Marcin Bogucki
Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, Instytut Kultury Polskiej
https://orcid.org/0000-0002-5349-1208

Nimfa, Ariadna, Licori. Kształtowanie kobiecej tożsamości w dziełach Claudia Monteverdiego

DOI: 10.14746/rfn.2019.20.6

Na płycie *Zaczarowany las* (*Enchanted Forest*) wydanej w 2013 roku przez wytwórnię Archiv austriacka sopranistka Anna Prohaska portretuje baśniowe postacie z dzieł Cavallego, Händla, Monteverdiego, Morleya, Purcella i Vivaldiego[1]. Płytę zamyka *Lament nimfy* (*Lamento della ninfa*), kilkuminutowa kompozycja Claudia Monteverdiego z tekstem Ottavia Rinucciniego. Utwór ten nie jest jedynie zwieńczeniem płyty, lecz także jej wizytówką – jeden z filmów promujących płytę jest „teledyskiem" nakręconym właśnie do tego utworu[2]. Nie rozgrywa się on przed świtem i w otoczeniu natury, jak zostało to przewidziane w tekście, lecz w ciągu dnia w zamkniętej przestrzeni szpitala psychiatrycznego.

Początkowo nie można dokładnie rozpoznać miejsca, w którym dzieje się akcja. Wąskie czarno-białe kadry ukazują w zbliżeniach kobietę niespokojnie przewracającą się z boku na bok na łóżku, w tle niewidzialny chór trzech męskich głosów śpiewa o Febusie, który jeszcze nie przyniósł dnia i o dziewczynie opłakującej utraconą miłość. Następuje przebitka na postać w białym kitlu śpiewającą wprost do kamery ustawionej ponad jej głową. Mężczyzna umieszczony jest na szczycie klatki schodowej, w tle dwie inne postacie ubrane na biało mechanicznie schodzą i wchodzą po schodach. Nie ma wątpliwości, że chodzi o lekarza i pielęgniarzy. W kolejnych przebitkach najstarszy mężczyzna wyjmuje pęk kluczy i odchodzi. Ponownie znajdujemy się przy dziewczynie. Staje się ona niespokojna, próbuje rwać sobie włosy z głowy. Kamera w krótkich ujęciach pokazuje tackę z lekami i fragmenty przestrzeni pokoju. Następuje rozświetlenie kadru.

Widzimy salę w całej okazałości z dwoma wielkimi zakratowanymi oknami, między którymi ustawione jest szpitalne łóżko, pod ścianami symetrycznie ustawione są rzędy krzeseł. Kamera podgląda z boku, próbuje łapać ostrość, ukazując dziewczynę, która zaczyna śpiewać lament, męski chór towarzyszy jej bezcieleśnie – odzywa się spoza kadru. Mężczyźni wchodzą i próbują uspokoić szamoczącą się dziewczynę, co udaje się dopiero po zrobieniu zastrzyku i nałożeniu jej kaftana bezpieczeństwa. Przed odejściem jeden z nich wtula głowę we włosy jakby nieobecnej, wpatrzonej w dal dziewczyny i wdycha ich zapach. Światło nieznacznie przygasa. W pewnym momencie pojawia się w pokoju zjawa – jeden z pielęgniarzy pod postacią Hermesa, w zbroi i hełmie ze skrzydłami,

[1] Anna Prohaska, *Enchanted Forest*, Arcangelo, dyr. Jonathan Cohen, 0289 479 0077 1 CD DDD AH, Archiv Produktion, Berlin 2013.

[2] W utworze śpiewaczce towarzyszą: Sam [Samuel] Boden – tenor, Thomas Walker – tenor i Ashley Riches – bas. Film wyprodukowany przez Bernharda von Hülsena dostępny jest na stronie: https://www.youtube.com/watch?v=XHRjvK9syQc (6.04.2014).

który zdejmuje, zbliżając się do łóżka. Dziewczyna śpiewa początkowo do niego, później odchyla głowę i zamyka oczy. Kolejne ujęcie pokazuje inną postać przy łóżku – dziwną istotę ubraną na biało z papierową maską na głowie przypominającą czaszkę. Nie patrzy ona na kobietę, lecz głaszcze ją, próbując uspokoić. W końcu odchodzi – widać tylko jej cień na ścianie. Następuje kolejne rozświetlenie kadru.

Powraca śpiew trzech męskich głosów. Kobieta zbiega szybko ze schodów – ubrana tylko w sukienkę, boso. Nie zatrzymuje jej personel szpitala, który stoi bezradnie na schodach ze splecionymi rękami. Widzimy trzech mężczyzn siedzących w rzędzie na krzesłach – lekarz w środku, po obu jego stronach pielęgniarze, ci z torebkami na głowach, z wyciętymi otworami na oczy i usta złożone do uśmiechu. Chór podsumowuje lament morałem – w zakochanym sercu miłość miesza lód z ogniem.

Skąd pomysł umieszczenia akcji teledysku w szpitalu psychiatrycznym? *Lament nimfy* (*Lamento della ninfa* SV 163) to krótka canzonetta z *Ósmej księgi madrygałów* (*Madrigali. Libro ottavo*) Monteverdiego[3]. Utwór pojawił się w drugiej części zbioru nazwanego *Madrygałami wojennymi i miłosnymi* (*Madrigali guerrieri et amorosi*). Wydany pod koniec życia kompozytora zbiór ten stanowi swoiste podsumowanie twórczości Monteverdiego – składa się z dwóch symetrycznych części (podobnie jak szósta księga), rozpoczyna się *sinfonią*, po której następuje madrygał pełniący rolę prologu, kończy go zaś *ballo* (podobnie jak siódmą księgę)[4]. Podział w ósmej księdze rysuje się bardziej wyraziście – symetryczność widoczna jest w tematyce utworów i ukształtowaniu części. Rozpoczynają się one wstępnym madrygałem, po którym następuje utwór oparty na tekście Petrarki, po nim zaś duety i tercety oraz madrygał w stylu *rappresentativo* (*Pojedynek Tankreda z Kloryndą*/*Combattimento di Tancredi e Clorinda* w pierwszej części i *Lamento della ninfa* w drugiej), każda zwieńczona jest zaś fragmentem tanecznym. O ile jednak *Pojedynek Tankreda z Kloryndą* to długa dwudziestominutowa scena, o tyle dużo bardziej skondensowany lament nimfy uzupełniony jest trzema madrygałami przed końcowym *Baletem pań niewdzięcznych* (*Ballo delle ingrate*). Oba wspomniane fragmenty *in genere rappresentativo* stanowią kulminację dramaturgiczną swoich części. Są także najpopularniejszymi utworami z tego zbioru.

Monteverdi łączy tu, jak w *Szóstej księdze madrygałów* (*Sesto libro de madrigali*), różne style i gatunki: wysoki, choć poddany ironizującym zabiegom, styl poezji Petrarki funkcjonuje obok lirycznych utworów i lekkich canzonett z onomatopeicznymi odgłosami bitwy. W trzech poprzednich zbiorach madrygały *senza gesto* funkcjonowały obok tych bardziej teatralnych – *in genere rappresentativo*. Tak dzieje się i w ósmej księdze, choć Monteverdi stara się zacierać granice między dwoma typami utworów: nieteatralnymi oraz przedstawiającymi sytuację dramatyczną. A jednocześnie między *teatro della mente* i teatrem „prawdziwym"[5]. Kompozytor odchodzi od ilustracyjności – zamiast podkreślania charakteru poszczególnych słów stara się zastosować inną strategię: stworzyć psychologiczny język muzyczny. Służy temu m.in. warstwa instrumentalna – *basso continuo* towarzyszące utworom. We wcześniejszych księgach dominowały madrygały *a cappella*, co nie było wówczas niczym niezwykłym. W ósmej księdze wszystkie utwory zostały opatrzone *basso continuo* funkcjonującym niezależnie od tekstu i linii wokalnych jako „abstrakcyjny", czysto muzyczny dodatek, wpływający jednak na rozumienie utworu, intensyfikujący afektywny język wczesnobarokowej muzyki[6]. W XVI-wiecznych madrygałach towarzyszenie instrumentów także się pojawiało – chodziło jednak o dublowanie linii wokalnej (z ornamentami) bądź zastępowanie jej instrumentem. W przypadku nowej praktyki dwie warstwy są niezależne od siebie, choć jednocześnie wchodzą ze sobą w interakcję, tworząc niejako dwie płaszczyzny – powierzchnię linii wokalnej oraz warstwę głęboką linii basu. Mówiąc inaczej – pokazują głębię emocjonalną portretowanej postaci i jest to największe z osiągnięć nowego stylu.

Wyróżniającymi się utworami z ósmej księgi są, nie będzie to zaskoczeniem, *Pojedynek Tankreda z Kloryndą*, w którym do głosu dochodzi styl *concitato* –

[3] C. Monteverdi, *Madrigali guerrieri, et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi episodii frà i canti senza gesto. Libro ottavo*, Venezia 1638.

[4] M. Ossi, *Divining the Oracle: Monteverdi's „seconda prattica"*, Chicago 2003, s. 20.

[5] Massimo Ossi jako przykłady podaje dwa madrygały: *Ardo, avvampo* i *Gira il nemico*, ibidem, s. 21.

[6] K. von Fischer i in., *Madrigal*, [w:] *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40075 (4.04.2014).

krótkie powtarzane wartości rytmiczne, dzięki którym kompozytor oddaje silne emocje postaci i wojowniczy charakter sporu[7] – oraz lament nimfy. Lament oparty jest na tekście Rinucciniego *Non avea Febo ancora*, poemacie stroficznym w stylu Gabriella Chiabrery[8]. Struktura utworu jest regularna – czterowierszowe zwrotki z refrenem i schematem rymów ABAB CC. Przed Monteverdim wiersz opracowali muzycznie m.in. Antonio Brunelli, Giovanni Girolamo Kapsberger i Giovanni Battista Piazza[9]. Wcześniejsze wersje to stroficzne utwory z sylabicznie potraktowanym tekstem, w których frazy muzyczne odpowiadają poszczególnym wersom. Podejście Monteverdiego jest inne.

Monteverdi odchodzi od oryginału Rinucciniego – eliminuje regularne powroty refrenu, w inny sposób grupuje tekst[10]. *Lamento della ninfa* to trzyczęściowa scena, w której dwa krótkie fragmenty okalają lament stanowiący główną część utworu. Choć może nie jest to dokładne – to pasterze (dwa tenory i bas) przedstawiają i puentują historię porzuconej nimfy (pierwsze trzy oraz ostatnia zwrotka), ze współczuciem komentują także przytaczaną wypowiedź bohaterki (pięć środkowych strof z tekstem zaczerpniętym z refrenu).

W lamencie Monteverdi łączy techniki kompozytorskie sprzed przełomu wieków z najnowszymi osiągnięciami: homorytmiczny trzygłosowy madrygał występuje obok śpiewu solowego, jednostajny puls męskich głosów skontrastowany został z partią sopranu, którego wypowiedź zależna jest od ruchu uczucia, a nie dłoni – jak zapisał to Monteverdi w komentarzu do utworu. To, co charakteryzuje kompozycję muzycznie, to nie tylko zaskakujące użycie dysonansu, lecz także powtarzający się opadający tetrachord, będący podstawą basową środkowej części, nazwany przez Ellen Rosand emblematem lamentu[11]. Pozwala on nie tylko na stworzenie nastroju, buduje także świat wewnętrzny bohaterki opętanej przez emocjonalną obsesję. Monteverdi wykorzystuje także inne środki, by pokazać wewnętrzne rozedrganie: śpiew, który rozmija się z regularnym, powracającym wzorem dzięki użyciu opóźnień i synkop. Kompozytor wymaga także niezwykłej kontroli oddechowej – często sięgającej granic możliwości śpiewaczki, w ten sztuczny sposób tworząc naturalny efekt wzburzenia. Pierwotna forma lekkiej canzonetty została zatem zastąpiona oryginalną quasi-teatralną kompozycją, eksperyment Monteverdiego został wprzęgnięty jednak w bardzo określone ramy – subiektywizm lamentu zapisanego w a-moll trzymany jest w ryzach symetrycznej struktury i opowieści narratorów (C-dur)[12].

W „teledysku" Prohaski zachowany został podział oryginału. Warstwa wizualna także podąża za muzyką. Postać lekarza pojawia się po raz pierwszy, gdy mowa o bólu kobiety, podkreślonym w muzyce silnym dysonansem. Gdy napięcie w muzyce wzrasta wraz z trzecią zwrotką, tuż przed właściwym lamentem, zostaje to również zobrazowane w zachowaniu kobiety. W środkowej części także widoczna jest próba uchwycenia napięć warstwy dźwiękowej – wzburzenie kobiety skontrastowane zostaje z łagodnymi wtrąceniami chóru. To właśnie obecność mężczyzn utrzymuje w ryzach kobiecy eksces. Wizualnej reinterpretacji podlega jedynie ostatnia część lamentu – kobiecie udaje się zbiec z przygotowanej dla niej klatki.

W tej inscenizowanej wersji historia nimfy pozbawiona jest kostiumu mitologicznego (pojawia się on jedynie jako ułuda), sprowadzona zostaje do konkretu, chociaż dzięki użyciu czarno-białych zdjęć pozostaje w sferze przypowieści. W teledysku zdemaskowana zostaje gra władzy, która we współczujących głosach każe widzieć mechanizm ujarzmiania. Szczególnie ironicznie wybrzmiewa w tym kontekście puenta

[7] G. Chew, *Stile concitato*, [w:] *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26772 (5.04.2014).

[8] R.I. DeFord, *Canzonetta*, [w:] *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04808 (5.04.2014).

[9] M. Ossi, *Divining the Oracle…*, op. cit., s. 173.

[10] Włoski tekst i angielski przekład: ibidem, s. 174–177; lub B. Russano Hanning, *Music and the Arts*, [w:] *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, red. J. Butt, T. Carter, Cambridge–New York 2005, s. 126–127.

[11] E. Rosand, *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, „The Musical Quarterly" 1979 t. 65 nr 3, s. 346–359.

[12] B. Russano Hanning, *Music and the Arts…*, op. cit., s. 126. Kwestię oryginalności i użycia elementów znanych z wcześniejszej twórczości Monteverdiego podnosi Massimo Ossi: M. Ossi, *Divining the Oracle…*, op. cit., s. 178. Używając określeń tonalnych, analizuje ten utwór m.in. Susan McClary: *Excess and Frame: The Musical Representation of Madwomen*, [w:] eadem, *Feminine Endings: Music Gender, and Sexuality*, Minneapolis–London 2002, s. 80–111. Ellen Rosand podaje dwie możliwości analizy opadającego tetrachordu: modalną i tonalną. Zob. E. Rosand, *The Descending Tetrachord…*, op. cit., s. 349.

lamentu, w niezborny sposób starająca się podsumować i uogólnić jednostkowe cierpienie kobiety.

Zwracając uwagę na relacje muzyki z innymi sztukami, Barbara Russano Hanning podkreśla teatralność sztuki baroku wynikającą po części z jej samozwrotnego charakteru – kontemplowania samej siebie[13]. W XVII wieku coraz częściej można odnaleźć na obrazach przedstawienia „sztuki w sztuce": rzeźby, instrumenty muzyczne, inne obrazy. Hanning przyczyn tego zjawiska upatruje w reakcji przeciwko protestanckim atakom na święte obrazy. Autorka podaje także inne przykłady autorefleksyjnych dzieł, wśród nich ody do św. Cecylii Drydena poświęcone potędze muzyki, *Ekstazę św. Teresy* Berniniego, rzeźbę przedstawiającą hiszpańską zakonnicę w momencie wizji, obserwowaną przez niemal voyeurystyczną publiczność oraz *Lament nimfy* nazwany protokantatą. Ciekawie wypada porównanie dwóch ostatnich przykładów, gdyż w każdym z nich dzieło samo w sobie staje się sceną.

Ekstaza św. Teresy to nie tylko umieszczona w niszy grupa rzeźbiarska składająca się z anioła i świętej unoszącej się na obłoku. Symetrycznie na ścianach bocznych kaplicy w kościele Santa Maria della Vittoria w Rzymie, gdzie umieszczona jest rzeźba, znajdują się loże z przedstawieniami rzeźbiarskimi. Cztery popiersia po każdej stronie przedstawiają osoby duchowne rodziny Cornaro siedzące w ławach kościelnych przypominających loże teatralne. Niektórzy zwróceni są w stronę świętej, kontemplują jej ekstazę, inni zaś sportretowani są w momencie ożywionej dyskusji. Pełnią oni podobną rolę do tercetu męskich głosów w lamencie nimfy – stanowią publiczność umieszczoną w obrębie przedstawienia. W obu przypadkach zainscenizowana jest także reakcja widowni – jej poruszenie.

Szaleństwo jako temat nie pojawiło się w operze od razu. Pierwsze bezpośrednie wzmianki o tym motywie można znaleźć dopiero w latach dwudziestych XVII wieku[14]. Czy wcześniej jednak nie udałoby się odnaleźć elementu funkcjonującego w podobny sposób jako wyzwanie dla konwencji? W dramacie mówionym szalone postacie śpiewają – jest to jeden z wyznaczników ich niepoczytalności, ich mowa odchodzi zaś od przyjętych konwencji. W operze odejście od normy musi odbywać się na dwóch poziomach: tekstu i muzyki. Tak dzieje się w przypadku lamentu.

Ze względu na rolę emocjonalnej kulminacji, którą pełnił w dramacie greckim, lament nie mógł nie pojawić się w gatunku, którego teoretycy odwoływali się do starożytnych wzorców[15]. Motyw ten stał się popularnym toposem w literaturze nieteatralnej – m.in. u autorów z dwóch różnych epok, których twórczość wpłynęła na wczesne libretta operowe, czyli Owidiusza i Ariosta.

Sama nazwa pojawiła się w kontekście muzycznym przed XVII wiekiem. Wcześniej używano jej do określenia niektórych madrygałów, np. *Lament Olimpii* (*Lamento di Olimpia*) Stefana Rossetty z 1567 czy *Lament Fiordeligi* (*Lamento di Fiordeligi*) B.S. Nardò z 1571 z tekstami zaczerpniętymi z poematu *Orland szalony* (*Orlando furioso*) Ariosta[16]. Gatunek ten, jak nazywa go Ellen Rosand, stał się ważny dopiero na przełomie wieków razem z próbą teoretycznego uzasadnienia nowej praktyki muzycznej – użycia monodii akompaniowanej. Ze względu na wzmożoną emocjonalność i katartyczne właściwości, lament pojawiał się w rozważaniach teoretyków, jak Bernardo Giacomini, Girolamo Mei czy Vincenzo Galilei jako paradygmatyczny element nowego stylu.

O ile libreciści wczesnych oper przykładali wagę do tego fragmentu opowieści, opracowując go z większą pieczołowitością formalną (ustrukturowanie metryczne i rytmiczne), a także retoryczną i emocjonalną (tekst powtarzany w refrenie), kompozytorzy opracowywali go muzycznie z większą swobodą (rozluźnienie formy, użycie dysonansu, częste zmiany w fakturze). Już w latach dwudziestych XVII wieku dochodzi do głosu rozróżnienie na arię – krótki fragment o budowie stroficznej, prostej melodyce i rytmice – oraz lament – wysoce ekspresyjną dłuższą narrację o nieregularnej budowie. Jednak dopiero w czwartej i piątej dekadzie XVII wieku zaczęto utożsamiać lament z konkretnymi wyznacznikami formalnymi, ze

[13] B. Russano Hanning, *Music and the Arts…*, op. cit., s. 126.

[14] E. Rosand, *Operatic Madness: A Challenge to Convention*, [w:] *Music and Text: Critical Inquiries*, red. S.P. Scher, Cambridge––New York 1992.

[15] Eadem, *The Descending Tetrachord…*, op. cit., s. 348.

[16] Eadem, *Lamento*, [w:] *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15904 (7.04.2014); L. Bianconi, *Formal and Dramatic Convention: Lamento*, [w:] idem, *Music in the Seventeenth Century*, przeł. D. Bryant, Cambridge–New York 1987, s. 204–219.

wspomnianym opadającym tetrachordem molowym. W latach trzydziestych jednym z nielicznych utworów, w którym zastosowano ten wzór, był *Lament nimfy* Monteverdiego.

W korespondencji z 1627 roku między Monteverdim a Alessandrem Striggiem, sekretarzem na dworze w Mantui, dotyczącej libretta pierwszej opery o szaleństwie *Udane szaleństwo Licori* (*La finta pazza Licori)* na podstawie tekstu Giulia Strozziego, kompozytor dawał konkretne wskazówki, jak wyobrażałby sobie tekst. Nalegał też, by główną bohaterką uczynić kobietę. Jednak w pierwszych dziełach operowych z 1600 roku – *Eurydyce* (*Euridice*) Jacopo Periego do tekstu Ottavia Rinucciniego oraz *Porwaniu Kefalosa (Il rapimento di Cefalo)* napisanym do libretta Chiabrery przez Giulia Cacciniego – lamentującymi bohaterami są mężczyźni[17].

Sytuacja *Ariadny* (*Arianna*), opery Monteverdiego z 1608 roku, jest pod pewnymi względami analogiczna do *Kefalosa*. Zachowały się z niej jedynie fragmenty, a właściwie tylko jeden – właśnie lament. Różnica polega na tym, że u Monteverdiego to porzucona kobieta, pierwsza w historii opery, wyśpiewuje swoje cierpienie.

„[Opera] wykonywana przez mężczyzn i kobiety, doskonałych w sztuce śpiewu, była sukcesem szczególnie ze względu na lament, który opuszczona przez Tezeusza Ariadna wykonała na skale; było to przedstawione z takim uczuciem i patosem, że nie było słuchacza, który nie byłby poruszony, ani żadnej damy, która nie uroniłaby drobnej łzy przy jej skardze"[18] – już współcześni Monteverdiego rozpoznali siłę tego monologu. Od 1613 roku datuje się nawet modę na lamenty Ariadny. Ze względu na wielkie powodzenie kompozytor przerobił go na madrygał i włączył do szóstej księgi, opublikował go także w formie monodii i madrygału z tekstem religijnym.

Forma monologu w przypadku dzieła Monteverdiego jest przeciwieństwem regularnej budowy podporządkowanej stroficzności znanej z opery Cacciniego. Migotliwa struktura utworu Monteverdiego jest wypadkową różnych rozwiązań natury tekstowej i muzycznej ścierających się ze sobą: refrenów, sekwencji, fal intensyfikujących i rozluźniających przebieg muzyczny, elementów zgodności i rozmijania się głosu z linią basową. Skąd bierze się niezwykła siła utworu? Z elastyczności doboru muzycznych składników ułożonych w niedającą się przewidzieć kombinację, w której dostrzec można jednak elementy kontrastowania i powtarzalności. Inaczej mówiąc – z wrażenia naturalności. Lament jest osobną, wydzieloną jednostką, choć nie tak zamkniętą jak aria. Nie posiada on zewnętrznego wzoru formalnego narzucającego strukturę, przez co ekspresja niekontrolowanego wybuchu wydaje się bardziej prawdopodobna.

Suzanne G. Cusick na przykładzie *Ariadny* analizuje sposób konstruowania tożsamości kobiecej[19]. Autorka stara się odpowiedzieć na pytanie, z czego wynika tak silna reakcja publiczności (choć sprawa jest bardziej skomplikowana, o czym później) i dlaczego tak podkreślano płciowy aspekt wykonania. Odpowiedź Cusick jest prosta – Ariadna poruszała, gdyż została rozpoznana jako „wczesnonowoczesna" kobieta, współczesna widowni. Cusick zwraca uwagę na to, w jaki sposób Monteverdi manipuluje strukturą i retoryką muzyczną, by stworzyć rozpoznawalną kulturowo dramatyzację doświadczenia bohaterki.

Ariadna uświetniała odbywającą się w Mantui w 1608 roku uroczystość zaślubin Franciszka IV Gonzagi z Małgorzatą Sabaudzką[20]. Anne MacNeil zwraca uwagę na podstawowy temat łączący wszystkie dzieła przewidziane na tę okazję – akty okrucieństwa, których ofiarą padają kobiety[21]. Nie tylko Ariadna, także kobiety we wspomnianym *Ballo delle ingrate*

[17] Caccini skomponował większość muzyki, poza chórami pod koniec pierwszej i drugiej sceny (Stefano Venturi del Nibbio, Piero Strozzi) oraz trzeciej i czwartej (Luca Bati). B. Russano Hanning, *Rapimento di Cefalo, Il*, [w:] *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O003343 (6.04.2014). T. Carter, *Rediscovering „Il rapimento di Cefalo"*, „Journal of Seventeenth-Century Music" 2003 t. 9 nr 1, http://www.sscm-jscm.org/v9/no1/carter.html (6.04.2014).

[18] [Arianna] *being performed by both men and women who excelled in the art of singing, succeeded most admirably in the lament that Ariadne, abandoned by Theseus, sang on the rock; it was performed with so much feeling and in such a pathetic manner that not a single listener remained unmoved, nor did a single lady fail to shed some small tear at her plaint*. Relacja Federica Follina z 1608 roku przytoczona [w:] E. Rosand, *The Descending Tetrachord…*, op. cit., s. 347, przyp. 3.

[19] S.G. Cusick, *„There was not one lady who failed to shed a tear": Arianna's „Lament" and the Construction of Modern Womanhood*, „Early Music" 1994 t. 22 nr 1 *Monteverdi II*, s. 21–32, 35–38, 41–43.

[20] P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. 1, Kraków 2008, s. 993–994.

[21] A. MacNeil, *Music and Women of the Commedia dell'Arte in the Late Sixteenth Century*, Oxford 2003, s. 128. Fragment książki został przetłumaczony na język polski: eadem, *Muzyka i kobiety w komedii dell'arte w końcu XVI wieku*, przeł. P. Morawski, [w:] *Teatr dell'arte*, red. D. Sosnowska, Warszawa 2016, s. 225–255.

z muzyką Monteverdiego, Europa w intermediach między aktami komedii Battisty Guariniego *L'idropica*, Ifigenia w drugim *ballo* z *Ofiarowania Ifigenii* (*Il sacrificio d'Ifigenia*) Marca da Gagliano. Wszystko zaś dzieje się w kontekście miłości i zaślubin.

Historia jest dobrze znana – Tezeusz z Ariadną uciekają z Krety i przybywają na wyspę. Kobieta rozmyśla nad swoim nieposłuszeństwem wobec ojca, lecz rozterki zostają przezwyciężone – deklaruje ona miłość do Tezeusza. Stara się znaleźć schronienie na noc, obserwuje ją przy tym chór rybaków sławiących jej urodę. Doradca nakazuje Tezeuszowi porzucenie Ariadny, przekonując, że lud ateński jej nie zaakceptuje. Decyzja zostaje podjęta. Chór sławi poranek. Ariadna budzi się po niespokojnej nocy, powraca na brzeg ze swoją powiernicą Dorillą i dowiaduje się, że Tezeusz odpłynął. Dorilla pociesza Ariadnę, ta ma zaś nadzieję, że Tezeusz powróci. W pastoralnym interludium chór sławi uroki wiejskiego życia i wyraża nadzieję, że bohater nie zapomni o ukochanej. Ariadna próbuje targnąć się na swoje życie. Bezskutecznie – zostaje uratowana po straceńczym skoku do morza. Traci ostatecznie nadzieję, śpiewając swój lament. Fanfary oznajmiają przybycie gościa – kobieta wierzy, że ujrzy Tezeusza. W kolejnym interludium chór stara się utwierdzić ją w tym przekonaniu. Zjawia się jednak Bachus, który przybywa, słysząc skargę Ariadny. Bóg przyrzeka kobiecie nieśmiertelność. W końcowym *ballo* wszyscy cieszą się ze spodziewanych zaślubin Bachusa i Ariadny.

Pod koniec XVI wieku małżeństwo było prezentowane w oracjach weselnych i traktatach w określony sposób – jako zwycięstwo porządku (męskiego rozumu i władzy) nad chaosem (kobiecą irracjonalnością, niedoskonałością i zmysłowością). W inny sposób przedstawiało się to z perspektywy kobiet, która była nierozerwalnie związana z nowym typem literatury popularnej – poradnikami na temat *institutione delle donne* (konstrukcji kobiet). Niemniej, obie tradycje krążyły wokół tematu „tresury" dziewcząt, które mają stać się żonami i wkroczyć w dorosłość[22].

Cusick podkreśla, że skojarzenie ze zwierzęcością nie jest przypadkiem. Lodovico Dolce w szeroko rozpowszechnianym dziele *Della institutione delle donne* (1547) porównywał przygotowania kobiet do małżeństwa do ujeżdżania konia. Nie chodziło jedynie o podkreślenie związku kobiet z naturą, lecz także o podejście do ich podmiotowości – przyszłe żony miały wyzbyć się własnych uczuć, stać się zwierciadłami mężów, odbijającymi nie tylko ich pozycję społeczną, ale i emocje. Dodać trzeba – bezgłośnymi.

Ariadna była z pewnością znana kobiecej publiczności w Mantui – włoskiego tłumaczenia *Metamorfoz* Owidiusza, wraz z moralizatorskimi komentarzami, dokonał Giuseppe Orologi. Czego można było się dowiedzieć z tej lektury? Że była to kobieta, która zbytnio zawierzyła miłości, że została omamiona przez fizyczne piękno Tezeusza, że oddała mu się, lecz została porzucona, że żałowała swojego czynu, że jej płacz tak poruszył Bachusa, że zakochał się w niej i poślubił, i w końcu, że Wenus uleczyła jej rany zadane przez kochanka. Jak połączyć jednak praktyki kulturowe dotyczące małżeństwa w XVII-wiecznych państwach włoskich z operą Monteverdiego? Ariadna może być postrzegana jako emblematyczna postać dla kobiet, prezentująca ich doświadczenia – konkretnie zaś przełom następujący wraz z wejściem w dorosłość, towarzyszącą im rozpacz związaną z wchodzeniem w męski świat, która w późniejszym życiu miałaby zostać zamieniona w skromność i posłuszeństwo.

Monteverdi przedstawia mowę kobiety jako należącą do sfery seksualności[23]. Już długość monologu, trwającego około dziesięciu minut, wskazuje na jej niepohamowany charakter i, być może, rozwiązłość. Nie chodzi tylko o same słowa, lecz także ich ekspresję – zmysłową siłę muzyki, której celem jest zmuszenie Tezeusza do powrotu. Nie można zapominać, że Ariadna lamentuje nie w samotności, lecz w otoczeniu mieszkańców wyspy, którzy wcześniej sławili jej urodę (fragmenty chóru i Dorilli interweniujących w przebieg muzyczny nie zachowały się).

Charakterystyczny jest kierunek rozwoju złożonego z kilku części monologu. Początkowo napięcie wzrasta[24]: Ariadna dwukrotnie powtarza *Lasciate mi*

[22] S.G. Cusick, *„There was not one lady who failed to shed a tear"…*, op. cit., s. 22.

[23] J.A. Peraino, *The Same, but Different: Sexuality and Musicology, Then and Now*, „Journal of the American Musicological Society" 2013 t. 66 nr 3, s. 825–830.

[24] Szczegółową analizę lamentu można znaleźć u Cusick, ibidem, s. 25–32, 35–37. Artykuł wzbudził polemiki, m.in. Tima Cartera, którego zarzuty autorka odpierała. Zob. T. Carter, *Lamenting Ariadne?*, „Early Music" 1999 t. 27 nr 3, s. 395–405; S.G. Cusick, *Re-Voicing Arianna (and Laments): Two Women Respond*, „Early Music" 1999 t. 27 nr 3, s. 436–438, 441–445, 447–449.

morire („Pozwól mi umrzeć"), za każdym razem z inną dyspozycją rytmiczną i innym rysunkiem frazy. To, co się nie zmienia, to przeszywający dysonans na drugiej sylabie. Druga część rozpoczyna się od delikatniejszego wołania *O Teseo, o Teseo mio*, powtarzającego się jeszcze kilkukrotnie – za każdym razem dalej od trybu *mollis* i bliżej *durus*. Ariadna śpiewa nie tyle o Tezeuszu, co o swojej rozpaczy, przy okazji wspominając swój dom rodzinny (dawną władzę ojca). Po wielu fluktuacjach, muzyce naznaczonej rozchwianiem między trybami, śpiewem w różnych rejestrach i gubieniem rytmu (czwarta część), bohaterka ostatecznie uspokaja się (powraca tryb *mollis*) i milknie w bezradności. Dopiero w tej „oczyszczonej" postaci może stać się interesującą partią dla Bachusa.

Monteverdi w lamencie Ariadny przedstawia zatem zakończoną niepowodzeniem walkę kobiety o swoją podmiotowość i kulturową rolę zaaranżowanego małżeństwa. Doniosłość tego fragmentu i jego popularność w XVII wieku (ale i później) tkwi w połączeniu muzycznej wartości monologu Monteverdiego, w którym kompozytor stara się stworzyć przekonujący psychologicznie język muzyczny, z sytuacją teatralną, w której siedzące na widowni kobiety mogą dostrzec swój los w zuniwersalizowanej postaci.

Mówi się, że w latach czterdziestych XVII wieku nie było we Włoszech domu z teorbą lub klawesynem, w którym nie byłoby kopii lamentu[25]. W tym otoczeniu, bez kontekstu całej opery, pełniłby on funkcję edukacyjną – prezentowałby pożądaną wersję kobiecości i estetyzował cierpienie, zamykając je w kręgu domowym. Jego przeciwieństwem byłaby melancholia, która stawała się źródłem męskiego geniuszu.

Partię *Ariadny* w premierowym spektaklu miała śpiewać Caterina Martinelli. Urodzona około 1590 roku w Rzymie, w wieku trzynastu lat została sprowadzona na dwór w Mantui. Przez kilka lat pozostawała pod opieką Monteverdiego, a jej głos był szczególnie ceniony przez Wincentego Gonzagę. Nie chodziło jednak tylko o głos, lecz także o ciało. Przed przyjazdem Martinelli została poddana oględzinom – sprawdzone zostało jej dziewictwo, a tym samym czystość. Stanowiła ona zatem szczególnego rodzaju zdobycz. Była emblematem niewinności, śpiewaczką wyróżniającą się spośród zamężnych kobiet zatrudnionych na dworze, a także przeciwstawiającą się stereotypowi rozwiązłej artystki.

To właśnie dla niej Monteverdi przygotował partię Ariadny, dziewczyna zmarła jednak na ospę niedługo przed premierą będącą jednym z najważniejszych elementów uroczystych zaślubin. Próbowano szukać odpowiedniego zastępstwa, także na innych dworach, jednak bezskutecznie[26]. W końcu zdecydowano się na nietypowe rozwiązanie – tytułową partię miała wykonać nie śpiewaczka, lecz aktorka, Virginia Andreini (z domu Ramponi), członkini trupy commedii dell'arte często zapraszanej na dwór. Zdołała ona nie tylko nauczyć się partii w szybkim tempie, lecz także wykonać ją nadspodziewanie dobrze[27]. Czy udział śpiewającej aktorki wpłynął jakoś na kształt dzieła? Tim Carter stawia hipotezę, że zasadniczo zmieniła się koncepcja tej roli.

Carter szczegółowo rekonstruuje próby zażegnania kryzysu przed premierą. Andreini była nie tylko dostępna na miejscu, jako że wraz z trupą zatrudniono ją przy jednym z wydarzeń muzycznych z okazji ślubu, znana była także z talentu wokalnego. W sztuce *Florinda*, którą sama napisała i od tytułu której wzięła swój pseudonim, najważniejszym elementem jej występu był śpiewany przez tytułową bohaterkę lament (akt IV, scena 5: *Ben à ragion, dev'io lagrime e preci*). Nic dziwnego więc, że także w *Balecie pań niewdzięcznych*, napisanym przez Monteverdiego na ślub, Andreini wykonywała zamykający utwór lament.

Nie tylko zastąpiono śpiewaczkę, przy okazji dokonano też rewizji libretta (być może nie pierwszy raz). Księżna Mantui Eleonora Medici-Gonzaga po lekturze tekstu Rinucciniego wydała opinię, że tekst ten jest „nieco suchy" (*assai sciutta*), poeta zaś zgodził się z tą uwagą i uzupełnił historię o dodatkowe elementy. Chodziło prawdopodobnie o sceny z udziałem bóstw (na początku i na końcu opery), na pewno jednak dodany został tekst lamentu. Okazuje się zatem, że centralna scena opery była początkowo jedynie dodatkiem, stworzonym specjalnie po to, by pokazać talenty teatralne Andreini.

Żeby wykazać słuszność tej tezy, Carter analizuje strukturę dramaturgiczną opery, zwracając uwagę na sceny z posłańcami. Pierwszy z nich pojawia się po

[25] T. Carter, *Lamenting Ariadne?...*, op. cit., s. 4.

[26] Idem, *Monteverdi's Musical Theatre*, New Haven–London 2002, s. 203–211.

[27] Ibidem, s. 204.

porzuceniu Ariadny. Opisuje on lamentującą bohaterkę, która ze skały obserwuje oddalające się okręty. W relacji dowiadujemy się też o samobójczym skoku Ariadny do morza. Bohaterka zostaje jednak uratowana przez rybaków i wyciągnięta z powrotem na brzeg. Ariadna kontynuuje swój lament aż do momentu, gdy dźwięk fanfar obwieszcza przybycie gościa. Drugi posłaniec relacjonuje niezwykły zwrot akcji. Bachus przybywa, by uratować Ariadnę, poruszony jej szlochem. Niebo otwiera się, opowiada dalej posłaniec, pojawia się Amor, przynosząc złoty deszcz. Narrator kontynuuje opowieść, obwieszczając przybycie nowej pary, co jest jasnym nawiązaniem do ceremonii książęcych zaślubin.

Lament pojawia się zatem podwójnie – raz w słowach posłańca, później zaś bohaterki. Podobnie przedstawia się także sekwencja retorycznych i dramaturgicznych figur w obu przypadkach (posłaniec cytuje nawet dokładne fragmenty wypowiedzi bohaterki). Carter zwraca też uwagę, że relacja drugiego posłańca zaczyna się tam, gdzie kończy się relacja pierwszego – przy lamentującej Ariadnie. Lament sam w sobie jest zaś redundantny. Słyszeliśmy go, i to prawie dosłownie, już wcześniej. Bohaterka nie powinna już łkać, choć tak jej stan przedstawia drugi posłaniec, gdyż dosłownie scenę wcześniej usłyszała fanfary i w jej sercu obudziła się nadzieja. Wszystkie te niedoróbki świadczą o tym, że fragment ten został dodany później. Z tego względu był też traktowany przez Monteverdiego jako osobna całość, która mogła funkcjonować niezależnie od akcji.

Pytanie, czy na pewno wpływ na pojawienie się lamentu miała bezpośrednio Andreini? Ariadna jako pierwsza w historii opery kobieta bezpośrednio komentuje swoją sytuację. Do tej pory partie głównych postaci kobiecych były niewielkich rozmiarów. Być może to obecność profesjonalnej aktorki – nie dworskiej śpiewaczki – wpłynęła na otwarcie formy operowej na reprezentację kobiet. Carter sugeruje, choć nie bezpośrednio, że Andreini mogła być także współautorką lamentu. Zwraca uwagę na odbiegającą od normy formę tekstu – przede wszystkim powtórzenia, które można by uznać za retoryczną niezborność, a które mogły być odtworzeniem sposobu recytacji Andreini.

MacNeil jeszcze głębiej wchodzi w interpretację lamentu, zwracając uwagę na kontekst książęcych zaślubin[28]. Nie można zapominać, że znany nam przebieg uroczystości przedstawiony jest z określonej perspektywy – dworskiego kronikarza Federica Follina, inaczej mówiąc propagandy państwowej. Stąd też znane tropy zastosowane w jego relacji, które mają więcej wspólnego z projektowanym jej odbiorem niż opowieścią naocznego świadka (choć nie można mieć wątpliwości, że autor był na miejscu). Strategicznym celem Wincentego Gonzagi w tamtym czasie było zbudowanie prestiżu Mantui przy słabnącej roli Ferrary. O ile Cusick zwracała uwagę na bardziej ogólną wymowę dzieła dotyczącą polityki seksualnej, MacNeil podkreśla raczej jego partykularne znaczenie dla wąsko pojętej polityki. Lament Ariadny nie był żadnym wyjątkiem – podobną emocjonalną reakcję kobiecej części widowni Follino notuje przy wszystkich ślubnych lamentach.

Nie dowodzi to wyjątkowej płaczliwości publiczności w 1608 roku, lecz istnienia mechanizmu sterowanej recepcji, wynikającego z chęci pokazania okazałości i siły oddziaływania widowiska Gonzagów. Spektaklowi przydawały splendoru nawiązania do wzorów antycznych Arystotelesa i jego teorii tragedii (z katharsis na czele) – jako tragedia został zakwalifikowany utwór Rinucciniego i Monteverdiego, choć może to dziwić w kontekście szczęśliwego zakończenia.

Współcześni określali operę jako komedię, łatka ta nie zniknęła także później. *Ariadna* stara się jedynie częściowo spełnić wymogi tragedii, rozcieńczona jest przez elementy sielanki i wymogi widowiska o charakterze panegirycznym. Prawdopodobnie sama formuła była zmieniana przez Rinucciniego w ciągu przygotowań, ostatecznie przyjmując postać, którą nazwał tragedią. Wprowadzenie lamentu niewątpliwie zbliżyło utwór do Arystotelesowskiego wzoru mowy wysokiej i ozdobnej, bezpośredniej, a nie zapośredniczonej, uprawomocniło także użycie muzyki. Cel tych zabiegów był jasny – mocne osadzenie w tradycji pozwalało na pojawienie się elementów niestandardowych.

Uwznioślenie dotyczyło nie tylko dzieła, lecz także samej pozycji aktorki, neutralizowało jej nieprzystojność. O ile jednak skromna, dziewczęca Martinelli nie miałaby okazji do zaprezentowania swoich talentów

[28] A. MacNeil, *Music and Women of the Commedia dell'Arte...*, op. cit. Dalsze wywody na temat związków opery Monteverdiego z commedia dell'arte opieram na jej rozpoznaniach.

bez oskarżeń o nieprzyzwoitość, dojrzała Andreini miała taką możliwość, choć obwarowaną konwencją. Wersja z 1608 roku przedstawiała nie tylko rytuał przejścia, lecz także dawała możliwość kobiecej części widowni wczucia się w sytuację dojrzałej bohaterki, mężczyznom zaś przypominała o ich powinnościach.

MacNeil notuje kolejną nieoczywistość. O ile w ostatecznej wersji adresatką prologu jest przybywająca na dwór narzeczona, o tyle w zachowanej wcześniejszej wersji apostrofa skierowana jest do jej ojca, Karola Emanuela, nieobecnego na samej uroczystości. Wynika stąd, że moralizatorskie przesłanie nie było podkreślane od początku. W przypadku męskiego adresata ważniejszy od moralizatorstwa jest kunszt artystyczny, humanistyczne odczytanie klasycznego mitu w postaci zręcznie napisanej sztuki. W zmienionej wersji nacisk położony został nie na milczenie kobiety przechodzącej z władzy ojca pod władzę męża, lecz na sam rytuał przejścia, choć sama wymowa pozostawała taka sama: narzeczona, wkraczająca w dorosłość przez małżeństwo, jeszcze pod ojcowską opieką stara się mówić swoim głosem, ponownie jednak milknie, posłuszna mężowi. Dzięki temu udało się w samym dziele zawrzeć bogaty kompleks znaczeń związanych z małżeństwem. Prezentację nie tylko jednostkowych lęków wynikających ze zmiany otoczenia i wkraczania w dorosłość, lecz także społecznego i politycznego wymiaru małżeństwa. Opera w nowej wersji stanowiła zatem alegoryczne powtórzenie drogi Małgorzaty do Mantui, przywitanie jej oraz wprowadzenie do lokalnych praw i obyczajów, a także lekcję i ostrzeżenie, by nie podążać za głosem serca, lecz kierować się obowiązkiem.

Podsumowując, lament Ariadny – częściowo wskutek przypadku, częściowo dzięki świadomym zabiegom balansowania między tradycją (inspiracja wzorami antycznymi) a nowatorstwem (przede wszystkim muzycznym) – stał się okazją nie tylko do zaprezentowania splendoru dworu mantuańskiego, ale też pełnił funkcję efektownej diagnozy sytuacji „wczesnonowoczesnej" kobiety, w przypadku mężczyzn miał także wymiar pedagogiczny, przypominając im o samokontroli. Ariadna porusza się na skraju decorum, cofa się jednak ostatecznie przed przekroczeniem granicy ekscesu.

Pierwsza opera poświęcona szaleństwu, wspomniana *Licori* Monteverdiego, także operowała kategorią ekscesu, choć zupełnie inaczej, ze względu na silne zakorzenienie w innej tradycji commedii dell'arte.

Niewiele wiadomo o życiu Virginii przed jej małżeństwem z aktorem i autorem sztuk teatralnych Giambattistą Andreinim. Zanim założyli swoją grupę, należeli do trupy prowadzonej przez rodziców męża – Isabellę i Francesca Andreinich. Choć tak naprawdę liczyła się tylko Isabella. Była ona nie tylko gwiazdą aktorską, ceniono ją także jako poetkę, również w kręgach akademickich, jej talenty wychwalali najważniejsi poeci tamtego czasu: wspomniany Chiabrera i Giambattista Marino. O jej kunszcie aktorskim wiemy m.in. dzięki relacji z jej występu w 1589 roku we Florencji.

Okazją były zaślubiny arcyksięcia Ferdynanda I Medyceusza z Krystyną Lotaryńską. Była to niewątpliwie jedna z najważniejszych uroczystości XVI wieku, do której wprzęgnięto renesansową sztukę, architekturę, teatr, muzykę i ceremoniał polityczny. Miesiąc świętowania poprzedził rok przygotowań, podczas którego we wspólnym wysiłku zjednoczyły się artystyczne, intelektualne i administracyjne siły Toskanii u szczytu jej bogactwa, siły i prestiżu kulturalnego.

Podczas uroczystości przewidziano dwie komedie konkurujące ze sobą o palmę pierwszeństwa: w sztuce *Cyganka* (*La cingana*) grała Vittoria Piissimi, w sztuce *Szaleństwo Izabeli* (*La pazzia d'Isabella*) – Isabella Andreini, obie z tej samej trupy Gelosi[29]. Wszystko rozgrywało się na scenie teatru Uffizi, razem z bogatymi intermediami ułożonymi przez florenckich dworzan pod wodzą Giovanniego de' Bardiego, jednego z założycieli Cameraty. Konkurencja nie była niczym nowym dla commedii dell'arte. Jak pisze MacNeil, jej estetyka opierała się na pokazie cnót kobiecych, a wzorów dla tego rodzaju praktyki można szukać w antycznych zawodach oratorskich. Były to zatem zawody nie tyle literackie, co teatralne. Sednem rywalizacji był pokaz kunsztu aktorskiego, konkretnie zaś wypełnienie przez aktorkę ideałów neoklasycznych: oceniano jej rozeznanie i dowcip przy wybieraniu i imitowaniu wzorów klasycznych bądź współczesnych

[29] G. Pavoni, *Kronika spisana przez Giuseppe Pavoniego z okazji uroczystych obchodów wesela jaśnie wielmożnych małżonków, Ferdynanda de' Medici i Krystyny Lotaryńskiej, wielkich książąt Toskanii*, Bologna 1589, s. 29–46. Fragmenty tekstu i tłumaczenie dostępne w książce Moniki Surmy-Gawłowskiej: M. Surma-Gawłowska, *Komedia dell'arte*, Kraków 2015, s. 232–234.

oraz jej zdolność do harmonijnego łączenia ich z muzyką w recytacji i śpiewie.

MacNeil zwraca uwagę na znany pojedynek między dwiema aktorkami tej samej trupy: Vincenzą Armani a aktorką znaną jako Flaminia w Mantui podczas jednego z występów latem 1567 roku. O ile jednak w Mantui kobiety rywalizowały na polu tragedii oraz intermediów, a szczególny nacisk kładziono na prezentację tekstu „wysokiego", takiego jak lamenty i inne fragmenty z towarzyszeniem muzyki, o tyle we Florencji Andreini i Piissimi rywalizowały na polu komedii, zwracano więc uwagę na inną formę – śpiewane canzonetty „w stylu francuskim".

W relacjach ewidentnie faworyzowano zwycięski występ Andreini. Jej portret szaleństwa doczekał się szczegółowego opisu, łącznie z detalami dotyczącymi jej stylu gry, śpiewu, mowy w różnych językach oraz reakcji publiczności, podczas gdy występ Piissimi został właściwie pominięty.

Treść sztuki jest bardzo prosta. Isabella, jedyna córka Pantalone de' Bisognosiego z Padwy, jest zakochana z wzajemnością w młodzieńcu o imieniu Fileno. Prosi on o rękę dziewczyny jej ojca, ten jednak odmawia ze względu na wiek Filena. Kochankowie postanawiają uciec i umawiają się na nocną schadzkę. Ich rozmowę podsłuchuje student Flavio skrycie zakochany w Isabelli. Zjawia się w przebraniu na miejscu schadzki tuż przed Filenem. Gdy tylko pojawia się Isabella, uciekają razem. Przybywa Fileno, nie może znaleźć Isabelli, zawiadamia więc jej służącą, która przeszukuje dom. Nie ma jednak po niej śladu. Młodzieńcowi nie pozostaje nic poza desperacją. W międzyczasie Isabella orientuje się, poniewczasie, że została uprowadzona przez pozoranta. Mając świadomość, że jej reputacja została zrujnowana, popada w obłęd. Opowiada o swojej prawdziwej miłości, zaczepia przechodniów, zaczyna mówić obcymi językami. Zostaje w końcu uzdrowiona dzięki magii i wszystko kończy się szczęśliwie.

Znamy dokładny przebieg jej szaleństwa – Isabella, uświadamiając sobie, że została oszukana przez Flavia, popada w rozpacz. Zostaje całkowicie owładnięta przez to uczucie. W przypływie gniewu wybiega na miasto, zatrzymuje przechodniów na ulicy, odzywa się do nich po hiszpańsku, grecku, włosku i w innych językach, lecz bezładnie. Zaczyna także mówić po francusku i śpiewać canzonettę w stylu francuskim, rozbawiając tym pannę młodą na widowni, czego nie mogła ona ukryć i co zostało skrzętnie odnotowane. Następnie Isabella przechodzi do naśladowania swoich współtowarzyszy, i to w sposób jednocześnie naturalny i kunsztowny, tworząc metateatralny kontekst: Pantalona, Doktora Gracjana, Zanniego, Pedrolina, Francatrippy, Burattina, Kapitana Cardone'a i służki Franceschiny. W końcu, za pomocą magicznego napoju, kobieta odzyskuje przytomność umysłu i, z elegancją i uczonym stylem, objaśnia w moralizatorskim finale siłę miłości i kłopoty, jakie ta potrafi sprawiać.

W relacji wychwalano odwagę i cnotę kobiety (tak właśnie – kobiety, nie postaci czy aktorki), która odsłaniała się przed publicznością, nie przekraczając jednak granicy dobrego smaku. Andreini zaprezentowała szaleństwo, paradoksalnie, w sposób „elegancki i przemyślany", demonstrując swoją przytomność umysłu i uczoność. Jednocześnie jednak występ wywołał silne emocje: opuszczając scenę, Andreini zostawiała publiczność w stanie wrzenia, głośno wyrażającą swój entuzjazm.

Jak zwraca uwagę MacNeil, opis występu, szczególnie zaś szaleństwa i jego uleczenia, wypełniony jest neoplatońskimi metaforami, a także cycerońskimi ideałami cnoty, odwagi i elokwencji. Właśnie ten kunszt wzbudzał entuzjazm. Andreini prezentowała swoją sprawność intelektualną w naśladowaniu innych postaci i użyciu różnych języków, nadając znaczenie bezsensownym z pozoru tyradom. Dzięki niej emocjonalna nadpobudliwość szaleństwa znajdowała ujście w pieśni.

MacNeil przedstawia interesującą interpretację pozornie błahego występu, pokazując jak korespondował z monumentalizmem i rozmachem dworu Medicich. Komedia Andreini wygrała prawdopodobnie dlatego, że nawiązywała do wymowy intermediów Bardiego, które prezentowały osiągnięcia dworu Medicich jako wytwory apollińskich ideałów – posługiwały się w tym celu alegorią miłości i boskiej inspiracji. Autorka odnajduje w sztuce Andreini tropy znane z *Fajdrosa* – relację między miłością, muzyką i szaleństwem. Śpiewaczka wpisuje się w neoplatońską ideę mediacji między tym, co ziemskie, a tym, co niebiańskie. Nadnaturalny charakter pieśni można poznać po jej jakości artystycznej oraz boskim rezonansie, który wzbudza. Sam akt twórczy przekracza

także ramy występu – świadczy nie tylko o wielkości aktorki, lecz jest także dowodem cnoty Andreini, hołdem dla narzeczonej-dziewicy jako czystego i niewinnego medium, poprzez które płyną nieśmiertelne nauki bogów. Połączenie dwóch światów dokonuje się zaś w „niebiańskim" otoczeniu Toskanii oraz dworu Medicich będącego oazą kultury.

Commedia dell'arte dawała możliwość pojawienia się kobiet na scenie, lecz Andreini wykorzystała to medium w specyficzny sposób. Znając łacinę, urozmaicała swoje występy aluzjami do autorów klasycznych i współczesnych, nawiązywała też do współczesnych trendów intelektualnych. Być może posługiwała się również inną strategią – teksty klasyczne okraszała improwizowanymi dialogami i elementami komediowymi. Opiewano zatem jej uczoność, sprawność retoryczną, znajomość stylu. Pisano nawet o jej męskim intelekcie. MacNeil porównuje jej postać do Sybilli o androgynicznej urodzie ze sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej. Walory intelektualne i muzyczne Andreini także przydawały jej aury męskości. Nie chodzi jednak o androgynię, lecz ustawiczne żonglowanie konwencjami – przekraczanie kobiecych norm zachowania i powrót do ustalonych ram.

MacNeil diagnozuje, że napięcie „sztuka versus natura" było ważne w konstrukcji wczesnonowoczesnej kobiecości (w przypadku mężczyzn w ogóle się nie pojawiało). To napięcie między sztucznością a naturalnością można odnaleźć w występie Andreini w canzonetcie, prostej formie muzycznej, która uwzniośla mowę poetycką. Nie czyniła jej sztuczną, lecz dzięki użyciu prostej harmonii i melodii nadawała pastoralną aurę.

Należy podkreślić, że Andreini była postacią wyjątkową i mogła sobie pozwolić na balansowanie na granicy kobiecości i męskości, i na przynależność do obu tych światów (na początku XVII wieku została przyjęta do akademii w Padwie). Jej pozycję można porównać do pozycji takich śpiewaczek, jak Tarquinia Molza czy Adriana Basile, należących do *concerto delle donne*, których niezależność i stabilność finansowa zależała od sukcesu artystycznego. Pozycja Andreini była paradoksalna: aktorka była niejako emblematem kobiecości, jednocześnie jednak dzięki specjalnemu statusowi przekraczała granice swojej płci (o jej samoświadomości świadczą choćby ironiczne autokomentarze do jej „kobiecej" twórczości i neoplatońskiej sceny szaleństwa, która przyniosła jej sławę[30]). Andreini otwarcie mówiła o swojej twórczości literackiej i teatralnej, że jest fałszywa, że nie można jej ufać. Wykorzystując paradoks kłamcy, pozostawiała widza i czytelnika w stanie niepewności – podważała jednocześnie swój kunsztowny wizerunek silnej jednostki, jak i swoją rozigraną kobiecą „naturę".

Podsumowując, commedia dell'arte stanowiła wehikuł dający głos tym, którzy są go pozbawieni, czyniąc z nich fascynujący obiekt dostarczający silnych emocji, jak i medium do kontaktu z transcendencją (boski wymiar szaleństwa). Lecz nie tylko ona – wiadomo, że po swoim występie w roli operowej Ariadny Virginia Andreini nie musiała się już mierzyć ze sławą teściowej. Opera w XVII wieku pełniła zatem podobną rolę jak commedia dell'arte, gdy popularność tej drugiej formy teatralnej zaczęła słabnąć (weneckie teatry operowe powstawały często z przekształceń scen przeznaczonych dla teatru mówionego).

Zadziwiająca zbieżność występuje między opisem sceny szaleństwa autorstwa Isabelli Andreini a tą planowaną przez Monteverdiego w *La finta pazza Licori* (kompozytor był zaznajomiony z Andreini i jej rodziną od czasu, gdy wstąpił do służby na dwór mantuański ok. 1590–1591 roku). Mimo że sama opera nie została ukończona, można zrekonstruować jej formę dzięki zachowanym dokumentom, szczególnie wspomnianej korespondencji kompozytora ze Striggiem.

Zamówienie na operę przyszło w 1627 roku z Mantui, gdy Monteverdi przebywał już w Wenecji. Okazją do napisania dzieła było wstąpienie na tron Wincentego II Gonzagi. Kompozytor przedstawił dwie propozycje, z których wybrana została *Licori* (faworyzowana w listach także przez Monteverdiego)[31]. Tekst Strozziego *Pozornie szalona Licori zakochana w Amintasie* (*Licori finta pazza innamorata d'Aminta*) w opinii kompozytora był świetną historią nadającą się na libretto operowe, sztuka wymagała jednak poprawek. Mamy zatem wgląd w sposób myślenia Monteverdiego, znamy także kierunek zmian, który go interesował. Wśród pozytywnych cech kompozytor wymieniał okazję do pokazania emocji i ich różnorodności. To, co wymagało przeróbek, to przede

[30] A. MacNeil, *Music and Women…*, op. cit., s. 121–122.

[31] P. Fabbri, *Monteverdi*, przeł. T. Carter, Cambridge 1994, s. 201.

wszystkim niewielkie rozmiary tekstu (konieczne było rozszerzenie go z trzech do pięciu aktów).

W jednym z wcześniejszych listów, w którym argumentował swoją odmowę zajęcia się podsuwanym mu innym tekstem, Monteverdi wypowiedział się na temat swoich poglądów estetycznych. Nie interesowała go abstrakcja, lecz konkret w postaci afektów: „Jak […] mogę imitować mowę wiatrów, jeśli one nie mówią? I jak mogę […] wzbudzać uczucia? Ariadna poruszała nas, gdyż była kobietą, i, podobnie, Orfeusz, gdyż był mężczyzną, nie wiatrem. Muzyka może sugerować, bez żadnych słów, odgłos wiatru […] i tak dalej, ale nie może imitować mowy wiatru, gdyż takowa nie istnieje”[32]. Odrzucając nienadający się według niego tekst, kompozytor pisał także bardzo świadomie o dramaturgii dzieła, wskazywał również na jego aspekt genderowy, znalezienia odpowiedniego wyrazu dla postaci kobiecej i męskiej: „*Ariadna* prowadziła mnie do czystego lamentu, *Orfeusz* zaś do prawej modlitwy”[33]. Stąd też wybór kobiety na główną bohaterkę.

Monteverdiego ujęło w niewielkim dziełku Strozziego komediowe zacięcie – kumulacja zabawnych sytuacji, które kończą się zaślubinami[34]. Interesujące jest zastrzeżenie Monteverdiego, że wykonanie partii nie może zostać powierzone nieodpowiedniej osobie (kompozytor pisał konkretnie o nadającej się do tego wykonawczyni – Marghericie Basile, śpiewaczce zatrudnionej na dworze). Przez rozchwianie emocjonalne partii nie może być ona wykonana przez śpiewaczkę bez zdolności aktorskich, musi to być ktoś potrafiący przemieniać się z kobiety w mężczyznę i z powrotem, o wyrazistej gestykulacji i umiejętności pokazania różnorodnych emocji[35]. Imitacja udawanego szaleństwa (tak wielopiętrowo myślał kompozytor) miała odbywać się jedynie w czasie teraźniejszym (z odcięciem przeszłości i przyszłości) i przy konsekwentnym położeniu nacisku na pojedyncze słowa, nie na kształt frazy. Ten efekt bezładnej mowy miał iść w parze ze ścisłą imitacją w grze aktorskiej: jeśli Licori mówiła o wojnie, miała swoją ekspresją oddać wojenny nastrój, jeśli o pokoju – jego beztroskę, jeśli o śmierci – miała zamierać itd. Wszystkie przekształcenia i naśladownictwa miały dokonywać się zaś w możliwie najkrótszym czasie. Monteverdi uwzględniał nie tylko kształt wykonawczy całości, lecz także odbiór spektaklu. Główna postać miała wywoływać jednocześnie śmiech i współczucie publiczności.

Monteverdi zdawał sobie sprawę z nowatorstwa swojego pomysłu, jak i jego nośności[36]. Prace nad operą posuwały się do przodu, Strozzi pracował nad uzupełnieniami – nowymi scenami urozmaicającymi akcję, tak żeby główna bohaterka nie pojawiała się zbyt często na scenie. Dzięki temu każde jej wystąpienie miało przynosić jakąś nowinkę, tak w warstwie muzycznej, jak i aktorskiej[37]. Monteverdi widział szczególny potencjał w trzech scenach z Licori: przy rozbijaniu obozu, kiedy dźwięki i hałasy dobywające się zza sceny miały korespondować z jej mową; scenie jej udawanej śmierci oraz udawanego snu.

Do premiery jednak nie doszło i ze skąpych w tym względzie relacji trudno orzec, czy zaważyły względy techniczne (zbyt mało czasu na dokończenie dzieła), czy estetyczne (niezbyt udana współpraca z librecistą). Tak czy inaczej, to Monteverdi kolejny raz okazuje się prekursorem w myśleniu o rozwoju opery. Nie tylko w przypadku użycia lamentu, ale także wydobycia na pierwszy plan szaleństwa.

Innowacyjność kompozytora widoczna jest na kilku poziomach i polega: po pierwsze, na zaadaptowaniu zdobyczy z commedii dell'arte – potwierdzało to pozycję nowej formy teatralnej w XVII stuleciu. Monteverdi wzoruje się na słynnych występach aktorskich znanych z teatru mówionego, dostosowuje je jednak do potrzeb opery, nie zmieniając ich wymowy. Wybiera kobietę na główną bohaterkę dzieła i konstruuje dla niej popis teatralny wymagający kunsztu aktorskiego. Jako że sprawa jest niebezpieczna, gdyż może łatwo osunąć się w groteskę, niepożądaną na uroczystościach dworskich, szuka sprawnej śpiewaczki zdolnej poruszać się na cienkiej granicy między

[32] *How* […] *can I imitate the speech of the winds, if they do not speak? And how can I* […] *move the passions? Ariadne moved us because she was a woman, and similarly Orpheus because he was a man, not a wind. Music can suggest, without any words, the noise of winds* […] *and so on and so forth; but it cannot imitate the speech of winds because no such thing exists.* C. Monteverdi, *The Letters of Claudio Monteverdi*, wydanie uzupełnione, przekład i wstęp D. Stevens, Oxford 1995, s. 110 (list 19 do Alessandra Striggia z 9 grudnia 1616).

[33] Arianna *led me to a just lament, and* Orfeo *to a righteous prayer*. Ibidem.

[34] Ibidem, s. 316 (list 92 do Alessandra Striggia z 1 maja 1627).

[35] Ibidem, s. 319 (list 93 do Alessandra Striggia, z 7 maja 1627).

[36] Ibidem, s. 323 (list 94 do Alessandra Striggia z 22 maja 1627).

[37] Ibidem, s. 325–326 (list 95 do Alessandra Striggia z 24 maja 1627).

ekscesem a dobrym smakiem, która potwierdziłaby ostatecznie nie tyko swój kunszt, ale i cnotę. Różnica w porównaniu z commedia dell'arte polega na tym, że kompozytor musiał zadbać nie tylko o warstwę słowną, lecz także odpowiednią oprawę muzyczną roli Licori, odróżniającą się od reszty przewidzianej muzyki. Być może wielopoziomowość konwencji sprawiła, że nie mamy tu do czynienia z prawdziwym, lecz udawanym szaleństwem – cudowny napój nie jest potrzebny do uzdrowienia, wystarczy sama magia muzyki.

Drugi element nowatorski to coraz bardziej śmiała adaptacja tematyki pastoralnej[38] i to zrobiona w specyficzny sposób – nie chodzi jedynie o historie przedstawiające cierpienia i rozkosze miłości pasterskiej. Nie zawsze znane toposy były przedstawiane w sposób poważny, czasem dochodziła do głosu także ironiczna perspektywa. Dzięki tej tematyce (i komediowemu zacięciu) bogowie zeszli z Olimpu, a tematyka oper stała się bliższa ziemskim sprawom. Choć symptomy takiego podejścia pojawiają się wcześniej (m.in. w groteskowej postaci Charona ze *Śmierci Orfeusza*/ *La morte d'Orfeo* Stefana Landiego z 1619 roku[39]), to w dziele Monteverdiego tematyka ta znalazła się w centrum dzieła.

Z dostępnych przekazów wynika, że Monteverdi w swoich zamiarach dotyczących *La finta pazza Licori* czerpał z dostępnej mu tradycji teatralnej, chciał jednak przeszczepić dawne wzory na grunt nowej formy teatralnej. Szaleństwo było nowością dla opery, od tej pory jednak będzie z nią nieodłącznie związane – podobnie będzie z wszystkimi wcześniej znanymi tropami oscylującymi między naturalnością a sztucznością, śmiechem a empatią, przyziemnością a powagą.

Patrząc na przykłady lamentu i sceny szaleństwa opisane w artykule, można odnieść wrażenie, że stanowiły one jedynie element represjonujący kobiecą seksualność, pokazujący, w jaki sposób można kształtować ich ekspresję, podczas gdy ich status jest dużo bardziej ambiwalentny. Tak drobiazgowe i subtelne zabiegi dotyczące kontroli kobiecej autoekspresji mówią też o jej sile. Opera stanowiła nie tylko jeden z elementów pokazujących sposób ujarzmiania kobiet, była także platformą, dzięki której mogły się wypowiedzieć[40].

Paradoksalnie opera była jedną z form artystycznych, które powstały w reakcji na emancypację kobiet. O jej „feministycznych" początkach pisze Anthony Newcomb[41]. Opisuje on zmianę w podejściu do muzykowania kobiet około 1580 roku, początkowo w państwach północnych Włoch (Ferrara, Mantua, Florencja). Zmianę tę można dostrzec wraz z założeniem *concerto di donne* na dworze w Ferrarze przez Alfonsa II d'Este. Zespół składał się wyłącznie z muzykujących kobiet, które nie były jedynie amatorkami wysokiego pochodzenia, ani nie kojarzyły się z podejrzaną konduitą. Funkcjonował jako w pełni profesjonalny ensemble.

Newcomb zaznacza, że w ciągu dwudziestu, dwudziestu pięciu lat rola kobiet w publicznym życiu muzycznym zmieniła się diametralnie. Około 1600 roku kobiety mogły rozpocząć karierę w zawodzie muzyka jako alternatywę dla służby w zakonie lub w domu swojego męża.

Wszystko zaczęło się jednak od niewielkiej zmiany, gdy Laura Peverara, Anna Guarini, Livia d'Arco oraz (od 1583 roku) Tarquinia Molza przestały być traktowane jako ferraryjskie damy dworu służące księżnej, lecz pełnoprawni muzycy dworscy, a właściwie najmodniejszy zespół w mieście, o którym głośno było także w innych państwach włoskich. Niewątpliwie ich powodzeniu sprzyjała początkowo aura zakazanego owocu – występy zespołu muzyki kameralnej zarezerwowane dla prywatnych pokoi (*musica privata*, *musica reservata* albo *musica secreta*) stały się wizytówką muzyczną dworu. Kobiety, przeważnie śpiewaczki, które potrafiły także grać na instrumentach, później zaś instrumentalistki były sowicie opłacane za swoją pracę (regularne występy na życzenie). Umożliwiło im to zajęcie zaszczytnego miejsca wśród muzyków,

[38] S. Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 1982, s. 125.

[39] Ibidem, s. 126.

[40] O różnych możliwościach interpretacji opery z perspektywy feministycznej zob. m.in. C. Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris 1979; tłumaczenie angielskie: eadem, *Opera, or the Undoing of Women*, tłum. B. Wing, wstęp S. McClary, Minneapolis 1988; C. Abbate, *Opera; or the Envoicing of Women*, [w:] *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, red. R.A. Solie, Berkeley 1993, s. 225–258.

[41] A. Newcomb, *Courtesans, Muses, or Musicians? Professional Women Musicians in Sixteenth-Century Italy*, [w:] *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950*, red. J. Bowers, J. Tick, Urbana–Chicago 1986, s. 90–115.

a w dłuższej perspektywie, szeroką akceptację dla muzykujących kobiet w ogóle.

Inne dwory zaczęły zazdrościć Ferrarze i zespoły kobiece powstały w Mantui i Florencji, gdzie ich dyrektorem muzycznym był Giulio Caccini, blisko związany z powstaniem nowej formy teatralnej. Pod koniec XVI wieku zespoły takie posiadały niemal wszystkie północnowłoskie dwory.

Ważne jest pochodzenie wykonawczyń. Z reguły wywodziły się z wyższej klasy średniej i kształciły według ideałów dworskich. Niektóre z nich jednak, jak Livia d'Arco, córka niezbyt zamożnego szlachcica mantuańskiego, były dopiero przyuczane do zawodu. Umożliwiały to kryteria wyboru – najważniejsza była uroda głosu. Około 1600 roku dla dziewczyny niezbyt wysokiego pochodzenia kariera muzyczna stanowiła drogę zawodową do rozważenia (i zrealizowania) – przykładem jest chociażby wspomniana Caterina Martinelli. Demokratyzacja nie sprawiła jednak, że kariera kobiety-muzyka straciła na prestiżu.

Około 1610 roku nastąpił szczyt profesjonalizacji muzycznej kobiet – traktowano je jak wykonawczynie, a nie wyspecjalizowane w muzyce damy dworu. Procesowi temu drogę utorowały profesjonalne aktorki, będące ważnymi osobami społeczeństw włoskich końca XVI wieku. Chodziło tu przede wszystkim o commedię dell'arte jako teatr profesjonalistów przeciwstawiony działalności amatorów. Od 1550 roku notuje się coraz większą popularność aktorek (Vincenza Armani czy wspomniana Isabella Andreini – najsłynniejsza kobieta na włoskiej scenie pod koniec XVI wieku). Andreini, mimo że występowała przed widownią, która płaciła za spektakl, uznawano za kobietę o nieposzlakowanej opinii. Nie była zależna od żadnego patrona czy dworu, jej niezależność miała jednak granice. To małżeństwo z Francesco Andreinim, dyrektorem kompanii Gelosi, utorowało jej drogę na szczyt. Jednak i to zaczyna się zmieniać – inna wspomniana wcześniej aktorka, Vittoria Piissimi, była dyrektorką grupy nazywanej po prostu *la compagnia della Vittoria*, później zaś innych trup przez blisko dwadzieścia lat. Kierowała nimi bez męża, stałego partnera, protektora czy sponsora. Jednak w tym przypadku jej status pozostaje niejasny: nie wiadomo, jaki był jej prestiż społeczny i czy jako kobieta niezamężna nie była traktowana jak zwykła kurtyzana.

Niemniej popularność aktorek sprawiła, że świat arystokratyczny zaczął spoglądać przychylniejszym okiem na kobiety wykonujące profesjonalnie swój zawód, także śpiewaczki. Związek między światem teatralnym a muzycznym był tym większy, że te same dwory, które wspierały rozwój commedii dell'arte, zaczęły także jako pierwsze sponsorować kobiece zespoły muzyczne (stąd tak łatwa akceptacja dla podmiany Virginii Andreini po śmierci Martinelli).

Muzyczna edukacja dam dworu, profesjonalizacja aktorek commedii dell'arte oraz powstanie muzycznych zespołów kobiecych były elementami emancypacji kobiet, która nabrała tempa około 1580 roku, torując drogę także twórczości muzycznej kobiet-kompozytorek[42]. Być może zatem warto szukać w lamencie nie tylko elementu dyscyplinującego, lecz zastanowić się także nad jego emancypacyjnym charakterem. Ambiwalencja zawarta w samym lamencie odpowiadała zmianom następującym w społeczeństwie ówczesnej Europy.

W swojej książce o operze weneckiej Rosand przywołuje niezwykły opis niezwykłego lamentu. Można go znaleźć w liście do księcia Brunszwiku napisanym przez jego sekretarza Francesco Massiego 20 października 1673 roku[43]. Jedna ze śpiewaczek, której protektorem był hrabia Rangoni, zazdrosna, że ten zwrócił się w stronę innej primadonny, postanowiła zarzucić śpiew na dobre. Namawiana jednak przez przyjaciół hrabiego, zmieniła zdanie. W sposób zupełnie nieoczekiwany, w środku rozmowy, zaczęła śpiewać lament, jakby skrojony dla niej, odznaczający się pięknością poezji i doskonałością muzyki. Massi opisuje, że cała zamieniła się przy tym w muzykę. Śpiewaczka poruszała się bezładnie, w jej lamencie było słychać błaganie, dawała w nim upust swym emocjom, wzywała imię zdradzającego ją kochanka, próbowała go udobruchać, spoglądała na niego z wyrzutem, płakała (nieudawanymi łzami), skarżyła się, że jej serce było ołtarzem, na którym zawsze płonął ogień niewysłowionego uczucia, że on był władcą całego królestwa jej myśli i dlatego nie powinien jej opuszczać. Była ona jak opętana przez furie – jej desperackim ruchom towarzyszyła niespodziewana agresja. W pewnym

[42] J. Bowers, *The Emergence of Women Composers in Italy, 1566–1700*, [w:] *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950*…, op. cit., s. 116–167.

[43] E. Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*…, op. cit., s. 385, 440–446.

momencie nazwała swoją rywalkę po imieniu, wzniosła oczy do nieba i zaczęła ją przeklinać. Następnie wróciła do początku swojej skargi, przeklinając tym razem bardziej swój los niż niewiernego kochanka. Po skończonym lamencie zemdlała.

Jak pisze Rosand, przedstawiony opis oddaje przebieg lamentu znanego z dzieł operowych. Autorka próbuje nawet rekonstruować tekst i muzykę na jego podstawie: błagania, perswazja, przeszywające spojrzenie, łzy, desperacja, złość (styl *concitato*?) prowadzące do kulminacji (przekleństwo, być może w formie recytatywu), po której następuje cofnięcie się do początku (*dal segno* – zwrot używany także przy repetycji w muzyce), następnie rezygnacja, która prowadzi do przeklinania losu i zakończona jest omdleniem.

Według Rosand, opis Massiego nie tylko odtwarza narrację lamentu, jest także odbiciem silnego emocjonalnego odbioru występu. Nieważne, że sceną było prywatne *salotto*, a nie publiczny teatr wenecki, ani że śpiewaczka grała nie wymyśloną postać, lecz samą siebie. Lamentowała nad własnym losem i lament ten stanowił wyraz niezależności tej formy od opery jako takiej. Jego prawdopodobieństwo przekroczyło granice sztuki, potwierdzając silne połączenie sfery artystycznej z prawdziwym życiem. Żadna inna konwencja operowa nie była w stanie tego zrobić.

Wydaje mi się, że Rosand zbyt upraszcza ten skomplikowany przypadek: nie uwzględnia zaangażowania wszystkich osób w trójkąt miłosny, nie problematyzuje celu ani sposobu sporządzenia opisu, za bardzo też próbuje wpisać go w schemat lamentu Ariadny (pisze, że była to raczej aria niż recytatyw, ważniejsze są jednak odpowiedniki afektywne niż wyznaczniki formalne). Niemniej ma rację, pisząc, że przypadek ten potwierdza ścisły związek między lamentem a życiem społecznym, który plastycznie potrafił się wpisać we włoską kulturę dworską, będąc jednocześnie środkiem ekspresji, jak i kontroli kobiecego doświadczenia.

O ile jednak w XVII stuleciu Ariadna po skończonym lamencie mogła jedynie poddać się własnej niemocy, współcześnie w horyzoncie naszych wyobrażeń znajduje się także obraz, w którym jest w stanie uwolnić się z tej opresji. Na tym właśnie skupia się „teledysk" Prohaski – nie tylko pokazuje, że miękka perswazja męskich głosów jest odbiciem realnie panujących zależności między płciami, w ironiczny sposób puentuje także moralistyczny wydźwięk lamentu, pokazując, że można wyrwać się spod jego władzy.

BIBLIOGRAFIA

Abbate Carolyn, *Opera; or the Envoicing of Women*, [w:] *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, red. Ruth A. Solie, Berkeley 1993, s. 225–258.

Bianconi Lorenzo, *Music in the Seventeenth Century*, przeł. David Bryant, Cambridge University Press, Cambridge––New York 1987.

Bowers Jane, *The Emergence of Women Composers in Italy, 1566–1700*, [w:] *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950*, red. Jane Bowers, Judith Tick, University of Illinois Press, Urbana–Chicago 1986, s. 116–167.

Carter Tim, *Lamenting Ariadne?*, „Early Music" 1999 t. 27 nr 3, s. 395–405.

Carter Tim, *Monteverdi's Musical Theatre*, Yale University Press, New Haven–London 2002.

Carter Tim, *Rediscovering „Il rapimento di Cefalo"*, „Journal of Seventeenth-Century Music" 2003 t. 9 nr 1, http://www.sscm-jscm.org/v9/no1/carter.html (6.04.2014).

Chew Geoffrey, *Stile concitato*, [w:] *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26772 (5.04.2014).

Clément Catherine, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris 1979; tłumaczenie angielskie: *Opera, or the Undoing of Women*, tłum. Betsy Wing, wstęp Susan McClary, Minneapolis 1988.

Cusick Suzanne G., *Re-Voicing Arianna (and Laments): Two Women Respond*, „Early Music" 1999 t. 27 nr 3, s. 436–438, 441–445, 447–449.

Cusick Suzanne G., *„There was not one lady who failed to shed a tear": Arianna's „Lament" and the Construction of Modern Womanhood*, „Early Music" 1994 t. 22 nr 1, *Monteverdi II*, s. 21–32, 35–38, 41–43.

DeFord Ruth I., *Canzonetta*, [w:] *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04808 (5.04.2014).

Fabbri Paolo, *Monteverdi*, przeł. Tim Carter, Cambridge University Press, Cambridge 1994.

Fischer Kurt von i in., *Madrigal*, [w:] *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40075 (4.04.2014).

Kamiński Piotr, *Tysiąc i jedna opera*, t. 1, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2008.

Leopold Silke, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber-Verlag, Laaber 1982.

MacNeil Anne, *Music and Women of the Commedia dell'Arte in the Late Sixteenth Century*, Oxford University Press, Oxford 2003.

MacNeil Anne, *Muzyka i kobiety w komedii dell'arte w końcu XVI wieku*, przeł. Piotr Morawski, [w:] *Teatr dell'arte*, red. Dorota Sosnowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 225–255.

McClary Susan, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2002.

Monteverdi Claudio, *The Letters of Claudio Monteverdi*, wydanie uzupełnione, przekład i wstęp Denis Stevens, Clarendon Press, Oxford 1995.

Newcomb Anthony, *Courtesans, Muses, or Musicians? Professional Women Musicians in Sixteenth-Century Italy*, [w:] *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950*, red. Jane Bowers, Judith Tick, University of Illinois Press, Urbana–Chicago 1986, s. 90–115.

Ossi Massimo, *Divining the Oracle: Monteverdi's „seconda prattica"*, University of Chicago Press, Chicago 2003.

Peraino Judith A., *The Same, but Different: Sexuality and Musicology, Then and Now*, „Journal of the American Musicological Society" 2013 t. 66 nr 3, s. 825–830.

Rosand Ellen, *Lamento*, [w:] *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15904 (7.04.2014).

Rosand Ellen, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, University of California Press, Berkeley 1990.

Rosand Ellen, *Operatic Madness: A Challenge to Convention*, [w:] *Music and Text: Critical Inquiries*, red. Steven Paul Scher, Cambridge University Press, Cambridge–New York 1992.

Rosand Ellen, *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, „The Musical Quarterly" 1979 t. 65 nr 3, s. 346––359.

Russano Hanning Barbara, *Music and the Arts*, [w:] *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, red. John Butt, Tim Carter, Cambridge University Press, Cambridge–New York 2005.

Russano Hanning Barbara, *Rapimento di Cefalo, Il*, [w:] *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O003343 (6.04.2014).

Surma-Gawłowska Monika, *Komedia dell'arte*, Universitas, Kraków 2015.

SUMMARY

Marcin Bogucki

Nymph, Arianna, Licori – the shaping of feminine identity in the works of Claudio Monteverdi

This article analyses the way of setting lament and the theme of madness to music in the first half of the seventeenth century, on the example of the works of Claudio Monteverdi.

At that time the way of expressing states on the verge of madness was the lament as a distinctive musical form in the course of the composition. The discussion takes as its point of departure one of the most famous examples of lament from early seventeenth century, Claudio Monteverdi's *The Nymph's Lament* – an emotional outburst by the eponymous heroine, held within bounds by a chorus of male voices. The work is analysed in its musical aspect as well as in the context of the "video clip" advertising Anna Prohaska's album *Enchanted Forest*.

An example of a lament by Monteverdi using other musical techniques is the monologue from the opera *Arianna* by its heroine, which became the model for later laments. Symbolically it presents a woman's unsuccessful struggle for her right to individuality and the cultural role of arranged marriage. Its shape is influenced by the *commedia dell'arte* tradition.

The first opera directly concerned with the theme of madness is Monteverdi's *La finta pazza Licori*. Also in this case inspiration came from *commedia dell'arte*. Even though this work was not completed, the available versions allow us to reconstruct the composer's intentions and to show how the theme of madness came to make its appearance on operatic stages.

Keywords

opera, madness, lament, Claudio Monteverdi, gender