamujący, a nie śpiewający (ewentualnie z epizodycznym udziałem innych postaci-głosów), obligatoryjny charakter opracowania muzycznego, ściśle, wzajemnie ilustracyjne interakcje muzyki i tekstu. Wśród utworów spełniających te warunki można wymienić na przykład *Piotrusia i wilka* Siergieja Prokofiewa (w podtytule nazwanego „symfoniczną bajką dla dzieci”) albo utwory Maxa von Schillingsa (przez niego samego określane jako „Melodramen für Sprecher und Orchester oder Klavier” [melodramaty na mówcę i orkiestrę lub fortepian]: *Kassandra*; *Das Eleusische Fest* do tekstów Friedricha Schillera; *Das Hexenlied*; *Jung-Olaf* do tekstów Ernsta von Wildenbrucha), czy też, znajdującą się na wspomnianym już albumie Luciana i Mauro Bertolich „Melodramas for piano and narrator”⁸ kompozycję *Das Schloss am Meere* Richarda Straussa do tekstu Ludwiga Uhlanda. Zresztą wybór utworów zaprezentowanych na tej płycie dobrze ukazuje chwiejność granic tej formy gatunkowej, bowiem ostatnia z umieszczonych na niej kompozycji, *L'album di Madame Bovary* Dariusza Milhaud, jest w istocie suitą, stanowiącą wyciąg z muzyki do filmu Jeana Renoira z 1933 roku, którą – ze względu na wyraziste tytuły poszczególnych partii – można uzupełnić fragmentami powieści. Przykład ten jest o tyle znamienny, że relacja tekstu i partii muzycznych jest w nim raczej swobodna, nie ma mowy o tak ścisłej ilustracyjności, jaka była intencją Rousseau czy Pugnaniiego; z drugiej zaś strony, poprzez medium filmu poetyka melologu ponownie zbliża się do poetyki melodramatu w jego

⁸ <https://www3.carleton.ca/carletonsound/cscd1015.html> [dostęp: 31.03.2021].

dwudziestowiecznym, kinematograficznym wcieleniu. Jak widać owa „siła fatalna” (mówiąc sugestywną frazą Słowackiego), która powodowała oscylację tych form wokół siebie na przełomie XVIII i XIX wieku, nadal działa.

Bibliografia

- Basso, Alberto. Pugnani, Gaetano. *Werther*. OPUS 111. 1996 [książeczka płytowa].
- Branscombe, Peter. „Melodrama”. Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2021. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018355?rkey=O6Si4k&result=1> [dostęp: 31.03.2021].
- Budden, Julian. „Melodrama”. Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2021. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018356?rkey=O6Si4k&result=2> [dostęp: 31.03.2021].
- Geiringer, Karl. *Haydn*. Tłum. Ewa Gabryś. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1985.
- Holzmann, Hubert. *Pygmalion in München. Richard Strauss und das Konzertmelodram um 1900*. Erlangen: CEJ Druckhaus Mayer, 2003.
- Rossi-Doria, Gaston. „Melologo”. *Enciclopedia Treccani*. https://www.treccani.it/enciclopedia/melologo_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [dostęp: 31.03.2021].
- Rousseau, Jean Jacques. *Fragments d'observations sur l'Alceste italnien de M. Le Chevalier Gluck*. Tegoż. *Collection complète des oeuvres, 1790–1789*. T. 8. www.rousseauonline.com [dostęp: 23.03.2021].
- Ratajczakowa, Dobrochna. „Melodramat” [hasło]. *Encyklopedia teatru polskiego*. <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/107/melodramat> [dostęp: 31.03.2021].
- , „Muzyka melodramatu”. *Muzykalia* 1 (2008). http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/ratajczakowa_zeszyt_francuski.pdf [dostęp: 31.03.2021].
- Schimpf, Wolfgang. *Lyrisches Theater. Das Melodrama des 18. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988.
- Schott Katalog [online]. <https://de.schott-music.com/shop/konzert-buehne/orchesterkatalog/vokalmusik/sprecher-mit-orchester-oder-instrumenten.html?p=6> [dostęp: 31.03.2021].

- Skowron, Zbigniew. *Mysł muzyczna Jeana-Jacquesa Rousseau*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.
- Sobina, Iga. *Potwory sztuki scenicznej. Poetyka melodramatu doby polskiego Oświecenia lat 1790–1815*. Kraków: Collegium Columbinum, 2012.
- Thomasseau, Jean-Marie. *Le Mélodrame*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.
- Traité du Mélodrame, par MM. A! A! A!* Paris: Delaunay, Pélicier, Plancher, 1817. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k104366j.image> [dostęp: 31.03.2021].
- Waeber, Jacqueline. *En musique dans le texte: le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*. Paris: Van Dieren, 2005.

From Melologo to Melodrama and Beyond, or the Story of Dubious Identity

Summary

The term “melologo”, used sporadically in modern language and treated as an Italian synonym for melodrama, was in its genesis associated with the beginnings of melodramma, although it had a distinct genre and stylistic distinctiveness. The aim of the article is to make this term more precise and to discuss examples of related artistic realizations. The confrontation of the notions of melodrama and melologo in a historical and genealogical perspective, their etymological and linguistic revision, as well as a comparison of artistic works that represent them allow for the specification of the determinants of the eighteenth-century melodrama and for the identification of specific genre features of the melologo, which – under different names – was practiced throughout the nineteenth century and the twentieth century.

Keywords: melologo, melodrama, melodramma, genealogy of the 18th century, *Werther* Gaetano Pugnani, *Pigmalion* Jean-Jacques Rousseau

Słowa kluczowe: melologo, melodrama, melodramat, geneologia XVIII wieku, *Werther* Gaetano Pugnaniego, *Pigmalion* Jeana-Jacquesa Rousseau