

ANNA RYSZKA-KOMARNICKA, *KSIĘGA JUDYTY*
W ORATORIACH WŁOSKICH EPOKI BAROKU

Warszawa 2017 (= *Studia et Dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis*,
Seria B, t. XXI) Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, ss. 604.

ISBN 978-83-62844-60-9

Znakomita monografia. To pierwsze słowa, jakie przychodzą mi na myśl, gdy dzielę się spostrzeżeniami na temat książki Anny Ryszki-Komarnickiej. Ujęcie przedmiotu badań – niezwykle interesującego, frapującego od strony poznawczej – uderza epickim rozmachem i walorami naukowymi. *Księga Judyty*, usytuowana w prologu rozprawy, zamienia się w trakcie dyskursu w pasjonującą opowieść o nowym, barokowym wcieleniu literacko-muzycznym biblijnego toposu¹. Ponieważ zawartość treściowa

książki jest nader bogata, nasycona szczegółową faktografią, wielością wątków i inter-

¹ Ze względu na duże rozmiary monografii i jej wielopoziomowy podział formalny ograniczę się jedynie do przytoczenia tytułów jej części i rozdziałów. Konstrukcja opracowania przedstawia się następująco: Prolog – „*Księga Judyty* na podstawie Biblii w przekładzie księdza Jakuba Wujka”; Wstęp (t. „Z recepcji *Księgi Judyty* w tradycji chrześcijańskiej”); 2. „*Księga Judyty* tematem oratoriów włoskich epoki baroku – wprowadzenie”; Część I „Judyta w służbie świętej wojny” (t. „Rzym”, 2. „Między Rzymem a Wenecją”, 3. „Wenecja jako «nowa Judyta»”); Część II „Tryumf Judyty na dworze księcia Kościola, kardynała Pietra Ottoboniego” (t. „Judyta jako *Amazzone guerriera*

w oratoriach Pietra i Antonia Ottobonich z muzyką Alessandra Scarlattiiego”, 2. „Nowy «konkurs» oratoriów o Judycie w okresie wojny o sukcesję hiszpańską”, 3. „Chwalebny schylek wielkiej tradycji, czyli Giuditta Francisca Antónia de Almeidy”); Część III „Wiara Judyty w służbie Habsburgów” (t. „Wprowadzenie”, 2. „Posłuszeństwo wobec Bożego wybrańca, czyli Oratorio di Giuditta Antonia Draghiiego”, 3. „Ferraryjska tajemnica, czyli *La morte d'Oloferne* Gilberta Ferriiego”, 4. „Rzymskie oratorium na wiedeńskim dworze, czyli *La Giuditta* Pietra Ottoboniego z muzyką Alessandra Scarlattiiego i Carla Agostina Badii”, 5. „Boski wybrańiec jako przebiegły i skuteczny w działaniu mąż stanu, czyli *La Giuditta* Nunzia Stampigli i Carla Agostina Badii”, 6. „Kobieta Boskim wybrańcem, czyli *Il trionfo di Giuditta* Bernardina Maddalego i Giuseppe Porsilego”, 7. „«Łabędzi śpiew» potęgi Habsburgów, czyli *La Betulia liberata* Pietra Metastasia i Georga Reuttera jr”); Zakończenie (t. „Różne oblicza oratorio erotico”, 2. „Przesłanie oratoriów o Judycie: figura Maryi, głos słabej płci i propaganda polityczna Państwa Kościelnego i Cesarstwa”, 3. „Muzyka w służbie alegorii”); zob.: Anna Ryszka-Komarnicka, *Księga Judyty w oratoriach włoskich epoki baroku*, Warszawa 2017, s. 5–8.

pretacji, w konsekwencji – rysuje się jako dość trudna do wyczerpującego omówienia, zatrzymam się jedynie przy wybranych punktach wywodu i głównych problemach.

Już sam „Katalog włoskich dzieł dramatycznych opartych na Księdze Judyty (1621–1764), przeznaczonych do umuzyczenia”² – rezultat wieloletniej kwerendy przeprowadzonej przez autorkę – wnosi cenne wartości poznawcze, w syntetycznym i uporządkowanym ujęciu odsłania bowiem rozmiary rezonansu biblijnej historii w dramatycznej twórczości literacko-muzycznej XVII–XVIII wieku. Warto jednocześnie dodać, że katalog wychodzi poza zakres zasadniczego przedmiotu badań; nie obejmuje wyłącznie oratoriów (i dialogów), ale mieści w sobie (jego część I) także wykaz utworów reprezentujących *dramma per musica*, co pozwala rozpoznać recepcję *Księgi Judyty* w szerszym wymiarze gatunkowym, równocześnie wnosi operowy kontrapunkt do ówczesnej twórczości oratoryjnej.

Najbardziej uderzającą cechą konstrukcji pracy i sposobu rozwijania dyskursu jest zespolenie różnych aspektów badanego zjawiska w jednorodną i wewnętrzną spójną narrację. Omówienie treści librett i rozwiązań kompozytorskich łączone jest z bogatym tłem historycznym, politycznym, faktami z życia Kościoła, nierzadko zyskuje naświetlenie przez odniesienia do ikonografii (m.in. obrazów, miedziorytów, grafik, rycin przedstawiających Judytę). W poszczególnych partiach rozprawy autorka pisze konsekwentnie „o wszystkim”, porządek zaś całości wyznaczają kolejno omawiane dzieła, co sprawia, że od strony formalnej książka zbliża się do kompozycji

epizodycznej, w której poszczególne epizody mają swoją autonomię, jednocześnie nierzadko ujawniają wzajemne powiązania. Co więc znamienne, nie ma tu typowego dla współczesnych ujęć naukowych wyodrębniania problemów i ich hierarchizowania. Miast tego pojawia się, rzecz można, holistyczny opis. Trzeba podkreślić, że taka metoda – mieszcząca się na pewno w kręgu hermeneutyki – implikuje nie małe trudności, zwłaszcza przy obszernym materiale. By ją satysfakcjonująco przekuć w formalnie i merytorycznie dopracowany wywód, trzeba stale czuwać nad łączeniem zagadnień, utrzymywać właściwe proporcje między przeplatającymi się ze sobą wątkami, ustalić właściwą kolejność omawianych kwestii, wyważyć relację między tłem a zasadniczym obiektem obserwacji. Łatwo tu zgubić porządek i usunąć w cień główny przedmiot badań. Autorka, decydując się na taką metodę, potrafiła nad wszystkimi tymi wyzwaniami doskonale zapanować. Bogate i wielostronne tło interdyscyplinarne łączy się w pełnej harmonii z badaną twórczością, która w stosownych momentach uzyskuje swoje objaśnienia. Przechodzimy tedy przez kolejne libretta oraz ich ujęcia muzyczne, poznając towarzyszące im uwarunkowania – polityczne, kościelne, kulturowe etc. To swoista wędrówka z literacko-muzycznymi artefaktami przez epokę. Żeby rozwinąć tak zdyscyplinowaną – zarazem pasjonującą – opowieść, trzeba, po pierwsze, mieć gruntowne rozeznanie w tematyce, świetnie panować nad materiałem³, widzieć wszel-

2 Zob.: Aneks „Katalog włoskich dzieł dramatycznych opartych na Księdze Judyty (1621–1764), przeznaczonych do umuzyczenia” (Część I: „Drammi (rappresentazioni) per musica”, Część II: „Oratoria i dialogi do powstania *La Betulia liberata* Pietra Metastasia w 1734 r.”, Część III: „Libretta oratoryjne wedle Księgi Judyty z pierwszego okresu recepcji Metastazjańskiej *Betulii*”), *ibid.*, s. 451–529.

3 Trzeba w tym miejscu wspomnieć, że w l. 2006–2017 Anna Ryszka Komarnicka opublikowała wiele artykułów poświęconych barokowym kompozycjom (głównie włoskim) z gatunku *oratorio*, *dialogo* i *dramma per musica*, w których osnową tematyczną stała się treść *Księgi Judyty*. Prace te w naturalny sposób zawiodły autorkę do monografii i legły u podstaw walorów naukowych rozprawy, zob. m.in.: Anna Ryszka-Komarnicka, „Między *amor sacro* i *profano*: dwie wersje oratorium *La Betulia liberata* Pasquale Anfossiego w świetle barokowej tradycji trionfi di Giuditta”, *Barok. Historia – Literatura*

kie jego strony, główne i drugoplanowe, po wtóre – prócz kompetencji merytorycznych – dysponować wysokich lotów warsztatem pisarskim. Autorka zademonstrowała i jedno, i drugie.

Na specjalną uwagę zasługują analizy dzieł. Wypełniają one większość partii tekstu i w decydującym stopniu określają naukową wartość rozprawy. Są to analizy treści librett i opracowań muzycznych. Przeważają omówienia warstwy słownej oratoriów, głównie z uwagi na fakt, że muzyka zachowała się tylko do szesnastu spośród pięćdziesięciu czterech librett.

Analizy librett, wspartych streszczeniami w polskojęzycznych przekładach, przy-

– *Sztuka* 13 (2006) nr 1, s. 187–206; „Metastasio's 'La Betulia liberata' (1734) in the Context of Selected Late-Baroque 'trionfi di Giuditta' Held in Rome”, w: *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*, red. Kazimierz Sabik, Karolina Kumor, Warszawa 2010, s. 673–682; „Judyta i Holofernes – oratoryjne odpowiedniki bohaterów barokowej opery, Amazonki i Tyrana”, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 10 (2012), s. 123–145; „Arcangelo Spagna's 'perfetto melodramma spirituale' as Seen on the Example of Two Versions of his Oratorio Based on the Book of Judith”, *Musicalogica Brunensia* 49 (2014) nr 1, s. 73–88; „O kompozytorskich *inventio*, *dispositio* i *decoratio* w arii «Parto inermis, e non pavento» Judyty z oratorium *La Betulia liberata* Metastasia w wybranych opracowaniach z lat 1734–1781”, w: *Między traktatem a mową uczuć w dźwięki przemienioną. Muzyka XVIII wieku w teorii i praktyce*, red. Małgorzata Grajter, Marek Nahajowski, Łódź 2014, s. 161–197; „Between Literary Tradition and Patriotic War: the Warsaw Giuditta (?) (1635)”, w: *Italian music in Central-Eastern Europe. Around Mikołaj Zieleński's Offertoria and Communiones (1611)*, red. Tomasz Jeż, Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Marina Toffetti, Wenecja 2015, s. 279–293; „Operas, Dialogues and Oratorios Based on the Book of Judith in Seventeenth- and Eighteenth-Century Europe. Migrations of Subject, Librettos and Musicians”, w: *Music Migration in the Early Modern Age. Centres and Peripheries – People, Works, Styles, Paths of Dissemination and Influence*, red. Jolanta Guzy-Pasiak, Aneta Markuszczyńska, Warszawa 2016, s. 199–214; „...and therefore the Lord increased this her Beauty ...’ (Judith 10:4) – the Beauty of Judith in Italian Oratorios of the Baroque”, *Rocznik Teologii Katolickiej* 16 (2017) nr 3, s. 275–289.

bliżają twórczość literacko-dramatyczną wyrastającą z *Księgi Judyty*. Poznajmy ujęcia, w których Judyta – by ograniczyć się w tym miejscu tylko do tej postaci – staje się figurą Maryi, Kościoła Wojującego, pojawia się jako *donna guerriera*, *donna forte*, Judyta-Wenecja, *Amazzone guerriera*, „Boski wybraniec”, kobieta „dzielna i czysta” albo „odważna, ale i niebezpieczna w zmysłowym pięknie”; stąd zaś wyłaniają się rozliczne typy i kierunki ideowe gatunku: *oratorio erotico*, *oratorio politico*, dzieła z „maską religijną” etc. Różnorodność tę egzemplifikują omówienia librett takich autorów, jak Leone Alberici, Giacomo Buonaccorsi, Giacomo Cassetti, Giacomo Cossa, Bernardino Maddali, Pietro Metastasio, Antonio Ottoboni, Pietro Ottoboni, Andrea Salvadori, Francesco Silvani, Arcangelo Spagna, Nunzio Stampiglia. Wskazana różnorodność gatunkowa wiąże się również ze stosunkiem librett do tekstu *Księgi Judyty*, sytuujących się między respektowaniem wzoru biblijnego a swobodnymi adaptacjami, otwartymi na dramatyczno-literackie *abbellimenti*. W obszernych i sugestywnych opisach autorka odkrywa przed nami, jak siedemnasto- i osiemnastowieczne normy kulturowe, wydarzenia polityczne, wojenne, ośrodki władzy świeckiej i kościelnej, wyobrażenia ikonograficzne, kazania etc., wreszcie – jakże często – różne osobistości (władcy, arystokraci, hierarchowie, wpływowe kobiety) rzutowały na kształt i wymowę ideową tekstów. Wiele z nich niemal całkowicie odrywało się od *Księgi* i wyrastało bezpośrednio z istniejących, uprzednio powstałych librett. I w taki sposób, niemal zupełnie już niezależnie od archetypu biblijnego, rodziły się nowożytne historie o Judyty i Holofernesie, Betulli i Asyryjczykach... – z nowymi postaciami, sytuacjami, fabułami, przesłaniami. W historiach tych z całą siłą odzywał się duch epoki, a do głosu dochodziły echa ówczesnych zdarzeń.

Analizy muzyczne obejmują oratoria takich kompozytorów, jak Francisco António de Almeida, Carlo Agostino Badia, Pietro

Paolo Bencini, Antonio Draghi, Domenico Freschi, Francesco Gasparini, Benedetto Marcello, Giuseppe Porsile, Georg von Reutter junior, Alessandro Scarlatti, Antonio Vivaldi, Marc'Antonio Ziani. Autorka dotyka wprawdzie wielu aspektów dzieła muzycznego (m.in. formy, stylu, techniki kompozytorskiej, faktury, obsady wykonawczej), ale koncentruje się – co zrozumiałe – na zależnościach słowno-muzycznych. Z rozeznaniem i klarownie ukazuje, w jaki sposób kompozytorzy oddawali treści zawarte w warstwie literackiej (za pomocą figur muzyczno-retorycznych, doboru tonacji, tempa, taktu, środków technicznych, dyspozycji głosowej, konwencji stylistycznej, rytmu tanecznego), aby – przykładowo – wypuklić dramatyzm sytuacji, uderzyć w ton tryumfalny, wejść w nastrój kołysanki, oddać powab pięknej kobiety. Analizy te obfitują w wiele celnych i ciekawych obserwacji. Do najlepszych partii zaliczyłbym omówienia *Iudith de Holoferne triumphans* Gaspariniego, *La Giuditta* Zianiego i Freschiego, *Juditha triumphans* Vivaldiego oraz *La Betulia liberata* Reuttera.

Zarówno we fragmentach poświęconych librettom, jak i opracowaniom muzycznym autorka przestrzega zasady krytycyzmu naukowego. Po wielokroć, w odniesieniu do sfery literackiej i środków kompozytorskich, wskazuje na to, co jest oryginalne, pomysłowe, w wydźwięku artystycznym wybitne, co zaś jawi się jako konwencjonalne, wtórne. Jak już wcześniej wspomniałem, kolejno następujące po sobie analizy librett i utworów muzycznych ustawicznie przeplatają się z innymi kwestiami, które tworzą tło dla omawianej twórczości. Pozamuzyczne wątki pełnią funkcję wprowadzeń do omówień utworów, dość często bywają wplatanie także w tok analizy. Chcę jeszcze raz podkreślić, że to permanentne przechodzenie od kontekstu do dzieła i od dzieła do kontekstu, opanowane przez Annę Ryszkę-Komarnicką do perfekcji, stanowi jedną z najmocniejszych stron opracowania.

Pragnę zwrócić uwagę na jeszcze jeden wymiar książki, który „dotarł” do mnie dopiero jakiś czas po jej przestudiowaniu. (Czasem długotrwałe skupienie się na analitycznych szczegółach i głównej zawartości merytorycznej tekstu przysłania ogólniejszą jego wymowę.) Otóż mamy przed sobą fascynujący obraz kulturowej metamorfozy *Księgi Judyty*. Możemy dostrzec, jak ze starotestamentowego źródła wyrastają nowe interpretacje, tworzące razem nowożytną, niekanoniczną „egzegezę”: dotykającą różnych zjawisk i tendencji epoki baroku, wchłaniającą nowe wyobrażenia, dopisującą kolejne wątki do tradycji biblijnej; „egzegezę” raz to bardziej świecką, raz to bardziej religijną, raz bardziej intelektualną, raz bardziej zmysłową, skupioną na idei albo na emocjach. Wszystko to zaś spotyka się ze sobą w najrozmaitszych, niekiedy prawdziwie zaskakujących konfiguracjach. Słowem – jesteśmy świadkami nowego „życia” *Księgi*. Czytamy barokową „opowieść biblijną”. Dlatego książką Anny Ryszki-Komarnickiej zainteresują się nie tylko badacze muzyki baroku, lecz także bibliści, teolodzy, literaturoznawcy, historycy, kulturoznawcy – i wszyscy, którzy usiłują śledzić emanacje Pisma Świętego w czasach nowożytnych. Jak powiedziano, treści librett w niejednym wypadku wyłaniają się z wydarzeń epoki. Wspólnie tworzą one swoistą fotografię, w której obok fabuł wyrosłych z przekazu biblijnego odbijają się realia czasu. W połączeniu z szeroko pojętą wiedzą historyczną i głosem innych sztuk owa fotografia przybliży nam człowieka doby baroku i jego kulturę. Gdyby literacko-muzyczne „portrety” innych ksiąg i postaci starotestamentowych doczekały się analogicznych opracowań (autorka postuluje taki kierunek badań), to uobecnianie Biblii w kulturze nowożytnej – dokonujące się naturalnie na różnych polach i w wielu wymiarach – zyskałoby cenne naświetlenie, zapewne też odkryłoby swoje nieznane karty.

Książka Anny Ryszki-Komarnickiej jest tworem dialektycznym. Poświęcona

wąskiemu zagadnieniu, mówi zarazem dobitnie o uniwersaliach. Poznając kolejne „epizody” Judyty i Holofernesa, uświadamiamy sobie, że niepostrzeżenie wchodzimy w otaczający nas świat. Każdy, kto włączy się w lekturę, będzie roztrząsał dylematy, blaski i cienie ludzkiej kondycji, meandry uczuć i postaw, przywołując jednocześnie inne znane mu postacie, zdarzenia. Dobro, zło, podstęp, intryga, mord, miłość, namiętność, odwaga, lęk, wierność, zdrada, poświęcenie, wiara, ufność, wyroki Opatrzności... Barokowa historia Judyty nabiera rysów ogólniejszych, ponadczasowych. I „dotyka” nas. Tę namacalną bliskość dawnej przeszłości zawdzięczamy wiedzy i talentowi pisarskiemu autorki, która potrafiła dogłębniej i ze znanstwem opisać biblijno-barokową wypowiedź, trafnie ją skomentować i – co niezwykle istotne – ukazać bohaterów akcji jako ludzi „z krwi i kości”, uwikłanych w tragiczne sytuacje i rozterki moralne, zazwyczaj dalekich od postaci pomnikowych.

Absolutnie nie dystansując się od sformułowanej tu, bardzo wysokiej oceny rozprawy, podzielę się teraz kilkoma uwagami natury polemicznej, tudzież krytycznej, bo niekiedy i w najlepszej pracy można natknąć się na niedoskonałości i momenty dyskusyjne.

Pierwsza kwestia dotyczy kryterium, na podstawie którego ustalona została zawartość „Katalogu włoskich dzieł dramatycznych opartych na Księżce Judyty (1621–1764), przeznaczonych do umuzycznienia”. Wybór włoskich dzieł autorka wyjaśnia następująco:

„[...] przymiotnik «włoski» określa tu utwory do tekstów w *lingua volgare* bądź *lingua latina*, pisane na Półwyspie Apenińskim i poza nim przez kompozytorów włoskich lub innych narodowości, tworzących we włoskim stylu” (s. 39).

Uwzględnienie twórców innych narodowości spoza Półwyspu Apenińskiego piszących w stylu włoskim wprost oznacza podjęcie takich kroków, które daleko wy-

kraczają poza tematyczny zakres pracy. Trzeba by, mianowicie, zebrać dzieła o Judycie wszystkich kompozytorów europejskich, następnie drogą analizy sprawdzić, które z nich są utrzymane w stylu włoskim, i dopiero wtedy ustalić „włoską” listę. Pojawiłyby się tutaj zresztą dalsze pytania, np.: jaki wpływ stylu włoskiego byłby wystarczający, by zaliczyć dane dzieło do „włoskich”? Takie kryterium wymagałoby przeprowadzenia znacznie poszerzonej kwerendy i dokonania wielu drobiazgowych analiz ukierunkowanych na zidentyfikowanie i ocenę roli włoskich elementów stylistycznych. Zawartość „Katalogu” rodzi jeszcze inne wątpliwości. Nie jest dla mnie jasne, dlaczego do pozycji włoskich zaliczone zostały niemieckojęzyczne libretto Martina Opitza *Judith* (argument, iż jest to adaptacyjny przekład tekstu Salvatoriego, nie przekonuje mnie), łaćski *Dialogus de Juditha et Holoferno* Kacpra Förstera juniora oraz oratorium *Judith Sive Bethulia liberata* Charpentiera. To twórczość włoska? Jeśli tak, to dlaczego nie została poddana analizie? Gdyby jednak, idąc za autorką, uznać kategorię stylu za istotny wyznacznik włoskości i na tej podstawie dokonywać kwalifikacji, to należałoby przyjrzeć się także oratoriom w językach angielskim, niemieckim i katalońskim (wymienionym na s. 39 w przyp. 132–134). Jeżeli są one wolne od wpływów włoskich albo ulegają im tylko w nieznacznym stopniu, należało to odnotować, jeśli zaś utwory te zdradzają cechy włoskie, to powinny znaleźć się w katalogu. A zatem: jeżeli Charpentier i Förster, to czemu nie Thomas Arne, Willem de Fesch, Adolf Carl Kunzen i Gregor Joseph Werner? Oczywiście zdaję sobie sprawę z tego, że w niektórych wypadkach rzeczywiście trudno jest rozpoznać włoską tożsamość literacko-stylistyczną, łatwo tu też o decyzje narażone na zarzut braku precyzji i konsekwencji. Może więc lepiej byłoby uznać za „włoskie” wszystkie „Judyty” w języku włoskim (*oratorio volgare*), niezależnie od narodowości librecisty

czy kompozytora, oraz te „Judyty” łacińskojęzyczne (*oratorio latina*), które wyszły spod pióra twórców włoskich, niezależnie od miejsca ich działania? A może jeszcze inaczej i zdecydowanie śmielej: czy nie najlepszym jednak rozwiązaniem byłoby wciągnięcie do katalogowego rejestru ogółu znanych dzieł muzyczno--dramatycznych o Judycie, jakie powstały w epoce baroku (przy świadomości braku możliwości dotarcia do wszystkich istniejących źródeł historycznych), a równocześnie całkowicie zrezygnować z włoskiego wyróżnika? Efekt byłby taki, że katalog stałby się pod względem tematycznym jednoznaczny, „Judytowych” librett i kompozycji prawdopodobnie znacznie by przybyło, co szerzej dokumentowałyby barokową recepcję *Księgi Judyty*, to zaś z kolei, co bezspornie włoskie, pozostałoby przedmiotem zasadniczego dyskursu.

Drugim problematycznym pociągnięciem jest rozdysponowanie poszczególnych ujęć analitycznych między trzy główne grupy tematyczne (w formalnej strukturze pracy mają one status trzech części), którym patronują tytuły: „Judyta w służbie świętej wojny”, „Tryumf Judyty na dworze księcia Kościola, kardynała Pietra Ottoniego” i „Wiara Judyty w służbie Habsburgów”. Pomijając dyskusyjny charakter tych sformułowań⁴, trzeba stwierdzić, że

nie zachodzą tu aż tak silne związki między ośrodkami czy kręgami dynastycznymi a wskazanymi kategoriami. Tam, gdzie jest „wiara”, pojawia się i „tryumf” (w Części III, z „wiarą” w tytule, mamy *Il trionfo di Giuditta* Barnardina Maddalego z muzyką Giuseppe Porsilego), tam, gdzie mamy Judytę „w służbie świętej wojny” (Część I), jest także „tryumf” (*Juditha triumphans* Giacomina Cassettiego z muzyką Antonia Vivaldiego). Rozumiem, że nie chodziło w tym wypadku o wskazania kategorii całkowicie rozdzielnych, ale raczej o pewne „dominanty”, które miały patronować większym grupom utworów. Moim zdaniem nie ma tu jednak tak daleko posuniętych korelacji. Tytuły nadane częściom rozprawy nie korespondują w wystarczającym stopniu z pomieszczonymi w nich konstatacjami analitycznymi. Zresztą dostrzeżone przez Annę Ryszkę-Komarnicką trzy główne „funkcje” Judyty są dość elastyczne i jednocześnie sobie bliskie, wzajem krzyżujące się: „święta wojna” może łączyć się i z „tryumfem”, i z „wiarą”. Sądzę, że autorka uległa tu pragnieniu nadania ogólniejszego porządku formalnego przeprowadzonym analizom poprzez podzielenie obfitej i różnorodnej całości na kilka większych bloków, co jednak, zważywszy na merytoryczne ustalenia zawarte w partiach analitycznych, nie do końca przemawia. Przekonują mnie natomiast klasyfikacje i typologie „wewnętrzne”, poczynione w toku pracy (oratorium erotyczne, polityczne, religijne itd.). Myślę, że korzystniejszym rozwiązaniem byłby podział pracy jedynie na rozdziały (ich zawartość, liczba i uszeregowanie to oczywiście rzecz do dyskusji), które nie byłyby łączone w większe korpusy. Znamienne, że sama autorka w bardzo dobrym i esencjonalnym „Zakończeniu” nie trzyma się trzyczęściowego toku rozprawy, lecz wychodzi od zagadnień związanych z *oratorio erotico*, następnie omawia inne wizerunki Judyty (m.in. jako figury Maryi, środka propagandy politycznej), by na końcu podsumować alegoryczne aspekty

4 Zasadniczo akceptując „barokową” i naznaczoną literacką swobodą poetykę tytułów wielu partii książki (np. „Interludium: ku chwale dam, czyli wokół *La Giuditta* Benedetta Marcella”; „«Nouva donna» w służbie pokojowej propagandy, czyli *Giuditta* Giacomina Buonaccorsiego z muzyką Pietra Paola Benciniego”, zob. też przyp. 1), będących swoistą stylizacją, korespondującą z przedmiotem badań, nie mogę pozbyć się wątpliwości co do przytoczonych wyżej tytułów trzech części książki. O ile tytuł „Judyta w służbie świętej wojny” nie wywołuje może jeszcze większych kontrowersji, o tyle, ściśle rzecz biorąc, nie można przecież mówić o „Tryumfie Judyty na dworze księcia Kościola” czy o „Wierze Judyty w służbie Habsburgów”. Rozumiem, że autorce chodziło o pewne lapidarne metafory, ale jednak lepiej byłoby poszukać tu innych sformułowań, nie tak wieloznacznych.

muzyki. Ścisłe współgra to z sekwencjami analitycznymi zaprezentowanymi w pracy, w daleko zaś mniejszym stopniu z wymową trzech części całego dyskursu.

Kwestia ta skłania mnie do zastanowienia się nad strukturą formalną rozprawy. Zadaje sobie pytanie, jak przedstawiałby się badany przedmiot, gdyby najpierw, w autonomicznej partii tekstu, omówione zostały same libretta, a następnie – również osobno – kompozycje muzyczne. Przy takim rozwiązaniu niewątpliwie typologie warstwy literackiej wypadłyby przejrzyściej; podobnie rzecz by się miała z omówieniem i usystematyzowaniem rozwiązań kompozytorskich. Wówczas jednak – jak sądzę – zauważalnie zeszyłyby na dalszy plan powiązania twórczości ze sferą pozaartystyczną (m.in. polityczną, kościelną, obyczajową). Trzeba więc zadać pytanie: co jest w tym wypadku ważniejsze – zachowanie przejrzystości w klasyfikacji interpretacji naukowych analizowanych dzieł (librett i kompozycji muzycznych) czy zinterpretowanie badanego materiału w ścisłym powiązaniu z otaczającym go kontekstem epoki? Wydaje się, że chyba jednak to drugie, i to najpewniej autorce trzeba przyznać rację. Jakkolwiek i odmienna, zasygnalizowana tu koncepcja miałyby swoje dobre strony.

Kilka słów chciałbym poświęcić jeszcze przykładom nutowym ilustrującym analizy muzyczne. Autorka korzystała zarówno ze współczesnych edycji (m.in. dzieł Alessandra Scarlattiiego, Antonia Vivaldiego), jak i – w znacznie szerszym zakresie – z dawnych przekazów źródłowych, co trzeba skrzętnie odnotować i docenić. Większość przeto zamieszczonych w pracy fragmentów muzycznych stanowią przykłady nutowe, które sporządzone zostały na podstawie siedemnasto- i osiemnastowiecznych partytur rękopiśmiennych (zob. „Wykaz przykładów muzycznych”, s. 579–582). Wymagało to przeprowadzenia szerokiej kwerendy źródłowej, a także wykonania pracy transkrypcyjnej, która w tym wypadku ma wartość sama w sobie, bo umożliwia poznanie dzieł (w książce

zademonstrowanych we fragmentach) spoczywających w zagranicznych bibliotekach i archiwach. Przy ogólnej poprawności zapisu muzycznego zauważyłem jednak, że właśnie tam, gdzie przykłady sporządzone zostały na podstawie przekazów z epoki, zakradły się niekiedy błędy. Może to być wynikiem przeoczeń na etapie sporządzania składu muzycznego i dokonywania korekt, ale w niektórych wypadkach – nie mogę oprzeć się wrażeniu – błędy zdają się pochodzić wprost z dawnych źródeł. Być może więc w niektórych wypadkach zabrakło weryfikacji materiału źródłowego. Kwestię tę podnoszę głównie z tego powodu, że gdyby książka miała doczekać się drugiego wydania bądź publikacji w języku obcym, warto by było jeszcze raz przyjrzeć się przykładom nutowym.

Powyższe uwagi krytyczno-polemiczne w żaden sposób nie mogą przysłonić faktu, że otrzymujemy wysokiej próby dokonanie naukowe. Powtórzę tedy: to znakomita monografia – bogata w treści, pionierska w zakresie tematyki, inspirująca, świetnie i z wielką erudycją napisana. Nie mam wątpliwości, że polska humanistyka wzbogaciła się o cenną pozycję.

Tomasz Jasiński

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
w Lublinie

5 M.in.: przykł. I.8 (t. 3, s. 149) – w partii *basso continuo* na czwartej ósemce powinien być dźwięk *d* zamiast *cis*; przykł. I.11 (t. 3, 28, 33, 50, s. 153–154) – w partiach głosu wokalnego (najpierw w partii Ozjasza, potem w partii Judyty) powinno być *b* zamiast *a* (trzecia miara t. 3), *a'* zamiast *g'* (trzecia miara t. 28), *a'* zamiast *g'* (trzecia miara t. 33), *g'* zamiast *e'* (druga miara t. 50); przykł. I.13 (t. 80, s. 160) – w partii *basso continuo* powinny być dźwięki *a* i *b* zamiast *g* i *a* (dwie ostatnie szesnastki); przykł. III.1 (t. 9–10, s. 348) – w partii *basso continuo* powinny być dźwięki *Gis* zamiast *G* (czwarta ósemka t. 9) i *Fis* zamiast *E* (przedostatnia ósemka t. 10).