

ANNA RYSZKA-KOMARNICKA

UNIwersytet Warszawski

ORCID 0000-0002-0847-3668

NIEZNANY EPIZOD Z KARIERY SCENICZNEJ ANTONINY CAMPI
– ARIA „GIUSTO CIEL” LUIGIEGO CHERUBINIEGO DLA POLSKIEJ
PRIMADONNY (WIEDEŃ 1805)

ABSTRAKT Niniejszy artykuł przedstawia arię „Giusto Ciel”, którą dla Antoniny Campi napisał Luigi Cherubini z okazji wznowienia niemieckojęzycznej adaptacji jego *Lodoïski* w Theater an der Wien (1805). Kompozytor wyeksponował najlepsze strony talentu śpiewaczego i aktorskiego Pani Campi (ruchliwość jej koloraturowego sopranu o wysokiej tessiturze, siłę i dźwięczność jej wysokiego rejestru, włączenie do arii odcinków recytatywnych) i ukrył ewentualne słabości (stosunkowo krótkie sekcje *cantabile*, brak śladów techniki *cantar di sbalzo*). Nie rezygnując z wirtuozerii, podporządkował ją celom ekspresyjnym.

SŁOWA KLUCZOWE Antonina Campi z Miklaszewiczów, Wiedeń, Theater an der Wien, Luigi Cherubini, *Lodoïska*, „Giusto Ciel”, „Im Grabe versiegen”, „Oppresso... agitato...”, Sebastiano Nasolini, l'impasticcimento

ABSTRACT *A Previously Unknown Episode from the Stage Career of Antonina Campi: Luigi Cherubini's Aria 'Giusto Ciel' Composed for the Polish Prima Donna (Vienna 1805).* This article discusses the aria 'Giusto Ciel', written for Antonina Campi by Luigi Cherubini for the revival of the German-language adaptation of his *Lodoïska* at the Theater an der Wien (1805). The composer brought out the finest qualities of Campi's vocal and acting talent (the liveliness of her coloratura soprano, with its high tessitura, her strong and sonorous high range, the recitative segments embedded in the aria), while concealing possible weaknesses (with relatively brief *cantabile* sections and no *cantar di sbalzo* technique). While not relinquishing virtuosity, Cherubini subordinated the aria to expressive aims.

KEYWORDS Antonina Campi née Miklaszewicz, Vienna, Theater an der Wien, Luigi Cherubini, *Lodoïska*, 'Giusto Ciel', 'Im Grabe versiegen', 'Oppresso... agitato...', Sebastiano Nasolini, l'impasticcimento

Pamięć o Antoninie Campi z Miklaszewiczów (1773–1822), pierwszej polskiej śpiewaczce, która zyskała międzynarodową sławę, w sposób niewątpliwie najbliższy samej artystce kultuwyje jej „mała ojczyzna” – Lublin, gdzie od 2017 r. odbywają się Międzynarodowe Konkursy Wokalne jej imienia (kolejne edycje: 2019, 2022, 2024) i kursy mistrzowskie. W dwusetną rocznicę śmierci jej postać przypomniła Barbara Chmara-Żaczek¹, a ostatnio również Jolanta Łada-Zielke². Ich artykuły sumują najważniejsze fakty z biografii artystki oraz wskazują pewne nowe informacje i tropy do poszukiwań wiadomości o niej. Im więcej bowiem o Antoninie Campi wiemy, tym bardziej zdajemy sobie sprawę, jak wiele w tej materii pozostaje jeszcze do odkrycia, uporządkowania i poddania naukowej refleksji. Peregrynacje artystyczne śpiewaczki po niemieckojęzycznych wówczas terytoriach Europy sprawiły, że dokumenty związane z jej działalnością mogą być rozproszone po różnych ośrodkach. Wzmianki o jej głosie, umiejętnościach wokalnych i występach nie zostały dotąd zebrane i poddane krytycznej analizie. Nadal brak wykazu jej ról operowych (nie mówiąc o pozycjach oratoryjnych, koncertowych i innych), który by choć aspirował do miana kompletnego. Być może dlatego nie pisze się właściwie o muzyce, którą śpiewała, w tym o muzyce, którą skomponowano specjalnie dla niej – ile było takich ról, jakie materiały muzyczne do nich się zachowały, jaki profil wokalny artystki rysują, jaka jest ich wartość artystyczna? O tym wiemy wciąż za mało.

W kontekście repertuaru wspomina się o Antoninie Campi przede wszystkim jako o znakomitej wykonawczyni najśłynniejszych poważnych partii kobiecych z dzieł Wolfganga Amadeusza Mozarta (Królowa Nocy z *Czarodziejskiego fletu*, Donna Anna z *Don Giovanni*, Konstancja z *Uprawdzenia z seraju*), których trudności techniczne i interpretacyjne są powszechnie znane. Natomiast w polskim piśmiennictwie muzykologicznym wciąż chyba szerzej nieznany pozostaje fakt, że Antonina była pierwszą wykonawczynią partii Serwili w *La clemenza di Tito* (Praga 1791)³,

Publikacja finansowana w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki w latach 2020–2025”, nr projektu 11H 18 0039 87, kwota finansowania 1.016.462,50 zł.

- 1 Barbara Chmara-Żaczek, „Antonina Campi. Głosy do biografii”, *Muzyka* 67 (2022) nr 1, s. 143–150, doi.org/10.36744/m.1183.
- 2 Jolanta Łada-Zielke, „Pierwsza polska śpiewaczka na scenach Europy. Zagraniczna kariera Antoniny z Miklaszewiczów Campi”, *Ruch Muzyczny* 68 (2024) nr 11, s. 44–46 oraz teżej, „Das Leben von Antonia Miklaszewicz-Campi – Teil 1–2”, <https://klassik-begeistert.de/frauenklang-10-antonia-campi-1773-1822-die-erste-polnische-saengerin-die-wien-erobert-hat-teil-1-klassik-begeistert-de-17-april-2024/> oraz <https://klassik-begeistert.de/frauenklang-11-das-leben-von-antonia-miklaszewicz-campi-teil-2-klassik-begeistert-de-1-mai-2024/>, dostęp 3 XI 2024. Dwuczęściowy artykuł w języku niemieckim jest dłuższy i zawiera interesujące, wcześniej niepublikowane materiały ikonograficzne.
- 3 Wykonawczynią partii Serwili, Signorę Antonini, jako Antoninę Miklaszewicz zidentyfikował Walther Brauneis, „Wer war Mozarts »Sig[no]ra Antonini« in der Prager Uraufführung von *La Clemenza di Tito* KV 621? Zur Identifizierung der Antonina Miklaszewicz als Interpretin der Servilia in der Krö-

jakkolwiek z wielu względów kształt tej roli nie oddaje skali talentu śpiewaczki i niewiele mówi o jej scenicznej osobowości. Mozart przecież nie znał wcześniej młodziutkiej sopranistki (a pojawił się w Pradze dopiero na tydzień przed premierą opery), stąd trudno powiedzieć, by rolę tę napisał specjalnie dla niej. Poza tym nikomu wówczas nieznaną *seconda donna* musiała z konieczności pozostawać w cieniu primadonny – Marii Marchetti-Fantozzi jako Vitellii.

Niniejszy artykuł stanowi próbę wejścia w ten dotychczas nieeksplorowany obszar badań związanych z osobą Antoniny Campi. Koncentruje się na arii „Giusto Ciel”, o której wiadomo, że została napisana specjalnie dla polskiej primadonny przez Luigię Cherubiniego (1760–1842) przy okazji wznowienia w Wiedniu niemieckojęzycznej wersji jego *Lodoïski* w dn. 27–28 VIII 1805 r. oraz 23 I 1806 roku⁴. Kompozytor ten nie jest postacią zapomnianą, jak wielu innych twórców operowych epoki „między Mozartem a Rossinim”. Zainteresowanie jego wszechstronną działalnością muzyczną wciąż rośnie⁵, a wspomniana opera uchodzi za jedną z najistotniejszych dla ukonstytuowania się niezwykle popularnego nurtu *pièce à sauvetage*, czyli „operę grozy i szczęśliwego ocalenia”⁶. Dzieła sceniczne Cherubiniego wystawiane w Wiedniu, w tym *Lodoïskę*, znał i cenił Ludwig van Beethoven. Operę, której akcja toczy się zresztą w dawnej Rzeczypospolitej, poznała i polska publiczność, kiedy w 1804 r. zaprezentował ją, w polskiej adaptacji, Teatr Narodowy w Warszawie kierowany przez Wojciecha Bogusławskiego. W 2008 r. koncertowe wykonanie opery w oryginalnej wersji językowej znalazło się w programie 12. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena („Beethoven i jego Wiedeń”) i zostało utrwalone w nagraniu⁷. Wątek Lodoïski (oraz siostrzanej Faniski Cherubi-

nungsoper am 6. September 1791”, w: *Mozart: le arie da concerto, Mozart e la musica massonica dei suoi tempi / Die Konzertarien, Mozart und die Freimaurermusik seiner Zeit. Atti del convegno internazionale di studi, Rovereto, 26–27 September 1998 / Bericht des internationalen Kongresses, Rovereto, 26–27 September 1998*, red. Rudolph Angermüller, Giacomo Fornari, Bad Honnef 2001, s. 69–79. Za Brauneisem podała to ostatnio J. Łada-Zielke, „Pierwsza polska śpiewaczka”, s. 44. Wcześniej o pseudonimie „Antonini”, jakim miała posługiwać się Miklaszewiczówna już w Warszawie (? – A.R.-K.), pisała Mieczysława Demska-Trębacz, nie wspominając jednak ani o roli Servilii, ani o artykule Brauneisa, zob.: Mieczysława Demska-Trębacz, „Lubelska Królowa Nocy”, w: *Ars omnia vincit. Studia z dziejów sztuki i kultury artystycznej*, red. Agnieszka Bender, Małgorzata Kierczuk-Macieszko, Lublin 2012, s. 449. Artykuł Brauneisa znał natomiast Krzysztof Stopka, który krótką opowieść o Miklaszewiczównie (tą formą nazwiska posługuje się autor) umieścił w rozdziale „Niedoszły konsul i wielka diwa”, w: *Ormiańska Warszawa – Hayoc’ Varšavan – Armenian Warsaw*, red. Krzysztof Stopka, Andrzej Zięba, Warszawa 2012, s. 61, https://ormianie.pl/files/Ormianska_Warszawa.pdf, dostęp 5 XI 2024.

⁴ Ludwig Schemann, *Cherubini*, Stuttgart 1925, s. 64.

⁵ Zob. np.: Michael Fend, *Cherubini’s Pariser Opern (1788–1803)*, Stuttgart 2007; *Luigi Cherubini. Vielzitiert, bewundert, unbekannt. Kongressbericht Weimar 2010*, red. Helen Geyer, Michael Pauser, Sinzig 2016; *Luigi Cherubini. A Multifaceted Composer at the Turn of the 19th Century*, red. Massimiliano Sala, Turnhout 2021.

⁶ Ryszard Daniel Goliańek, *Polska w muzycznej Europie. Tematyka polska w dziełach kompozytorów zagranicznych XIX wieku*, Kraków 2019, s. 324.

⁷ Luigi Cherubini, *Lodoïska*, PRCD 1185-1186, 2008.

niego) na scenach europejskich omawiał też, z naciskiem na jego polskie elementy, Ryszard Daniel Goliańek⁸.

WIEDEŃSKA PREMIERA *LODOŃSKI* (1802) I NOWE NIUANSE
PORTRETU UCZUCIOWEGO PROTAGONISTKI

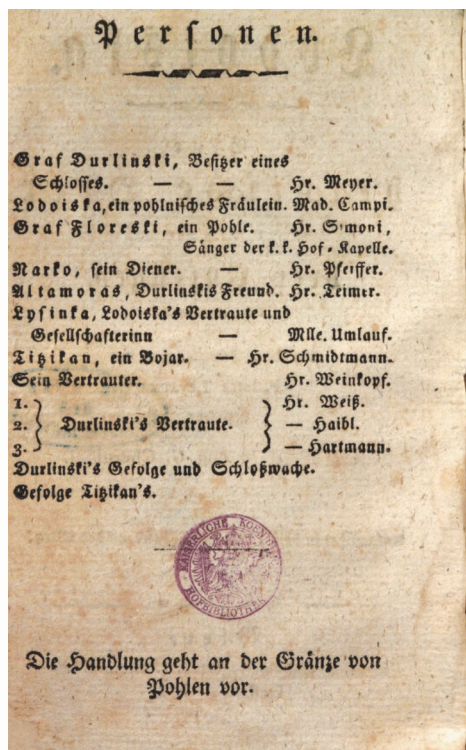
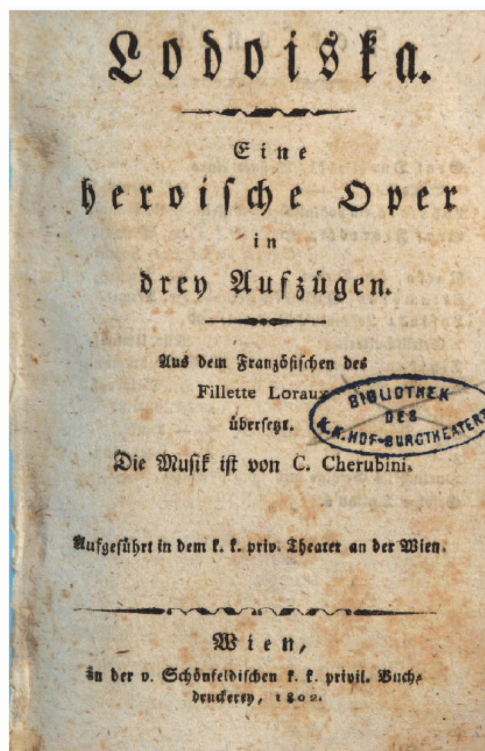
Recepcja twórczości Cherubiniego w Wiedniu w XIX w. została już przebadana⁹. Znane są okoliczności jego przyjazdu i pobytu w cesarskiej stolicy od końca lipca 1805 do początku marca 1806 roku¹⁰. Dzięki temu dużo wiadomo również o wiedeńskich losach *LodoŃski* w tym czasie. By poznać pełny kontekst arii „Giusto Ciel” Cherubiniego dla Signory Campi, napisanej latem 1805 r., niezbędne jest cofnięcie się właśnie do wiedeńskiej premiery dzieła w niemieckiej wersji językowej.

Cesarska stolica poznała tę słynną *comédie héroïque* do libretta Claude’a-François Fillette-Loroux dopiero 23 III 1802 r., czyli ponad dziesięć lat po jej paryskiej premierze w Théâtre Feydeau (1791). Było to zresztą pierwsze w ogóle dzieło Cherubiniego, jakie tu pokazano, podczas gdy np. w Berlinie z wielkim powodzeniem grano *LodoŃkę* po niemiecku już od 1797 roku¹¹. Na krok ten zdecydował się Theater an der Wien Emanuela Schikanedera. Sukces był ogromny i wkrótce pojawiły się kolejne sceniczne przeboje kompozytora, w tym niemal równocześnie dwie premiery *Les deux journées* (Paryż 1800) – w Theater an der Wien pod tytułem *Armand oder die zwey unvergesslichen Tage*, a w Kärntnerthortheater jako *Die Tage der Gefahr*¹².

Antoninie Campi, od 1801 r. primadonnie w Theater an der Wien, przypadła tytułowa rola w premierze *LodoŃski*, co dokumentuje przygotowany na tę okazję druk libretta¹³ (il. 1a–b). Partię nieszczęśliwej heroiny, uwięzionej i zmuszanej przez okrutnego Durlinśkiego do poślubienia go, Cherubini napisał pierwotnie dla sopranu

- 8 R.D. Goliańek, *Polska w muzycznej Europie*, s. 310–340 oraz tegoż, „*LodoŃska i Faniska – zakres i funkcje wątków polskich w porewolucyjnej twórczości operowej*”, *Muzyka* 56 (2013) nr 3, s. 55–73. W piśmiennictwie obcojęzycznym zajmowała się tą tematyką Giada Viviani, „Tra esotismo e identificazione. Il ruolo della tematica polacca in *LodoŃska e Faniska* di Cherubini”, w: *Luigi Cherubini. Vielzitiert, bewundert, unbekannt*, s. 217–246.
- 9 Michael Jahn, „Aspekte der Rezeption von Cherubinis Opern im Wien des 19. Jahrhunderts”, w: *Festschrift Leopold M. Kantner zum 70. Geburtstag*, red. Michael Jahn, Angela Pachovsky, Tutzing 2002, s. 213–244; Norbert Miller, „Augenblicke der Freiheit. Luigi Cherubinis Aufenthalt in Wien”, w: *Luigi Cherubini. Vielzitiert, bewundert, unbekannt*, s. 9–26.
- 10 L. Schemann, *Cherubini*, s. 59–69.
- 11 Zob.: *LodoŃska*, w: [baza danych] *Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800*, <https://berlinerklassik.bbaw.de/nationaltheater/theaterstueck/236>, dostęp 5 XI 2024.
- 12 M. Jahn, „Aspekte der Rezeption”, s. 215–219. W kręgu niemieckojęzycznego teatru dzieło powszechniej znane jest jako *Der Wasserträger* (*Wozniowa*).
- 13 Luigi Cherubini, *LodoŃska. Eine heroische Oper in drey Aufz.*, Wien: in der Schönfeldischen k.k. privil. Buchdruckerey, 1802, egzemplarz w Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, ALT 440778-A.146,3, online: <http://data.onb.ac.at/rec/AC09860213>, dostęp 5 XI 2024.

lirycznego. Jej dwie arie – „Hélas! dans ce cruel asile” (II, 2)¹⁴ i „Tournez sur moi votre colère” (III, 3)¹⁵ – odznaczają się sylabicznym sposobem opracowania tekstu (melizmaty są krótkie i oszczędnie stosowane) i ograniczoną tessiturą (f^1 – f^2 , z niezwykle rzadkimi wychyleniami ku e^1 i ku maksymalnie e^3). Na pewno nie satysfakcjonowały one Antoniny Campi. Jej prawdziwym żywiołem były wszak numery koloraturowe, takie jak arie Królowej Nocy, których wykonaniem dopiero co zachwyciła wiedeńską publiczność (nowa inscenizacja miała premierę 4 I 1802 r.¹⁶).



Il. 1a–b. Luigi Cherubini, *Lodoïska*, Wiedeń 1802, druk libretta, karta tytułowa i strona z obsadą, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, ALT 440778-A.146,3

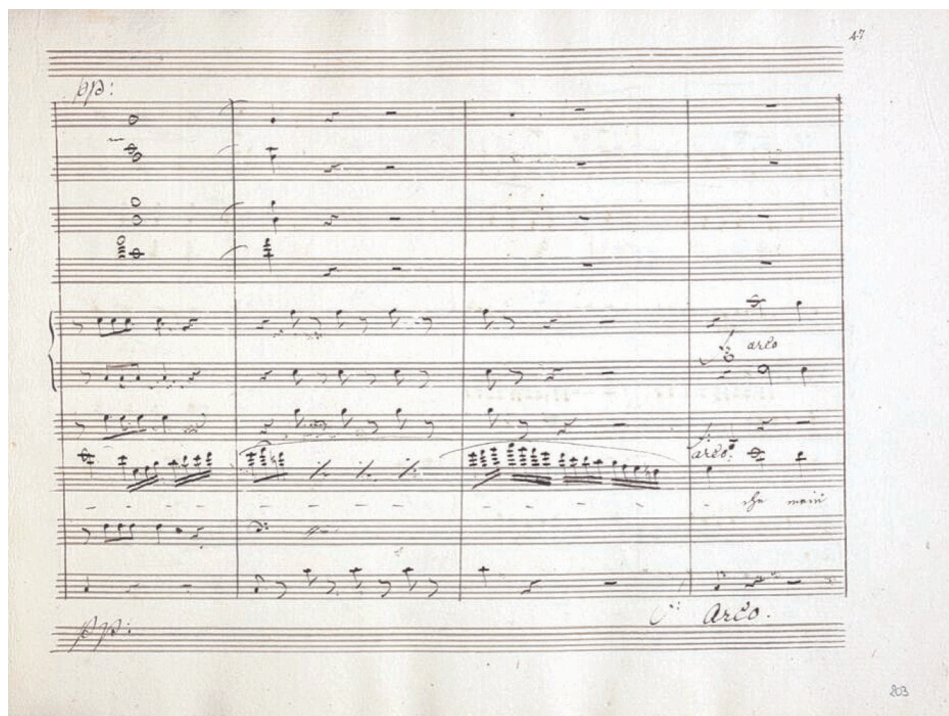
Partyturę *Lodoïski* z archiwum Theater an der Wien (obecnie w Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus.Hs.25049/1–3), po porównaniu ze wspomnianym librettem, można uznać za przekaz co najmniej bardzo bliski wersji wystawionej w 1802 roku. Z obu wynika, że Antonina Campi śpiewała pierwszą

14 Luigi Cherubini, *Lodoïska. Comédie héroïque en trois actes*, partytura, Paris: H. Naderman, 1792, s. 196–207.

15 Ibid., s. 350–360.

16 Theaterzettel (afisz), Theater an der Wien, 4 I 1802 r., <https://www.theatermuseum.at/it/onlinesammlung/detail/971356>, dostęp 12 XI 2024.

z wyżej wymienionych arii z niemieckim tekstem o incipicie „Weh mir! in diesen öden Kavern” (II, 2)¹⁷. Kompozytor przedstawił tu odmienne stany ducha bohaterki – myśli o uwięzieniu i tęsknocie oraz niepokój o los ukochanego Floreskiego, który będzie za wszelką cenę próbował uwolnić ją z rąk tyrana – w dwóch skontrastowanych sekcjach: sentymentalnej (*Larghetto*, 3/4, *F-dur*) oraz tragicznej (*Allegro*, C, *f-moll*). Zamiast jednak ostatniego, siedemnastotaktowego odcinka oryginalnej arii Cherubiego, w partyturze wiedeńskiej pojawia się powrót majoru, a z nim dokomponowana, nowa wirtuozowska koda¹⁸, w której śpiewaczka mogła wyeksponować właściwą sobie ruchliwość głosu i dźwięczne brzmienie jego wysokiego rejestru, sięgającego aż po *f*³ (zob. il. 2).



Il. 2. Luigi Cherubini, *Lodoïska* (II, 2), „Weh mir! in diesen öden Kavern”, fragment nowej kody, opr. NN, s. 47 [k. 203r], Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus.Hs.25049/2

Druga aria Lodoïski („Tournez sur moi votre colère”, III, 3) stanowiła element jej dramatycznej rozmowy z Durlinśkim, który pojmał Floreskiego i zamierzał go zgładzić. Ona zaś odważnie żądała od tyrana, by tylko na niej wyładował swą złość, a da-

¹⁷ Luigi Cherubini, *Lodoïska*, Wiedeń 1802, s. 31.

¹⁸ Luigi Cherubini, *Lodoïska*, rkp. partytury, s. 46–52, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus.Hs.25049/2.

rował życie ukochanemu, którego nie można winić za wierną miłość i który poniesie i tak okrutną karę, tracąc na zawsze swą wybrankę. Cherubini utrzymał ten numer w tempie *Allegro*, metrum C oraz w tradycyjnej, trzyczęściowej formie ABA₁. Początkowo energiczna, w dużej mierze krocząca po rozłożonych akordach melodyka partii wokalnejszej zdaje się wskazywać na heroiczny charakter wystąpienia Lodoïski, jednak minorowa tonacja tego numeru (*g-moll*) i ciemny w barwie, niespokojny akompaniament orkiestry rzucają cień na ów bohaterski ton, a rozwiązania szczegółowe świadczą o wyczuleniu kompozytora na ewolucję uczuć protagonistki. W sekcji A₁ przywołał ledwie kilka taktów heroicznie brzmiącego początku, by dalej – przyspieszając tempo – przejść do przetwarzania materiału tej części na tle jeszcze aktywniejszego akompaniamentu orkiestry. W ten sposób Cherubini praktycznie przekształcił sekcję A₁ w rozbudowaną kodę, oddającą coraz większą desperację Lodoïski i nerwową natarczywość jej błagań¹⁹.

W wiedeńskiej wersji opery numer ten, najpewniej na prośbę Madame Campi, usunięto, wstawiając w jego miejsce brawurową arię w dwóch tempach „Im Grabe versiegen” z udziałem chóru męskiego reprezentującego strażę na zamku Durlinśkiego (III, 2)²⁰, poprzedzoną kilkoma nowymi wersami recytatywu. Według Joachima Perineta, chwaleńcego spektakl na łamach *Wiener Theater-Almanach*, numer ten wyszedł spod pióra Sebastiana Nasoliniego²¹, jednego z najbardziej wówczas cenionych włoskich kompozytorów operowych²². Trop ten – poprzez katalog RISM – prowadzi do arii „Oppresso... agitato...” z jego *dramma per musica Zaira*, wystawionego w Wenecji w karnawale 1797 roku. Śpiewał ją słynny wówczas kastrat Domenico Mombelli jako *primo uomo* – Orosmane, przekonany o zdradzie, jakiej miała dopuścić się jego ukochana Zaira (II,10)²³. Później cała scena z tą arią trafiła, zgodnie z wciąż żywą praktyką *l'impasticciamiento*²⁴, do opracowania opery *Alzira* Niccolò

19 Zob. także: M. Fend, *Cherubinis Pariser Opern*, s. 204–206.

20 L. Cherubini, *Lodoïska*, Wiedeń 1802, s. 57–59, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus.Hs.25049/3, s. 418–458. Drobne zmiany w organizacji dramaturgicznej scen w wiedeńskiej wersji sprawiły, że aria ta znalazła się w III, 2 (a nie w III, 3 jak w wersji francuskiej). Rękopiśmienna kopia tego numeru znajduje się też w Weimarze, Hochschule für Musik Franz Liszt, Hochschulbibliothek, DNT 73e1, który wyłączono – jako nieautentyczny, zastępczy – z materiałów nutowych do *Lodoïski* Cherubiniego z archiwum Deutsche Nationaltheater w Weimarze, gdzie operę tę grano w 1832 roku.

21 *Wiener Theater-Almanach*, Wiedeń 1803, s. 82 i nast., za: M. Jahn, „Aspekte der Rezeption”, s. 214–215.

22 Mimo zasług i szerokiej recepcji oper Nasoliniego tak na Półwyspie Apenińskim, jak i w całej Europie, o jego życiu (ok. 1768–ok. 1799) wiadomo bardzo niewiele, zob.: Daniele Carnini, „Nasolini, Sebastiano”, w: *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. 77, 2012, [https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-nasolini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-nasolini_(Dizionario-Biografico)/), dostęp 20 XI 2024.

23 Sebastiano Nasolini, Mattia Botturini, *Zaira. Dramma nuovo per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto il carnovale dell'anno 1797*, Wenecja 1797, s. 35–36, <https://corago.unibo.it/libretto/DRT0046295>, dostęp 16 XI 2024.

24 Więcej o terminie z epoki i niuansach jego znaczenia w kontekście pasticcia zob.: Giovanni Polin, „Le «Opere / che al dosso degli attori non sono tagliate / riescon per ordinario impasticchiate». Riflessioni sullo status del testo spettacolare melodrammatico nel Settecento”, w: *Responsabilità d'autore e collaborazione*

Zingarellego, które przygotował Nasolini z okazji wystawienia dzieła w Bolonii wiosną tego roku (II, 8)²⁵. Tytułową partię, w której znalazła się ta aria interpretowała tam Elisabeth Billington. Numer ten musiał być zresztą w swoim czasie bardzo popularny, gdyż zachował się w co najmniej kilkunastu rękopiśmiennych kopiach (niekiedy wraz z całą sceną)²⁶.

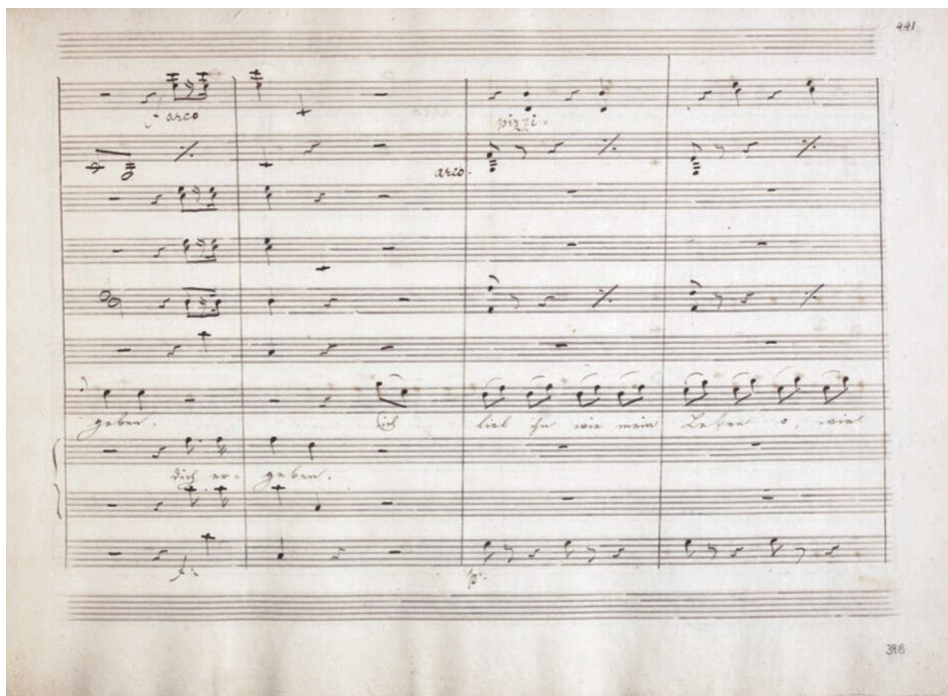
Aria „Im Grabe versiegen” śpiewana przez Antoninę Campi jest zatem kolejnym świadectwem popularności „Oppresso... agitato...”. Zasięg partii wokalne wyraźnie wskazuje, że numer ten napisany został raczej dla mezzosopranowego kastrata (tessitura g' – g^2 , pełny zakres c' – c^3) niż dla wysokiego sopranu. Tym niemniej śpiewaczka musiała ulec urokowi włoskiej melodyjności tego numeru i blaskowi jego odcinków koloraturowych, które najliczniej i zarazem w sposób najefektowniejszy ukształtowane pojawiają się w jego końcowym, kodalnym odcinku. Aria ta²⁷ ma pewne cechy formalno-stylistyczne typowe dla rondò w dwóch tempach jako modnego, popisowego numeru pojawiającego się w przełomowej dla bohatera czy bohaterki sytuacji dramatycznej w drammi per musica bądź w kobiecej *parte seria* w operze buffa. Widoczne są one przede wszystkim w sekcji szybkiej z refrenem o płynnej melodyce, opartej na drobnych melizmatach (zob. il. 3). Udział chóru był zaś stosunkowo nowym elementem w tym gatunku arii, zyskującym wówczas popularność. W numerze tym zwraca uwagę wystąpienie chóru już w sekcji wolnej, a nie tylko w szybkiej i rzeczywista interakcja dramatyczna między zbiorowością a protagonist(k)ą. Praktycznie przekomponowaną formą odznaczała się natomiast sekcja w wolnym tempie, w której oczekiwana, trzyczęściowa budowa ABA₁ została ledwie zasygnalizowana powrotem w A, pojedynczych motywów melodycznych z początku arii, podczas gdy

nell'opera dell'età barocca. Il Pasticcio. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 2–3 ottobre 2009), red. Gaetano Pitarresi, Reggio di Calabria 2011, s. 336–340.

25 Niccolò Zingarelli, Sebastiano Nasolini, Gaetano Rossi, *Alzira. Dramma serio per musica da rappresentarsi in Bologna nel nuovo Pubblico Teatro la primavera 1797*, Bologna [1797], s. 44–45, <https://corago.unibo.it/libretto/DRT0001663>, dostęp 16 XI 2024.

26 Wg katalogu RISM rękopiśmienne kopie tej arii (w wersji z *Zairy* lub *Alziry*) znajdują się w: Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (Wiedeń), Napoleonmuseum Thurgau (Salenstein), Knihovna Pražské konzervatoře, knihovna a archiv, (Praga), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (Berlin), Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Musiksammlung (Hamburg), Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker, Musikalien-sammlung (Schwerin), Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica Giuseppe Verdi (Mediolan), Sezione musicale della Biblioteca Palatina, Parma, Bibliomediateca dell'Accademia nazionale di S. Cecilia, Roma, Archivio dell'Accademia filarmonica (Turyn), Toonkunst-Bibliotheek (Amsterdam), Musik- och teaterbiblioteket (Sztokholm), Kungliga teaterns bibliotek (Sztokholm), The Library of Congress, Music Division (Waszyngton, DC). Niekiedy numer ten przypisany został do innych dzieł i ich autorów, jak w przypadku *Il ritorno di Serse* Marcosa António Portugal (Boston University, Mugar Memorial Library, Department of Special Collections, Boston, MA) czy *Il sacrificio d'Abramo* Niccolò Zingarellego (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin).

27 Dla celów porównawczych konsultowano partyturę arii Nasoliniego „Oppresso... agitata...” (wersja z *Alziry*), przechowywaną w The Library of Congress, M1505 .A1 Vol. 2, <https://www.loc.gov/item/2023870170>, dostęp 15 XI 2024.



Il. 3. Luigi Cherubini, *Lodoïska* (III, 2), [Sebastiano Nasolini / opr. NN], „Im Grabe versiegen”, fragment sekcji szybkiej (*Allegro*) ze słowami „Ich lies ihn mehr als mein Leben” dopasowanymi do muzyki przez zmianę na „Ich lies ihn wie mein Leben”, s. 441 [k. 398v], Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus.Hs.25049/3

w warstwie słownej prezentowana była nie na powrót pierwsza, a trzecia zwrotka wraz z pierwszym wystąpieniem chóru. Być może właśnie z uwagi na pewne nieschematyczne rozwiązania formalne, skądinąd coraz częściej pojawiające się pod koniec XVIII w. we włoskich ariach operowych, numer ten nie został opisany jako *rondò* w żadnym z przekazów wymienionych w przyp. 26.

Wymiana arii wraz ze wspomnianymi kilkoma wersami recytatywu wprowadzającego do niej przyniosła jednak mimowolnie nieco inny obraz bohaterki niż „Tournez sur moi votre colère”. Znacznie silniej zostało tu zaakcentowane poczucie bezradności Lodoïski, jej błagalna postawa, a heroizm – w wersji francuskiej polegający na osobistym poświęceniu się dla ukochanego – przybrał w „Im Grabe versiegen” bardziej konwencjonalne, typowe dla włoskiej opery seria rysy w postaci pragnienia zemsty, pozostawionej tu jednak raczej Bogu niż ludziom. Osoba opracowująca nowy, niemiecki tekst tej arii kierowała się zatem ogólną formą wiersza włoskiego numeru, sposobem rozmieszczenia słów w jego przebiegu i płynącymi z nich afektami (tab. 1).

Tab. 1. Aria „Im Grabe versiegen” (wraz z kilkoma wersami nowego recytatywu) oraz „Oppresso... agitato...” z tłumaczeniami na jęz. polski (A.R.-K.; konsultacja tłumaczenia niemieckiego tekstu arii: Jakub Ekier); wersy śpiewane przez chór podkreślono, uwzględniono podział opracowania muzycznego na dwie sekcje

O weh – ich sterbe! – Himmel! – hörst du mein Flehen? / Soll ich sterben ihn sehen? – / Er soll sterben – und ich leben? O Tyrann! Sieh hinauf! – und lerne beben!”	Och – umieram! – O Nieba! – czy słyszy- cie me błaganie? Czy mam umrzeć patrząc na niego? – / Czy on ma umrzeć – a ja żyć? O tyranie! Spójrz w górę! – i naucz się bać!		
<i>Andante [Larghetto w źródłach z tekstem włoskim], 3/4, C-dur</i>			
Im Grabe versiegen Die Thränen der Liebe, O bring mich zur Stätte, Wo Labung mir winkt!	W grobie usychają łzy miłości, o zaprowadź mnie w miejsce, / gdzie wabi mnie orzeźwienie!	Opresso... agitato... Tradito in amore, Vendetta il mio core Chiedendo mi va.	Uciemiężony... wzburzony... Zdradzony w miłości, Zemsty pragnie tylko me serce.
Er fällt – der Tyrann – es trifft ihn die Rache! Doch erst – wenn die Schwache / Im Kampfe sinkt!	Upadnie – tyran – dosięgnie go zemsta! Ale dopiero gdy słaba kobieta / w walce ulegnie!	Cadrà quell’ingrata, Cadrà quel audace, Ma intanto la pace Il core non ha.	Upadnie niewdzięcz- na, Upadnie ten zuchwa- lec, Lecz teraz spokoju Nie zazna serce.
<u>Die Arme! - wir fühlen</u> <u>Die Leiden mit ihr!</u>	<u>O biedna! - czujemy cierpienie wraz z nią!</u>	<u>Ei piange... sospira...</u> <u>Ci desta pietà,</u>	<u>Płacze... wzdycha...</u> <u>Wzbudza w nas</u> <u>litość.</u>
O Freunde! erbarmet euch! / O helft mir ihn bitten, / Ich habe gelitten O fühlte – O fühlte – ihr doch mit mir!	O przyjaciele! Zlitujcie się! / Pomóżcie mi go przebłagać, / Jakże cierpiałam / współczujcie – poczujcie – poczujcie ze mną!	Amici se in seno Pietà voi sentite, Almeno mi dite Che mai deggio far?	Przyjaciele, jeśli w sercu Czujecie litość, Przynajmniej powiedzcie Co czynić mam?

<i>Allegro, C, C-dur</i>			
<u>Wir zittern für dein Leben! / Du bist in seiner Macht!</u>	<u>O twe życie drżymy! Jesteś w jego mocy!</u>	<u>Tu dei lasciar l'ingrata, Quell'empia dei svenar.</u>	<u>Musisz porzucić niewdzięczną, Niegodną musisz zabić.</u>
Ich lies ihn mehr als mein Leben / Er ward mir von Gott gegeben.	Kocham go nad życie Został mi dany przez Boga.	Lasciarla! Oh Dio, non posso. / Svenarla! Ah trema il core. / Taci, crudele amore, E più non m'aggitar.	Pozostawić ją! O Boże, nie mogę. / Zgładzić ją! Och jakże drży serce. / Zamilcz, okrutna miłości, / Nie dręcz mnie więcej.
<u>Willig must du – dich ergeben.</u>	<u>Skwapliwie, posłusznie musisz poddać się.</u>	<u>Oh come s'abbandona Quell'alma al suo tormento!</u>	<u>Och jakże oddaje się Ta dusza swemu cierpieniu!</u>
O wie kann er strassbar sein?	O jak on może być tak zatwardziały?	Ah dite: il duol, che sento / Come poss'io calmar?	Ach powiedzcie: ból, który czuję / Jakże dam rady ukoić?
<u>Du must dich ihm ergeben; / Wir zittern für dein Leben.</u>	<u>Musisz mu się poddać; Drżymy o twe życie.</u>	<u>Tu dei lasciar...</u>	<u>Musisz porzucić...</u>
Wie könnt ihr - mich leiden sehen? Fühlt ihr nicht meine Höllepein? O hört mich? - hört ihr? - o nein! Ihr sein fühllos - ich leib' allein!	Jak możecie się przyglądać memu cierpieniu? / Czy nie czujecie / moich piekielnych mąk? O, czy słyszycie mnie, słyszycie? / O nie! Jesteście nieczuli – cierpię samotnie!	Lasciarla! Oh Dio non posso...	Pozostawić ją! O Boże, nie mogę...
<u>Wir zittern für dein Leben, / Wir fühlen dein Pein!</u>	<u>Drżymy o twoje życie, Czujemy twój ból!</u>	<u>Tu dei lasciar...</u>	<u>Musisz porzucić...</u>
Ich lies ihn mehr als mein Leben / Rache - Rache wird dich erreichen / Barbar! - nichts kann dich erweichen! / Doch Gottes Donner rollen Sie rollen über dir –	Kocham go nad życie / Zemsta – zemsta cię dosięgnie barbarzyńco! – nic nie może cię zmiękczyć! Lecz Boże grzmoty się toczą / Przetaczają się nad tobą –	Furie che m'accendete Nel cor si fiero sdegno, / Con voi l'oltraggio indegno / M'affretto a vendicar.	Wściekłość zapala W sercu dziki gniew, Z wami niegodną obrazę Pośpieszę pomścić.

ARIA „GIUSTO CIEL” CHERUBINIEGO DLA SIGNORY CAMPI (1805):

PORTRET PRIMADONNY

Nie wszyscy podzielali entuzjazm dla obecności „Im Grabe versiegen” w *Lodoïsce*. W wiadomościach z wiedeńskich teatrów nadsyłanych do *Allgemeine musikalische Zeitung* wskazywano, że praktyki umieszczania obcych numerów muzycznych (szczególnie bez uprzedniego poinformowania publiczności o ich pochodzeniu i celu ich wprowadzenia) nie powinny mieć miejsca, szczególnie w przypadku twórców tak zasłużonych jak Cherubini, którego „muzyczny wieniec laurowy nie potrzebował obcych ozdób”²⁸. Kompozytor zaś podczas pobytu w Wiedniu – nim doszło do premiery *Faniski*, skomponowanej specjalnie dla tego ośrodka – osobiście czuwał nad wznowieniami swoich oper i praktycznie do każdej przygotował jakieś nowe elementy. Do *Lodoïski* dopisał m.in. wstępy instrumentalne do II i III aktu oraz nową arię dla Signory Campi „Giusto Ciel”, która zastąpiła „Im Grabe versiegen”. Materiały nutowe do tych utworów w autografie ich twórcy przechowuje dziś Staatsbibliothek w Berlinie²⁹.

Nie znając języka niemieckiego, Cherubini napisał tę arię do tekstu włoskiego, a niemieckie tłumaczenie zostało zanotowane w partyturze utworu inną ręką – podobnie zresztą kompozytor pracował nad muzyką do *Faniski*³⁰. Dlatego dalej będę odwoływać się do włoskiego tekstu tej arii, gdyż właśnie taką jej wersję można uznać za wersję oryginalną, pierwotną.

Nieznany autor nie przygotował poezji najwyższych lotów, sięgając po zwroty typowe dla poetyki drammi per musica i ujmując całość w konwencjonalne trzy strofy napisane ósmiozłogłosem (zob. tab. 2). Znał jednak nie tylko „Im Grabe versiegen”, ale i „Tournez sur moi votre colère”, o czym świadczy wykorzystanie pewnych wątków treściowych obu numerów. Strofa pierwsza przedstawia pełną zagubienia i rozpacz reakcję Lodoïski na zapowiedź śmierci ukochanego – panuje więc w niej nastrój podobny do tego, który przebija z „Im Grabe versiegen” jako całości (a także z usuniętych wersów recytatywu, które ją wprowadzały). Druga zwrotka to jakby wewnętrzna rozmowa bohaterki z Floreskim z deklaracją, że pragnie podzielić jego los. Dopiero w trzeciej protagonistka zwraca się do Durlinśkiego, by ten wyłącznie na niej skupił swą zemstę (jak w „Tournez sur moi votre colère”). Jednak zachowujący społeczne konwenanse ton francuskiego oryginału ustąpił tu prawdziwie włoskiemu

28 *Allgemeine musikalische Zeitung* 5 (1803) nr 21 z 23 II, szp. 371 i nast., cyt. za: M. Jahn, „Aspekte der Rezeption”, s. 215.

29 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus.ms.autogr. Cherubini, L. 135 i L. 136 [aria], zob.: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN81319119X>, dostęp 10 X 2024.

30 Klaus Hortschansky, „Faniska”, w: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballet*, red. Carl Dahlhaus, Sieghart Döhring, München–Zürich 1986, t. 1, s. 565. Wersja włoskojęzyczna została również niedawno nagrana, zob.: Luigi Cherubini, *Faniska*, Łukasz Borowicz & Orkiestra Filharmonii Poznańskiej, DUX CD 1694–1695, 2020.

temperamentowi, bo bohaterka, przemawiając do tyrana, nie przebiera w słowach i wręcz prowokuje go, by ją zabił. Zemstę, podobnie jak w „Im Grabe versiegen”, pozostawia jednak Niebu. Poddając się gwałtownym uczuciom, nie próbuje nawet racjonalnie uzasadnić prośby o darowanie życia Floreskiemu, co zajmowało środkowy fragment francuskiej arii.

Tab. 2. Luigi Cherubini, „Giusto Ciel”, tekst włoski wg partytury w Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin, Mus.ms.autogr. Cherubini, L. 136, z polskim przekł. A.R.-K.; w lewej kolumnie zarys formy arii

A <i>Allegro</i> , C t. 1–47	Giusto Ciel! Che colpo è questo? Ove son... che far degg'io? Oh che stato acerbo è il mio Oh che fiera crudeltà! [cadenza: che atroce crudeltà!]	Sprawiedliwe Niebiosa! Cóż za cios? Gdzie jestem... co mam robić? Och, w jakim gorzkim jestem położeniu Och, co za straszne okrucieństwo! [cadenza: co za potworne okrucieństwo!]
B <i>Larghetto</i> , C, <i>C-dur</i> t. 47–72	Se decisa è la mia / tua sorte Se ti perdo amato bene Il rigor delle tue pene L'alma mia dividerà.	Jeśli przesądzony jest mój / twój los Jeśli tracę ciebie, mój ukochany Srogość twych męczarni podzieli ma dusza.
C/A ₁ <i>Allegro</i> , C t. 73–131	E tu mostro scellerato La vendetta tua compisci Ecco il petto or via ferisci Questo cor non tremerà. Ma il tuo perfido attentato Giusto Ciel vendicherà. Ove son... che far degg'io?... (itd.)	A ty potworze bez sumienia Dokonaj swej zemsty Oto i ma pierś – uderzaj To serce nie zadrży. Lecz twą nikczemną napaść Sprawiedliwe Niebo pomści. Gdzie jestem... co mam robić?... (itd.)
B ₁ <i>Larghetto</i> , C, <i>C-dur</i> t. 131–144	Se decisa...	Jeśli przesądzony...
D = koda <i>Allegro</i> <i>spiritoso</i> , C, <i>C-dur</i> t. 144–209	E tu mostro...	A ty potworze...

Poetycka forma tekstu sugerowała napisanie wielkiej arii w dwóch tempach, podobnej do „Oppresso... agitato...” / „Im Grabe versiegen” Nasoliniego. Cherubini nie poddał się jednak konwencji obowiązкового przejścia od tempa wolnego do

szybkiego, skoro nie znajdowało to uzasadnienia w tekście arii³¹. Wyszedł zatem od sekcji *Allegro*, którą skontrastował z sekcją *Larghetto*, następnie powtórzył je – z dość istotnymi zmianami – i zamknął strettą w *Allegro spiritoso*. Forma arii przedstawia się zatem stosunkowo prosto, ale treść muzyczna, jaka ją wypełnia, w tym szczególnie części w tempie *Allegro*, okazuje się wysoce oryginalna.

Pierwsze *Allegro*, oparte na pełnej dramatycznych zapytań i wykrzyknień pierwszej zwrotce, Cherubini opracował w dużej mierze w stylu recytatywnym. Sekcję tę (A) charakteryzuje niestabilność tonalna (wyjście od *G-dur* i *C-dur* ku ciemniejszym tonacjom bemolowym – m.in. *As-dur*, *f-moll*, *Des-dur* – by dojść do *c-moll* i zatrzymać się na dominancie do docelowego *C-dur* kolejnej sekcji). Od recytatywu akompaniowanego poprzedzającego „Giusto Ciel” odróżnia ją użycie większego składu niż tylko instrumenty smyczkowe (także flet, para klarnetów, rogów i fagotów), który występuje w całej arii (zob. il. 4a). Partia wokalna jest deklamacyjna, początkowo porozrywana na krótkie kwestie. Dopiero pod koniec okrzyk – „che fiera crudeltà” – skandowany jest w dłuższych wartościach rytmicznych, a głos, na tle crescendo orkiestry, wznosi się aż do *des³* wybrzmiewającego przez prawie trzy takty, dając wyraz narastającej rozpacz bohaterki i prowadząc zarazem do cadency (zob. il. 4b–c).

Drugą strofę Cherubini opatrzył muzyką pełną liryzmu, ujętą w stabilne ramy jasnej tonacji *C-dur* i tempo *Larghetto* (B) – tak jakby mimo spodziewanego tragicznego końca kochanków, samo wspomnienie o Floreskim przynosiło Lodoïscie pewne ukojenie. Jednak przerywane pauzami krótkie, punktowane motywy w opracowaniu wersu „l'alma mia dividerà” dają efekt jakby łkania, świadcząc o tym, jak bardzo zrozpaczona jest bohaterka.

Trzecia sekcja (C/A₁) jest najbardziej intrygująca muzycznie i interpretacyjnie. Kompozytor wraca tu do tempa *Allegro* i początkowo w warstwie akompaniamentu orkiestrowego sięga po charakterystyczne, poruszające się w obrębie tercji niespokojne figuracje szesnastkowe znane z pierwszej części (il. 4d, por. 4a). Na tym tle wprowadza jednak tekst trzeciej zwrotki, rozwijając quasi-recytatywną partię wokalaną. Ten deklamacyjny ton zostaje jednak przełamany przy desperackim ostrzeżeniu przed bożą zemstą, które wybucha w łańcuchu dwudźwiękowych, ósemkowych melizmów. Dalej zaś, mieszając słowa trzeciej i pierwszej strofy, Cherubini buduje nowy odcinek w tonacji *g-moll*, początkowo utrzymany całkowicie w stylu recytatywnym, bardziej wyciszony, z akompaniamentem samych smyczków *pizzicato* – tak jakby dopiero teraz Lodoïska zdała sobie sprawę, jak przerażające wyzwanie rzuciła tyranowi.

31 W istocie w przypadku arii Nasoliniego można skonstatować, że wybór tempa *Larghetto* wynikał raczej z przyjętej konwencji niż wczucia się w sytuację dramatyczną Orosmane/Alziry, znajdujących się w stanie co najmniej wewnętrznego zamętu, wzburzenia. Tę nieadekwatność zlikwidowano w niemieckiej adaptacji tej arii w wiedeńskiej *Lodoïscie* – manifestację stanu zaskoczenia i wzburzenia tytułowej postaci przesunięto chwilowo do recytatywu wprowadzającego do numeru i przynajmniej pierwszej strofie nadano nostalgiczny wyraz, pasujący do tempa *Andante*.

Po kilkunastu taktach kompozytor znów przywołuje wspomniane charakterystyczne figuracje akompaniamentu, by za moment, odwołując się do słów pierwszej strofy, nawiązać bezpośrednio do materiału muzycznego pierwszego *Allegro*, tym razem obracając się w kręgu podobnych tonacji bemolowych, ułożonych jednak w nieco innym porządku (m.in. *Es-dur*, *f-moll*, *Ges-dur*, *As-dur*). Powracające *Larghetto* (B₁) Cherubini skondensował, aby jak najmniej wytracić zbudowane w minionej sekcji napięcie. W finałowym *Allegro spiritoso* (D), opracowującym wyłącznie trzecią strofę, Cherubini sięga po najlepsze tradycje arii typu parlante, by pod koniec – kiedy bohaterka deklaruje niewzruszoną postawę i ostrzega przed nieuchronną zemstą niebios – przygotować dla śpiewaczki prawdziwy sopranowy *tour de force*: jej głos musi szybko przemieszczać się po całej skali (c^1 – c^3), przy czym ruch w górę charakteryzuje się generalnie deklamacyjnym sposobem opracowania tekstu, a ruch w dół obecnością przebiegów koloraturowych.

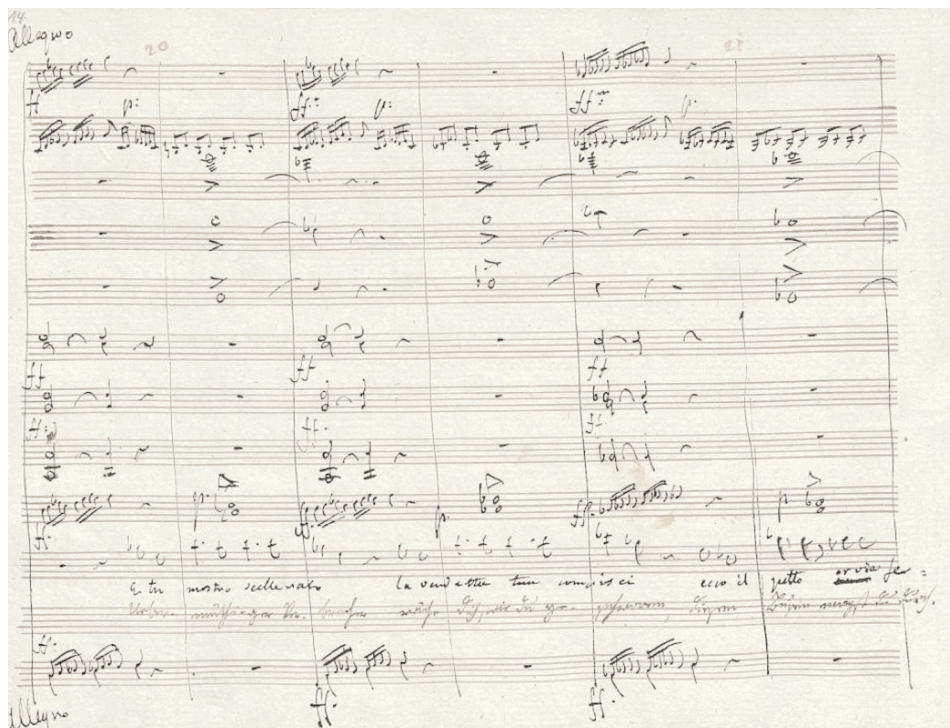


Il. 4a. Luigi Cherubini, „Giusto Ciel”, autograf, s. 3 – początek arii (sekcji A), t. 1–5, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus.ms.autogr. Cherubini, L. 136

Handwritten musical score for voice and piano, measures 10-11. The score includes vocal lines with lyrics in Polish and piano accompaniment. Dynamics include "crescendo a poco a poco" and "f".

Handwritten musical score for voice and piano, measures 12-13. The score includes vocal lines with lyrics in Polish and piano accompaniment. Dynamics include "ad lib. ten", "crescendo a poco a poco", and "f".

Il. 4b-c. Ibid., s. 7-8 – zakończenie pierwszej sekcji arii z cadenzą (A), t. 30-42



Il. 4d. Ibid., s. 14 – początek sekcji C/A, t. 73–78

Pojawienie się nowej, „bardzo błyskotliwej arii” napisanej przez Cherubiniego specjalnie dla Madame Campi odnotowano w relacji z teatrów wiedeńskich w *Allgemeine musikalische Zeitung*³². Jako Włoch – w młodości komponujący muzykę dla najlepszych śpiewaczek Italii – bardzo dobrze rozumiał ambicje primadonny, będącej wówczas u szczytu operowej kariery. Przygotowana przez niego partia wokalna ujawnia walory wokalnego talentu i scenicznej osobowości Antoniny Campi. Jej tessitura była imponująco szeroka i wysoka – obejmowała bowiem ponad oktawę od co najmniej g^1 do c^3 , a w odcinkach o charakterze recytatywnym zamykała się w zakresie e^1 – a^2 . Przy tym krańcowe, wysokie dźwięki tessitury – b^2 , c^3 , a nawet jeszcze des^3 – śpiewaczka musiała umieć wydobyć z prawdziwą siłą, dźwięcznością i blaskiem, skoro ich przetrzymywanie (od całego taktu po niemal trzy takty) na tle orkiestrowego tutti w dynamice *forte* pojawiło się kilkakrotnie jako swego rodzaju kulminacje emocjonalne sekcji. Całkowita skala wykorzystana w „Giusto Ciel” osiągnęła natomiast niemal dwie i pół oktawy od akcydentalnie potrącanego c^1 (w odcinkach recytatywnych oraz w ostatniej sekcji *Allegro spiritoso*) po uzyskiwane w przebiegach koloraturowych f^3 . Wieloczęściowa struktura „Giusto Ciel” pozwalała też na wpro-

32 *Allgemeine Musikalische Zeitung* 7 (1805) nr 51 z 18 IX, szp. 811.

wadzenie cadenz wedle smaku i inwencji wykonawczynie – wskazówki *ad libitum* mówią o czterech takich miejscach, pod koniec obu sekcji *Allegro* i *Larghetto*. Jeśli chciałoby się koniecznie wytknąć tu jakiś brak z zakresu środków wirtuozowskich, to byłyby to nieobecność w melodyce partii wokalne spektakularnych skoków o interwały przekraczające oktawę, wykonywanych w technice tzw. *cantar di sbalzo* (czyli płynnego przechodzenia między odległymi dźwiękami). Maniera ta uważana była za idealny środek wzmacniający ekspresyjność śpiewu, a zatem jej zastosowanie, zarówno w lirycznych sekcjach w tempie powolnym, jak i w szybkich, byłoby jak najbardziej celowe w charakterystyce stanu ducha Lodoïski, miotającej się między tkliwą miłością, a rozpaczą, determinacją i gniewem. Jest jednak prawdopodobne, że *cantar di sbalzo* nie należało do mocnych stron wokalne formacji Antoniny Campi³³.

Jako kompozytor z wyboru francuski Cherubini był świadomy tego, jak głębokie różnice dzieli jego język muzyczny od włoskiego stylu, którego kwintesencję stanowiła aria „Oppresso... agitato...” / „Im Grabe versiegen” Nasoliniego, wykorzystana wcześniej przez Antoninę. Nie rezygnując z wirtuozerii, w „Giusto Ciel” starał się podporządkować ją ekspresji – we wszystkich sekcjach w tempach szybkich (*Allegro* i *Allegro spiritoso*) przemienność odcinków deklamacyjnych i koloraturowych, poprzez ich staranny dobór do określonych fragmentów tekstu, staje się jednym ze środków wzmagających napięcie dramatyczno-emocjonalne. Co warto podkreślić, recytatywne fragmenty obecne w sekcjach *Allegro*, otwarte na różne niuanse interpretacyjne, świadczą o tym, że Cherubini musiał mieć wysokie mniemanie także o zdolnościach aktorskich Antoniny Campi.

Kompozytor w „Giusto Ciel” ominął i inne słabości włoskiego stylu, widoczne w arii Nasoliniego, nieprzystającej stylistycznie do jego *Lodoïski* – prostotę (by nie rzec prymitywizm) tonalno-harmonicznego przebiegu oraz znikomą rolę akompaniamentu orkiestrowego w kreśleniu odpowiedniego tła emocjonalnego dla słów o tak dramatycznym wydźwięku. U Cherubiniego niestabilny przebieg tonalny obu sekcji *Allegro* stał się jednym ze środków rysujących zmienne stany ducha bohaterki. Akompaniament orkiestry z jednej strony zapewniał sekcjom wzburzonym odpowiedni nastrój, realizowany przez liczne dialogi skrzypiec z fletem oraz aktywne partie instrumentów o niższym i ciemniejszym dźwięku, jak altówki, wiolonczele z kontrabasami i fagoty, z drugiej zaś okazał się jednym z czynników zapewniających zwartość motywiczną sekcjom pierwszej i trzeciej, pod względem innych czynników muzycznych bardzo zróżnicowanym, tak że pomimo wyraźnych elementów recytatywnych nie ma wątpliwości, że stanowią one integralne części arii jako zamkniętego numeru muzycznego.

33 Brak płynności w stylu *cantabile* (zbytne oddzielanie od siebie kolejnych dźwięków melodii zamiast idealnego legata) zarzucano Antoninie Campi po wiedeńskim debiucie w Theater an der Wien w relacji z premiery opery *Alexander* Emanuela Schikanedera i Franza Teybera (1801), zamieszczonej w *Allgemeine Musikalische Zeitung* 4 (1801) nr 48 z 26 VIII, szp. 799–800.

Zważywszy na wysoki poziom artystyczny arii „Giusto Ciel” Cherubiniego, należałoby życzyć sobie, by przyciągnęła ona kiedyś uwagę współczesnych śpiewaczek dysponujących sopranem koloraturowym, które mogłyby na estradach koncertowych spróbować zmierzyć się z tym wokalnno-aktorskim wyzwaniem, jakie niegdyś kompozytor przygotował dla Antoniny Campi.

BIBLIOGRAFIA

- Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800, <https://berlinerklassik.bbaw.de/national-theater/theaterstueck/236>.
- Brauneis, Walther. „Wer war Mozarts «Sig[no]ra Antonini» in der Prager Uraufführung von *La Clemenza di Tito* KV 621? Zur Identifizierung der Antonina Miklaszewicz als Interpretin der Servilia in der Krönungsoper am 6. September 1791”. W: *Mozart: le arie da concerto, Mozart e la musica massonica dei suoi tempi / Die Konzertarien, Mozart und die Freimaurermusik seiner Zeit. Atti del convegno internazionale di studi, Rovereto, 26–27 September 1998 / Bericht des internationalen Kongresses, Rovereto, 26–27 September 1998*, red. Rudolph Angermüller, Giacomo Fornari, 69–79. Bad Honnef: Bock, 2001.
- Carnini, Daniele. „Nasolini, Sebastiano”. W: *Dizionario Biografico degli Italiani*. T. 77, 2012, [https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-nasolini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-nasolini_(Dizionario-Biografico)/).
- Chmara-Żaczekiewicz, Barbara. „Antonina Campi. Głosy do biografii”. *Muzyka* 67, nr 1 (2022): 143–150. doi.org/10.36744/m.1183.
- Demska-Trębacz, Mieczysława. „Lubelska Królowa Nocy”. W: *Ars omnia vincit. Studia z dziejów sztuki i kultury artystycznej*, red. Agnieszka Bender, Małgorzata Kierczuk-Macieszko, 447–454. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 2012.
- Fend, Michael. *Cherubinis Pariser Opern (1788–1803)*. Stuttgart: Franz Steiner, 2007.
- Golianek, Ryszard Daniel. „Lodoiska i Faniska – zakres i funkcje wątków polskich w porewolucyjnej twórczości operowej”. *Muzyka* 56, nr 3 (2013): 55–73.
- Golianek, Ryszard Daniel. *Polska w muzycznej Europie. Tematyka polska w dziełach kompozytorów zagranicznych XIX wieku*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2019.
- Hortschansky, Klaus. „Lodoiska, Faniska”. W: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballet*, red. Carl Dahlhaus, Sieghart Döhring. T. 1, 564–566. München–Zürich: Piper-Verlag, 1986.
- Jahn, Michael. „Aspekte der Rezeption von Cherubinis Opern im Wien des 19. Jahrhunderts”. W: *Festschrift Leopold M. Kantner zum 70. Geburtstag*, red. Michael Jahn, Angela Pachovsky, 213–244. Tutzing: Max Schneider, 2002 (= Studien zur Musikwissenschaft 49).
- Luigi Cherubini. *A Multifaceted Composer at the Turn of the 19th Century*, red. Massimiliano Sala. Turnhout: Brepols, 2021 (= Studies on Italian Music History 14).
- Luigi Cherubini. *Vielzitiert, bewundert, unbekannt. Kongressbericht Weimar 2010*, red. Helen Geyer, Michael Pauser. Sinzig: Studiopunkt Verlag & Buchversand, 2016 (= Cherubini Studies 1).
- Łada-Zielke, Jolanta. „Das Leben von Antonia Miklaszewicz-Campi – Teil 1–2”, <https://klassik-begeistert.de/frauenklang-10-antonia-campi-1773-1822-die-erste-polnische-saengerin-die-wien-erobert-hat-teil-1-klassik-begeistert-de-17-april-2024/>, <https://klassik-begeistert.de/frauenklang-10-antonia-campi-1773-1822-die-erste-polnische-saengerin-die-wien-erobert-hat-teil-1-klassik-begeistert-de-17-april-2024/>.

- begeistert.de/frauenklang-11-das-leben-von-antonia-miklaszewicz-campi-teil-2-klassik-begeistert-de-1-mai-2024/.
- Łada-Zielke, Jolanta. „Pierwsza polska śpiewaczka na scenach Europy. Zagraniczna kariera Antoniny z Miklaszewiczów Campi”. *Ruch Muzyczny* 68, nr 11 (2024): 44–46.
- Miller, Norbert. „Augenblicke der Freiheit. Luigi Cherubinis Aufenthalt in Wien”. W: *Luigi Cherubini. Vielzitiert, bewundert, unbekannt*, red. Helen Geyer, Michael Pauser, 9–26. Sinzig: Studiopunkt Verlag & Buchversand, 2016 (= Cherubini Studies 1).
- Ormiańska Warszawa – Hayoc’ Varšavan – Armenian Warsaw*, red. Krzysztof Stopka, Andrzej Zięba. Warszawa: Fundacja Kultury i Dziedzictwa Ormian Polskich, 2012; https://ormianie.pl/files/Ormianska_Warszawa.pdf, dostęp 5 XI 2024.
- Polin, Giovanni. „Le «Opere / che al dosso degli attori non sono tagliate / riescon per ordinario impasticciate». Riflessioni sullo status del testo spettacolare melodrammatico nel Settecento”. W: *Responsabilità d'autore e collaborazione nell'opera dell'età barocca. Il Pasticcio. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 2–3 ottobre 2009)*, red. Gaetano Pitarresi, 325–364. Reggio di Calabria: Laruffa Editore, 2011.
- Schemann, Ludwig. *Cherubini*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1925.
- Viviani, Giada. „Tra esotismo e identificazione. Il ruolo della tematica polacca in Lodoiska e Faniska di Cherubini”. W: *Luigi Cherubini. Vielzitiert, bewundert, unbekannt*, red. Helen Geyer, Michael Pauser, 217–246. Sinzig: Studiopunkt Verlag & Buchversand, 2016 (= Cherubini Studies 1).

A PREVIOUSLY UNKNOWN EPISODE FROM THE STAGE CAREER OF ANTONINA CAMPI: LUIGI CHERUBINI'S ARIA 'GIUSTO CIEL' COMPOSED FOR THE POLISH PRIMA DONNA (VIENNA 1805)

With regard to Antonina Campi (née Miklaszewicz), the first Polish prima donna to be renowned throughout Europe, research has focused to date on reconstructing her biography. Yet there is still no monograph of the singer and her art, and no analysis has been made of the music composed specially for her. The present article represents an attempt to explore this uncharted research area, using the example of the aria 'Giusto Ciel', written for Campi by Luigi Cherubini for a revival of the German-language adaptation of his *Lodoïska* at the Theater an der Wien (1805).

In order to understand the context of the new aria, one must retrace its origins back to the Viennese premiere of that opera (1802). Campi sang the title part, and she replaced the protagonist's second solo number, 'Tournez sur moi votre colère', with Sebastiano Nasolini's aria 'Opresso... agitato...' from *Zaira* (1797), set here to a German text with the incipit 'Im Grabe versiegen'. There is no doubt that it was vocally impressive, yet it altered the protagonist's portrayal, shifting the emphasis from Lodoïska's brave self-sacrifice for her lover's sake to her sense of being lost and the conventional anticipation of the just God avenging their wrongs, typical of *dramma per musica* poetics.

The multi-section aria 'Giusto Ciel' reconciles the courage of the French *Lodoïska* (known from 'Tournez sur moi votre colère') with her sense of being lost and her desire for revenge (from 'Im Grabe versiegen'). The composer also brought out in this aria the finest qualities

of Campi's vocal and acting talent (the liveliness of her coloratura soprano, with its high tessitura, her strong and sonorous high range, the recitative segments embedded in the aria), while concealing possible weaknesses (with relatively brief *cantabile* sections and no *cantar di sbalzo* technique). While not relinquishing virtuosity, Cherubini subordinated the aria to expressive aims. He also took care to use tonal-harmonic and orchestral means to forge a mood corresponding to the protagonist's tragic situation.

Translated by Tomasz Zymer

Dr hab. Anna Ryszka-Komarnicka od 1994 r. pracuje w Instytucie Muzykologii UW. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na włoskiej muzyce wokально-instrumentalnej późnego baroku i klasycyzmu oraz na polskiej kulturze muzycznej XVIII i XIX w. ze szczególnym uwzględnieniem relacji polsko-włoskich. Uczestniczyła w polsko-niemieckim projekcie badawczym *Pasticcio. Sposoby przygotowania atrakcyjnych oper* (2018–21) finansowanym w ramach programu Beethoven 2 przez Narodowe Centrum Nauki. Od 2020 r. bierze udział w projekcie *Słownik muzyków Rzeczypospolitej XVIII wieku*, finansowanym przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach programu „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki”.
a.ryszka-komarnicka@uw.edu.pl
