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"[1]).

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.

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[2]. Jednak prasa wytknęła braki w inscenizacji. Opiniotwórczy „The Spectator" pisał o bohaterze „żeglującym po morzu z tektury"[3]. 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 Piękna owego Zagajnika spacerując tam i z powrotem między Drzewami, to muszę przyznać, że niemało zadziwił mnie widok pięknie ubranego młodego Jegomościa w Peruce, pojawiającego się pośrodku Morza i bez żadnego widocznego Niepokoju zażywającego Tabaki[4].

Na szczęście muzyka była bardzo docenianym elementem dramatu scenicznego[5], choć znaczne partie materiału zaczerpnął kompozytor

2 Zob. Ch. Hogwood, *Händel*, tłum. B. Świderska, 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 Maszynerii nie było niczego, co może wydać się Dziecinne i Absurdalne. Jakże Kpiarze z czasów Króla *Karola* śmialiby 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 *Rinalda*, 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 Piękna, 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 ukazał jej Wspaniałość oraz napełnił 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 Aprobatę 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[6].

Po pierwszych latach współpracy na dworze królowej Anny Stuart (panującej do 1714 roku) i uprawiania wielu innych gatunków muzycznych, opera w stylu włoskim zadecydowała 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)[7]. 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*[8]. Nadto osiemnastowieczna prasa zawiera obfite świadectwa niepochlebnych 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«"[9]. 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"[10]. 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. Dziębowska, 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[11].

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[12].

Wśród czterdziestu dwóch oper napisanych przez Handla największym sukcesem był *Rinaldo*, lecz to *Giulio Cesare in Egitto* należał do najbardziej cenionych[13]. 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* pobił jedynie *Rinaldo*, pokazywany pięćdziesiąt trzy razy za życia kompozytora[14], 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[15]. Poklask na niemieckojęzycznym dworze także wpłynął na odbiór opery[16].

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 umuzycznił 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 zachwytu odbiorców: „Ukoronowany powszechnym Głosem, nareszcie ukazałeś / 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'a 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[17], z pewnymi zmianami wynikającymi z *licentia poetica*. Dziełem muzycznym silnie powiązanym z operą Handla jest kompozycja z 1676 roku pod identycznym tytułem – *Giulio Cesare in Egitto*[18] – 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[19]. Żyjący w latach 1630–1679 kompozytor został zatrudniony przez brata dziadka przyszłego króla Anglii – Johanna Friedricha Brunschwick-Lüneburga[20]. Muzyka Handla w małym stopniu powielała pomysł Sartoria, ale w operze nie brak też jasnych odniesień do zdobyczy stylu neapolitańskiego. Natomiast libretto Hayma jest niemal identyczne z historią umuzycznioną przez Sartoria, gdyż to hanowerski kapelmistrz był pierwszym artystą korzystającym z utworu Francesco Bussaniego (*notabene* dedykowanego córce angielskiego ambasadora, nastoletniej Grace Higgins[21]). Do 1724 roku libretto, które zaadaptował Haym, pojawiało się na europejskich scenach już od półwiecza[22].

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*)[23]. Dlatego imiona bohaterów z czasów starogreckich i starorzymskich 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	*Almira*	1705	?
cezara Nerona	*Nero*	1705	Plutarch, *Żywoty*
ostatniego króla Ostrogotów w Hiszpanii	*Rodrigo*	1707	Francesco Silvani, *Il duello d'Amore e di Vendetta*
Agryppiny, żony cezara Klaudiusza	*Agrippina*	1709	Tacyt, *Roczniki* Swetoniusz, *Żywoty cezarów*
dyktatora Lucjusza Korneliusza Sulli	*Sillo*	1713	Plutarch, *Żywoty*
starożytnego władcy Armenii	*Radamisto*	1720	Tacyt, *Roczniki*
Gajusza Mucjusza Scewoli	*Il Muzio Scevola*	1721	Tytus Liwiusz, *Ab urbe condita*
księcia Tracji	*Floridante*	1721	?
Ottona II, cesarza Niemiec	*Ottone*	1723	?
króla Longobardów	*Flavio*	1723	Paulus Diaconus, *Historia gentis Langobardorum*
Gajusza Juliusza Cezara	*Giulio Cesare*	1724	Plutarch, Kasjusz Dion, Swetoniusz, Lukan, Cezar
sułtana Bajazeta	*Tamerlano*	1724	Agostin Piovene
królowej Partów	*Rodelinda*	1725	Pierre Corneille, *Pertharite, roi des Lombards*
generała Scypiona Afrykańskiego Starszego	*Scipione*	1726	Tytus Liwiusz, *Ab urbe condicta*
Aleksandra Wielkiego	*Alessandro*	1726	Plutarch, *Żywoty*
króla Anglii Ryszarda I Lwie Serce	*Riccardo Primo*	1727	?
króla Persji	*Siroe*	1728	Pietro Metastasio, *Siroe, rè di Persia*
faraona Ptolemeusza IX	*Tolomeo*	1728	Marcus Iunianus Iustinus, *Historiarum Philippicarum T. Pompeii Trogi*
Adelheida z Burgundii, pierwszego króla Włoch	*Lotario*	1729	?
Partenope, królowej Neapolu	*Parthenope*	1730	?
Porusa, króla Indii walczącego z Aleksandrem Wielkim	*Poro*	1731	Plutarch, *Żywoty*
rzymskiego generała, Flawiusza Aecjusza, i jego walki a Attylą	*Ezio*	1731	Prokopiusz z Cezarei, *Historia*
Dionizjusza, króla Portugalii z XIII w.	*Sosarme*	1732	?
walk generała, Publiusza Kwintyliusza Warusa, z germańskim wodzem Arminiuszem	*Arminio*	1737	Tacyt, *Roczniki*
cesarza Justyniana	*Giustino*	1737	Prokopiusz z Cezarei, *Historia*
królowej Egiptu Bereniki III	*Berenice*	1737	Appian z Aleksandrii, *Historia rzymska*
króla Franków	*Faramondo*	1738	Marcomer, *Liber Historia Francorum*
cesarza Aleksandra Severa	*Alessandro Severo*	1738	Swetoniusz, *Żywoty cezarów*
Kserksesa, króla Persji	*Serse*	1738	Herodot, *Dzieje*
Tematyka mitologiczna	**Tytuł opery**	**Rok**	**Pierwowzór literacki**
mit o Dafne	*Florindo*	1708	Owidiusz, *Metamorfozy*
mit o Dafne	*Daphne*	1708	Owidiusz, *Metamorfozy*
mit o Amarilli i Mirtillo	*Il pastor fido*	1712	Giovanni Battista Guarini, *Il pastor fido*
mit o Tezeuszu	*Teseo*	1713	Philippe Quinault, *Thésée*
mit o Acysie i Galatei	*Acis i Galatea*	1718	Owidiusz, *Metamorfozy*
historia króla Tesalii	*Admeto*	1727	Eurypides, *Alkestis*
mit o Ariadnie	*Arianna in Creta*	1734	Plutarch, *Żywoty*
mit o Ifigenii	*Oreste*	1734	Eurypides, *Ifigenia na Taurydzie*
mit o Atalancie	*Atalanta*	1736	Owidiusz, *Metamorfozy*
mit o Jazonie i Argonautach	*Giova in Argo*	1739	Apoloniusz z Rodos, *Argonautica*
mit o Imeneosie	*Imeneo*	1740	Wergiliusz, *Eneida*
mit o Deidamii	*Deidamia*	1741	Homer, *Odyseja*
Tematyka baśniowa	**Tytuł opery**	**Rok**	**Pierwowzór literacki**
historia pierwszych krzyżowców z elementami fantastycznymi	*Rinaldo*	1711	Torquato Tasso, *Jerozolima wyzwolona*
romans rycerski	*Amadigi di Gaula*	1715	Anonim, *Amadis z Walii*
epos rycerski	*Orlando*	1733	Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*
epos rycerski	*Ariodante*	1735	Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*
epos rycerski	*Alcina*	1735	Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*

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[24].

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[25], zatem pięćdziesiąt lat przed operą. Wznowienia książki ukazały się w 1694 i w 1695 roku[26], następnie w 1705 roku – czternaście lat przed spektaklem Handla[27] – w 1705 i 1706 roku[28] oraz w 1712 roku[29] i wreszcie w 1719 roku[30], 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[31], zaś późniejsze z 1672[32],

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. Bentlya, 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[33], 1688[34], 1689[35], 1691[36], 1692[37], 1717[38] i wreszcie dwa lata po operze, z 1726 roku[39]. Kolejne ważne źródło to *Żywoty Cezarów* Plutarcha, obecne na Wyspach Brytyjskich od 1705 roku[40], w latach 20. drukowane w Londynie wspólnie z innymi starożytnymi dziełami, m.in. pamiętnikami Cezara[41]. Następnym tekstem powiązanym z librettem opery Handla jest dzieło Kasjusza Diona, znane w Anglii od 1698 roku[42], zaś opublikowane samodzielnie w 1704 r[43]. Ostatni tekst historyczny związany treścią z *Juliuszem Cezarem* to dzieło Lukana, wydane w 1614[44], a później w 1626[45] 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 Augustéan 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[46]. 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 wynikające z niego morderstwo są mocno wyolbrzymione. Zmiany zostały wprowadzone zgodnie z typową konwencją oper *seria*.

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

Iulius Cæsar. 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* [światłocień] 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 ronda. 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*[48]. Drugoplanowe postacie, także obsadzone przez cenionych śpiewaków (Gaetano Berenstatd jako Tolomeo, Anastasia Robinson jako Kornelia, Margherita Durasanti jako Sesto, Giuseppe Maria Boschi jako Achilla[49]), 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[50]. 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[51], 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 charaktery pozostałych osób są jasno określone i nie podlegają zmianom w toku kompozycji, rola Kleopatry ulega przeobrażeniom: od intrygantki po więdnącą z miłości kochankę[52]. 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 zachwytu 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 niezwykłej biegłości wokalnej, 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[53]. 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*[54]. Chociaż dla arii podstawową jednostką słowno-muzyczną jest strofa, zaś dla recytatywu wers[55], 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. Szweykowscy, *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, diró 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[56].

Empio, dirò, tu sei,	Rzeknę, żeś zły jest,
togliti a gli occhi miei,	odsuń się sprzed mych oczu
sei tutto crudeltà.	za twe okrucieństwa.
Non è da re quel cuor,	Nie król, lecz serce
che donasi al rigor,	daje nam rygor,
che in sen non ha pietà.	lecz ty w nim nie masz litości.

Dobór środków kompozytorskich został podporządkowany uwypukleniu znaczenia tekstu. Temat arii tworzy opadający pochód w ambitusie oktawy, a rozległe interwały odwołują się do męskiej „maniery" melodii[57]. 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 *groppo* 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 c¹ do d² 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	Złem, niesprawiedliwością, niegodziwością
vorria rapirmi il regno,	wykradłbym królestwo
e disturbar così	tym, którzy zakłócają
la pace mia.	mój pokój.
Ma perda pur la vita,	Nawet za cenę życia
prima che in me tradita	pierwszego, który mnie zdradzi
dall'avido suo cor	z chciwości serca
la fede sia!	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

jednoznaczną wskazówkę wykonawczą. Niemal wszystkie frazy mają kształt wznoszący, zaś niespodziewane skoki interwałowe w górę powodują nieprzewidywalność przebiegu linii melodycznej, odnosząc się do figury *dubitatio*. 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 wokalnej 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,	Budzi się w mym sercu
furie d'un alma offesa,	szał obrażonej duszy,
a far d'un traditor	aby zdrajcę spotkała
aspra vendetta!	gorzka zemsta!
L'ombra del genitore	Cień rodzica
accorre a mia difesa,	oddaje się mojej obronie
e dice: a te il rigor,	i mówi do mnie: od ciebie posłuszeństwa
Figlio si aspetta.	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. Chociaż 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



Przykład 4



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 trójdźwiękowych w instrumentach dętych [Przykład 5]. Wskazówkami dynamicznymi, ozdobnikami *trillo* i wielokrotnymi repetycjami w partii skrzypiec zobrazował kompozytor podchody łowców, natomiast fanfarowo brzmiące przebiegi przywodzą na myśl dźwięk myśliwskich rogów. Wokalne ozdobniki także zbliżają się

Przykład 5



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

Va tacito e nascosto,	Działajmy cicho i z ukrycia,
quand'avido è di preda,	gdy chciwy jest drapieżnik
l'astuto cacciator.	jak przebiegły myśliwy.
E chi è mal far disposto,	A kto ma złe skłonności,
non brama che si veda	nie powinien pożądać tego, co widzi,
l'inganno del suo cor.	bo odkryje oszustwo w swoim sercu.

Na zasadzie spójnych wyrazowo całości zbudował też Handel większość lamentów. Najbardziej rozpoznawalny z nich – przejmujące westchnienie rozpaczy 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 subtelnymi 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 akompaniamencie 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,	Jeśli nie okażecie litości nade mną,
giusto ciel, io morirò.	o niebiosa, ja umrę.
Tu da pace a' miei tormenti,	Dajcie mi pokój od moich mąk,
o quest'alma spirerò.	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



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	Na rozkosznie kwitnącej łące
l' augell in trà fior e fronde	jak sokół zoczyłem
si nasconde,	pośród kwiatów i listowia
fà più grato il suo cantar.	ciebie tak uroczo śpiewającą.
Se cosi Lidia vezzosa	Lidia wie, jak czynić,
spega ancor notti canore	że śpiewa nocą
più graziosa	tak wdzięcznie,
fà ogni core innamorar.	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 akompaniamencie 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



Wyznanie Cezara nie stanowi jedynego 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 zapałała do niego od pierwszego wejrzenia:

V'adoro, pupille,	Och oczy, podziwiam was,
saette d'amore,	strzały Amora,
le vostre faville	Wasze groty
son grate nel sen.	przeszywają serca ogniem.
Pietose vi brama	Żałosne pragnienie,
il mesto mio core,	mego smutnego serca,
ch'ogn'ora vi chiama	że drży z każdą
l'amato suo ben.	myślą o ukochanym.

Przykład 8



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 ówcześnie 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 wokalnej w ariach Handla nie są jedynym atutem jego oper, choć artysta powierzał główne role najsłynniejszym i najbardziej utalentowanym śpiewakom epoki. Opracowanie tekstu literackiego poniekąd przypomina warsztat twórców dojrzałych madrygałów, 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 artyzmu, choć ozdobniki wokalne są o wiele bardziej skromne niż w późniejszych kompozycjach. Zamiast eksponowania skrajnych rejestrów czy prawie-niemożliwych-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 wokalnej 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. Świderska, 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*