



Kwartalnik Młodych  
**MUZYKOLOGÓW UJ**

nr 20 (1/2014)

Niniejsza publikacja stanowi kontynuację  
Kwartalnika Studentów Muzykologów UJ (ISSN 2080-3249)

OPIEKUNI NAUKOWI

dr hab. Aleksandra Patalas  
dr Piotr Wilk

REDAKCJA

Marek Dolewka (redaktor naczelny)  
Joanna Roman (sekretarz)

REDAKCJA JĘZYKOWA, SKŁAD I ŁAMANIE

Edyta Cybińska  
Magdalena Paciora

KONSULTACJA TEKSTÓW ANGLOJĘZYCZNYCH

mgr Małgorzata Cygan  
Salome Stochel

RECENZENCI ARTYKUŁÓW

dr hab. Magdalena Dziadek  
dr Wojciech Marchwica

ADRES

Instytut Muzykologii UJ  
ul. Westerplatte 10  
31-033 Kraków  
redakcja.kmm.uj@gmail.com

## Spis treści

---

ANDŻELIKA JĘDRZEJCZYK Elementy flamenco w twórczości Manuela de Falli na podstawie baletu <i>El sombrero de tres picos</i>	4
BIBLIOGRAFIA	18
ABSTRACT	19
RÓŻA RÓŻAŃSKA Wokół opery Giulio <i>Cesare in Egitto</i> (HWV 17) G.F. Handla. Kontekst historyczny i struktura dzieła. Maestria partii solowych bohaterów pierwszoplanowych	20
BIBLIOGRAFIA	45
ABSTRACT	45

# Andżelika Jędrzejczyk

UNIwersYTET Jagielloński w Krakowie

## Elementy flamenco w twórczości Manuela de Falli na podstawie baletu *El sombrero de tres picos*

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych elementów kultury hiszpańskiej jest z pewnością flamenco, które już od dwustu lat zajmuje w niej stałe miejsce. Flamenco jest zjawiskiem, które przez szereg lat fascynuje nie tylko muzyków, ale także przedstawicieli innych gałęzi kultury. Stanowi także niegasnące źródło inspiracji dla kolejnych pokoleń twórców.

Tematem niniejszej pracy jest jeden z najbardziej atrakcyjnych przykładów rezonansu flamenco, jaki znajdujemy w twórczości Manuela de Falli, a poświadczyć mogą o tym między innymi słowa anonimowego komentatora, iż:

nie było kompozytora, który bardziej intelektualnie i emocjonalnie nadawałby się do kontynuowania dzieła nowoczesnej szkoły hiszpańskiej, tak wspólnie zapoczątkowanego przez Pedrella, Albeniza i Granadosa niż Manuel de Falla<sup>1</sup>.

Zaproponowany temat, w rzeczywistości ogromny (bowiem nawiązania do flamenco można znaleźć w wielu kompozycjach hiszpańskiego twórcy), został tu ograniczony do przeglądu baletu *El sombrero de tres picos*. Celem pracy jest zanalizowanie utworu pod kątem obecności w nim konkretnych elementów flamenco. Chodzi nie tylko o zidentyfik-

<sup>1</sup> Brak autora, *Manuel de Falla* (w serii: „Miniature Essays”), London, 1922, s. 5.

Andżelika Jędrzejczyk – Elementy flamenco w twórczości Manuela de Falli...

kowanie tych elementów, ale i wyjaśnienie, jaką rolę pełnią w konstrukcji całego dzieła oraz w tworzeniu jego symbolicznego przekazu.

## Flamenco w twórczości kompozytorów hiszpańskich XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem Manuela de Falli

Epoka romantyzmu w całej Europie przyniosła wzmożony rozwój ruchów narodowych. W Hiszpanii również nastąpiło odrodzenie się świadomości narodowej, mimo że dziedzictwo muzyczne nigdy nie zostało tam całkowicie zatraczone. Jednak od czasów Calderóna rozpoczął się proces italianizacji muzyki<sup>2</sup>. Kompozytorzy najczęściej kopiowali obce wzorce. W XIX wieku były to głównie tendencje przejęte z muzyki francuskiej i niemieckiej, a w twórczości scenicznej z Włoch. Wyzwolenie spod obcych wpływów rozpoczęło się od zarzuela, czyli hiszpańskiej formy opery w twórczości F.A. Barbieriego, E. Arrieta czy M. Soriano Fuertes.

Największe znaczenie dla rozwoju nowszej muzyki hiszpańskiej miał Felipe Pedrell (1841–1922), który w manifestie *Por nuestra musica* wezwał młodych kompozytorów do wyzwolenia się spod obcych wpływów i stworzenia stylu narodowego opartego na dawnych tradycjach i muzyce ludowej. Hasła te znalazły odbicie m.in. w twórczości Manuela de Falli, Isaaka Albeniza, Enrique’a Granadosa i innych. Warto nadmienić, że zarówno program artystyczny młodych kompozytorów hiszpańskich, jak i ich dzieła, zyskały uznanie Karola Szymanowskiego. Pisał on:

Kompozytorowie Hiszpanii (nieżyjący już Granados i Albeniz), z młodszych przede wszystkim Emanuel Falla, znajdują się pod przemożnym i zbawionym wpływem muzyki ludowej. Szczęśliwi są, mają bowiem z czego czerpać; ich bowiem muzyka ludowa jest istotnie czarująca i niezmiernie bogata pod względem melodycznym i rytmicznym<sup>3</sup>.

Wśród wyzyskanych przez przedstawicieli młodej szkoły iberyjskiej gatunków muzyki ludowej jest także flamenco.

Pierwszym z kompozytorów hiszpańskich, który nawiązywał do muzyki flamenco, znanym także poza granicami Hiszpanii, jest Isaak

<sup>2</sup> A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, przeł.: M. i S. Jarocińscy, Kraków 2009, s. 348.

<sup>3</sup> Karol Szymanowski o muzyce współczesnej. Wywiad specjalny „Kurier Polski”, w: *Pisma. Pisma muzyczne*, t.1., red. K. Mchałowski, Kraków 1984, s. 61.

Albeniz (1860–1909). Za jedno z najsłynniejszych dzieł kompozytora uznaje się suitę *Iberia*. Zbiór powstał pomiędzy 1905 a 1908 rokiem. Jedną z najpopularniejszych części tej suity to *Triana*. Sam tytuł już kojarzy się ze sztuką flamenco, ponieważ jest to nazwa cygańskiej dzielnicy Sewilli. Autor łączy w tym dziele muzykę flamenco ze swoim wypracowanym już stylem kompozytorskim. Innym cyklem Albeniza nawiązującym do muzyki flamenco jest *Chants d'Espagne*, który składa się z pięciu utworów: *Preludium*, *Orientale*, *Sous les palmiers*, *Cordoba*, *Seguidilla*. W twórczości kompozytora nie można spotkać oryginalnych cytatów z muzyki ludowej, kompozytor stara się jedynie czerpać z charakterystycznych elementów rytmicznych oraz melodycznych i stylizuje je na swój oryginalny sposób<sup>4</sup>.

Inspiracje muzyką flamenco znajdziemy również w muzyce bohatera tego artykułu Manuela de Falli. Charakteryzując muzykę, poglądy estetyczne oraz postawę twórczą kompozytora należy mieć na względzie wiele czynników. Kompozytor tworzył w czasie, kiedy z jednej strony duży wpływ miały na muzykę idee romantyczne, z drugiej zaś trendy modernistyczne, które docierały do niego głównie z Francji. Falla jednakże poszukiwał swojego własnego języka, w którym integrował nowe tendencje stylistyczne i nowe środki z folklorem Andaluzji poznawanym już od najmłodszych lat. Ważną rolę odegrało pochodzenie kompozytora – Kadyks, jego miasto rodzinne, był kolebką muzyki flamenco. Nie można również pominąć roli Felipe'a Pedrella oraz pobytu w Paryżu czy w Grenadzie w rozwoju jego drogi twórczej.

W 1901 roku Manuel de Falla rozpoczął studia u Pedrella, profesora Królewskiego Konserwatorium w Madrycie, który był kompozytorem i założycielem muzykologii hiszpańskiej. Zajmował się również zbieraniem folkloru. Od swego profesora przejął młody kompozytor zainteresowanie muzyką ludową. Kolejną inspirację stanowił traktat *L'Acoustique nouvelle* Luisa Lucasa z 1854 roku<sup>5</sup>, który przeczytał Falla około 1905 roku. Lucas w swoim traktacie przedstawia „teorię rezonansu” oraz nawołuje do sięgania po mikrotonowe skale Orientu i odkrycia enharmoniczne Greków. Inspiracje teoriami Lucasa są widoczne w sposobie podejścia Falli do muzyki ludowej Andaluzji,

4 A. Rogalaska-Marasińska, *Magiczny świat flamenco*, Kraków 1999, s. 79–93.

5 L. Lucas, *L'Acoustique nouvelle, ou Essai d'application d'une mè hode philosophique aux questions èlevès de l'acoustique, de la musique et de la compositions musicale*, Paryż 1854.

a przede wszystkim do *cante jondo*. „Teoria rezonansu” miała wpływ na stosowane przez Fallę rozwiązania harmoniczne. Za pierwszy zbiór, będący efektem przejęcia tego wpływu uważany jest *Siete canciones populares españolas* (1914). Przez wiele lat twierdzono, że Falla oparł cały swój system harmoniczny na propozycjach Lucasa. Dopiero Chris Collins w artykule *Manuel de Falla, L'acoustique nouvelle and Natural Resonance: A Myth Exposed* z 2003 roku<sup>6</sup> po szczegółowym przebadaniu pracy *L'Acoustique nouvelle* stwierdził, że wpływ Lucasa na harmonikę Falli przejawia się jedynie w preferowaniu trójdźwięków durowych na końcu utworów oraz w zastosowaniu modulacji i rozwiązań dysonansów osiągniętych przejściami o pół tonu, a także w wykorzystaniu skal modalnych<sup>7</sup>.

Muzyka Manuela de Falli jest bardzo różnie klasyfikowana przez badaczy. Wiesława Berny-Negrey w *Encyklopedii Muzycznej PWM* dzieli jego twórczość na dwa okresy: impresjonistyczny (do roku 1920) oraz neoklasycy (po 1920 roku)<sup>8</sup>. Belen Perez Castillo, twórca hasła *Spain* w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wyróżnia cztery okresy jego twórczości: nauka u Felipe'a Pedrella, okres impresjonistyczny, andaluzyjski i neoklasycy<sup>9</sup>. Natomiast Carol A. Hess wymienia aż pięć głównych okresów: pierwszy okres madrycki, paryski, drugi okres madrycki, okres granadyjski oraz czas wojny domowej i emigracji do Argentyny, gdzie kompozytor praktycznie zaprzestaje tworzyć<sup>10</sup>.

Podziały te – dokonane z różnych perspektyw (stylistycznej bądź biograficznej) – nie są w stanie w pełni oddać istotnego mechanizmu ewolucji twórczości Manuela de Falli. Niewystarczający jest zwłaszcza ogólny podział na okres impresjonistyczny i neoklasycy (ten drugi identyfikowany z podleganiem koncepcji muzyki narodowej), bowiem tylko kilka z jego utworów posiada cechy impresjonistyczne, a idiom muzyki ludowej, narodowej (nie tylko andaluzyjskiej) przenika

6 Ch. Collins, *Manuel de Falla, L'acoustique nouvelle and Natural Resonance: A Myth Exposed*, „Journal of the Royal Musical Association”, v. 128, n. 1 (maj 2003), s. 71–97.

7 Ibid., s. 77.

8 W. Berny-Negrey, hasło: *Falla de Manuel*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t.3, Kraków 1987, s. 62–63.

9 B. Castillo Perez, hasło: *Spain*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S.Sadie, J. Tyrrell, t. 24, Londyn 2001, s. 131.

10 C. A. Hess, hasło: *Manuel de Falla*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S.Sadie, J. Tyrrell, t. 8, Londyn 2001, s. 529–534.

praktycznie wszystkie jego kompozycje. Bardziej adekwatny wydaje się podział „terytorialny”, podporządkowany biografii kompozytora. W jego twórczości można bowiem wyodrębnić cztery okresy, w których widoczne są zmiany techniki kompozytorskiej, zbiegające się istotnie ze zmianami zamieszkania.

Pierwszy okres twórczości (do roku 1905) można nazwać późno-romantycznym. Dostęp do dzieł tworzonych w latach młodości jest trudny, ponieważ kompozytor odrzucał swoją wczesną twórczość i dzieła te nie zostały nigdzie publikowane. Większość prac zachowała się w rękopisach, część tylko we fragmentach. Dominuje tutaj przede wszystkim muzyka fortepianowa, która była wykonywana często przez samego kompozytora. Widoczny jest również wpływ Chopina oraz innych romantycznych twórców miniatury fortepianowej na młodego Fallę. Wpływy romantycznej muzyki fortepianowej wychwycić można między innymi w rysunku linii melodycznej, schematach formalnych, akompaniamencie czy sposobie pedalizacji. Już wtedy w utworach Andaluzjczyka można zaobserwować elementy folklorystyczne. W większości tych kompozycji przeważa forma trzyczęściowa ABA’.

Drugi okres twórczości, trwający od 1905 do 1914 roku, to czas, w którym kompozytor szczegółowo zgłębiał historię muzyki oraz folklor Hiszpanii. Wpływ na to miały zapewne dalsze spotkania z Pedrellem. Widoczna jest zmiana postrzegania hiszpańskiej muzyki ludowej i jej miejsca w kulturze europejskiej. Falla obiera także drogę bardziej ambitną niż ścieżka komponującego wirtuoza fortepianu. W dalszej jego twórczości prym wiedzie twórczość sceniczna. Jednym z najsłynniejszych dzieł stworzonych w tym okresie był dramat liryczny w dwóch aktach i czterech scenach *La vida breve*. Kompozytor stworzył ten utwór na konkurs Real Academia de Bellas Artes w San Fernando. Celem de Falli było skomponowanie narodowej opery hiszpańskiej z librettem w języku ojczystym<sup>11</sup>, której podstawą muzyczną miał być śpiew i taniec zaczerpnięty z kultury ludowej. Kompozytor wykorzystał tutaj dosłowne cytaty z muzyki ludowej. W obrazie drugim aktu II zastosował śpiew i taniec flamenco wraz z akompaniamentem gitarzysty, także występującego na scenie. Wykonywana zostaje *solea* – jeden ze śpiewów flamenco – który najprawdopodobniej pochodzi z oryginalnej

11 A. Gallego, *La vida breve, Programa de concierto, Teatro Real*, Madryt październik 1997, s. 58–69.

*solea gitana*<sup>12</sup>. Jak podaje Carol A. Hess, była to pierwsza dokonana przez de Fallę próba „eksploracji cygańskiego *cante jondo*”<sup>13</sup>. Ważną kompozycją z tego okresu jest też *Siete canciones populares* stworzone w 1914 roku. De Falla bardzo rzadko sięga tutaj po dosłowne cytaty z muzyki ludowej, częściej stara się stylizować swoje melodie, bądź znacznie przekształca wzorcowy materiał. Stosuje w tym dziele wspomnianą już wcześniej „teorię rezonansu” Lucasa.

Największy wpływ flamenco na twórczość Manuela de Falli można zaobserwować w trzecim okresie twórczości, trwającym od 1914 do 1919 roku. W tym czasie widać zdecydowaną zmianę podejścia do folkloru, który staje się celem a nie środkiem – chodzi już nie o wyzyskanie materiału ludowego jako atrakcyjnego „barwnika” struktur dźwiękowych, lecz o dążenie do pełnego wyrażenia w dziele autentycznego ducha muzyki ludowej, jej przesłania, idei. Wyraził to między innymi w swoim artykule, gdzie napisał: „Chociaż w niektórych przypadkach proceder ten jest nieunikniony, to skromnie myślę, że w popularnym śpiewie ważniejszy jest duch niż tekst”<sup>14</sup>.

Wśród dzieł, w których kompozytor łączy muzykę ludową z nowoczesnym językiem muzycznym (czyli eksperymentami harmonicznymi czy nawiązaniem do impresjonizmu), są:

- *El amor brujo*, jednoaktowy balet z pieśniami, 1914–15, premiera: 15 kwietnia 1915 roku;
- *Noches en los jardines de España*, impresje symfoniczne na fortepian i orkiestrę, 1911–15, premiera: 9 kwietnia 1916 roku;
- *El corregidor y la molinera*, pantonima, 1916, premiera: 7 kwietnia 1917 roku;
- *Fantasia baética*, fortepian, 1919, premiera: 1922 rok.

Najbardziej wyraziste nawiązanie do flamenco widoczne jest w *El amor brujo*, które zostało w pierwszej wersji nazwane przez krytyków *gitaneria* czyli po prostu baletem cygańskim<sup>15</sup>. Podsumowanie podejścia de Falli do muzyki ludowej można zaobserwować w fortepianowym utworze *Fantasia baética*. Znajdziemy w nim skale

12 M. Garcia Matos, *Folklore en Falla*, „Música”, I, no 6, s. 41–68.

13 C. A. Hess, hasło: *Manuel de Falla*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, John Tyrrell, t. 8, op. cit., s. 530.

14 M. de Falla, *Nuestra música*, „Música”, I, no. 11, col. 2.

15 G. Jean-Aubry, *Manuel de Falla*, „The Musical Times”, no. 890, April 1, 1917, s.153.

modalne, rytmikę tańców hiszpańskich, arpeggia nawiązujące do falset gitarowych oraz ornamenty melodii przywodzące na myśl cante jondo.

Kompozytor w tych utworach wykorzystuje muzykę ludową przede wszystkim Andaluzji, pokazując typowe cechy muzyki Cyganów tam zamieszkujących. Istnieją różne opinie na temat tego, jak wykorzystywany zostaje przez Fallę materiał. W literaturze można spotkać dwie przeciwstawne opinie: jedni interpretatorzy twierdzą, że dosłownie cytuje melodie, często w całości<sup>16</sup>, inni – że jedynie stylizuje materiał muzyczny z zachowaniem cech istotnych, przywodzących na myśl muzykę hiszpańską<sup>17</sup>. Niezaprzeczalnie jednak można zauważyć, że w swoich kompozycjach Falla często wykorzystuje rytmikę taneczną przywodzącą na myśl *baile flamenco*, nawiązuje do *falset* gitarowych, oraz używa instrumentów kojarzących się z Hiszpanią jak bębenek baskijski czy kastaniety.

W czwartym okresie, najdłuższym w jego twórczości (trwającym od 1920 do 1946 roku), kompozytor nie stworzył zbyt dużo utworów. Spowodowane to było dążeniem do perfekcjonizmu. W tym czasie powstały najbardziej modernistyczne kompozycje, w których nadal stosuje „teorię rezonansu”. Widoczne są również wpływy neoklasycyzmu, które zapewne wynikają z kontaktu z muzyką Strawińskiego w Paryżu czy zainteresowania twórczością „Grupy Sześciu”. De Falla w zdecydowanie mniejszym stopniu wykorzystuje wówczas muzykę ludową. Szuka inspiracji w dawnej muzyce hiszpańskiej, w szczególności religijnej.

Jak ważne dla Manuela de Falli było flamenco, świadczyć może udział kompozytora w zorganizowaniu wspomnianego już wcześniej konkursu *Cante jondo*, który rozpoczął się od konferencji w Alhambra Palace Hotel. Wśród prelegentów znaleźli się Federico Garcia Lorca z referatem *Historyczna i artystyczna ranga prymitywnego śpiewu andaluzyjskiego zwanego Cante jondo*, oraz Manuel de Falla z artykułem *Propozycja Cante jondo*. Tekst ten został opublikowany w gazecie „El Defensor”. Kompozytor w swoim artykule bronił tradycji flamenco oraz wyrażał swoje obawy, iż może ona ulec deformacji, bądź całkowicie zostać utracona. Podkreślał również jej znaczenie kulturowe poprzez porównanie do zamku Alhambra i tradycyjnej muzyki Orientu. Starł

16 M. Garcia Matos, *Folklore en Falla*, „Música”, I, no 6, s. 41–68.

17 M. Manzano Alonso, *Fuentes populares en la musica de El sombrero de tres picos*, w: *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, red. Y. Nomminick, A. Alvarez Cañibano, Granada, s. 73–88.

się również wykazało, iż flamenco miało wpływ na muzykę modernistycznych szkół francuskich i rosyjskich<sup>18</sup>.

### Treść baletu *El sombrero de tres picos*

*El Sombrero de tres picos* czyli *Trójgraniasty kapelusz/Trójkątny kapelusz* opowiada zabawną historię szeroko rozpowszechnioną wśród mieszkańców dziewiętnastowiecznej Hiszpanii<sup>19</sup>. W balecie występuje pięć głównych postaci: Młynarz (*El Molinero*) – i Młynarka (*La Molinera*), Burmistrz (*El Corregidor*) wraz z żoną (*La Corrigadora*) oraz Dandys (*El Dandi*). Akcja urozmaicana jest również przez postacie Strażników (*El Alguacils*) oraz Sąsiadów (*Los Vecinos*). Balet jest typową farsą mówiącą o małżonkach podejrzewających się o zdradę.

Rzecz dzieje się w małym hiszpańskim miasteczku. Po uniesieniu kurtyny widać młyn. Młynarz próbuje nauczyć oswojonego kosa, by ćwierkaniem oznajmiał, jaki jest czas. Ptak na złość wyśpiewuje inną godzinę. Wszystkiemu przygląda się z rozbawieniem Młynarka, która zbiera winogrona. Podchodzi do klatki z ptakiem i zachęca ptaka by zaćwierkał dwa razy. Kos posłusznie imituje dwa uderzenia zegara. Małżonkowie powracają do swoich codziennych obowiązków. Młynarz podlewa rośliny w ogródku żony, ona natomiast karmi ptaki.

Korzystając z nieuwagi męża, główna bohaterka flirtuje z przechodzącym Hiszpanem – Dandysem, który pragnie oczarować ją swym tańcem (*bolero*)<sup>20</sup>. Młynarz jednak zauważa zaloty, porzuca swoje zajęcie i przybliża się do żony odganiając zalotnika.

Obok ich domu przechodzi Burmistrz, czyli właściciel tytułowego trójgraniastego kapelusza, wraz ze swoją żoną i świtą. Młynarka podoba się urzędnikowi, dlatego orszak po chwili powraca. Burmistrz odprawia strażnika i zaleca się do pięknej dziewczyny, która w tym czasie tańczy *fandango*. Kobieta kusi nieszczęsnego urzędnika kiściami winogron, które ten próbuje nieporadnie uchwycić ustami. Kończy się to upadkiem. Całemu zająsci z ukrycia przygląda się Młynarz, który

18 E. Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el cante jondo: edición especial homenaje a Manuel de Falla*, Granada 1976.

19 E. Istel, *Manuel de Falla: A Study*, „The Musical Times”, vol. 12, no. 4, 1926, s. 510.

20 K. Pahlen, *Manuel de Falla und die Music in Spanien*, Freiburg im Breisgau 1953, s. 174.

w tym momencie uzbrojony w kij wychodzi z ukrycia i udaje, że ma zamiar bronić swój młyn przed złodziejami. Pomaga jednak żonie podnieść z ziemi burmistrza, który po chwili odchodzi i obmyśla plan, by niedostępna Młynarka w końcu mu uległa. Zaraz po jego odejściu para kpi z urzędnika i wyśmiewa go, a następnie radośnie tańczy *fandango*.

Część druga baletu odbywa się w noc św. Jana. Para głównych bohaterów wspólnie z sąsiadami celebryje święto – tańczą razem *seguidillas*. Później Młynarz za namową żony wykonuje taniec zwany *farruca*. Uroczystości zostają przerwane przez Strażników Burmistrza, którzy przyszedli aresztować Młynarza. Urzędnik idzie złożyć jego żonie niemoralną propozycję, lecz w wyniku niezdarności wpada do rzeki. Zdejmuje swoje ubrania, w tym trójgraniasty kapelusz – symbol jego władzy – i kładzie je na krześle. Młynarka wymyka się i idzie odwiedzić męża w więzieniu. Burmistrz natomiast kładzie się do pustego łóżka. Młynarz tymczasem ucieka i wraca do domu, gdzie w łóżku zastaje urzędnika. Myśląc, że żona go zdradza, postanawia zemścić się i uwieść żonę burmistrza, dlatego ubiera się w jego strój. Na ścianie młyna zostawia także napis: „Panie Burmistrzu, jestem tutaj po to by się zemścić. Żona Burmistrza jest również ładna”. Burmistrz rano spostrzega napis na ścianie i wpada w panikę. Próbuje szybko znaleźć swój strój, lecz nie widzi swoich ubrań i przywdziewa strój Młynarza. Strażnicy, widząc Burmistrza w stroju Młynarza, myślą go ze zbiegiem i próbują aresztować. Wraca Młynarka, która widząc zajście, rusza na pomoc „mężowi”. Młynarz także przybywa i widząc żonę, spieszy jej na ratunek. Seria nieporozumień, przebieranek i aresztowań kończy się jednak szczęśliwie – małżonkowie padają sobie w objęcia, a mieszkańcy miasteczka drwią ze swojego burmistrza<sup>21</sup>.

### Analiza fragmentów baletu *El sombrero de tres picos*<sup>22</sup>

Balet składa się z introdukcji i dwóch części głównych. Pierwsza zlozowana jest z trzech podczęści: *La tarde*, *Danza de la Molinera* (*fandango*) i *Las Uvas*. Natomiast druga dzieli się wewnętrznie na trzy taneczne podczęści: *Danza de los vecinos* (*seguidillas*), *Danza del Mo-*

21 I. Turska, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989, s. 358–360.

22 Manuel de Falla, *El sombrero de tres picos*, Londyn 1921.

*linero* (*farucca*), *Danza final* (*jota*). W utworze można zaobserwować znaczną liczbę nawiązań motywicznych pomiędzy poszczególnymi częściami, dzięki którym dzieło jest spójne. Również wybrani bohaterowie mają przypisane do siebie tematy czy instrumenty. Kompozytor wykorzystuje także liczne efekty ilustrujące treść libretta, jak np. ćwierkanie kosa itp.

Pod względem tonalnym utwór opiera się głównie na harmonii funkcyjnej. De Falla bardzo często obniża II stopień tonacji, co powoduje skojarzenia z muzyką ludową. Tonacje, w których utrzymane są poszczególne części utworu, często są niestabilne poprzez dodawanie akcydencji do wybranych dźwięków, a później ich usuwanie. Dzięki temu utwór brzmi orientalnie. Stanowi to nawiązanie do flamenco, a w szczególności do *cante jondo*. Bardzo ważną rolę pełnią również skale modalne, które można odnaleźć praktycznie na przestrzeni całego dzieła. Mają one nadawać utworowi koloryt lokalny. W szczególności stosowana jest skala frygijska, charakterystyczna dla muzyki flamenco. W akompaniamencie często wprowadza puste kwinty, które także powodują skojarzenia z muzyką ludową. Kompozytor umiejętnie bawi się tonalnością, która posłużyła mu do scharakteryzowania bohaterów utworu. Gdy na scenie obecne są postacie z ludu – Młynarz, Młynarka i Sąsiedzi – melodia jest niestabilna tonalnie, natomiast Burmistrz wraz z żoną i służbą wiążą się z prostą i uporządkowaną harmoniką funkcyjną. Już od samego początku dzieła można zaobserwować wpływ muzyki flamenco. We wstępie śpiew zostaje poprzedzony wykrzyknieniami *olé*. Kompozytor wprowadza także kastaniety oraz rytmiczne klaśnięcia. Wszystko to charakterystyczne jest dla flamenco.

Melodii prowadzonej przez mezzosopran nie towarzyszy żaden akompaniament. Jest popisem solowym wokalistki, który jedynie przerywają wykrzyknienia *olé* i towarzyszące im kastaniety.

Messo Sop. *con forza*  
Ca-sa - di - ta, ca-sa - di - ta, cier - ra con tran-ca la puer - ta

Castagn. *tr.*

Tematyka pieśni jest jakby ostrzeżeniem przed wydarzeniami, które wkrótce nastąpią<sup>23</sup>.

Casadita, casadita,  
cierra con tranca la puerta, (bis)  
que aunque el diablo esté dormido,  
a lo mejor se despierta. (bis)

Żoneczko, żoneczko  
zamknij drzwi,  
bo chociaż diabeł śpi,  
może się obudzić.

Linia melodyczna pieśni formalnie zbudowana jest z cząstek aabb', z ambitus wynoszącym septymę wielką. Utrzymana jest w stylu typowym dla *cante jondo*.

Początek i koniec introdukcji stanowi klamrę kompozycyjną przez wykorzystanie równomiernych przebiegów rytmicznych wykonywanych przez trąbkę z towarzyszeniem kotłów oraz waltorni.

2 Cor. *a<sup>22</sup>*  
Tr. *f marcato*  
Timp.

Całość *Wstępu* ma budowę ABA, gdzie część B stanowi pieśń.

Jeden z muzykologów hiszpańskich – Manuel García Matos – dokładnie przyjrzał się źródłom muzyki popularnej w dziełach Manuela de Falli. W dwóch artykułach zatytułowanych *Folklore en Falla*<sup>24</sup>, które ukazały się w czerwcu i grudniu 1953 roku, skrupulatnie omówił utwór *El sombrero de tres picos*, doszukując się dokładnych cytatów nawiązujących do popularnych pieśni flamenco. Zaprzeczył tym samym

23 I. Nommick, *El Sombrero de Tres Picos*, w: *El Sombrero de Tres Picos y Noches en los Jardines de España*. CD, 1997.

24 M. García Matos, *Folklore en Falla*, op. cit. s. 41–68.

słowom Manuela de Falli, który nie był zwolennikiem dokładnego wykorzystaniu folkloru:

Jestem przeciwny muzyce, która dokładnie bazuje na dokumentach z autentycznym folklorem; myślę, że wręcz przeciwnie, konieczne jest czerpanie z żywych źródeł popularnych i używanie brzmień i rytmu, ale nie tego, co pojawia się poza tym. Dla muzyki Andaluzji, na przykład, jest konieczne dogłębne poznanie, a nie karykaturowanie<sup>25</sup>

Już we *Wstępie* García Matos zauważył podobieństwo pieśni do jednego z utworów popularnych – *Canción de bamba*. Jak wspomina, cytat ten został wzięty ze zbioru pieśni Rodrígueza Marína bądź Felipe Pedrella<sup>26</sup>.

Falla *tr.*  
Ca - sa - di - ta ca - sa - di - ta

Popular song *tr.*  
La ni - ña que esta en la bam - ba con

*5*  
cier - ra con tran - ca la puer - ta.

*3*  
la to - quil - la en car - na

Jednakże Miguel Manzano Alonso, mimo że zauważa liczne podobieństwa pomiędzy tymi pieśniami, nie twierdzi, że pieśń zastosowana w introdukcji była dokładnym cytatem jakiegoś źródła ludowego<sup>27</sup>. Mimo że nie można zaprzeczyć, iż istnieje podobieństwo pomiędzy tymi dwoma pieśniami, to kompozytor stosunkowo luźno nawiązuje do źródła i raczej tylko się na nim wzoruje.

25 M. de Falla, *Escritos sobre música y músicos*, Madryt 1988, s. 119.

26 M. García Matos, *Folklore en Falla*, op. cit. s. 41–68.

27 M. Manzano Alonso, *Fuentes populares en la música de El sombrero de tres picos*, w: *Les Ballets Russes de Diaghilev y España*, red. Y. Nommick, A. Alvarez Canibano, Grenada 2000.



W balecie możemy znaleźć znaczną ilość fragmentów tanecznych, które bezpośrednio w formie stanowią typowe tańce flamenco jak bolero czy fandango. Kompozytor nie boi się również dla skonstrastowania wprowadzić tańców kojarzonych z dworskimi uroczystościami, takich jak menuet. Część druga składa się z typowo tanecznych fragmentów jak *seguidillas*, *farucca* i *jota*.

*Danza de los vecino* (*Taniec Sąsiadów*) rozpoczynająca część drugą, oparta jest na dwóch tematach. Pierwowzorem dla pierwszego z nich jest wykonywany na ślubach śpiew rytualny. Początkowo wprowadzają go pierwsze skrzypce:



Temat ten często oddzielany jest krótkim motywem:



Temat drugi naśladuje jakby skradanie się, kroki:



W tym tańcu nawiązania do flamenco są realizowane przede wszystkim poprzez zastosowanie zmiennego metrum (na przemian 3/4 i 3/8), a to powoduje zmienną pulsację. Zastosowanie w partii smyczków pizzicato służy naśladowaniu brzmienia gitary flamenco:

W *Danza del Molinero* (*Taniec Młynarza*) kompozytor zastosował taniec zwany *farucca*, który składa się z czterech motywów melodyczno-rytmicznych. Przeplatają się one, tworząc formę: ABCBDBACB. Częstka B występująca najczęściej pełni funkcję refrenu, podobnie jak w *farruce*, *falsetas*<sup>28</sup>. Budowa formalna może przypominać także rondo. Centrum tego fragmentu stanowi częstka D. Kompozytor w tej części wykorzystuje typową dla flamenco skalę frygijską, która jest transponowana o sekundę wielką w dół.



*El sombrero de tres picos* już od dnia premiery zostało uznane za jedno z najwybitniejszych dzieł Manuela de Falli i zapewniło mu sukces na arenie międzynarodowej. Balet jednak stosunkowo rzadko wystawiany jest poza granicami Hiszpanii. Jak pisze Irena Turska, wynika to z tego, iż „realizacja (baletu) wymaga dobrej znajomości hiszpańskiego folkloru tanecznego”<sup>29</sup>.

Manuel de Falla w swojej twórczości baletowej zastosował szereg środków melodyczno-rytmicznych oraz kolorystycznych, które nadały tym utworom brzmienie typowo hiszpańskie. Kompozytor ten, jako

28 J. Marin, *El arte flamenco de la guitarra*, Londyn 1987, s. 86.

29 I. Turska, op. cit., s. 360.

jeden z nielicznych, potrafił zsyntetyzować indywidualny styl z kulturą muzyczną swojego kraju, tak by był on interesujący dla słuchaczy z innych części Europy. Umiejętnie korzystał z tendencji istniejących w muzyce XX wieku, które połączył z surową i prymitywną muzyką ludową, w tym i flamenco.

## Bibliografia

- Berny-Negrey W., *Falla de Manuel*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 3, Kraków 1987.
- Collins C., *Manuel de Falla, L'acoustique nouvelle and Natural Resonance: A Myth Exposed*, „Journal of the Royal Musical Association”, vol. 128, no. 1, 2003.
- Einstein A., *Muzyka w epoce romantyzmu*, przeł.: M. i S. Jarociński, Kraków 2009.
- Falla M. de, *Nuestra música*, „Música”, I, no. 11, col. 2.
- Falla M. de, *Escritos sobre música y músicos*, Madryt 1988.
- Gallego A., *La vida breve*, w: *Programa de concierto*, Teatro Real, Madryt, October 1997.
- Garcia Matos, *Folklore en Falla*, „Música”, I, no 6.
- Hess C. A., *Manuel de Falla*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, J. Tyrrell, t. 8, Londyn 2001.
- Istel E., *Manuel de Falla: A Study*, „The Musical Times”, vol. 12, no. 4, 1926.
- Jean-Aubry G., *Manuel de Falla*, „The Musical Times” no. 890, April 1, 1917.
- Karol Szymanowski o muzyce współczesnej. Wywiad specjalny „Kurier Polskiego”, w: *Karol Szymanowski Pisma. Pisma muzyczne*, t.1., red. K. Michałowski, Kraków 1984.
- Lucas L., *L'acoustique nouvelle, ou Essai d'application d'une méthode philosophique aux questions élevées de l'acoustique, de la musique et de la compositions musicale*, Paryż 1854.
- Manuel de Falla* (w serii: „Miniature Essays”), London 1922.
- Manzano Alonso M., *Fuentes populares en la musica de El sombrero de tres picos*, w: *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, red. Y. Nominick, A. Alvarez Cañibano, Madryt 2000.
- Mayer-Serra O., *Falla's Musical Nationalism*, „The Musical Quarterly”, vol. 29, no.1, January, 1943.
- Molina Fajardo E., *Manuel de Falla y el cante jondo: edición especial homnaje a Manuel de Falla*, Granada 1976.

- Nommick Y., *El Sombrero de Tres Picos*, w: *El Sombrero de Tres Picos y Noches en los Jardines de España*. CD, 1997.
- Pahlen K., *Manuel de Falla und die Music in Spanien*, Freiburg im Breisgau 1953.
- Rogalska-Marasińska A., *Magiczny świat flamenco*, Kraków 1999.
- Turska I., *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989.

## Abstract

### The elements of flamenco in the work of Manuel de Falla on the basis of the ballet *El sombrero de tres picos*

Present thesis concerns the influence of the flamenco music on Manuel de Falla's ballets. Manuel de Falla was the 20-th century spanish composer. In classical compositions Falla often had been inspired by the artistry of flamenco however the most had been shown in his ballets. The purpose of this study was to investigate which elements of flamenco has been used by Falla and approach to spanish folk music on an example of *El sombrero de tres picos*. The story – a magistrate infatuated with a miller's faithful wife attempts to seduce her – derives from the novella by Pedro Antonio de Alacón. The composition history is very interesting because Manuel de Falla first wrote pantomima ballets – *El corregidor y la molinera* – based on this novella. Sergei Diaghilev, of the Ballet Russes, saw the premiere of *El corregidor y la molinera* and commissioned Falla to rewrite it. The outcome was a two-act ballet scored for large orchestra called *El sombrero de tres picos*. Not only the text is about the spanish customs and people but throughout the ballet Falla uses traditional Andalusian folk music. I would like to exhibit and prove it.

## Keywords

M. de Falla, balet, flamenco, *El sombrero de tres picos*

# Róża Różańska

UNIwersytet Jagielloński w Krakowie

## Wokół opery *Giulio Cesare in Egitto* (HWV 17) G.F. Handla

### Kontekst historyczny i struktura dzieła

#### Maestria partii solowych bohaterów pierwszoplanowych – pomiędzy neapolitańskim przepychem a późnobarokowym dążeniem do dramatyzmu

Na przełomie XVII i XVIII wieku zagraniczne wpływy na angielską kulturę i sztukę na Wyspach Brytyjskich uległy wzmocnieniu. Głównym tego powodem był upadek rodzimej dynastii Stuartów i stopniowe przejmowanie tronu: na krótki okres przez Wilhelma III Orańskiego (lata 1689–1702), zaś od 1714 roku przez elektorów Hanoweru. Zmiana linii władców spowodowała napływ intelektualnych i artystycznych elit z rodzimych krajów tychże królów: Oranii-Nassau i elektoratu Hanoweru. Niemiecka sukcesja w Albionie umożliwiła karierę wielu artystom. Wśród nich był jeden z najbardziej cenionych kompozytorów baroku, George Frideric Handel, uznany przez Brytyjczyków za ich narodowego kompozytora (o czym świadczy akt naturalizacji oraz zmiana pisowni nazwiska z „Händel” na „Handel”<sup>1</sup>).

Pierwsze doświadczenia George’a Friderica z angielską publicznością, jeszcze jako gościnnego artysty, były bardzo pozytywne; to jeden z powodów, dla których niemiecki muzyk przeprowadził się do Wielkiej Brytanii. Jego powitalnym występem w nowym kraju była opera *Rinaldo*, wystawiona w Londynie w 1711 roku. Handel trafił na

1 Zob. A. Hicks, *Handel George Frideric w: The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, London–New York 2001, t. 10, s. 747–814.

Róża Różańska – Wokół opery *Giulio Cesare in Egitto* (HWV 17) G.F. Handla...

okres zainteresowania Anglików włoskim teatrem muzycznym: po spektakularnym sukcesie opery w typie włoskim – *Camilli* Giovanniego Bononciniego z 1706 roku – Brytyjczycy zarzucili komponowanie muzycznych dramatów w języku narodowym na prawie sto lat<sup>2</sup>. Jednak prasa wytknęła braki w inscenizacji. Opiniotwórczy „The Spectator” pisał o bohaterze „żeglującym po morzu z tektury”<sup>3</sup>. Recenzenci wyliczyli także dalsze błędy:

Co do Mechanizmu i Dekoracji... w *Hay-Market* zapomniano zmienić dekoracje boczne, toteż został nam ukazany Widok Oceanu pośrodku czarownego Zagajnika; i choć Panowie na scenie bardzo przyczyniali się do Pięknego owego Zagajnika spacerując tam i z powrotem między Drzewami, to muszę przyznać, że niemało zadziwił mnie widok pięknie ubranego młodego Jegomości w Peruce, pojawiającego się pośrodku Morza i bez żadnego widocznego Niepokoju zażywającego Tabaki<sup>4</sup>.

Na szczęście muzyka była bardzo docenianym elementem dramatu scenicznego<sup>5</sup>, choć znaczne partie materiału zaczerpnął kompozytor

2 Zob. Ch. Hogwood, *Händel*, tłum. B. Świdorska, Kraków 2010, s. 60–61.

3 „The Spectator” w dniu 6 marca 1711 roku pisał: „Opera może być ekstrawagancko wystawiona w swoich Dekoracjach, ponieważ jej jedynym Celem jest zaspokajanie Zmysłów i utrzymywanie gnuśnej Uwagi Publiczności. Zdrowy Rozsądek wymaga jednak, by w Dekoracjach i Maszynie nie było niczego, co może wydać się Dziecinne i Absurdalne. Jakże Kpiarze z czasów Króla Karola śmiałyby się widząc *Nicoliniego* wystawionego na Burzę w Szatach z Gronostajów i żeglującego otwartą Łodzią po Morzu z Tektury?”. Cyt. za: *ibid.*, s. 67.

4 Cyt. za: *ibid.*, s. 68–69.

5 Dyrektor teatru z Dury Lane, Aaron Hill, odpowiedzialny za wystawienie *Rinaldo*, zawarł pewne elementy krytyki w swoim Wstępie skierowanym do publiczności: „Niedoskonałości, jakie znalazłem lub myślałem, że znalazłem, w takich OPERACH WŁOSKICH, z jakimi dotąd zapoznałem się u nas, były to: *Po pierwsze*, że zostały one skomponowane dla Gustów i Głosów różnych od tych, jakie miały śpiewać na *angielskiej* scenie, a *Po drugie*, że pozbawione Machin i Dekoracji, które się pojawiają, dostarczają tak wielkiego Pięknego, były słyszane i oglądane z ogromną Stratą. // Aby od razu zaradzić obu tym Nieszczęściom, postanowiłem stworzyć Dramat, który przez różne wydarzenia i namiętności mógłby pozwolić Muzyce na pokazanie jej różnorodnych Możliwości i ukazać jej Wspaniałość oraz napełnić Oko zachwycającymi Widokami, tak aby zapewnić równą Przyjemność Obu Zmysłom... // Pan *Hendel*, którego świat jakże słusznie sławi, sprawił, że jego Muzyka tak pięknie przemawia sama za siebie, iż celowo milczę na ten Temat i dodam jedynie, że gdy podjąłem to Przedsięwzięcie nie miałem na Widoku Zysków, ale Uznanie i Aprobatację Dżentelmenów mojego Kraju; toteż Żadna Strata, za wyjątkiem tej, nie zniechęci mnie do Dążenia do wszelkiego rodzaju Postępu,

ze swych wcześniejszych dzieł, co stanowiło dla niego typową metodę pracy<sup>6</sup>.

Po pierwszych latach współpracy na dworze królowej Anny Stuart (panującej do 1714 roku) i uprawiania wielu innych gatunków muzycznych, opera w stylu włoskim zdecydowała o powodzeniu kompozytora. W latach 20. XVIII wieku gwiazda Handla świeciła intensywnie w Londynie, a jego teatr przyciągał tłumy słuchaczy. Najpopularniejszymi kompozycjami okazały się: *Ottone* (1723), *Giulio Cesare in Egitto* (1724) – przedmiot niniejszego artykułu, *Tamerlano* (1724), *Rodelinda* (1725) oraz *Admeto* (1727)<sup>7</sup>. Kompozytor znalazł się w kręgu artystów promowanych przez nowego, hanowerskiego władcę Brytanii i szybko osiągnął stabilność finansową, zarabiając na spektaklach.

Ogólny odbiór włoskiej opery na Wyspach u progu XVIII stulecia nie był jednak bezkrytyczny – słuchacze dostrzegali m.in. stereotypowość budowy arii *da capo* czy recytatywu *secco*<sup>8</sup>. Nadto osiemnastowieczna prasa zawiera obfite świadectwa niepocholebnych opinii o zagranicznych wokalistach – „ich wyglądzie, technice, honorariach i dziwactwach [...] Powszechnie zgadzano się, że śpiewacy włoscy są najlepiej wytrenowani i bardziej utalentowani niż miejscowi [tj. angielscy]: »choć opera we Włoszech jest monstrum – jak przyznaje John Dennis (*Essay on the Opera*, 1706) – jest to monstrum piękne i melodyjne, ale tutaj w Anglii jest to monstrum paskudnie wyjące»<sup>9</sup>. Świadomość wysokich kosztów związanych ze sprowadzaniem włoskich śpiewaków i specyfiki kompozycji prowokowała krytykę tego typu rozrywki. Angażowanie włoskich śpiewaków pociągało za sobą „ogromne obciążenia w postaci obfitych honorariów, pensji, subskrypcji, a na dodatek różne zaloty i pochlebstwa. Ci sprowadzani z daleka i drogo opłacani dżentelmeni wracają do domu bogaci, kupują piękne domy i ogrody i żyją w podziwie dla angielskiego dobrobytu i obfitości”<sup>10</sup>. Pomimo świadomości charakterystycznej konwencji opery *seria* gatunek ten podbił Wyspy

jaki da się wprowadzić do naszego angielskiego Teatru”. Cyt. za: *ibid.*, s. 67

6 Zob. *ibid.*, s. 66.

7 Zob. M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku*, tłum. E. Dzieńbowska, Warszawa 1970, s. 445.

8 Zob. Ch. Hogwood, *op. cit.*, s. 62.

9 *Ibid.*, s. 63.

10 Roger North *on Music*, London 1959, cyt. za: *ibid.*, s. 64.

Brytyjskie, zaś dzieła stworzone przez Handla uważane były za najlepsze jego przykłady<sup>11</sup>.

Opery George’a Friderica Handla są rezultatem wieloletniego pobytu kompozytora w Italii, stąd też zawierają naturalny pierwiastek szkoły neapolitańskiej, dominującej w pierwszych latach XVIII stulecia na Półwyspie Apenińskim. Poza naśladowaniem włoskich zdobyczy w twórczości Handla uwidocznia się również inspiracja osiągnięciami hamburskiego ośrodka operowego (w mieście tym spędził kilka lat). Jednak dzieła niemieckiego kompozytora cechuje niespotykana wirtuozeria partii solowych i znaczny dramatyzm, przewyższający dorobek czołowych przedstawicieli opery *seria* w Italii, takich jak neapolitańczyk Alessandro Scarlatti, oraz innych współczesnych Handlowi włoskich i hamburskich mistrzów wokalnego dramatu scenicznego<sup>12</sup>.

Wśród czterdziestu dwóch oper napisanych przez Handla największym sukcesem był *Rinaldo*, lecz to *Giulio Cesare in Egitto* należał do najbardziej cenionych<sup>13</sup>. Premiera *Juliusza Cezara* odbyła się 20 lutego 1724 roku w teatrze na Haymarket. Opera okazała się wielkim tryumfem, gdyż wystawiano ją aż trzydzieści osiem razy. Kompozytor, odpowiadając na zainteresowanie publiczności, wystawił po roku zmodyfikowaną wersję – dziesięć przedstawień. Dalsze inscenizacje odbyły się w 1730 i 1732 roku – odpowiednio jedenaście oraz cztery spektakle, również za granicą: w Paryżu, Hamburgu i Brunszwiku. Wspaniałe wyniki *Cezara* pobili jedynie *Rinaldo*, pokazywany pięćdziesiąt trzy razy za życia kompozytora<sup>14</sup>, co stanowi na ówczesne standardy niespotykaną liczbę. To dowód uznania i zainteresowania londyńskich słuchaczy. Dobre zdanie na temat *Flawiusza* oraz *Juliusza Cezara* (obu z 1724 roku)

11 Historię importu opery *seria* i losy narodowego dramatu na Wyspach Brytyjskich omawia John Walther Hill w rozdziale 13. (*England from the Restoration through the Augustian Age*) następującej pracy: J.W. Hill, *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580–1750*, New York–London 2005 (A Norton Introduction to Music History), s. 357–382.

12 Zob. D.J. Grout, *A Short History of Opera*, New York–London 1965, s. 181–226.

13 Opera *Giulio Cesare* w dalszych latach po premierze funkcjonowała jako zabezpieczenie dla utrzymania zainteresowania publiczności. W 1729 roku nową operę Handla, *Lotaria*, uznano za bardzo złą, dlatego „pospiesznie przygotowano *Giulio Cesare*, bo publiczności ubywa bardzo szybko”. Podobnie w 1731 roku „wznowiono klasyczny przebój – *Giulio Cesare* – dla zapewnienia wystarczającego czasu na przeprowadzenie prób opery *Sosarme*”. *Ibid.*, s. 111, 117.

14 Zob. W. Dean, J.M. Knapp, *Handel’s Operas, 1704–1726*, Oxford 1987, s. 437, 501.

potwierdzają świadectwa z epoki, takie jak na przykład anonimowy list widza zaadresowany do Handla<sup>15</sup>. Poklask na niemieckojęzycznym dworze także wpłynął na odbiór opery<sup>16</sup>.

Juliusz Cezar nie jest pierwszą operą napisaną przez Handla do historycznego libretta. Poniższe zestawienie prezentuje wszystkie opery twórcy ze wskazaniem typu librett oraz ewentualnym pierwowzorem literackim [Tabela 1].

Handel skomponował dwanaście dzieł o tematyce mitologicznej (stanowi to około 28% wszystkich oper) i zaledwie pięć o tematyce fantastycznej (11%). Niniejsze wyliczenie ukazuje, że *gros* librett do dzieł Handla dotyczyło postaci historycznych (dwadzieścia pięć, co w przybliżeniu daje 59%), zaś najwięcej w tej kategorii dotyczyło historii bohaterów starożytnego Rzymu, przy czym korzystanie z antycznych tekstów jako źródeł inspiracji jest w zasadzie regułą dla jego oper. George Frideric umuzyczył losy generała Scypiona Afrykańskiego Starszego, Lucjusza Korneliusza Sulli, Nerona i Agryppiny Młodszej, Publiusza Kwintyliusza Warusa, cezara Aleksandra Severa, Flawiusza Aecjusza, a z postaci legendarnych – Gajusza Mucjusza Scewoli. W Handlowskim poczcie władców i wojowników centralne miejsce należy jednak do Juliusza Cezara, bowiem ta właśnie opera najdłużej utrzymała się na afiszach i dała artyście sławę.

15 Przytoczony przez Hogwooda anonimowy *List do Pana Händla na temat jego oper „Flawiusz” i „Juliusz Cezar”* z 1724 roku stanowi przykład zachwyty odbiorców: „Ukoronowany powszechnym Głosem, nareszcie okazałeś / Najdalsze granice, jakie może osiągnąć Siła Muzyki. / Jakaż moc na ziemi, oprócz Harmonii jak Twoje / Mogłaby kiedykolwiek połączyć kłótliwych Synów Brytanii? / Wszyscy zgadzamy się, niczym odmienne Dźwięki Muzyki / Uformowane zręczną Ręką w Harmonię: / Nasze Dusze tak nastrojone, że *Dysonans* rozpacza, widząc, / że cała wspaniała publiczność jest zdania: / Głusi odnaleźli swoje Uszy – ślepi Oczy [Crown'd by the gen'ral Voice, at least you show / The unmost Length that *Musick's* Force can go: / What Paw't on Earth, but Harmony like thine, / cou'd *Britain's* jarring sons e'er hope to join? / Like *Musick's* diff'ring Sounds we all agree, / Form'd by the Skilful hand to *Harmony*: / Our Souls so tun'd, that *Discord* grieves to find / A whole fantastick Audience of a Mind: / The Deaf have found their Ears, – their Eyes the Blind]”. Cyt. za: Ch. Hogwood, op. cit., s. 58.

16 Jednym z bardziej istotnych świadectw jest list Friedricha Ernesta von Fabrice, szambelana księcia Walii, do hrabiego Jakuba Henryka Flemminga opisujący kunszt wykonawców głównych ról: „Cenesino et la Cozzuna brillent au dela des expressions [...] la Maison ayant été aussy remplie à la Septieme representation qu'à la premiere”. Cyt. za: *Händel-Handbuch. Band 4*, Leipzig 1985, s. 122.

Koncepcja libretta dzieła z 1724 roku, napisanego przez Nicolo Hayma, została oparta głównie na świadectwach Kasjusza Diona, Plutarcha, Swetoniusza, Lukana i Cezara<sup>17</sup>, z pewnymi zmianami wynikającymi z *licentia poetica*. Dziełem muzycznym silnie powiązaniem z operą Handla jest kompozycja z 1676 roku pod identycznym tytułem – *Giulio Cesare in Egitto*<sup>18</sup> – autorstwa Antonia Sartoria, *maestro di capella* elektorskiego dworu w Hanowerze. Sartorio, rodowity Włoch urodzony w Wenecji, był w latach 60. i 70. XVII stulecia cenionym autorem oper<sup>19</sup>. Żyjący w latach 1630–1679 kompozytor został zatrudniony przez brata dziadka przyszłego króla Anglii – Johanna Friedricha Brunswick-Lüneburga<sup>20</sup>. Muzyka Handla w małym stopniu powielala pomysł Sartoria, ale w operze nie brak też jasnych odniesień do zdobyczy stylu neapolitańskiego. Natomiast libretto Hayma jest niemal identyczne z historią umuzyczoną przez Sartoria, gdyż to hanowerski kapelmistrz był pierwszym artystą korzystającym z utworu Francesco Bussanigo (*notabene* dedykowanego córce angielskiego ambasadora, nastoletniej Grace Higgins<sup>21</sup>). Do 1724 roku libretto, które zaadaptował Haym, pojawiało się na europejskich scenach już od półwiecza<sup>22</sup>.

Istotną przyczyną sukcesu Handlowskiego *Juliusza Cezara*, prócz świetnej muzyki i wykonawców wirtuozów, może być libretto opiewające losy wybitnego rzymskiego wodza. W baroku nauka polegała w znacznej mierze na zapamiętywaniu fragmentów dzieł klasycznych (były to tak zwane *exempla classica*)<sup>23</sup>. Dlatego imiona bohaterów z czasów starogreckich i starorzzymskich były bardzo rozpoznawalne, zaś postać Gajusza Juliusza Cezara zajmowała wśród tego grona specjalne miejsce i była inspiracją dla wielu dzieł sztuki. Dla naszych rozważań istotny jest choćby fakt, że imię starożytnego wodza często pojawiało

17 C. Monson, *Giulio Cesare in Egitto: From Sartorio (1677) to Handel (1724)*, „*Music & Letters*”, vol. 66, no. 4 (1985), s. 313.

18 O podobieństwie utworów pisze w swoim artykule C. Monson, op. cit., s. 313–343.

19 E. H. Tarr, *Sartorio Antonio* w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red.. S. Sadie, London–New York 2001.

20 Ibid.

21 C. Monson, op. cit., s. 314.

22 Ibid., s. 314.

23 Na ten temat pisze na przykład Christoph Wolff w monografii Johanna Sebastiana Bacha, wyjaśniając metody nauki sztuk wyzwolonych. Zob. Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach: the learned musician*, New York 2001, s. 48.

Tematyka historyczna	Tytuł opery	Rok	Pierwowzór literacki
kastylijskiej księżniczki	<i>Almira</i>	1705	?
cezara Nerona	<i>Nero</i>	1705	Plutarch, <i>Żywoty</i>
ostatniego króla Ostrogotów w Hiszpanii	<i>Rodrigo</i>	1707	Francesco Silvani, <i>Il duello d'Amore e di Vendetta</i>
Agryppiny, żony cezara Klaudiusza	<i>Agrippina</i>	1709	Tacyt, <i>Roczniki</i> Swetoniusz, <i>Żywoty cesarów</i>
dyktatora Lucjusza Korneliusza Sulli	<i>Sillo</i>	1713	Plutarch, <i>Żywoty</i>
starożytnego władcy Armenii	<i>Radamisto</i>	1720	Tacyt, <i>Roczniki</i>
Gajusza Mucjusza Scewoli	<i>Il Muzio Scevola</i>	1721	Tytus Liwiusz, <i>Ab urbe condita</i>
księcia Tracji	<i>Floridante</i>	1721	?
Otona II, cesarza Niemiec	<i>Ottone</i>	1723	?
króla Longobardów	<i>Flavio</i>	1723	Paulus Diaconus, <i>Historia gentis Langobardorum</i>
Gajusza Juliusza Cezara	<i>Giulio Cesare</i>	1724	Plutarch, Kasjusz Dion, Swetoniusz, Lukan, Cezar
sułtana Bajazeta	<i>Tamerlano</i>	1724	Agostin Piovene
królowej Partów	<i>Rodelinda</i>	1725	Pierre Corneille, <i>Pertharite, roi des Lombards</i>
generała Scypiona Afrykańskiego Starszego	<i>Scipione</i>	1726	Tytus Liwiusz, <i>Ab urbe condita</i>
Aleksandra Wielkiego	<i>Alessandro</i>	1726	Plutarch, <i>Żywoty</i>
króla Anglii Ryszarda I Lwie Serce	<i>Riccardo Primo</i>	1727	?
króla Persji	<i>Siroe</i>	1728	Pietro Metastasio, <i>Siroe, rè di Persia</i>
faraona Ptolemeusza IX	<i>Tolomeo</i>	1728	Marcus Iunianus Iustinus, <i>Historiarum Philippicarum T. Pompeii Trogi</i>
Adelheida z Burgundii, pierwszego króla Włoch	<i>Lotario</i>	1729	?
Partenope, królowej Neapolu	<i>Parthenope</i>	1730	?
Porusa, króla Indii walczącego z Aleksandrem Wielkim	<i>Poro</i>	1731	Plutarch, <i>Żywoty</i>
rzymskiego generała, Flawiusza Aecjusza, i jego walki a Attylą	<i>Ezio</i>	1731	Prokopiusz z Cezarei, <i>Historia</i>
Dionizjusza, króla Portugalii z XIII w.	<i>Sosarme</i>	1732	?

walk generała, Publiusza Kwintyliusza Warusa, z germańskim wodzem Arminiuszem	<i>Arminio</i>	1737	Tacyt, <i>Roczniki</i>
cesarza Justyniana	<i>Giustino</i>	1737	Prokopiusz z Cezarei, <i>Historia</i>
królowej Egiptu Bereniki III	<i>Berenice</i>	1737	Appian z Aleksandrii, <i>Historia rzymska</i>
króla Franków	<i>Faramondo</i>	1738	Marcomer, <i>Liber Historia Francorum</i>
cesarza Aleksandra Severa	<i>Alessandro Severo</i>	1738	Swetoniusz, <i>Żywoty cesarów</i>
Kserksesa, króla Persji	<i>Serse</i>	1738	Herodot, <i>Dzieje</i>
Tematyka mitologiczna	Tytuł opery	Rok	Pierwowzór literacki
mit o Dafne	<i>Florindo</i>	1708	Owidiusz, <i>Metamorfozy</i>
mit o Dafne	<i>Daphne</i>	1708	Owidiusz, <i>Metamorfozy</i>
mit o Amarilli i Mirtillo	<i>Il pastor fido</i>	1712	Giovanni Battista Guarini, <i>Il pastor fido</i>
mit o Tezeuszu	<i>Teseo</i>	1713	Philippe Quinault, <i>Thésée</i>
mit o Acysie i Galatei	<i>Acis i Galatea</i>	1718	Owidiusz, <i>Metamorfozy</i>
historia króla Tesalii	<i>Admeto</i>	1727	Eurypides, <i>Alkestis</i>
mit o Ariadnie	<i>Arianna in Creta</i>	1734	Plutarch, <i>Żywoty</i>
mit o Ifigenii	<i>Oreste</i>	1734	Eurypides, <i>Ifigenia na Taurydzie</i>
mit o Atalancie	<i>Atalanta</i>	1736	Owidiusz, <i>Metamorfozy</i>
mit o Jazonie i Argonautach	<i>Giova in Argo</i>	1739	Apoloniusz z Rodos, <i>Argonautica</i>
mit o Imeneosie	<i>Imeneo</i>	1740	Wergiliusz, <i>Eneida</i>
mit o Deidamii	<i>Deidamia</i>	1741	Homer, <i>Odyseja</i>
Tematyka baśniowa	Tytuł opery	Rok	Pierwowzór literacki
historia pierwszych krzyżowców z elementami fantastycznymi	<i>Rinaldo</i>	1711	Torquato Tasso, <i>Jerozolima wyzwolona</i>
romans rycerski	<i>Amadigi di Gaula</i>	1715	Anonim, <i>Amadis z Walii</i>
epos rycerski	<i>Orlando</i>	1733	Ludovico Ariosto, <i>Orlando Furioso</i>
epos rycerski	<i>Ariodante</i>	1735	Ludovico Ariosto, <i>Orlando Furioso</i>
epos rycerski	<i>Alcina</i>	1735	Ludovico Ariosto, <i>Orlando Furioso</i>

Tabela 1: Tematyka librett w operach Handla

(oprac. na podstawie: W. Dean, J.M. Knapp, *Handel's Operas, 1704–1726*, Oxford 1987)

się na scenie; w latach 1628–1800 skomponowanych zostało około pięćdziesięciu oper o pierwszym rzymskim cesarzu<sup>24</sup>.

Co więcej, londyńska publiczność słuchająca dzieła Handla mogła znać historię konfliktu Cezara z Pompejuszem i szczegóły wojny w Egipcie z przetłumaczonych na język angielski pamiętników Juliusza Cezara. Nie jest to tylko domniemanie, bowiem publikacja o tytule *The commentaries of C. Julius Cæsar, of his wars in Gallia, and the civil wars betwixt him and Pompey* wydana została po raz pierwszy w 1677 roku<sup>25</sup>, zatem pięćdziesiąt lat przed operą. Wznowienia książki ukazały się w 1694 i w 1695 roku<sup>26</sup>, następnie w 1705 roku – czternaście lat przed spektaklem Handla<sup>27</sup> – w 1705 i 1706 roku<sup>28</sup> oraz w 1712 roku<sup>29</sup> i wreszcie w 1719 roku<sup>30</sup>, pięć lat przed przedstawieniem. Pamiętniki wielkiego Rzymianina stanowiły w Anglii poczytną lekturę. Po Handlowskiej premierze tylko w pierwszej połowie XVIII wieku wydano je dwukrotnie (w 1726 i 1732 roku).

Ponadto historię tę opisuje dzieło Swetoniusza, *Żywoty Cezarów*, co prawda spisane prawie dwa stulecia po zabójstwie Gajusza Juliusza, lecz także obecne w ówczesnej kulturze angielskiej. Jego pierwsze tamtejsze wydanie pochodzi z 1606 roku<sup>31</sup>, zaś późniejsze z 1672<sup>32</sup>,

24 C. Monson, op. cit., s. 313.

25 *The commentaries of C. Julius Cæsar, of his wars in Gallia, and the civil wars betwixt him and Pompey*, red. J. Edwin, Sabaudia 1677.

26 *The commentaries of C. Julius Cæsar, of his Wars in Gallia, and the civil wars betwixt him and Pompey: with many excellent and judicious observations thereupon: as also the art of our modern training*, wyd. E. Jones dla M. Gillyflowera i R. Bently, Londyn 1695.

27 Do publikacji dodano tematycznie odpowiadające teksty, w rezultacie dzieło wydane w Londynie przez Richarda Smitha zatytułowane zostało: *C. Julius Cæsar's Commentaries: of his wars in Gaul, and civil war with Pompey. To which is added, a supplement to his Commentary of his wars in Gaul; as also, commentaries of the Alexandrian, African, and Spanish wars, by Aulus Hirtius, or Oppius, &c. With the author's life. Adorn'd with sculptures from the designs of the famous Palladio. Made English from the original Latin, by Col. Martin Bladen*.

28 Dodruk powyższego.

29 Pod tym samym tytułem, lecz opublikowane przez J. Knaptona i D. Midwintera.

30 Dodruk powyższego.

31 Swetoniusz, *The historie of twelve Caesars emperors of Rome newly translated into English by Philemon Holland; together with a marginall glosse and other briefe anotations...*, wyd. M. Lownes, Londyn 1606.

32 Swetoniusz, *The history of the twelve Cæsars, emperors of Rome*, wyd. J. Starkey, Londyn 1672.

1677<sup>33</sup>, 1688<sup>34</sup>, 1689<sup>35</sup>, 1691<sup>36</sup>, 1692<sup>37</sup>, 1717<sup>38</sup> i wreszcie dwa lata po operze, z 1726 roku<sup>39</sup>. Kolejne ważne źródło to *Żywoty Cezarów* Plutarcha, obecne na Wyspach Brytyjskich od 1705 roku<sup>40</sup>, w latach 20. drukowane w Londynie wspólnie z innymi starożytnymi dziełami, m.in. pamiętnikami Cezara<sup>41</sup>. Następnym tekstem powiązany z librettem opery Handla jest dzieło Kasjusza Diona, znane w Anglii od 1698 roku<sup>42</sup>, zaś opublikowane samodzielnie w 1704 r<sup>43</sup>. Ostatni tekst historyczny związany treścią z *Juliuszem Cezarem* to dzieło Lukana, wydane w 1614<sup>44</sup>, a później w 1626<sup>45</sup> roku.

33 Dodruk powyższego.

34 Swetoniusz, *The history of the twelve Cæsars, emperors of Rome*, wyd. T. Hodgkin, Londyn 1688.

35 Dodruk powyższego.

36 Swetoniusz, *The history of the twelve Cæsars, emperors of Rome*, wyd. T. Hodgkin i S. Briscoe, Londyn 1691.

37 Dodruk powyższego.

38 Swetoniusz *The lives of the XII Caesars, or, The first twelve Roman emperors*, wyd. J. Nicolson, Londyn 1717.

39 *The lives of the twelve Cæsars: written in Latin by C. Suetonius Tranquillus. Translated into English, with explanatory notes, by Mr. Hughes. Adorn'd with cuts. In two volumes. written in Latin by C. Suetonius Tranquillus. Translated into English, with explanatory notes, by Mr. Hughes. Adorn'd with cuts. In two volumes*, wyd. T. Snaders, Londyn 1726.

40 *Plutarch's Lives in five Volumines*, red. J. Dreyden, wyd. J. Tonson, Londyn 1703.

41 Por. C. Monson, op. cit., s. 313.

42 *The lives of the Roman emperors from Domitian where Suetonius ends, to Constantine the Great. Containing those of Nerva and Trajan from Dion Cassius: a translation of the six writers of the Augustean history, and those of Dioclesian, and his associates, from Eusebius and others John Bernard, M.A.; Cassius Dio Cocceianus.; Eusebius, of Caesarea Bishop of Caesarea*, wyd. Ch. Harper, Londyn 1698; *The History of Appian of Alexandria, in two parts: the first consisting of the Punick, Syrian, Parthian, Mithridatick, Illyrian, Spanish, and Hannibalick wars: the second containing five books of the Civil wars of Rome, by Appianus, of Alexandria*, wyd. William Turner, Londyn 1703.

43 Cassius Dio Cocceianus, *The history of Dion Cassivs: abridg'd by Xiphilin: containing the most considerable passages under the Roman emperors, from the time of Pompey the Great to the reign of Alexander Severus*, wyd. J. Churchill, Londyn 1704.

44 *Lucans Pharsalia: containing the ciuill warres betweene Caesar and Pompey*, wyd. E. Blount, Londyn 1614; przedruk: *Lucans Pharsalia containing the ciuill warres betweene Cæsar and Pompey. Written in Latine heroicall verse by M. Annæus Lucanus. Translated into English verse by Sir Arthur Gorges Knight. Whereunto is annexed the life of the authour, collected out of diuers authors*, wyd. N. Okes, Londyn 1614.

45 *Lucan's Pharsalia: or the civill warres of Rome, betweene Pompey the Great and*

Dodatkowym „źródłem wiedzy” o życiu Cezara i postaci królowej Kleopatry dla osiemnastowiecznych Brytyjczyków były sztuki Williama Szekspira: *Antoniusz i Kleopatra* oraz *Juliusz Cezar*, jednakże w czasach Restauracji (to jest w okresie panowania Karola II) nie były one często wystawiane. Znana jest data jednego z nielicznych spektakli (*Julius Caesar* wystawiony przez King’s Company) przypadająca na rok 1672<sup>46</sup>. Można zatem domniemywać, że słuchacze, wybierając przedstawienie w Teatrze na Haymarket, byli świadomi poetyckiej ingerencji w losy postaci historycznych.

W operze Handla akcja skupia się wokół historii pierwszego Cezara i królowej Egiptu. Drugą „parą” bohaterów są Kornelia i jej syn Sesto. Wszystkie osoby pojawiające się w *Giulio Cesare in Egitto* są autentyczne, za wyjątkiem Nirena, zaufanego Ptolomeusza i Kleopatry, oraz Curia – służącego Cezara. Jednakże dzieje legendarnych kochanków według tekstów pióra samego Juliusza Cezara i innych wykorzystywanych źródeł przedstawiają się nieco inaczej, niż to opisał librecista Handla – Nicola Francesco Haym. Największe zmiany dotyczą postaci drugoplanowych. Przede wszystkim Gajusz Pompejusz Magnus zginął na oczach swojej czwartej żony, Kornelii, i swych dzieci z wcześniejszych związków, zaś Sesto nie był synem Kornelii, lecz trzeciej żony Pompejusza. Także wątek uwodzenia Kornelii przez Achillę i Ptolomeusza oraz wynikająca z niego morderstwo są mocno wyolbrzymione. Zmiany zostały wprowadzone zgodnie z typową konwencją oper *seria*.

Handel nie odbiega swym schematem od tendencji epoki<sup>47</sup>, ale wprowadza pewne potrzebne mu modyfikacje. Ponieważ w premierce *Juliusza Cezara* śpiewały największe gwiazdy estrady – Senesino i Francesca Cuzzoni – kompozytor zadbał o równy podział popisów

*Julius Caesar. The three first bookes*, wyd. J. Norton i A. Mathewes, Londyn 1626.

46 Frank Ernest Halliday, *A Shakespeare Companion 1564–1964*, Baltimore 1969, s. 261.

47 Jak podają źródła z I połowy XVIII stulecia: „Trzy główne postaci dramatu powinny śpiewać po pięć arii: dwie w pierwszym akcie, dwie w drugim i jedną w trzecim. Druga aktorka i drugi sopran mogą mieć tylko po trzy, a mniej ważne postaci muszą zadowolić się jedną, co najwyżej dwiema. Autor słów musi zapewnić muzykowi różnorodne odcienie towarzyszące *chiaroscuro* [światłocien] muzyki i uważać, by dwie patetyczne arie nie następowały jedna po drugiej. Musi z taką samą przezornością rozmieścić arie *bravura*, arie „czynu”, arie drugoplanowe oraz menuety i rondo. Musi nade wszystko unikać przydzielania arii pełnych ognia, arii *bravura* albo *rondeaux* postaciom drugoplanowym”. Goldoni, *Memoires*, t. 1, cyt. za: Ch. Hogwood, op. cit., s. 62–63.

wokalnych, bowiem śpiewacy byli znani z porywczych temperamentów. Cezar i Kleopatra otrzymali więc po osiem arii, co jest pewnym odstępstwem od typowego scenariusza opery *seria*<sup>48</sup>. Drugoplanowe postacie, także obsadzone przez cenionych śpiewaków (Gaetano Berenstadt jako Tolomeo, Anastasia Robinson jako Kornelia, Margherita Durasanti jako Sesto, Giuseppe Maria Boschi jako Achilla<sup>49</sup>), wykonywały przeważnie po trzy arie. Ponadto Handel skomponował dwa wspaniałe duety najważniejszych par bohaterów (Kornelii i Sesta oraz Cezara i Kleopatry).

Ogólny podział dzieła na numery jest typowy dla epoki, gdyż popisy wokalne rozdzielane są recytatywami. Jednakże to arie stają się u George’a Friderica głównym nośnikiem treści. Badając budowę oper Handla, widzimy dominującą rolę arii w kreowaniu nastroju i kształtowaniu akcji<sup>50</sup>. Dwanaście w pierwszym akcie, dziesięć w drugim i osiem arii w ostatnim silnie oddziałuje na narrację dramatyczną w *Giulio Cesare*. Pozostałe elementy dzieła zdają się mniej istotne. Szczególnie silne w wyrazie emocjonalnym recytatywy zbliżają się do ariosa, zaś fragmenty chórowe napisane zostały na zasadzie ansambli<sup>51</sup>, a ich jedyny udział zaobserwować można we wstępie i w zakończeniu opery.

Wyjątkowość *Juliusza Cezara* wynika w znacznym stopniu z jego sfery muzycznej. Dzięki odpowiednim zabiegom kompozytorskim Handel dowolnie modyfikował rys charakterologiczny postaci libretta i nadał własny plan dramaturgiczny dziełu. Choć tytułowym bohaterem opery jest Juliusz Cezar, to partie Kleopatry najbardziej przykuwają uwagę. Podczas gdy charakter pozostałych osób są jasno określone i nie podlegają zmianom w toku kompozycji, rola Kleopatry ulega przeobrażeniom: od intrygantki po więdnącą z miłości kochankę<sup>52</sup>. Transformacja ta po części tylko wynika z tekstu słownego.

Zastosowane przez Handla środki muzyczne uzupełniły i wzmocniły słowa Hayma. Skomponowane w *Cezarze* arie, jak łatwo przewidzieć,

48 Ibid.

49 Zob. *Giulio Cesare in Egitto* w: *The New Grove Dictionary of Opera*, red. S. Sadie, London–New York 1992, t. II, s. 436–437.

50 Ibid.

51 Brak chórów *sensu stricto* stwierdza m.in. M. Bukofzer, op. cit., s. 445, 447, 449, 452.

52 Zwraca na to uwagę między innymi: J.M. Knapp, *Handel’s Giulio Cesare in Egitto* w: *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, red. H. Powers, Princeton 1968, s. 391.



należą do typu *da capo*. Jest to najpopularniejszy rodzaj popisów wokalnych występujący w operze *seria*. Jednak model arii *da capo* staje się w rękach Handla narzędziem do podsycania emocji i kreowania wrażeń wynikających nie tylko z zachwyty nad kunsztem śpiewaczym improwizujących wykonawców (choć wokalne dyminucje odgrywają niejednokrotnie istotną rolę w budowaniu planu dramatycznego arii). Handel nie indeksuje słów w taki sposób, jak zwykli to czynić autorzy madrygałów. Katalog użytych przez niego „sztuczek kompozytorskich” jest bardzo bogaty. George Frideric obficie korzysta z dobrodziejstw tekstu słownego, stosuje figury retoryczne, elementy teorii afektów, sprawnie operuje trybami, zaś przede wszystkim dba o kontrasty fakturalne. Jednak to kunsztowne ozdobniki, wymagające niezwyklej biegłości wokalne, są najbardziej wyjątkowym elementem dzieła. W *Juliuszu Cezarze* próżno szukać koloratur, tak charakterystycznych dla wielu innych oper Handla, np. *Rodelindy* lub *Alciny*, choć partie solowe często były przeznaczone dla tych samych artystów<sup>53</sup>. George Frideric traktuje znaczne fragmenty tekstów arii sylabicznie, stosując ozdobniki oszczędniej niż w późniejszych dziełach. Dalsze zmiany wprowadzone przez kompozytora zadecydowały o wyjątkowości opery. Mając do dyspozycji swobodnie zbudowany tekst literacki (*verso sciolto*), Handel postanowił wyróżnić tylko wybrane słowa, a zarazem subtelnie odwołać się do stylu *recitar cantando*<sup>54</sup>. Chociaż dla arii podstawową jednostką słowno-muzyczną jest strofa, zaś dla recytatywu wers<sup>55</sup>, Handel dokonuje większego rozczłonkowania materiału w ariach. Ponadto kompozytor z wyczuciem operuje konwencją muzycznych ilustracji, w każdej arii podsuwając słuchaczom konsekwentnie zbudowane obrazy dopasowane do charakterystyki postaci, której źródłem jest funkcjonująca w baroku teoria afektów – w tym przypadku specyficznie interpretowana. W ten sposób wzmocniony zostaje dramatyzm akcji. Analiza poszczególnych partii solowych pozwoli ocenić stopień wykorzystania poszczególnych technik w toku opery.

53 Rodelindę na premierze w 1725 roku również śpiewała Francesca Cuzzoni, a w obu dziełach wystąpił Senesino.

54 Postulat Jacopo Periego dotyczący upodobnienia recytatywu do mowy w celu zbudowania dramatyzmu dzieła. Do tej koncepcji odwołują się m.in.: A. i Z. Szwejkowscy, *Muzyka we Włoszech. 5, Dramma per musica. Cz. 1*, Kraków 2008, s. 28–29.

55 Ibid.

*Giulio Cesare* należy do gatunku opery *seria*, dlatego zazdrość i złość bohaterów stanowią ważny element libretta. Niemiecki kompozytor wyraża afekt wzburzenia za pomocą różnych środków w zależności od charakteru postaci. Motoryka jako wyraz gniewu zostaje użyta już na początku opery w arii Cezara *Empio, dirò tu sei*. Władca Imperium Rzymskiego jest wściekły na Ptolomeusza, który zgładził Pompejusza. Przyniesiona przez Achillę głowa wodza – przyjaciela Cezara – zamiast wzbudzić jego zaufanie do Egipcjan, prowokuje napad furii. Tekst słowny przekazuje nam stan uczuć Cezara i jego zdanie na temat czynu oprawców<sup>56</sup>.

*Empio, dirò, tu sei,  
togliti a gli occhi miei,  
sei tutto crudeltà.  
Non è da re quel cuor,  
che donasi al rigor,  
che in sen non ha pietà.*

Rzeknę, żeś zły jest,  
odsuń się sprzed mych oczu  
za twe okrucieństwa.  
Nie król, lecz serce  
daje nam rygor,  
lecz ty w nim nie masz litości.

Dobór środków kompozytorskich został podporządkowany uwypukleniu znaczenia tekstu. Temat arii tworzy opadający pochod w ambitusie oktawy, a rozległe interwały odwołują się do męskiej „manier” melodii<sup>57</sup>. Permanentnie stosowana motoryka działa tutaj jako retoryczna *fuga alio nempe sensu*, podobnie jak akcenty na mocne części taktu, uzyskane przez zastosowanie dłuższych wartości oraz pauzy *suspiratio*. Charakter podkreśla również dobitna wyrazowo tonacja c-moll, przy czym plan harmoniczny arii nie jest dla słuchaczy zaskakujący. Kompozytor zrezygnował z silnych dysonansów. Dyminucje pojawiają się zazwyczaj na końcowych sylabach kilkukrotnie powtarzanego słowa (np. trzy razy – *crudeltà*, dwa razy – *pietà*). Ozdobniki typu *gropo* i energiczne pochody szesnastkowe zbudowane na zasadzie *stile concitato* oddają rosnące wzburzenie postaci. Melizmaty rozpisane przez Handla w tej arii przypominają instrumentalne pasaże, ale nie są schematyczne, zaś ich użycie niweluje monotonię akompaniamentu. Przez zastosowanie asymetrii aria staje się nieprzewidywalna, zaś ozdobniki nieschematyczne – bardziej naturalne i podobne do mowy. Cała aria została napisana w skali charakterystycznej dla mezzosopranu,

56 Wszystkie zamieszczone w artykule fragmenty libretta zostały przetłumaczone przez autorkę.

57 Ibid. s. 28–29.

w ambitusie nony od c<sup>1</sup> do d<sup>2</sup> i przez stosunkowo niski rejestr sugeruje autorytet wodza [Przykład 1].

Przykład 1

Zupełnie inne wrażenie wywołuje druga z arii gniewu, śpiewana przez Ptolomeusza – *L'empio, sleale, indegno*. Faraon okazuje swą złość na siostrę i Cezara w sposób groteskowy, choć tekst słowny jest bardzo poważny.

*L'empio, sleale, indegno  
vorria rapirmi il regno,  
e disturbar così  
la pace mia.  
Ma perda pur la vita,  
prima che in me tradita  
dall'avidio suo cor  
la fede sia!*

Złem, niesprawiedliwością, niegodziwością  
wykradłbym królestwo  
tym, którzy zakłócają  
mój pokój.  
Nawet za cenę życia  
pierwszego, który mnie zdradzi  
z chciwości serca  
czy z wiary!

Handel już na początku utworu zastosował pauzy *suspiratio* przy skokach w wysokim rejestrze, by pourywana w ten sposób fraza ilustrowała trudności w konstruowaniu wypowiedzi zagniewanej osoby. Takie elementy spotykane są często w operach *buffo*. Każdy z epitetów: *empio*, *sleale* oraz *indegno* odnoszących się do wrogów Ptolomeusza został oddzielony i wyróżniony przez anaforyczną powtórkę, humorystyczne zabarwiając monolog faraona. Handel zawarł w artykulacji

jednoznaczny wskazówkę wykonawczą. Niemal wszystkie frazy mają kształt wznoszący, zaś niespodziewane skoki interwałowe w górę powodują nieprzewidywalność przebiegu linii melodycznej, odnosząc się do figury *dubitationo*. Prócz stosunkowo wysokiego rejestru dla całej partii Ptolomeusza i częstych skoków kompozytor zdecydował się na użycie długich wartości w oktawie dwukreślnej, potęgujących wrażenie niepewności. Choć melizmaty występują tylko na słowach *disturbar* oraz *cor*, odczucie wokalne maestrii wywołane jest przez asymetrię i niestabilność melodii [Przykład 2].

Przykład 2

Niespokojna linia melodyczna cechuje również pierwszą z arii Sesta. Gniew pomieszany z żalem przemawia przez usta młodzieńca, który poprzysięga zemstę mordercom swojego ojca.

*Svegliatevi nel core,  
furie d'un alma offesa,  
a far d'un traditor  
aspra vendetta!  
Lombra del genitore  
accorre a mia difesa,  
e dice: a te il rigor,  
Figlio si aspetta.*

Budzi się w mym sercu  
szała obrażonej duszy,  
aby zdrajcę spotkała  
gorzka zemsta!  
Cię rodzica  
oddaje się mojej obronie  
i mówi do mnie: od ciebie posłuszeństwa  
Synu oczekuję.

Element najsilniej sugerujący wzburzenie należy do warstwy rytmicznej. Budowanie napięcia powierzył tutaj kompozytor akompaniują-

cym skrzypcom i to właśnie te instrumenty odpowiadają za nastrój arii. Można więc powiedzieć, że rola wokalisty jest „drugoplanowa”, choć wersy tekstu literackiego zostały rozbite frazami na mniejsze całości słowno-muzyczne [Przykład 3]. W drugiej arii Sesta, *L'angue offeso mai riposa*, motoryka również odgrywa znaczącą rolę, tam jednakże partia śpiewaka wiernie podąża za akompaniamentem. Choć na pierwszy rzut oka obie arie wydają się melodycznie podobne, wokalny popis z drugiego aktu dokładnie ilustruje tekst literacki. Figuracyjna progresja przenikająca akompaniament *L'angue offeso mai riposa* odzwierciedla kolejno wijącego się węża, rozlewającą się po żyłach truciznę, a w końcu gniew bohatera [Przykład 4]:

*L'angue offeso mai riposa,  
se il veleno pria non spande  
dentro il sangue all'offensor.  
Così l'alma mia non osa  
di mostrarsi altera e grande,  
se non svelle l'empio cor.*

Przebiegły wąż nigdy nie odpoczywa,  
gdy trucizna rozprzestrzenia się  
w krwi wroga.  
Tak dusza moja nie odważy się  
sięgnąć po wspaniałość i wielkość,  
nim nie zniszczy złego serca.

Przykład 3

Stregliate - vi nel cuore, fu - rie d'un alma of - fo - sa, a far d'un tra - di - tor sopra ven - det - tal streglia - tosti, streglia te - vi nel co - re, fu - rie d'un alma of - fo - sa, a far d'un tra - di - tor sopra ven - det - ta, streglia - tosti,

Przykład 4

L'an - gue of - fe - so mai ri - po - sa, mai - ri - po - sa, se il ve - le - no, se il ve - le - no pria non spande dentro il sangue,

Tworzenie nastroju poprzez konsekwentne stosowanie wybranych technik kompozytorskich zaobserwować można także w innych ariach. Na przykład muzyczny obraz łowów w arii Cezara, *Va tacito e nascosto*, został skonstruowany przy pomocy trójdzielnego rytmu i rozłożonych pochodów trójdzwiękowych w instrumentach dętych [Przykład 5]. Wskazówkami dynamicznymi, ozdobnikami *trillo* i wielokrotnymi repetycjami w partii skrzypiec zobrazował kompozytor podchody łowców, natomiast fanfarrowo brzmiące przebiegi przywodzą na myśl dźwięk myśliwskich rogów. Wokalne ozdobniki także zbliżają się

## Przykład 5

*Andante, e piano.*

Corno.  
 Violino I.  
 Violino II.  
 Viola.  
 Cesare.  
 Bassi.

*Va ta-ci-to e na-sco-sto, quan-d' a-vi-do è di pre-da, l'a-stu-to cac-cia-tor.*

do *imaginatio tubarum*. Dzięki permanentnemu zastosowaniu tych elementów podkreślone zostało przesłanie tekstu porównującego egipskiego faraona do podstępnego drapieżnika:

*Va tacito e nascosto,  
 quand'avidò è di preda,  
 l'astuto cacciatore.  
 E chi è mal far disposto,  
 non brama che si veda  
 l'inganno del suo cor.*

Działajmy cicho i z ukrycia,  
 gdy chciwy jest drapieżnik  
 jak przebiegły myśliwy.  
 A kto ma złe skłonności,  
 nie powinien pożądać tego, co widzi,  
 bo odkryje oszustwo w swoim sercu.

Na zasadzie spójnych wyrazowo całości zbudował też Handel większość lamentów. Najbardziej rozpoznawalny z nich – przejmujące westchnienie rozpaczki egipskiej królowej, *Se pietà di me non senti* – swój dobitny wyraz zawdzięcza nie tylko zastosowaniu molowego trybu. Aria napisana została w niskim rejestrze, w oparciu o zrównoważony plan harmoniczny. Zdawać by się mogło, że grozi to monotonią, lecz dramatyzm wyznania Kleopatry został wydobyty subtelными środkami. Niewielkie załamanie do trybu durowego pojawia się na słowach dotyczących nadziei. Natomiast skoki w górę powodujące wahania w linii melodycznej ilustrują zaniepokojenie Egipcjanki o los Cezara. By osiągnąć zamierzony efekt, Handel posłużył się pauzami suspiracyjnymi, tym razem oddającymi łkanie. Tę samą rolę spełniają przelegowane nuty w partii sopranu i opadające fragmenty linii melodycznej, a drobne wartości rytmiczne w akompaniamentcie podsycają napięcie. Kompozytor zrezygnował z wielu madrygalizmów. W zasadzie jedyny pojawia się na słowie *morirò* zilustrowanym zatrzymaniem toku rytmicznego [Przykład 6]. Patrząc na sam tekst literacki, widzimy, że jest on bardzo krótki, gdyż liczy zaledwie cztery wersy:

*Se pietà di me non senti,  
 giusto ciel, io morirò.  
 Tu da pace a' miei tormenti,  
 o quest'alma spirerò.*

Jeśli nie okażecie litości nade mną,  
 o niebioso, ja umrę.  
 Dajcie mi pokój od moich mąk,  
 mojej duszy dajcie wytchnienie.

Handel świadomie uczynił z numeru jeden z najdłuższych w całej operze, a przez wprowadzenie szczególnie długiego wstępu instrumentalnego uwypuklił pierwszą część arii. W tych czterech wersach dokonuje się przemiana charakteru królowej, bowiem Kleopatra z in-

## Przykład 6

*Largo.*

Violino I. II.  
Violino III.  
Viola.  
Basson.  
Cleopatra.  
Bassi.

Se più grato il suo cantar.  
Se così Lidia vezzosa  
spiega ancor notti canore  
più graziosa  
fa ogni core innamorar.

Se pieta di me non senti,  
glu-sto ciel,  
io mo - rieb.

trygantki staje się pozytywną postacią. Jej pierwotną rolę w dramacie pokazuje na przykład aria *Tu la mia stella sei*.

Zdobnictwo jako najważniejszy z elementów popisów wokalnych znalazło zastosowanie przede wszystkim w ariach miłosnych (np. *Tu sei il cor di questo core* Achilli), ale również w tych mówiących o dumie napawającej bohaterów (np. *Non disperar, chi sa* oraz *Tu la mia stelle sei* Kleopatry). Wśród solistycznych fragmentów poruszających tematykę uczuć istotna jest aria *Se in fiori ameno prato*. Muzycznemu opracowaniu podlegają tutaj zarówno charakterystyczne słowa (*grato, cantar*), jak i zakończenia wersów (*innamorar*). Choć tekst literacki dał kompozytorowi znaczne możliwości ilustracyjne, Handel postanowił podsunąć słuchaczom niezwykle sugestywny obraz.

*Se in fiori ameno prato  
l'augell in trà fior e fronde  
si nasconde,  
fa più grato il suo cantar.  
Se così Lidia vezzosa  
spiega ancor notti canore  
più graziosa  
fa ogni core innamorar.*

Na rozkosznie kwitnącej łące  
jak sokół zoczyłem  
pośród kwiatów i listowia  
ciebie tak uroczko śpiewającą.  
Lidia wie, jak czynić,  
że śpiewa nocą  
tak wdzięcznie,  
iż rozkocha każde serce.

Artysta zdecydował się na użycie takich środków kompozytorskich, którymi był w stanie wyczarować dźwiękowe tło ukwieconej łąki, rozkosznego miejsca (*locus amoenus*). W bukoliczny nastrój wprowadzają punktowany rytm falującego akompaniamentu oraz kojarząca się z sielskością tonacja G-dur. Grające solo skrzypce czynią występ Cezara bardziej kameralnym, a dialog pomiędzy obydwoma solistami czytelnie nawiązuje do barokowej techniki koncertującej. W partyturze Handla głos wokalny staje się drugim instrumentem, bowiem przed Cezarem piętrzą się równie skomplikowane ozdobniki co w partii skrzypiec – wokalista wykonuje *trillo* nawiązujące do śpiewu ptaków [Przykład 7]. Dzięki temu muzyczna ilustracja dźwięków natury zbliża się do onomatopei, lecz nie pozostaje osamotniona. Łukowanie motywów w akompaniamentcie symbolizuje falujące na wietrze liście, zaś skrzypce – śpiewającego słowika. To Handlowska *licentia poetica*, gdyż tekst literacki wspomina sokoła. Z kolei drapieżnego ptaka oddaje muzyk wysokim, powracającym motywem.

Przykład 7

*Allegro.* Viol. solo

Tutti.  
(Violino II.)  
(Viola.)  
Bassons.  
Cesare.  
Bassi.

*Tutti.*

Se in fi-ri - to a-me - no pra - to l'an - gel - lin trà fiori e tron - de - si na-

Wyznanie Cezara nie stanowi jedyne fragmentu w operze, w którym na scenie pojawiają się instrumenty. Aria Kleopatry, *V'adoro, pupille*, bezpośrednio poprzedzająca monolog rzymskiego wodza wymaga osobnego zespołu muzyków. Liczne anafory czynią narrację bardziej bezpośrednią, zaś drobniejsze wartości muzyczne są przeciwstawiane dłuższym nutom. Szybkie wymiany krótkich motywów pomiędzy grupą ośmiu instrumentów a solistką przypominają koncertowanie [Przykład 8]. Egzotyczna królowa uwodzi głównego bohatera, mówiąc o uczuciu, jakim zapalała do niego od pierwszego wejrzenia:

*V'adoro, pupille,  
saette d'amore,  
le vostre faville  
son grate nel sen.  
Pietose vi brama  
il mesto mio core,  
ch'ogn'ora vi chiama  
l'amato suo ben.*

Och oczy, podziwiam was,  
strzały Amora,  
Wasze groty  
przeszywają serca ogniem.  
Żalodne pragnienie,  
mego smutnego serca,  
że drży z każdą  
myślą o ukochanym.

Przykład 8

Oboe, e Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Viola da Gamba.  
Teorba, Harpe, Bassons e Violoncelli.  
Cleopatra.  
Oboe I, Violino I.  
Oboe II, Violino II.  
Viola.  
Bassi.

*usc.*

V'a-do - ro, pu-pi - le, sa-et - te d'A-mo - re, le vo - stre fa-

Wybrane do analizy arie z *Juliusza Cezara* łączy wysoka trudność wykonawcza, natomiast każdy z omówionych popisów solistycznych stanowi odrębny estetycznie „obraz” konkretnego afektu, zbudowanego zróżnicowanymi środkami kompozytorskimi, podobnie jak wszystkie pozostałe arie zawarte w *Giulio Cesare in Egitto*. Handel traktuje ozdobniki jako środek pomocniczy, nie zaś jedyną metodę. Pomimo operowania typowymi dla swych czasów technikami kompozytor stara się uniknąć schematyczności. Wprawdzie wszystkie arie należą do królującego ówczesnie typu *da capo*, lecz George Frideric różnicuje je pod względem formalnym. Tę prawidłowość odnaleźć można nie tylko w ariach, bowiem cała kompozycja opiera się na silnych kontrastach.

Przejawy maestrii wokalne w ariach Handla nie są jedynym atutem jego oper, choć artysta powierzał główne role najszlachetniejszym i najbardziej utalentowanym śpiewakom epoki. Opracowanie tekstu literackiego poniekąd przypomina warsztat twórców dojrzałych madygałów, lecz angielski artysta w posługiwaniu się środkami ilustracyjnymi zachował dużo większy umiar. W scenicznych dziełach George’a Friderica bogactwo motywów melodycznych jest bardzo ważną cechą, stanowiącą o sukcesach oper tego kompozytora. Inwencja melodyczna Handla sięgnęła w dziele z 1724 roku szczytu arcyzmu, choć ozdobniki wokalne są o wiele bardziej skromne niż w późniejszych kompozycjach. Zamiast eksponowania skrajnych rejestrów czy prawie-nieemożliwych-do-wykonania koloratur muzyk zdecydował się na zbudowanie sugestywnych całości wyrazowych. Zapewne właśnie ta decyzja sprawiła, iż *Giulio Cesare* był tak wiele razy wznawiany na scenach w całej Europie.

Wśród czterdziestu utworów napisanych w typie opery *seria*, *Giulio Cesare* jawi się jako dzieło wyjątkowe. Tematyka dramatu oscyluje wokół historii antycznych postaci dobrze znanych wykształconym słuchaczom. Historyczne korzenie libretta sprawiły, że akcja była czytelna nawet dla osób nieznających biegle języka włoskiego. Nie dziwi więc, że *Juliusz Cezar* już za życia Handla stał się klasycznym punktem repertuaru operowego, bardzo cenionym przez publiczność. Dalsze eksperymenty w poszerzaniu granic wirtuozerii wokalne nie zawsze spotykały się z aplauzem widzów. Gdy któraś opera niespodziewanie schodziła z afisza, to *Giulio Cesare* zapewniał repertuar na czas prób nad nowym przedstawieniem.

## Bibliografia

- M. Bukofzer, *Music in the Baroque Era – From Monteverdi to Bach*, New York 1947.
- D. Burrows, *The Cambridge Companion to Handel*, Cambridge 1997.
- Corpus Caesarianum*, tłum. i oprac. E. Konik i W. Nowosielska, Wrocław 2006.
- W. Dean, J.M. Knapp, *Handel's Operas, 1704–1726*, Oxford 1987.
- Händel-Handbuch, Band 4*, red. W. Eisen, Leipzig 1985.
- Ch. Hogwood, *Händel*, tłum. B. Świdorska, Kraków 2010.
- J.W. Hill, *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580–1750*, New York–London 2005 (A Norton Introduction to Music History).
- T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2006.
- J.M. Knapp, *Handel's Giulio Cesare in Egitto w: Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, red. H. Powers, Princeton 1968.
- H. Meynell, *The Art of Handel's Operas*, Lewiston 1986.
- C. Monson, *Giulio Cesare in Egitto: From Sartorio (1677) to Handel (1724)*, „Music & Letters”, vol. 66, no. 4, s. 313–343.
- L. Silke, *Händel. Die Opern*, Kassel 2009.
- The New Grove Dictionary of Opera*, red. S. Sadie, London–New York 1992.

## Abstract

**On G.F. Handel's opera *Giulio Cesare in Egitto* (HWV 17). Historical context and structure of work. Virtuosity of main characters' vocal arias**

The article is dedicated to virtuosity of vocal arias in *Giulio Cesare in Egitto* by George Frideric Handel. The main goal of this text is to examine the form of the opera and the role of an artistic expression in the arias. This paper presents the overall situation of Italian opera in Britain in the eighteenth century and justifies the position of G.F. Handel as a leading composer of that period. The text shows fiction and reality in libretto by N.F. Haym (a comparison of the real history of Caesar and Cleopatra with the opera, by means of juxtaposition of historical works and translations of sources from ancient Rome known in the British Isles in the early eighteenth century).

**Keywords**

G.F. Handel, opera seria, *Giulio Cesare in Egitto*