

HEROICZNE – KOMICZNE – SENTYMENTALNE

MUZYCZNY OBRAZ AMAZONEK W NAJSTARSZEJ ZACHOWANEJ OPERZE JÓZEFA ELSNERA I WOJCIECHA BOGUSŁAWSKIEGO

Do niniejszej publikacji tekst został przyjęty w trybie *double blind review process*.

I

W rysunku linii rozwojowej początków polskiej opery zastanawia pewna – rzecz by można – nieciągłość. Po serii „folklorystycznych” oper wiejskich – faktycznie raczej śpiewogier bądź singspieli – wystawianych na scenie narodowej w latach stanisławowskich kolejne oryginalne polskie muzyczne utwory sceniczne to powstające we Lwowie po roku 1796 utwory młodego Ślązaka, Józefa Elsnera: ambitne *Amazonki* o mitologicznym temacie i zamaszystym, zdecydowanie operowym charakterze muzycznym, po nich orientalny *Sultan Wampum*, a równolegle obficie opatrzone muzyką egzotyczne melodramaty *Iskahar* oraz *Sydney i Zuma* – wszystko to niemal bez śladu polskiej nuty i ludowej tematyki znanych z dzieł Hollanda czy Kamińskiego. Zwrot ów można by wiązać z pojawieniem się na firmamencie polskiej opery młodego kompozytora, gdyby obu grup utworów nie łączyła zarazem postać librecisty, reżysera-antrepeniera, a z reguły także odtwórcy którejś z istotnych ról męskich, szerzej zaś – jak wolno się domyślać – zarówno inicjującego większość wystawianych dzieł, jak i mającego decydujący wpływ na ich ostateczny kształt – Wojciecha Bogusławskiego.

Aby zamiast nieciągłości czy uskoku dostrzec tu kontynuację – choć z niejakim przesunięciem akcentów, nie da się zaprzeczyć – potrzeba pewnej zmiany perspektywy. Spójrzmy na następujące zdania Aliny Nowak-Romanowicz dotyczące początku współpracy Elsnera z Bogusławskim:

Na czas pobytu Bogusławskiego we Lwowie (1794–1799) przypadła zmiana modelu polskiej opery, o czym zadecydowało świadome nastawienie się Bogusławskiego na innego niż w Warszawie odbiorcę. Lwowska publiczność była bardzo zróżnicowana nie tylko klasowo (supremacja warstwy urzędniczej), ale również narodowościowo (Polacy i Austriacy), i to skłoniło Bogusławskiego do zmiany polityki repertuarowej, gdyż rozumiał, że w takim środowisku nie można ograniczać się do zaspokajania patriotycznych potrzeb samych Polaków. W efekcie pisze teraz Bogusławski libretta o wydźwięku kosmopolitycznym, dostosowując środki formalno-wyrazowe do zmienionych założeń i nowej tematyki, unikając akcentów folklorystycznych¹.

¹ Alina Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm 1750–1830 (Historia Muzyki Polskiej, t. 4)*, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 1995, s. 157.

Krótko mówiąc – zdaje się twierdzić polska badaczka – za lat stanisławowskich zajmuje się Bogusławski opera polską, natomiast we Lwowie zmienia front, pisząc odtąd „libretta kosmopolityczne”. Otóż zdania te, choć oparte na niedających się zakwestionować faktach, narzucają jednak perspektywę zdecydowanie mylącą. Bogusławski nie był „twórcą dzieł” (na wydanie swoich utworów zebranych zdecydował się jedynie dla zarobku²), lecz człowiekiem teatru – autorem żywych przedstawień. Uprawnione podejście historyka dzieł nie zwalnia badacza z obowiązku uwzględnienia przede wszystkim ich funkcjonowania w kontekście najistotniejszym z punktu widzenia ich twórców – o ile powiedzieć chce cokolwiek o rodowodach i koneksjach opisywanych utworów. Z tego zaś punktu widzenia ograniczenie się do dzieł oryginalnych jest zawężeniem stanowczo zafałszującym ogląd opisywanej rzeczywistości. Słowem, o dążeniach, priorytetach i koncepcjach Bogusławskiego więcej dowiemy się z repertuaru prowadzonych przez niego teatrów niż z wykazu jego twórczości. Jakiegokolwiek znaczenie przypisalibyśmy *Nędzy uszczęśliwionej* oraz *Krakowiakom i Góralom*, pozostają one odosobnionymi przypadkami na tle zasadniczej aktywności operowej Bogusławskiego z lat 1779–1794, jaką było tworzenie i wystawianie polskich adaptacji włoskich oper *buffa*, których realizacja nie byłaby możliwa, gdyby nie jego bezprecedensowa (i ryzykowna) decyzja o przyjęciu *emploi* polskojęzycznego *basso buffo caricato*³.

„Polska opera włoska” – adaptowane dzieła Paisiella, Sartiego, Sacchiniego czy Salieriego – stanowi na rodzimej scenie muzycznej ostatnich dekad XVIII wieku najpopularniejszą część repertuaru⁴, na którym opiera Bogusławski *prosperity* swojego zespołu, i do którego ucieka się, ilekroć pogarsza się sytuacja materialna teatru⁵. Tłumaczona na język polski i pozbawiona recytatywów (te zastępowano dialogami prozą) wciąż jednak pozostawała włoską operą *buffa*, zachowując istotniejsze przeciwieństwo dla gatunku znamiona takie jak specyficzna wokalistyka arii, złożony dramatyzm ansambli, uwydatniający komiczne interakcje pomiędzy postaciami dramatu, czy efektowne środki orkiestrowe zdolne wcielić w muzykę dramatyczną intrygę.

W repertuarze tym pojawiają się także stopniowo (co odzwierciedla generalną tendencję widoczną w głównych ośrodkach opery *buffa*, a w szczególności w Wiedniu) opery włoskie o charakterze mieszanym: tragi- lub heroikomiczne. Przyjąwszy perspektywę stawiającą na pierwszym miejscu żywy teatr, a dopiero w tym kontekście nowo powstające dzieła, trudno nie patrzeć na „heroiczno-komiczne” *Amazonki* jako na bezpośrednią kontynuację tej właśnie gałęzi „polskiej opery włoskiej” Bogusławskiego, umiejscawiając dzieło w kręgu takich produkcji warszawskiej i lwowskiej sceny, jak *Don Juan albo Ukarany libertyn*, *Axur*, *Król Teodor w Wenecji* czy *Palmira królowa Persji*. Ten sam punkt widzenia – nie negujący wartości oryginalnej produkcji polskiej sceny, lecz sytuujący ją w kontekście całości granego repertuaru – odnajdujemy

2

Por. Zbigniew Raszewski, *Bogusławski*, PIW, Warszawa 1982, s. 465–466.

3

Ibidem, s. 80–120, 252; por. także: Alina Żurawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1995, s. 117–167.

4

Znacząca w tym kontekście była także zdecydowana antypatia Bogusławskiego do opery francuskiej – wybór świadczących o tym cytatów z dzieł Bogusławskiego podaje Zbigniew Raszewski (*Bogusławski*, op. cit., s. 559, przyp. 97).

5

Ibidem, s. 134–152.

w poświęconym historii polskiej opery szkicu samego Elsnera, wymieniającego jako jej węzłowe punkty, po powstaniu pierwszych oper wiejskich i przyswojeniu polskiej scenie opery włoskiej, wystawienie w 1794 roku *Axura* („od tego przedstawienia datować można polską wielką operę”) i skomponowanie *Amazonek* („pierwsza oryginalna wielka opera polska”)⁶.

Choć więc *Amazonki* były wydarzeniem przełomowym, nie pojawiły się one na scenie polskiej opery niczym *deus ex machina*. W Elsnerze znalazł Bogusławski ambitnego, młodego kompozytora silnie osadzonego w tradycji włoskiej opery wiedeńskiej⁷ i trudno się dziwić, że z tej okoliczności skorzystał, by uprawianą z takim powodzeniem część repertuaru wzbogacić o dzieła stworzone specjalnie dla jego zespołu. Powstania *Amazonek* nie należy wiązać z odwrotem Bogusławskiego od wątków narodowych – polskie opery wiejskie czasów stanisławowskich, włącznie z *Krakowiakami*, bynajmniej nie znikają z jego lwowskiego repertuaru⁸ – lecz raczej ze względami kasowymi, na które wprost wskazuje Raszewski⁹. *Iskaharem* i *Amazonkami* udowodnić chciał Bogusławski u początku swojej lwowskiej antreprzy, że potrafi zapewnić teatrowi lepszą dochodowość niż ustępujący z powodu nierentowności swoich poczyną Franz Heinrich Bulla. Nowe dzieło łączyć miało w sobie wszystko, co najskuteczniej zapełniało widownię: imponującą warstwę muzyczną, rozmach inscenizacyjny oraz niewyszukany – a więc trafiający do szerokich kręgów publiczności – komizm.

II

Intuicyjna definicja określająca włoskie opery „mieszane” ostatnich dekad XVIII wieku jako te zestawiające elementy *seria* i *buffa* jest nie do końca ściśła, nie całkiem ostra i – ze względu na swoją ogólność – niezbyt użyteczna. Nieściśła o tyle, o ile określa tego rodzaju utwory jako leżące pomiędzy dwoma zasadniczymi gatunkami, tymczasem nurt ów w gruncie rzeczy był jednak odróżlony włoskiej opery *buffa*; nieostrą, ponieważ nie pozwala na precyzyjne odgraniczenie gatunku mieszanego od „czystej” opery komicznej; zbyt ogólną wreszcie, ponieważ przechodzi ponad kilkoma dającymi się wyraźnie odgraniczyć sposobami funkcjonowania elementów *seria* na gruncie *buffa*.

Ściśle rzecz biorąc, asymilacja elementów *seria* do opery komicznej zaczęła się już około połowy osiemnastego stulecia wraz z działalnością Carla Goldoniego, promującego typ libretta czerpiącego z francuskiej tradycji realistycznej, sentymentalnej komedii mieszczańskiej. W operach komicznych obok *parti buffe* (wywodzących się z najniższych klas społecznych) zaczynają na równych prawach pojawiać się *parti serie* (arystokracja) i sentymentalne *mezzo carattere*, w klarowny sposób różnicowane również za pomocą środków muzycznych. Tego rodzaju utwory łączyły w sobie z reguły

6

„Von dieser Aufführung kann man die grössere poln[ische] Oper datiren” i „Die Amazonen aber waren nun die erste grosse poln[ische] Original-Oper”. Józef Elsner, *Geschichte des polnischen National-Theaters in Warschau*, „Allgemeine Musikalische Zeitung” nr 20 z 13 maja 1812, szp. 326, tłum. J.Ch.

7

Włoskie opery komiczne z kręgu wiedeńskiego – Salieriego, Paisiella, Haydna czy Mozarta – stanowią najambitniejszą muzycznie część repertuaru prowadzonego przez Elsnera we Lwowie zespołu teatralnego F.H. Bulli (wykaz repertuaru w: Jerzy Got, *Na wyspie Guaxary: Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789–1799*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 333–339, 354–402). O tym, że dzieła sceniczne Mozarta były dla młodego Elsnera podstawowym punktem odniesienia, wnioskować możemy z jego zapisków w *Sumariuszu* (zob. Józef Elsner, *Sumariusz moich utworów muzycznych*, tłum. Kazimierz Lubomirski [tłum. z r. 1855], oprac. Alina Nowak-Romanowicz, PWM, Kraków 1957, s. 42, 98, por. także: Alina Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner. Monografia*, PWM, Kraków 1957, s. 39). O panującym podówczas wśród lwowskiej publiczności teatralnej „wiedeńskim guście” pisze Wojciech Bogusławski (zob.: *Uwagi nad operą „Amazonki”* w: idem, *Dzieła dramatyczne Wojciecha Bogusławskiego*, t. 12, N. Glücksberg, Warszawa 1823, s. 417–418).

8

Wystawiano m.in. *Krakowiaków i Górali*, *Zośkę i Agatkę*, czyli *przyjazd pana*. Zob. repertuar lwowskiego zespołu Bogusławskiego w: Jerzy Got, *Na wyspie...*, op. cit., s. 354–375.

9

Zbigniew Raszewski, *Bogusławski*, op. cit., s. 313–319, 335.

czytelny przekaz moralny typowy dla epoki „czułego serca” z właściwą komedii żywością i złożonością intrygi, choć także schematyzmem i konwencjonalnymi chwytami w kształtowaniu akcji. Dla tej goldoniańskiej i pogoldoniańskiej opery *buffa* przyjęła się nazwa *dramma giocoso*.

Określenia sygnalizujące mieszaną tożsamość gatunkową opery, jak *dramma eroicomico*, *dramma serio-comico* czy *dramma tragicomico*, zaczynają pojawiać się mniej więcej po roku 1780 w odniesieniu do oper wychodzących treściowo poza sferę sentymentalnej komedii obyczajowej. Jak się zdaje, pierwsze z tych określeń miało najprecyzyjniejsze znaczenie, wiążące się nie tyle z samą obecnością elementu heroicznego w postaci bohaterów i tematów historycznych czy mitologicznych, ile – ściślej – z obsadzeniem ich w roli przedmiotu satyry lub parodii¹⁰. Niemniej określeń tego rodzaju używano często dość uznaniowo, poczynawszy od utworów czysto parodystycznych z jednej strony, aż po sztuki oparte na całkowicie poważnym planie fabularnym, a jedynie ubarwione okazjonalnymi epizodami komicznymi.

Pięć tego rodzaju dzieł – w tym cztery spośród najpopularniejszych „mieszanych” z kręgu wiedeńskiej opery włoskiej i jedno, choć włoskie, skomponowana dla sceny warszawskiej – zasługuje na naszą szczególną uwagę jako cieszące się największym powodzeniem w środowisku Elsnera i Bogusławskiego we Lwowie ostatniej dekady XVIII wieku a także wcześniej (i później) na narodowej scenie warszawskiej: *Il re Teodoro in Venezia* Giovanniego Paisiella i Giovanniego Battisty Castiego, *Axur, re d'Ormus* Antonia Salieriego i Lorenza da Ponte, *Don Giovanni* – zarówno w wersji Albertiniego i Bertatiego, jak i Mozarta i da Ponte – oraz *Orlando paladino* Josepha Haydna i Nunziana Porty.

Oparty na brawurowym librecie Castiego *Król Teodor w Wenecji* (*dramma eroicomico*) skonstruowany jest faktycznie jak *dramma giocoso*, bez przeszkód mieszcząc się w spektrum tematycznym goldoniańskiej komedii obyczajowej (wątki miłosne, nękania przez wierzycieli dłużnik). Finał pierwszego aktu stanowi popis wirtuozerii w posługiwaniu się typowymi dla opery *buffa* chwytami komedii omyłek. *Clou* „heroikomizmu” leży w *indecorum*, jakim jest umieszczenie w centrum farsowej intrygi podróżującego *incognito* króla Korsyki, ukrywającego się przed wierzycielami w weneckiej gospodzie i szukającego ratunku w romansie z córką bogatego gospodarza. Wykraczające poza poetykę *buffa* jest także nie całkiem szczęśliwe zakończenie, w którym pechowy monarcha przez więzienne kraty prowadzi z pozostałymi postaciami refleksyjno-komiczny dialog zakończony wspólnym śpiewem o niestałości fortuny¹¹.

Don Giovanni Mozarta i Albertiniego – z zachowaniem wszelkich proporcji potraktujemy obie te opery łącznie jako oparte na tym samym schemacie fabularnym (i częściowo na tym samym librecie; wersja da Ponte wywodzi się ze starszego libretta Bertatiego) – również wychodzą zasadniczo z konstrukcji goldoniańskiego *dramma*

10

Por. Mary Hunter, *The Fusion and Juxtaposition of Genres in Opera Buffa 1770–1800: Anelli and Piccinni's „Griselda”, „Music & Letters”* 67 (1986), s. 363–380.

11

Wskazuje się czasem na pokrewieństwo owej „filozoficznej” konkluzji z podobnym, nie całkiem szczęśliwym zakończeniem *Così fan tutte*; wiadomo, że opera Paisiella/Castiego wywarła na Mozarcie duże wrażenie. Zob. Bruce Alan Brown *Beaumarchais, Paisiello and the Genesis of „Così fan tutte”*, w: Wolfgang Amadè Mozart: *Essays on His Life and His Music*, red. Stanley Sadie, Clarendon Press, Oxford 1996, s. 312–338.

giocosco z czytelnym podziałem na *parti buffe* i *parti serie*, rozwijając zarazem konwencję gatunkową dzięki dodaniu fascynującej postaci tytułowego rozpustnika, którego spotyka tragiczny – i widowiskowy zarazem – koniec. Wersja Albertiniego, uboższa pod względem złożoności intrygi od Mozartowskiego arcydzieła, prezentuje ostrzejsze jeszcze kontrasty stylistyczne – od czysto farsowych scen w rodzaju parodii śpiewu kastratów operowych, prezentowanej przez służącego Don Juana – Skanarella, po scenę końcowego upadku bohatera, kiedy to „mnóstwo diabłów i furii wypadając z pieczar piekielnych porywają Don Juana, rozdzierają suknie, wrywają włosy jego, łańcuchami go szarpią, o skały tłuką głowę jego i najsroższe zadają mu męki”¹².

Orlando paladino Haydna (*dramma eroicomico*) – jako jedyna z omawianych oper nie wystawiana po polsku, lecz w wersji niemieckojęzycznej prowadzona przez Elsnera we Lwowie – stanowi modelowy przykład opery heroikomicznej w najściślejszym sensie. Splot wątków rycerskich, czarodziejskich i pastoralnych łączący postać szalonego rycerza Orlanda, którego obłąd, uwydatniający się w malowniczych napadach furii, zapewnia dogodne możliwości ośmieszenia wysokiego stylu heroicznego. Zagęszczenie muzycznych i literackich aluzji i parodii wykpiwających konwencje metastazjańskiej opery *seria* usprawiedliwia wręcz ujęcie utworu jako „operę o operze”¹³.

Axur wreszcie, przez twórców określony terminem *dramma tragicomico*, to potraktowana zasadniczo z pełną powagą orientalna „opera uprowadzenia” (ang. *abduction-opera*). Tytułowy despota porywa do swego seraju żonę jednego z podległych mu dowódców, szlachetnego Atara, któremu skrycie zazdrości powodzenia na wojnie i miłości ludu. Intrygi zmierzające do uśmiercenia żołnierza nie odnoszą jednak skutku, co więcej, wbrew machinacjom Axura bohater zostaje wskazany przez wyrocznię na wodza mającego poprowadzić wojna na rozpoczynającą się wojnę, co zebrany wokół lud przyjmuje z entuzjazmem. Ostatecznie pogiębiony tyran odbiera sobie życie na oczach widzów. *Axur*, pod względem konstrukcji jednoznacznie odwołujący się do tradycji opery reformowanej Glucka (fakt wskazujący na rodowód opery, będącej faktycznie ponownym opracowaniem francuskiego utworu Beaumarchais’ego i Salieriego *Tarare*), a pod względem inscenizacyjnym będący typowym przykładem opery typu *à grand spectacle*, posługuje się w dużej mierze idiomem opery *buffa* zarówno w partiach postaci o charakterze komicznym (zarządcy seraju Biscroma, częściowo także samego Axura), jak i w środkowym odcinku zawierającym typowy dla komedii motywy przebieranek pociągających za sobą serię omyłek.

Wymienione utwory kreślą dość szerokie pole możliwych form oper tragi- czy heroikomicznych. Jeśli chodzi o konstrukcję fabularną i tematykę, *Król Teodor w Wenecji* czy *Don Giovanni* stanowią bliską odrośl obyczajowego *dramma giocoso*, czego nie można już powiedzieć o komiczno-romansowym *Orlando paladino*, a tym bardziej o *Axurze*,

12
Fragment libretta w tłum. Wojciecha Bogusławskiego. Cyt. za: Zbigniew Raszewski, *Bogusławski*, op. cit., s. 109–115.

13
Jak zauważa Caryl Clark: „Parodystyczne aluzje do wzniosłej opery *seria*, opery reformowanej i komicznej, a także do znanych środków scenicznych czyni zeń [z *Orlanda*] dzieło w znacznym stopniu traktujące o konwencjach operowych” („Parodic allusions to elevated serious opera, reform opera, comic opera, and well-known stage devices make this work very much about operatic conventions”). Caryl Clark, *Orlando Paladino*, w: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O008242> [dostęp 4.11.2019].

spokrewnionym raczej z egzotyczną dramą preromantyczną à *grand spectacle* w rodzaju takich utworów Bogusławskiego, jak *Iskahar* czy *Lanassa*. Elementy komiczne i poważne mogą współistnieć obok siebie na równych prawach na zasadzie *chiaroscuro* (*Don Giovanni*, *Axur*) bądź też to właśnie, co poważne, heroiczne i wysokie stać się może obiektem kpiny lub parodii (dzieła Haydna i Paisiella).

Jak ma się sprawa z *Amazonkami*? Mitologiczny topos odległego państwa wojowniczych kobiet należał do klasycznych tematów włoskiej opery *seria* drugiej połowy XVII i pierwszej XVIII wieku. Źródłem jego popularności była – jak się zdaje – fascynacja niezwykle obrazem obywateli się bez mężczyzn i oddanych sztuce wojennej postaci kobiecych. Taki stan rzeczy ujmowano jako swoistą aberrację, a typowy schemat fabularny przewidywał ostateczne odwrócenie się wojowniczek od przeciwnych naturze obyczajów – nieraz wymuszone klęską na polu bitwy – i szampańskie zakończenie sztuki ceremonią zaślubin¹⁴. Trudno powstrzymać się od konstatacji, że tego rodzaju tematyka dać mogła aż nadto szerokie pole do popisu miłośnikom ujęć swawolnych bądź parodystycznych, zachęcając wręcz do użycia niskich odmian komizmu, charakterystycznych dla przedmiejskich teatrów wiedeńskich doby Paisiella i Mozarta. Jeśli wiedeńscy twórcy *dramma eroicomico* nie sięgnęli po ten temat, to najpewniej dlatego, że libretta o Amazonkach straciły w Wiedniu status klasycznego toposu opery *seria* za sprawą Pietra Metastasia, który przez długie dziesięciolecia, gdy jako cesarski poeta dyktował stolicy niewzruszone reguły operowego *decorum*, ostentacyjnie unikał wszelkich fabuł zawierających motyw wojowniczych niewiast (nie dotyczyło to zresztą wyłącznie Amazonek)¹⁵.

Pewne deklaracje co do charakteru lwowskiej opery składa sam Bogusławski w dołączonych do libretta „Uwagach nad operą *Amazonki*”. Wedle słów librecisty dzieło miało zaistnieć na deskach zbudowanego w ogrodzie Jabłonowskich amfiteatru jako batalistyczny *grand spectacle*, ze sceną stosownie do swoich rozmiarów zapełnioną „mnóstwem [postaci] [...] działających ciągle”, bawiący oko widzów różnorodnością „ubiorów, ćwiczeń wojennych, bitew, i z obu stron przesadzającej się odwagi”. Że zaś wystawiana „w stolicy, w której gust wiedeńskich wielkich oper najpierwsze naówczas trzymał miejsce, nie mogła obejść się bez dwóch przynajmniej krotofilnych osób, jakimi są Orobates i Strabon, które też, (ile w smutnej z innych miar osnowie) niezbędnymi dla rozweselenia być się zdawały”¹⁶.

„Smutna osnowa” obraca się zasadniczo wokół tytułowej Herminii, nieletniej córki zmarłej królowej Talestris i Aleksandra Wielkiego, której panująca w jej imieniu Tremizenna, podjudzana przez swoją córkę Aryceę, wzbrania włożenia przysługującej z prawa korony. Okazję usunięcia z drogi prawowitej dziedziczki tronu daje ujawnienie sekretnej uczucia Herminii do greckiego władcy Agenora, które, wedle surowych praw Amazonek, stanowi wystarczający powód do stracenia jej na stosie. W tym momencie utwór okazuje się silnie batalistyczną odmianą modelu *rescue opera* z rozbudowanym wątkiem

14
Zob. Daniel E. Freeman, „La guerriera amante”: *Representations of Amazons and Warrior Queens in Venetian Baroque Opera*, „The Musical Quarterly”, 3/80 (1996), s. 439–440.

15
Ibidem, s. 446–448.

16
[Wojciech Bogusławski], *Uwagi nad operą „Amazonki”*, op. cit., s. 417–418.

przekradającego się do miasta w kobiecym przebraniu greckiego trefnisia Strabona oraz finałowym atakiem Greków, upadkiem miasta, śmiercią Arycei, uwolnieniem Herminii i jej ślubem z Agenorem, który zostaje tym sposobem królem Amazonek, zrywających odtąd ze swym przeciwnym naturze życiem z dala od mężczyzn¹⁷.

Czy jednak – bądź też na ile – winniśmy dać wiarę fragmenci *Uwag* Bogusławskiego, z którego zdaje się wynikać, że komizm opery opiera się jedynie na umieszczeniu „krotochwilnych” postaci wewnątrz zasadniczo poważnej – „smutnej”, jak pisze Bogusławski – fabuły? Piszący o libretcie Zbigniew Raszewski sugeruje, że sam motyw Amazonek – choć o antycznym rodowodzie i korespondujący z pokrewnymi tragedii wątkami dramatu – wyzyskany został jako główne źródło komizmu. Państwo Amazonek, przekonanych o swojej wyższości nad płcią przeciwną, zdaje się według niego przedstawione z intencją ewidentnie parodystyczną¹⁸, chociażby już w pierwszych scenach, gdy królowa Tremizenna śpiewa:

Niech się płęć męska przekona,
Że przy nas władza jest cała;
Niewiasta na to stworzona,
Aby im prawa dawała!¹⁹

Co nie ulega wątpliwości, to że motyw kobiet wojowniczek jest źródłem licznych erupcji mizoginicznego humoru w ewidentnie komicznych partiach opery, głównie u Strabona, kulminując w klasycznym koncepcie mężczyzny przebranego za kobietę. Rubaszny Strabon, przywdziałwszy kobiece suknie, śpiewa:

Otóż jest baba, stara dewotka
Tak ubranego choć kto mnie spotka,
Będzie rozumiał, że chęć mnie bierze
Iść do świątyni klepać pacierze²⁰.

Schwytany przez Amazonki tłumaczy pewne niedociągnięcia swego stroju:

Wierzcie mi, pozór was mam,
Wieleż to kobiet z wąsami?²¹

Przywiedziony zaś przed sąd („Sąd kobiecy!” – konstatuje ze zgrozą na stronie – „Ach, to gorzej niż trybunał rozjuszonych diabłów”²²) opowiada, jak to „siedząc na wałach ogrodowych, przypatrywałam się srebrnym promieniom księżycy, i rozpamiętywałam, jak przyjemnie podobne wieczory trawiłam w mojej młodości... Ach, to wspomnienie łzy mi wyciska”²³ – konkluduje.

Byłyby więc *Amazonki* egzemplarzem najczęstszego typu wiedeńskiego *dramma eroicomico*, wyśmiewającym heroiczny mit kobiet wojowniczek? Sprawa nie jest jednoznaczna. Nie mamy bowiem

17
Kwestie ewentualnych inspiracji Bogusławskiego konkretną operą bądź dramatem pozostają niewyjaśnione. Ostatnią liczącą się, szerzej znaną operą *seria* o Amazonkach powstała w regionie Europy Środkowej była grana w wielu znaczących ośrodkach i wydana drukiem *Talestri, Regina delle Amazzoni* (1760) wyłącznego autorstwa (muzyka i libretto) Marii Antonii Walpurgis, elektorowej Saksonii. Fabuła zawiera wiele elementów użytych przez Bogusławskiego – znajdujemy w niej mężczyznę w kobiecym przebraniu przekradającego się do twierdzy Amazonek, dwóch przyjaciół (u Bogusławskiego – przyjaciółki) pojmanych przez Amazonki i skazanych na śmierć, postać królowej wzbraniającej się przed wykonaniem wymaganego przez prawo wyroku. Zob. Aneta Markuszewska, *Kompozytorki i patronki muzyki w XVII i XVIII wieku*, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2017, s. 165–171.

18
Zbigniew Raszewski, *Bogusławski*, op. cit., s. 334.

19
Wojciech Bogusławski, *Herminia czyli Amazonki. Heroiczno-komiczna opera w dwóch aktach*, w: idem, *Dzieła dramatyczne*, op. cit., s. 317 – przyp. red.

20
Ibidem, s. 413 – przyp. red.

21
Ibidem, s. 366 – przyp. red.

22
Ibidem, s. 385 – przyp. red.

23
Ibidem, s. 387 – przyp. red.

do czynienia z erudycyjną grą literackimi i muzycznymi konwencjami, jaką stanowi chociażby wspomniany *Orlando paladino*, przeznaczony dla wyrafinowanej widowni zamku Esterházych. Swoistość *Amazonek* – o ile oceniamy je jedynie na podstawie libretta i cytowanych uwag jego autora – leżałaby raczej w tym, że melodramatyczna osnowa i towarzyszące jej elementy batalistycznego *grand spectacle* pokazane są raczej serio (pod tym względem opera zbliża się do *Axura*), choć z a r a z e m dają one pretekst do kanonady gminnego humoru Strabona. Równowaga jest chwiejna, a spójność całości bynajmniej nie zamierzona; kpina z wysokiego stylu heroicznego i odniesień klasycznych kontrpunktuje tok głównej akcji na zasadzie dodawania do siebie zasadniczo heterogenicznych i nieoddziałujących na siebie nawzajem elementów, składających się na kuszącą niewybrednego widza paletę różnorodnych form rozrywki. Ocenę charakteru samego wszakże przedstawienia postaci tytułowych wojowniczek, z ich wybujałymi aspiracjami do wojennych przewag i panowania nad mężczyznami, wypada na razie zawiesić. Wbrew Raszewskiemu uznać bowiem należy, że samo libretto nie daje jeszcze podstaw do przesądzenia o intencji parodystycznej, choć, owszem, możliwość taką pozostawia. W celu rozstrzygnięcia tej kwestii zwrócimy się ku muzycznemu współczynnikowi opery.

III

Pisząca o *Amazonkach* przed ponad półwiekiem Alina Nowak-Romanowicz dostrzegła w operze liczne „nieodpowiedniości w obrazowaniu postaci”, dodając – niejako dla usprawiedliwienia – że były one wśród ówczesnych twórców operowych rzeczą częstą, i prawem kontrastu zestawiając ową powszechną niekompetencję z nierozpoznaną rzekomo przez współczesnych wielkością scenicznych osiągnięć Mozarta²⁴. Na sądzie tym w sposób nieunikniony cieniem kładzie się piętno dawniejszego, poromantycznego jeszcze modelu muzykologii, koncentrującego się na największych postaciach muzycznego panteonu, a często przy tym pomijającego osadzenie ich w kontekście twórczości pomniejszych kompozytorów. Tymczasem w ostatnich dekadach XX wieku muzykologia rozpoznała, dowartościowała i dość szeroko opisała świat konwencji wiedeńskiej opery czasów Mozarta, ujmując twórczość tego ostatniego jako osiągnięcie wyjątkowe, lecz zarazem organicznie w ów świat wpisane – genialne użycie konwencjonalnych narzędzi i rekwizytów stworzonych przez Paisiella, Sartięgo, Sacchiniego czy Salieriego²⁵. Pytanie nie brzmi więc już – przynajmniej nie przede wszystkim – jak wielki dystans dzieli opery Elsnera od niedościgłych osiągnięć Mozarta w zakresie muzycznej kreacji charakterów i intrygi, lecz raczej: na ile sprawnie ten pierwszy posługuje się językiem szeroko rozumianej wiedeńskiej opery *buffa*? Czy opanował go gruntownie, czy też jest to powierzchowne naśladownictwo? Włada nim lekko i swobodnie czy też niezgrabnie i z wysileniem? Twórczo czy wtórnie? Czy lwowska

24
Alina Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner...*, op. cit., s. 63.

25
Zob. zwł. John Platoff, *How Original Was Mozart? Evidence from „Opera buffa”*, „Early Music”, 1/20 (1992), s. 105–117; idem, *Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale*, „The Journal of Musicology”, 2/7 (1989), s. 193–194; idem, *The Buffa Aria in Mozart’s Vienna*, „Cambridge Opera Journal”, 2/2 (1990), s. 99–120; Mary Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart’s Vienna*, Princeton University Press, Princeton, 1999, także prace W.J. Allanbrooka, J. Webstera i M. Hunter cytowane w dalszym ciągu artykułu.

provincia teatralna jest *au courant*, czy raczej zapóźniona w stosunku do wiedeńskiego centrum?

Pełne odpowiedzi na te pytania oprócz musiałyby się na kompleksowych, szeroko zakrojonych badaniach porównawczych i z pewnością przekroczyłyby ramy artykułu. W tym miejscu ograniczymy się do demonstracji wybranych rozwiązań kompozytorskich, które obok poświadczenia związków dzieł ze światem wiedeńskiego *dramma eroi*-czy *tragicomico* pozwalają także odpowiedzieć na zarysowane powyżej pytanie o charakter obrazu Amazonek w operze Elsnera i Bogusławskiego. W szczególności interesować nas tu będą te rozwiązania kompozytorskie, które skłoniły Mary Hunter do nazwania opery *buffa* gatunkiem z istoty intertekstualnym – celowa gra heterogenicznymi elementami pochodzącymi ze sfery wysokiej (*parti serie*: postaci władców, arystokracji itp., konotacje tragiczne i heroiczne), średniej (*mezzo carattere*, pośrednie sfery hierarchii społecznej, sfera sentymentalnej uczuciowości) i niskiej (*parti buffe*, najniższe klasy społeczne, farsowa najczęściej postać komizmu), który to podział na planie muzycznym zasadniczo odpowiadał stylowi wysokiemu, średniemu i niskiemu definiowanemu przez teoretyków takich jak Sulzer, Scheibe czy Gerber²⁶. W bardziej szczegółowym planie łączy się to z zaproponowanym przez Leonarda Ratnera modelem analizy muzyki klasycyzmu opartej na identyfikacji muzycznych toposów (*topoi*)²⁷.

IV

Swoista ekspozycja społeczności wojowniczych kobiet i ich władczyni dokonana zostaje w pierwszych trzech scenach utworu, ukazujących najpierw Amazonki *en masse*, potem królową snującą ze swą córką Aryceą nici intrygi, wreszcie zaś przybycie poselstwa greckiego. Kluczowa rola przypada tu dominującej wokalnie postaci królowej Tremizenny – choć jej rolę dyktują w dużej mierze osobiste (rodowe) ambicje, występuje ona zasadniczo jako rzeczniczka i wcielenie zarazem heroicznych ideałów państwa Amazonek. Jest to jedyna wokalna *parte seria* opery – inne pierwszoplanowe postaci, mogące pretendować do ról wysokich (Herminia, Agenor, Ifikrates i Irena), zarówno w libretcie, jak i poprzez muzykę wykreowane zostały wedle modelu sentymentalnych *mezzo carattere*. Decydująca jest tu koncepcja Bogusławskiego, przedstawiająca te cztery postaci w kluczu „czulego serca” – jako dręczonych przeciwnościami losu kochanków a zarazem wiernych w nieszczęściu przyjaciół (Ifikrates – Agenor, Irena – Herminia).

Dwa wyraziście wyeksponowane tematy uwertury – powolnego wstępu i pierwszy temat głównego *allegro* (przykł. 1a i 1b)²⁸ – wykorzystane zostały w dalszym ciągu opery. Co ciekawe, żaden z nich nie jest heroiczny ani też, szerzej, nie przejawia cech stylu

26

Zob. Marita P. McClymonds, *Opera Buffa? Opera Seria? Genre and Style as Sign*, w: *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, red. M. Hunter i J. Webster, Cambridge University Press, Cambridge – Nowy Jork 2000, s. 197–231, szczególnie s. 204–206. Por. także: Ernst Ludwig Gerber, *Etwas über den sogenannten musikalischen Styl*, „Allgemeine musikalische Zeitung” 1/1798–1799, s. 292–297, 305–312; Johann Adolph Scheibe, *Der critische Musikus*, 2 wyd., Breitkopf, Lipsk 1745, s. 126–130; Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Weidmann und Reich, Lipsk 1771–1774, t. 2, s. 212–213.

27

Koncepcja toposów jako heterogenicznej grupy muzycznych „tematów” niosących ze sobą określone pozamuzyczne konotacje najpełniej opisana została przez Leonarda Ratnera (*Classic Music*, Schirmer Books, Nowy Jork 1980) i poczynając od pracy Wye’a J. Allanbrooka *Rhythmic Gesture in Mozart* (University of Chicago Press, Chicago 1983) używana jest szeroko w badaniach opery włoskiej drugiej połowy XVIII wieku (odnosi się do niej *explicite* bądź *implicite* większość przywoływanych tu niepolskich muzykologów). Toposem może być zarówno kształt metryczno-rytmiczny (taniec czy marsz), rysunek melodii, faktura, jak i technika kompozytorska.

28

Na potrzeby niniejszego artykułu posłużono się autografem partytury opery przechowywanym w Bibliotece Narodowej w Warszawie, sygn. Mus 90/1–2, [STUDIA CHOPINOWSKIE | 2/2019 \(4\)](https://polona.pl/item/les-amazones-opera-en-deux-actes.Mj1OQTQzMjIl/oraz https://polona.pl/item/amazonki-atto-secondo.Mj1OQT15OTc/[dostęp 30.11.2019], wykaz incipitów opery dostępny jest w opracowanym przez autora drugim tomie <i>Katalogu tematycznego utworów Józefa Elsnera</i> (Warszawa 2019, w druku).</p>
</div>
<div data-bbox=)

Przykład 1a. Józef Elsner, *Amazonki*, Uwertura, t. 1–2.Przykład 1b. Józef Elsner, *Amazonki*, Uwertura, t. 18–28.

wysokiego; zamiast tego oba tematy całkowicie mieszczą się w zakresie stylu średniego. Pierwszy – *adagio dolce* – jest raczej liryczny²⁹; drugi, żywszy, ze swoimi przeplatającymi się arpeggiami instrumentów dętych, stopniowo – zda się – otwierającymi przestrzeń, i z odpowiadającą im z góry wdzięczną, lekko opadającą frazą skrzypiec *dolce*, niesie za sobą nieusuwalnie ilustracyjno-pastoralne konotacje. Podobne zresztą nasuwają się w odniesieniu do wędrujących przez kolejne sekcje smyczków oktaf *staccato* drugiego tematu części głównej, także oznaczonego *piano dolce*.

Dopiero po uwerturze słyszymy pierwszy akcent militarny – marsz, towarzyszący ćwiczeniom wojennym odbywanym przez Amazonki pod murami fortecy. Skończywszy je i, jak powiadają didaskalia, „zastanowiwszy się”, wojowniczkę śpiewają na zgoła nieheroiczną nutę (przykł. 2a):

Tam słodkie prace i znoje,
Gdzie sława trudów nagrodą,
Uczmy się wygrywać boje,
Które do szczęścia nas wiodą!³⁰

Ma chyba sporo racji Alina Nowak-Romanowicz, zarzucając temu chórowi sielankowy, nieliczący ze słowami i okolicznościami charakter. Czy jednak całą rację? Zauważmy najpierw, że jeszcze wyrażnie osadzony w sentymentalnym stylu średnim jest tercet Herminii, Ireny i Arycei, zamknięty w ramach dwóch powtórzeń strofy chóralnej, ze słowami (przykł. 2b):

Ćwiczmy się w Marsa nauce
I pracą wzmacniamy członki,
Niech wie świat, że Amazonki
Przechodzą mężczyzn w tej sztuce!³¹

29

Można by go wręcz kojarzyć z toposem *amoroso*, gdyby ten nie był ściśle związany z instrumentami dętymi drewnianymi. Por. np. materiał oznaczony 3 i 6b–6d w analizie arii „Porgi amor” Jamesa Webstera (*The Analysis of Mozart Arias...*, op. cit., s. 152–156). Ścisłą definicję *amoroso* podaje W.J. Allanbrook (*Rhythmic Gesture...*, op. cit., s. 346).

30

Wojciech Bogusławski, *Herminia...*, op. cit., s. 316 – przyp. red.

31

Ibidem – przyp. red.

Allegro moderato Chór Amazonek (SSA)

Comi in G

Archi.

Tam słod - kie pra - ce i

zno - je, gdzie sła - wa tru - dów na - gro - dą, tam

Przykład 2a. Józef Elsner, *Amazonki*, akt I, sc. 1, chór i tercet „Tam słodkie prace i znoje”, t. 1-10 (pominięto instr. dęte drewniane dublujące partię chóru).

Irena Arycea

Ćwicz-my się w Mar - sa na - u - ce

Herminia

Ćwicz-my się w Mar-sa na - u - ce

Clarino princ. (in D)

Archi.

Przykład 2b. Józef Elsner, *Amazonki*, akt I, sc. 1, chór i tercet „Tam słodkie prace i znoje”, t. 29-43 (początek tercetu).

Irena

prze - cho - dzą męż - czyni męż - czyn w tej sztu-ce

Arycea

Herminia

prze - cho - dzą męż - czyni w tej sztu-ce

Clarino principale (in D)

Archi.

Przykład 2c. Józef Elsner, *Amazonki*, akt I, sc. 1, chór i tercet „Tam słodkie prace i znoje” t. 56-61 (zakończenie tercetu).

Immanentna niespójność numeru zachodzi nie tylko między słowem a muzyką, lecz także wewnątrz tej ostatniej: chór wojowniczek rozpoczyna się zwartym wstępem w rytmie punktowanym, granym przez smyczki *unisono* (nieomyślny sygnał stylu wysokiego), co pozostaje w dotkliwym kontraście z następującym po nim śpiewem. Też same punktowe motywy wprowadzają również tercet, który między wersami tekstu kontrapunktowany jest krótkimi, fanfarrowymi wtrąceniami trąbki o ewidentnie militarnym charakterze. Ocenę tych niespójności jako zamierzonych potwierdza ich intensyfikacja pod koniec tercetu: linie wokalne zakończone są imitacyjną kaskadą wdzięcznych fioritur, lecz domknięte rozbudowaną, „militarną” interwencją trąbki (przykł. 2c).

Co o tym sądzić – jeśli uniknąć chcemy posądzenia Elsnera o całkowitą niekompetencję? W wiedeńskich *dramma giocoso* czy *eroico-mico* rozmaite typy zamierzonych niespójności (pomiędzy różnymi elementami warstwy muzycznej, muzyką a słowami, muzyką i librettem a sytuacją dramatyczną) funkcjonowały jako jeden z podstawowych środków komicznych, używano ich przy tym najczęściej w celu ośmieszania chybionych pretensji i aspiracji³². Istotna oryginalność zamysłu Elsnera i Bogusławskiego polega na wykorzystaniu dwóch sąsiadujących obszarów stylistycznych, wysokiego i średniego, przy rezygnacji z farsowego stylu *buffo*. Kpina – jeśli to w istocie kpina – jest delikatna, lecz – przynajmniej z dzisiejszego punktu widzenia – tym dotkliwsza. Wojenne aspiracje kobiecego plemienia nie zostają wykpiwane, lecz niejako zlekceważone: Amazonki przy wtórze wojennego marsza odbywają swoje ćwiczenia, ledwo jednak otworzą usta, przenoszą się w świat sentymentu i sielanki. Nawet broń, hełmy i zbroje niezdolne są zniwelować siły utrwalaconych konotacji łączących młode postaci kobiece z wdziękiem i czułością.

Potwierdzenie tego tropu interpretacyjnego pobrzmiewa w słowach Bogusławskiego, wspominającego w cytowanych już *Uwagach*: „rozmaite ozdoby sceny, [...] a szczególnie trafne naśladowanie płci niewieściej przez dobranych n a j p o w a b n i e j s z y c h publicznych szkół młodzieńców jaśniejących okazałością ubiorów, przedziwnie wszelkie wojenne wykonywających obroty; p r z y j e m n e sprawiły wrażenie”³³; w *Dziejach teatru narodowego* zaś: „Najwięcej szesnastoletni uczniowie szkół publicznych, młodością i przyjemnością dobranych najpiękniejszych twarzy, omamiali widzów w udawaniu amazonek. Dziwiono się powszechnie przy pierwszych tej sztuki wystawieniach, skąd tak wiele dobrano kobiet i do męskich przyzwycajono zapasów. Nader piękne staroświeckie półbrojki, hełmy i kopie, których lwowski arsenał dostarczał teatrowi, przedziwnie tę płęć stroiły”³⁴ [podkreśl. – J.Ch.]. Krótko mówiąc, wydaje się, że widok licznie zgromadzonych młodych postaci kobiecych (czy rzekomo kobiecych), którym wojenny ryś sztunek i także zajęcia w oczach męskiej części widowni zapewne tylko dodawały wdzięku, dla bulwarowej publiczności Lwowa mógł być nieostatnią spośród ponętnych spektakli.

32
Zob. Mary Hunter, *Some Representations...*,
op. cit., s. 91–92.

33
[Wojciech Bogusławski],
Dzieła dramatyczne...,
op. cit., t. 12, s. 417–418.

34
Wojciech Bogusławski,
Dzieje teatru narodowego w Polsce: Część pierwsza, t. 1, Adam Kaczurba, Przemysł 1884, s. 110.

Czy jednak rzeczywiście widzieć należy tu jedynie dobrotliwą drwinę? Dwie z trzech uczestniczek tercetu – Herminia i Irena – to postaci sentymentalne, sprzeciwiające się amazońskim obyczajom. Siłą napędową ich sprzeciwu jest zaś uczucie, rozumiane – po rusowsku – jako głos natury powstającej przeciwko arbitralności społecznych nakazów. Amazońskie aspiracje do wolności od władzy mężczyzn przedstawiane są – z dzisiejszego punktu widzenia zabieg to, przynajmniej, dość perfidny – jako ulubiony obiekt krytyki oświeconych: ciemny przesąd, utrzymujący się jedynie mocą irracjonalnej tradycji i ustępujący przed przemożną siłą naturalnego uczucia. Herminia odpowiada starej Kleantis, strażniczce amazońskich tradycji: „Wy jesteście niewolnicami przesądów waszych”³⁵. Muzyka Elsnera od pierwszych taktów opery przyznaje jej rację.

Gdyby jednak na tym poprzestała, nie mogłoby być mowy ani o poważnie potraktowanej płaszczyźnie batalistycznej, ani o dającej się wziąć na serio melodramatycznej opowieści o losach rozłączonych kochanków i skazanej na śmierć niewinności. Dlatego na scenę wkracza królowa Tremizenna. W rozbudowanym recytatywie *accompagnato* wygłasza pochwałę wojennego zapału Amazonek i kreśli wyjściową sytuację dramatu – przybycie w pobliże miasta wojsk greckich. Orkiestrowe przerywniki recytatywu mają ewidentnie znaczący charakter: polecenie władczyni, by wojowniczkami odeszły do domów i „użyły swobody” skonstruowano pastoralną frazą pary rogów³⁶, jednak na bojowe hasło: „imię wasze nieśmiertelne / słynie po Grecyi całej”, przywołany zostaje pierwszy temat głównej części uwertury³⁷ – potwierdzając jednocześnie tym samym, że nazwany być może „tematem Amazonek”, i kreując kolejną niespójność pomiędzy znaczeniem słowa a konotacjami użytego stylu. Że nie jest to przypadek, okazuje się w bazującej na tymże samym temacie arii Królowej, wywiedzionej z recytatywu, w której władczyni artykułuje ideową pozycję państwa Amazonek: „Niech się płeć męska przekona, / Że przy nas władza jest cała: / Niewiasta na to stworzona, / Aby im prawa dawała!” (przykl. 3). Linie wokalną oparto na kanwie towarzyszącej jej tematycznej frazy skrzypiec w sposób zdradzający niejaką zręczność kompozytora: rozbiecie dwoma półnutami oryginalnej kaskady jednakowych łuków i ograniczenie do jednej trzech nut poprzedzających pierwszą nutę akcentowaną diametralnie zmienia wcześniej wdzięczny i lekki (adnotacja *dolce*) charakter frazy. Aria zyskuje silny i zdecydowany profil rytmiczny³⁸, co więcej, w drugiej połowie jest on zachowany przy jednoczesnym odejściu od wzorca melodycznego tematu uwertury w stronę muzycznej stylistyki *serio* (skok septymy, rozmach zakończonego długimi nutami ostatniego wersu).

Jak należałoby czytać te arie? Niespójności pozostają, lecz ich charakter jest inny niż dotąd – inny jest ich, by tak rzec, kierunek. O ile we wcześniejszym chórze i tercecie Amazonki nie były w stanie pokazać się wokalnie *in modo eroico* nawet wtedy, gdy wspomagały je w tym niektóre partie instrumentalne, o tyle tu ich królowa

35

Wojciech Bogusławski, *Herminia...*, op. cit., s. 391 – przyp. red.

36

Por. rękopis partytury Józefa Elsnera „Les Amazones: opéra en deux actes”, 1797, Biblioteka Narodowa, sygn. Mus 90/1, karty 26v–27r, przyp. red.

37

Ibidem, karta 24r–24v – przyp. red.

38

Ang. „rhythmic profile”, zob. James Webster, *The Analysis of Mozart Arias*, w: *Mozart Studies*, red. Cliff Eisen, Clarendon Press, Oksford 1991, s. 133–140.

Allegro maestoso

Królowa Tremizenna

Niech się plec męs - ka prze - ko - na, że przy nas wła - dza jest ca - ła.

Clarineti, Fagotti 8vb
Oboi, Flauti 8va
Flauto 8va, Fagotto 8vb
Clarini, Corno 8vb
Corno
Archi *p*

Nie - wias - ta na to stwo - rzo - na, nie - wias - ta na to stwo - rzo - na, a - by im pra - wa da -
Legni
Oboi
Fagotti 8vb
Clarini
Corno
Corno, con 8vb
Timpani *fp*

wa - ła, a - by im pra - wa da - wa - ła.
Legni, con 8vb
Fagotti 8vb
Clarini
Corno
Timpani

Przykład 3. Józef Elsner, *Amazonki*, akt I, sc. 1, aria Królowej „Niech się plec męska przekona”.

zdaje się z powodzeniem narzucać styl wysoki wbrew stylowi średniemu orkiestry (zob. szczególnie stały akompaniament smyczków oraz motywy Vno I w drugiej połowie arii), nie tylko skutecznie reinterpreterując „temat Amazonek” poprzez odebranie mu oryginalnego, lekkiego i wdzięcznego charakteru, ale także – zda się – ewokując nowe elementy w partii instrumentalnej. Pomiedzy wersami pojawiają się gwałtowne uderzenia orkiestrowego *tutti*, a ostateczna, dobitnie wyartykułowana konkluzja pociąga za sobą natychmiastowe akordy pełnej sekcji dętej z trąbkami i kotłami. Uderzająca krótkość arii koresponduje z jej sprawczym, docelowym charakterem: wpływ Królowej okazuje się sięgać tak daleko, że *Amazonki* podejmują wreszcie jawnie wojowniczy śpiew na nutę otwierającego scenę marsza, do słów:

Idźmy! niechaj to świat głosi,
 Że słabych niewiast odwaga
 Wszędzie zwycięstwa odnosi,
 I siły mężczyzn przemaga³⁹.

V

Kierunek muzycznego dookreślenia zarysowanego w libretcie konfliktu podmywającego wewnętrzną spójność państwa Amazonek jest ewidentny i z ducha całkowicie russowski: sentymentalny pierwiastek „czułego serca” pokazany został jako pierwotny element wypływający z samej natury kobiet, wojowniczy heroizm zaś jako narzucony wtórnie i arbitralnie siłą autorytetu królowej. Narzucenie to jest jednak skuteczne i będzie mogło być zniesione dopiero poprzez złamanie dumy królowej militarnym zwycięstwem Greków i śmiercią jej córki Arycei. Przemożny wpływ Tremizenny podkreślony jest królewsko-heroiczną arią z trzeciej sceny, arią, która – rzecz by można – ostatecznie przypieczętowała zinterpretowaną powyżej wymowę sceny pierwszej (przykł. 4a–b). Jest to wielka aria *serio* z użyciem pełnej palety konwencjonalnych środków związanych ze stylem heroicznym i obrazowaniem monarszej godności; utrzymana w *alla breve* (odnosząc się do tradycji badań wiedeńskich konwencji operowych czasów Mozarta – m.in. J. Webstera czy W.J. Allanbrooka – przywołać należałoby termin „podniosły marsz” – *exalted march*), z fanfarrowymi motywami trąbek i kotłów oraz linią wokálną typową dla wielkiej arii seria: rozpoczętą długimi wartościami nut⁴⁰ krocących po stopniach rozłożonego akordu, z dalekimi skokami, opadającymi przebiegami o dużej rozpiętości, nade wszystko zaś wirtuozerią obfitych koloratur – w tym tak wymownych zabiegów, jak wokalne figuracje prowadzone w dialogu z kotłami solo czy instrumentami dętymi blaszanymi (przykł. 4c). Typowa dla stylu jest również regularna i wyraziście zarysowana forma, z kontrastującym, powściągliwszym materiałem muzycznym wprowadzonym dla drugiej strofy i wyeksponowanym powrotem głównego materiału w strofie trzeciej oraz głównymi odcinkami koloraturowymi wieńczącymi pierwszą i trzecią strofę⁴¹.

Jest to „aria groźby”, którą wybucha królowa oburzona na greckiego posła Ifikratesa, twierdzącego, iż Aleksander pozostawił państwo Amazonek niepodbite dlatego tylko, że „wstydił się wojować z niewiastą”⁴². Przywoławszy wojenne przewagi Amazonek, Tremizenna śpiewa:

Świat cały zadrzał zdumiany!
 Gdy płci wam niegdyś poddanej
 Rycerskie usłyszał dzieła,
 Jak w polu Marsa stanęła.

Zadrzał! bo wszędzie broń nasza
 Słabą płęć męską zastrasza!

39
 Por. rękopis partytury
 Elsnera, k. 30v–33r –
 przyp. red.

40
 Odnosnie do tzw.
 stylu białych nut – zob.
 Allanbrook, op. cit., s. 17,
 83, 122.

41
 Można by tu mówić
 o typowej dla arii dwóch
 ostatnich dekad XVIII
 wieku przekomponowa-
 nej formie ternarnej, gdy-
 by nie to, że jedyne poza
 wstępnym ritornelem
tutti (pozbawiony czoła
 ritornele w tonacji domi-
 nantny) umieszczono po-
 między pierwszą (I – V)
 a drugą (V – I) strofą,
 sugerując – wbrew
 układowi tekstu – bliską
 formie sonatowej postać
 formy binarnej (zob.
 typologię XVIII-wiecz-
 nych form arii w:
 Marita P. McClymonds,
Aria, 4. 18th Century,
 w: *Grove Music Online*,
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43315> [dostęp
 25.11.2019].

42
 Wojciech Bogusławski,
Herminia..., op. cit.,
 s. 323–324 – przyp. red.

Allegro

Corn in D

Clarini in D

Timpani

Archi

Przykład 4a. Józef Elsner, *Amazonki*, akt I, sc. 3, aria Królowej „Świat cały zdrzał zdumiony”, t. 1–6.

Królowa Tremizenna

Świat ca - ły za - drzał zdu - mio - ny, gdy

Archi

plci, wam wczes - niej pod - da - nej wo - jen - ne u - sły - szal dzie - ła, jak

Przykład 4b. Józef Elsner, *Amazonki*, akt I, sc. 3, aria Królowej „Świat cały zdrzał zdumiony”, t. 15–23 (początek linii wokalne).

Królowa Tremizenna

[kle] ę - ę - ę - ę - ę - ę - [knie]

Clarini in D

Timpani

Archi

Przykład 4c. Józef Elsner, *Amazonki*, akt I, sc. 3, aria Królowej „Świat cały zdrzał zdumiony”, t. 112–116 (fragment końcowej koloratury).

Już zgasły wasze zalety
Przed męstwem dzielnej kobiety.

My wkrótce na całej ziemi
Słodko panować będziemy:
A ród twój, co władał światem,
Kłęknie przed naszym bułatem!⁴³

Tekst arii rozwija wymowę solowego numeru Królowej ze sceny pierwszej, mówiąc o naturalnej wyższości militarnej kobiet nad mężczyznami i powołaniu płci pięknej do władzy nad płcią przeciwną. Przesadne, ewidentnie hiperboliczne ujęcie mogłoby wskazywać na intencję parodystyczną, o której pisze Raszewski. Interpretacji takiej nie przekreśla także bynajmniej brak jej zasygnalizowania w warstwie muzycznej: w wiedeńskich *drammi eroicomici* arie *serio* potraktowane – pozornie – z pełną powagą, których satyrycznego czy parodystycznego charakteru nie dało się odczytać z ich czysto muzycznych cech, a jedynie z kontekstu, nie były niczym niezwykłym⁴⁴. Tego rodzaju numer spotykamy na początku drugiego aktu *Amazonki* w postaci heroicznej arii tchórzliwego Orobatesa „Pójdę na mury, na fosy”⁴⁵. Że w omawianej arii Królowej nie należy doszukiwać się fałszywej nuty, wnosić można, po pierwsze, z nieznajdującego paralleli w całej operze rozmachu warstwy muzycznej tego numeru – tak jego składnika wokalnego, jak i instrumentalnego – po drugie zaś – z konsekwencji, z jaką pojawiając się w tym a nie innym miejscu, doprowadza on niejako do konkluzji dynamikę omawianej wyżej pierwszej sceny opery. Choć ta ostatnia wydawała się skutecznie domknięta chóralnym marszem, faktycznie dopiero ta – pierwsza w dramacie – wielka aria *serio* ostatecznie rozwiewa wszelkie wątpliwości co do faktu, że Tremizenna jest prawdziwą królową, Amazonki – prawdziwymi wojowniczkami, a konflikt stanowiący zasadniczą oś struktury dramatycznej opery rozwiązany być może jedynie na drodze walki zbrojnej.

VI

Odpowiedź na postawione pytanie o swoistość intertekstualności czy też genologicznej lub stylistycznej gry użytej przez Elsnera i Bogusławskiego dla charakterystyki tytułowych Amazonek rysuje się w tym momencie znacznie wyraźniej. Żywioł farsowego stylu niskiego jest w istocie nieobecny⁴⁶. Zamiast bezkompromisowego mieszania *buffo* i *serio* bądź też parodystycznego stosowania stylistyki wysokiej dla osiągnięcia typowych w *drammi eroicomici* efektów komicznych wyeksponowane zostało napięcie pomiędzy pierwiastkiem heroicznym a sentymentalnym stylem średnim. Jest to o tyle ciekawe, że w tradycji gatunkowych gier *dramma giocoso* oraz *dramma eroicomico* styl ów pozostawał zazwyczaj neutralnym czy też semantycznie nienacechowanym, swego rodzaju terenem wspólnym

43
Ibidem, s. 324.

44
Por. Mary Hunter, *Some Representations...*, op. cit., s. 99.

45
Józef Elsner, rękopis partytury „Amazonki: atto secondo”, Biblioteka Narodowa, sygn. Mus 90/2, k. 2 i n. – przyp. red.

46
W sensie: nieobecny w przedstawieniu Amazonek. Przeanalizowane tu fragmenty opery są zasadniczo reprezentatywne dla całości, efekty komiczne relegowane zostały do wydzielonych scen rozgrywających się pośród Greków z udziałem postaci komicznych.

elementów wysokich i niskich, *seria* i *buffa*⁴⁷. Gdy jednak ideową osią utworu staje się kluczowy dla tradycji „amazońskich” librett konflikt pomiędzy walką a miłością, wpisany przez Bogusławskiego w oświeceniową – w istocie russowską – opozycję natury i kultury, sentymentalny styl średni staje w ostrej opozycji wobec heroicznego stylu wysokiego. Opozycji o tyle zresztą innego rodzaju, że, inaczej niż typowe dla *drammi eroicomici* zderzenia stylów niskiego i wysokiego, nie stanowi on autotelicznego efektu komicznego, lecz środek artykulacji podstawowego konfliktu opery.

Gdy w kolejnych scenach dochodzi do coraz wyraźniejszej artykulacji stanowiska Herminii, kulminującego w arii „Wojować mężczyzn własnością: / nam kochać tylko przystoi”, z końcową strofą:

Któż stłumić naturę zdoła?
Próżno me siły z nią ważyć;
Trzeba iść, gdzie ona woła,
I trzeba kochać, gdy każe⁴⁸

– zastosowana charakterystyka muzyczna – manifestacyjny wręcz przykład stylu średniego – nie tylko współgra z sensem słów, ale i, przywołując zaskakująco sentymentalną nutę śpiewu Amazonek z pierwszej sceny opery, wprost unaocznia ich słuszność⁴⁹.

Potraktowana serio melodramatyczna osnowa dramatu zbliża *Amazonki* do *Axura*. Odniesienie to jednak prawem kontrastu uwydatnia jeszcze jedną istotną cechę dzieła Elsnera i Bogusławskiego, jaką są zdecydowanie silniejsze nawiązania klasyczne – zarówno w wyborze tematu, jak i gatunkowych wyznacznikach struktury dramatu – wzbraniające zbyt jednoznacznego zaliczenia opery do obszaru wpływów preromantycznej dramy egzotycznej czy historycznej. Nie powinno to dziwić – w im mocniejszej i bardziej typowej postaci wykreowany został obszar stylu wysokiego o tragicznych i heroicznych konotacjach, tym bardziej efektowna okazuje się jego sentymentalna dekonstrukcja.

Najbardziej typowe *drammi eroicomici* z reguły nie posuwały się do inkorporacji charakterystycznych dla klasycyzujących oper *seria* motywów wewnętrznego rozdarcia przeżywanego przez główne postaci dramatu⁵⁰. Obecność elementów akcji czy postaci *seria* potrzebna była dla nacechowanego komicznie *chiaroscuro* bądź też, jeśli intrygę potraktowano z powagą, zdradzała już tendencje charakterystyczne dla rozmaitych form dramy, skierowane raczej na starcie bohatera ze światem zewnętrznym niż konflikt wewnętrzny⁵¹. Bogusławski natomiast wątki tego rodzaju podejmuje, i to w najbardziej typowej dla klasycznej tragedii formie rozterek władców zmuszonych wybierać pomiędzy obowiązkami publicznymi a osobistymi pragnieniami. Konflikty te znajdują swój wyraz w osobnych ariach Agenora i Królowej umieszczonych w akcie drugim. Nie dziwi, że aria Agenora „Te świetne tronu ozdoby” – władca rezygnuje w niej z myśli o niepotrzebnym rozlewie krwi swych poddanych, skoro

47
Por. Marita P. McClymonds, *Opera buffa?...*, op. cit., s. 199–201.

48
Wojciech Bogusławski, *Herminia...*, op. cit., s. 332 – przyp. red.

49
Pomijamy tu ze względu na brak miejsca zaświadczającą niekonsekwencję Elsnera i Bogusławskiego, jaką było przyznanie Irenie – postaci określanej przez swe sentymentalne role ukochanej Ifikratesa i powiernicy Herminii – wielkiej „arii zemsty”. Co ciekawe, w późniejszych, zapewne warszawskich, wystawieniach opery jej zmodyfikowanego tekstu użyto w dodanej do opery arii Ifikratesa, z czego można wnioskować, że arię Ireny z kolei pominięto. Zob. Jakub Chachulski, *Fragment zaginionego singspielu Józefa Elsnera, „Muzyka”* 3/64 (2019), s. 107–108.

50
Por. Mary Hunter, *Some Representations...*, op. cit., s. 105–106.

51
Por. Zbigniew Raszewski, *Bogusławski*, op. cit., s. 370.

Herminia i tak już (rzekomo) zginęła – zamyka się w granicach czystego stylu średniego (*andantino*, 2/4, niedłgie, wdzięczne frazy, bogate wykorzystanie barw instrumentów dętych drewnianych, nasuwające skojarzenia ze wspomnianym wcześniej stylem *amoroso*⁵²). Agenor od początku opery pokazany jest raczej jako kochanek niż władca, a słowa arii otwarcie wyrażają jego zdystansowanie się od monarszej godności na rzecz wartości zakorzenionych we wspólnej wszystkim stanom natury człowieka. Ostatecznie postawiony problem okazuje się zresztą nieistotny z punktu widzenia rozwoju akcji, skoro tylko posłańcy przynoszą pochodzącą od Strabona wiadomość, że córka Talestris wciąż żyje.

Ciekawsza jest natomiast bliźniacza z pozoru aria Królowej „Cóż jest ta wielkość i sława, zbrodni nabyta sposobem”. W pierwszej strofie władczyni daje wyraz rozterce pomiędzy głosem sumienia, przemawiającym przeciw skazaniu niewinnej Herminii, a rodzowym poczuciem obowiązku, każącym zapewnić tron swojej córce, Arycei. Jest to jedyny ustęp w operze, w którym Tremizenna śpiewa w czystym stylu średnim, a o kluczowym znaczeniu tego fragmentu świadczy fakt, że arię otwiera liryczny temat wstępnego *adagio* uwertury (przykł. 5a, por. przykł. 1a). Gdy pojawiają się pierwsze frazy partii Królowej – utrzymane w czytelnym stylu *cantabile*, z przewagą dwunutowych łuków i wieńczącymi odcinki krótkimi *fioriturami* – wydawać się może, że Tremizenna po raz pierwszy pokazuje się z ludzkiej strony – perspektywa porzucenia zbrodniczych ambicji wraz z królewską godnością w imię „ogólnoludzkich” uczuć, utożsamionych tu z przyrodzonym człowiekowi instynktem moralnym, wydaje się niezbyt odległa. Stylistyczne pokrewieństwo z arią Agenora stopniowo jednak błednie: linia wokalna krok po kroku nabiera rozmachu, pojawiają się większe skoki, wreszcie strofa kończy się dobitnym zamknięciem linii wokalnej wskazującym już na styl *serio*. Królowa nie potrafi cofnąć się z raz obranej drogi, zamiast tego ucieka z powrotem w styl wysoki w najczystszej, a przy tym nieco już przestarzałej postaci *metastazjańskiej* arii *simile*, porównującej życie z obciążonym zbrodnią sumieniem do pędzonej po wzburzonym morzu łodzi, którą ostatecznie „piorun wszechmocny w otchłań [...] wieczną pogrąża”⁵³. Na uwagę zasługuje szczególnie opracowanie kulminacyjnej trzeciej strofy („Tak pędzi wicher północny...”), połączonej z poprzednią ostrym przejściem tercjowym podkreślonym tremolem kotła, z naśladowaniem burzy w partii akompaniamentu i szerokimi frazami linii wokalnej (przykł. 5b). Uczynienie z królowej postaci tragicznej, nieodwołalnie obciążonej brzemieniem występku, zapobiega potencjalnemu zbyt wczesnemu skierowaniu akcji na tory bliskie ówczesnej sentymentalnej dramy mieszczańskiej – choć tu rozgrywającej się w sferze rodzin królewskich – prowadzące ostatecznie do rozpoznania swego błędu, wybaczenia i pogodzenia się (schemat typowy chociażby dla tak popularnej podówczas twórczości Augusta von Kotzebue). Nieodwołalnie – zda się – uwikłana w zbrodnię Tremizenna zapewnia

52

Józef Elsner, rękopis „Amazonki. Atto secondo”, op. cit., k. 63 i n. – przyp. red.

53

W *drammi eroicomici* przeznaczonych dla bardziej wyrafinowanej publiczności odwołanie do *metastazjańskich* kliszy poetyckich samo w sobie mogło już być sygnałem parodii (jak np. we wspomnianym *Orlando paladino* – por. Bruce Alan Brown, „Le Pazzie d’Orlando”, „Orlando Paladino”, and the Uses of Parody, „*Italica*”, 4/64 (1987), s. 594–597). W tym przypadku jednak raczej trudno to pojąć – rzewać.

Adagio

Clarineti, Flauti 8va, Fagotti 8vb

Archi

p e dolce

Królowa Tremizenna

Cóż jest ta wiel - kość i sła - wa, zbro - dni na -

by - ta spo - so - hem? Gdy

Przykład 5a. Józef Elsner, *Amazonki*, akt II, sc. 7, aria Królowej „Cóż jest ta wielkość i sława”, t. 1–9.

54

Kontrargumentem dla przedstawionej interpretacji pozostaje to, że numer prezentuje w zasadzie dość konwencjonalny dla ostatnich dekad XVIII wieku model popisowej arii znanej jako *rondò* w dwóch tempach, przyznawane z reguły głównej postaci kobiecej w drugim akcie opery. Dla konwencji tej pewien ładunek liryzmu pierwszego, powolnego odcinka – często sięgającego sfery stylu średniego – pozostawał rzeczą raczej naturalną jako pożądany kontrast z odcinkiem szybkim, mającym najczęściej charakter arii *bravour*. Idąc tym tropem, pomijamy jednak eksponowane w arii zastosowanie tematu z uwer-tury, a także szerszy kontekst: jednoznaczne dotąd przypisanie Królowej do stylu wyłącznie heroicznego oraz oczekiwania, jakie budzić może omawiana aria przez swoje początkowe podobieństwo treściowe do wspomnianej arii Agenora. Pytanie, czy w samej linii wokalnej *Adagio* widzieć należałoby raczej naturalne rozszerzenie zakresu partii *seria* o elementy stylu średniego (zob. przypis 49 z odnośnikiem), czy też, jak wcześniej, styl średni nacechowany semantycznie (tj. jako opozycję do stylu wysokiego), pozostaje trudne do rozstrzygnięcia. Np. „gawotowy” profil rytmiczny, poza pierwszym przedtaktem, przestrzegany dość ściśle wydaje się dodawać arii pewnej dystynkcji, choć – teoretycznie – wskazywać powinien raczej na dystans od stylu *explicite* wysokiego (zob. W. J. Allanbrook, op. cit, s. 49–50).

obecność czarnego charakteru niemal do końca opery, kiedy – ostatecznie pogniębiona – przyjmie przebaczenie Herminii. Tym samym, nieco paradoksalnie, podkreślenie klasycznego elementu tragizmu umożliwia rozwój akcji typowy już dla rodzącej się właśnie melodramy, kulminujący w równie widowiskowej, co emocjonalnie chwytliwej ostatniej scenie, gdy zrozpaczona śmiercią córki i upadkiem miasta Królowa zamyka się wraz z Herminią w piramidzie, którą wszakże atakującym Grekom udaje się roztrząszyć taranem, nim Tremizenna zdąży dopełnić swych zbrodniczych zamiarów⁵⁴.

VII

Po wszystkim, co pokazano, powtórzyć można raz jeszcze: zasadnicze napięcie opery płynie z przeprowadzonego z pełną powagą

[Allegro]

Królowa Tremizenna

i zno - wu w głę - bi po - grą - ża.

Clarini

(Cln)

Corni

Timpani

Archi

Tam rzu - ca wi - cher pół - noc - ny, lódź

Przykład 5b. Józef Elsner, *Amazonki*, akt II, sc. 7, aria Królowej „Cóż jest ta wielkość i sława”, t. 33–39.

przeciwstawienia klasycznego świata heroicznego – postaci określanych przez piastowane godności – i sentymentalnego świata bohaterów posłusznych wspólnej wszystkim stanom naturze ludzkiej: głosowi serca, głosowi wrodzonych idei moralnych. Komiczne partie Strabona czy Orobatesa są jedynie dodatkowym kontrapunktem intrygi. Kpina z wysokiego stylu i klasycznych nawiązań ostatecznie nie dotyka Amazonek, pozostając w najlepszym przypadku porozumiewawczym mrugnięciem do widza dzielącego ze Strabonem niski status społeczny i z pewnym niedowierzaniem (a może pobłażaniem) zapewne przyglądającego się aspiracjom heroicznych wojowniczek.

Odnotujmy jednak na koniec jedyną scenę opery, w której ów zasadniczo przestrzegany rozdział ulega wyraźnemu zatarciu, wciągając same Amazonki w głąb żywiołu komicznego. Jest to pominięta w drukowanym już w latach dwudziestych XIX wieku libretcie (ze względu na nieobyczajność zamieniona na inną, znacznie krótszą⁵⁵) scena sądu nad pojmanym przez wojowniczkę Strabonem ukrywającym się w kobiecym przebraniu. Rozprawie przewodniczy córka królowej, Arycea. Po piosence, w której rzekoma staruszka dla uwiarogodnienia swego przebrania wspomina zmyślane grzechy młodości („Kiedy miałam lat trzynaście, bardzo mężczyzny kochałam”)

55
Oryginalny fragment libretta podaje za partyturą Jerzy Got, *Na wyspie...*, op. cit., s. 416–419.

Allegro moderato

Arycea

Naipierw za to, że w mło - doś - ci do żoł - nie - rzy u - cie - ka - ła, niech

Archi

Przykład 6. Józef Elsner, *Amazonki*, akt II, sc. 8, duet Arycei i Strabona „Niech zaraz, za pół godziny”, t. 14–18.

królowna w krótkim *adagio maestoso*, utrzymanym w muzycznej poetyce bliskiej klasycznej uwertury francuskiej, wzywa Amazonki do wymierzenia pojmanej surowej kary. Ostre rytmy punktowane i gwałtowne biegniki smyczków, dalekie skoki i szeroko poprowadzona linia wokalna zdają się nie pozostawiać miejsca dla wątpliwości co do podniosłego stylu, w jakim utrzymany jest fragment. Jednakże zarówno komizm partii przebranego za kobietę rubasznego błazna, jak i frywolność rzekomych przewinień, które zamierza ukarać królowna, stawia powagę tej sceny pod dużym znakiem zapytania. Jeszcze ciekawszy jest rysunek linii wokalne Arycei w kolejnym numerze, w którym wygłasza ona wyrok przerywany wtrącanymi przez Strabona błaganiami o litość (przykł. 6). Monotonne powtarzanie kolejnych ćwierćnut na tej samej wysokości może wydawać się zagadkowe, dopóki nie przyjmiemy, że Arycea wyrok o d c z y - t u j e, i nie skojarzymy zabiegu z konwencją humorystycznego umuzycznienia czytania na głos, pochodzącą wprost z wiedeńskich oper *buffa* – wspomnijmy chociażby należącą do stałego repertuaru zespołu Bogusławskiego *Szkołę zazdrośnych* (*La scuola de' gelosi*) Salieriego (duet Błażeja i Ernestyny, sc. 9 pierwszego aktu) czy *Così fan tutte* Mozarta (partia rzekomego notariusza w finale opery). Choć majestat królowej pozostaje nienaruszony, jej córka ten jeden raz zostaje skutecznie wciągnięta w orbitę muzycznej farsy, godnej najbardziej typowego wiedeńskiego *dramma eroicomico*.

ABSTRAKT

Opera *Amazonki* Józefa Elsnera i Wojciecha Bogusławskiego, powstała w orbicie muzycznych wpływów wiedeńskich, nadanym jej przez twórców określeniem „heroiczno-komiczna” wskazuje na łączność z obszarem popularnych podówczas oper *buffa* posilkujących się – nierzadko funkcjonującymi jako obiekt parodii – elementami *seria*, nazywanych najczęściej *drammi eroicomici*. Artykuł podejmuje kwestię muzycznego obrazu tytułowych Amazonek w operze Elsnera, wykazując ostatecznie, iż element parodystyczny pojawia się w nim jedynie wyjątkowo, zasadniczy konflikt dramatyczny został zaś przedstawiony z pełną powagą, co zbliża operę raczej do utworów w rodzaju tragicomicznego *Axura* Antonio Salieriego. Swoistą cechą muzycznego obrazu Amazonek okazuje się natomiast zamierzone przeciwstawienie muzycznych elementów związanych z wysokim stylem oper *seria* – głównie w heroicznej partii Królowej – i sentymentalnego „stylu średniego”, charakterystycznego dla postaci sentymentalnych, przed wszystkim tytułowej Herminii. Opisany zabieg kompozytorski nie ogranicza się do ilustracji treści zawartych w librecie, lecz samodzielnie dookreśla w duchu idei oświeceniowych zasadniczy konflikt dramatu, ukazując pierwiastek sentymentalny jako element płynący z natury Amazonek, zaś sprzeciwiający mu się pierwiastek heroiczny jako narzucony siłą autorytetu Królowej.

SŁOWA KLUCZOWE

Józef Elsner, Wojciech Bogusławski, *dramma eroicomico*, opera *buffa*

ABSTRACT

Heroic – comic – sentimental: a musical portrayal of the Amazons in the oldest extant opera by Józef Elsner and Wojciech Bogusławski

The opera *Amazonki*, czyli *Herminia* ('The Amazons, or Herminia') by Józef Elsner and Wojciech Bogusławski was written within the orbit of Viennese musical influences. The term 'heroic-comic' imparted to this opera by the composer and the librettist points to a connection with the *buffa* operas popular around that time which drew on often parodied *seria* elements, most often called *drammi eroicomici*. This article explores the musical portrayal of the Amazons in Elsner's opera, ultimately suggesting that the parodistic element here appears only by way of exception, while the core dramatic conflict is represented with the utmost seriousness, bringing this opera close to works like Antonio Salieri's tragicomic *Axur*. The musical depiction of the Amazons is characterised by a deliberate contrasting between musical elements linked to the lofty style of *seria* operas, mainly in the heroic part of the Queen, and the sentimental 'middle style' typical of the sentimental characters, above all the titular Herminia. This compositional *modus operandi* is not confined to illustrating the content of the libretto; it also clarifies, in the spirit of Enlightenment ideas, the fundamental conflict of the drama, showing the sentimental element as issuing from the Amazons' nature and the opposing heroic element as imposed through the power of the Queen's authority.

KEYWORDS

Józef Elsner, Wojciech Bogusławski, *dramma eroicomico*, opera *buffa*

JAKUB CHACHULSKI

uzyskał doktorat w dziedzinie sztuki na Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w 2014 roku, jest autorem publikacji poświęconych problemom estetyki muzycznej i zagadnieniom teoretycznym związanym z wykonawstwem muzyki dawnej, także tłumaczem i redaktorem polskiej edycji dzienników muzycznych podróży Charlesa Burneya. Od 2016 roku współpracuje z Instytutem Sztuki PAN przy pracach w ramach serii *Monumenta Musicae in Polonia*, od 2018 pracownik tejże placówki. Autor II tomu katalogu tematycznego utworów J. Elsnera obejmującego utwory świeckie, obecnie zajmuje się głównie operową twórczością tego kompozytora.