

## U źródeł stereotypu: dramaturgiczna wartość włoskich librett operowych w ocenie paryskich krytyków z lat 1820-1840

W myśl utrwalonej i rozpowszechnionej opinii właściwe utożsamienie opery z dramatem dokonało się w XIX w. dopiero za sprawą osiągnięć środkowego i późnego okresu twórczości Giuseppe Verdiego i Ryszarda Wagnera. W tak sformułowanym opisie pomija się zwykle ogniwa pośrednie, jakim były awangardowe w swoim czasie eksperymenty Gioacchina Rossiniego w Neapolu, sformułowany w liście do Francesco Florimo program *Severia Mercadantego*<sup>1</sup>, nie zawsze dobrze przyjmowane innowacje Donizettiego czy osiągnięcia *grand-opéra*. Dominująca narracja dotycząca historii form teatralno-muzycznych XIX w. ujmuje „operowość” i „dramatyczność” jako dwie odrębne płaszczyzny, które scalą się w jedno dopiero w pracy dwóch wspomnianych gigantów włoskiej i niemieckiej szkoły. To scalenie – w formie swobodnego aktu założycielskiego – pozwalałoby dopiero na ukonstytuowanie się „oper jako dramatu” (by przywołać emblematyczne sformułowanie Wagnera). Równocześnie, współczesne wykonawstwo operowe zadaje kłam temu uproszczającemu ujęciu. Poza Marią Callas, takie śpiewaczki, jak Leyla Gencer czy Renata Scottò, traktowały włoskie opery omawianego okresu jako teksty dramatyczno-muzyczne w pełni znaczenia tego słowa. Prowadzi to do nieco schizofrenicznej sytuacji, w której ignoruje się potencjał dramatyczny oper belcanta, uznając równo-

---

<sup>1</sup> D.J. Grout, H. Weigel Williams, *A Short History of Opera*, Columbia University Press, New York 2003, s. 397.

częście za wielkie operowe tragiczki artystki wyspecjalizowane w wykonywaniu tego repertuaru.

Celem niniejszego artykułu będzie podjęcie zagadnienia dramatyczności oper belcanta w perspektywie historycznej. Zadam w nim pytanie, w jaki sposób i za pomocą jakiego instrumentarium metodologicznego dziewiętnastowieczni odbiorcy ujmowali włoskie libretto operowe jako dramat<sup>2</sup>. Tekst będzie zaledwie przyczynkiem do szerszych studiów nad tym zagadnieniem. Do sformułowania wniosków posłuży mi ograniczony korpus: wybrane teksty paryskich krytyków opery z lat 20. do 40. XIX. w.<sup>3</sup> Przy swoim ograniczeniu nie jest to materiał ani mały, ani niereprezentatywny. Powszechnie znanym faktem jest uprzywilejowana pozycja stolicy Francji jako forum wymiany społecznych doświadczeń w omawianym stuleciu. Paryż i jego teatry stanowiły ważny cel aspiracji kompozytorów oper. Tym samym paryska recepcja jawi się jako dość istotny wątek międzynarodowej kariery włoskich dzieł belcanta. Opinie powielane przez krytyków z tego miasta zdają się niekiedy towarzyszyć dziełom aż do dziś. Dowodzi tego, wspomniany w punkcie wyjścia szkicu, sąd o podrzędności włoskiego libretta jako gatunku dramatycznego. Jak zobaczymy, przewija się on jako swoisty refren badanych recenzji i analiz. Lektura tekstów źródłowych pomoże uchwycić tę ocenę *in statu nascendi*, przy jednoczesnym ukazaniu jej korzeni oraz intelektualnych uwarunkowań.

---

## 1. Podrzędność

Zdając sprawę z paryskiej prapremiery *Purytanów* Vincenza Belliniego do tekstu Carla Pepoli, recenzent *Le Corsaire* stwierdza: „Jeśli chodzi o *libretto*, można powiedzieć tylko jedno: jest to *libretto*”<sup>4</sup>. Zacytowana tautologia zawiera w sobie najbardziej lakoniczny wyraz pogardy. Przedmiotem kategorycznej krytyki nie jest wyłącznie jednostkowy tekst o którym mowa; jak świadczy o tym celowe użycie włoskiego słowa *libretto* zamiast francuskiego *livret*, prawdziwym adresatem przytyku jest nie Pepoli, ale szkoła na zrębach której tworzy: włoski styl dziewiętnastowiecznej dramaturgii operowej,

---

<sup>2</sup> Poza tytułem traktatu Wagnera, ewokowanym przez podobne ujęcie problemu, można przywołać klasyczne już pozycje Josepha Kermana, *Opera as drama* (Vintage books, 1959) i Cuthberta Girdlestona, *La tragédie en musique: 1673-1750, considérée comme genre littéraire* (Droz, Geneve 1972). Punktem odniesienia w rozważaniach nad dramatycznością tekstu libretta będzie teoretyczna doksa poetyki dramatu w kształcie podzielanym przez wykształconych pisarzy pierwszej połowy XIX w. Stanowi ona konglomerat poglądów na konstrukcję tekstu teatralnego, utworzony u zbiegu podstawowych tradycji: poetyki czasów klasycyzmu (rozwinętej w XVII w. i przedłużanej w literaturze wieku XVIII), wpływów oświeceniowego melodramatu, a później dramatu romantycznego, wreszcie – nawyków ukształtowanych przez użytkową twórczość teatralną epoki, symbolizowaną przez tzw. sztuki dobrze skrojone. Por. G. Zaragoza, *Dramaturgies romantiques*, Dijon 1999.

<sup>3</sup> W niniejszym artykule przedmiotem analiz będą teksty zaczerpnięte z następujących paryskich gazet z lat 1831-1845: „Le journal des débats, Revue et gazette musicale” (wydawana przez François-Josepha Fétisa), „Le Corsaire” i „L’impartial”. W odniesieniu do okresu wcześniejszego podstawowym źródłem jest monumentalna publikacja pod kierunkiem J. Mongrédiena: *Le Théâtre-Italien de Paris, 1801-1831: chronologie et documents*, t. 1-8, Symetrie, Lyon 2008.

<sup>4</sup> „Le Corsaire”, 26 janvier 1834.

reprezentowanej przez Felice Romaniego, Salvatore Cammarano oraz wielu innych<sup>5</sup>. Podobne krytyczne uwagi pojawiają się w „Le Corsaire” w odniesieniu do bez wyjątku każdej premiery w Theatre Italien.

W latach 1830-1850 konfrontacja sztuki rdzennie francuskiej i włoskiej przybiera w paryskich gazetach formę opozycji między dwoma style dominującymi w operze tego okresu: tym wywiedzionym z *tragédie en musique* i tym kombinującym wpływy szkół neapolitańskiej i weneckiej. Bez trudu odnaleźć tu można typowy dla wielu ówczesnych dyskusji o sztuce rys nacjonalizmu. Nie dziwi on w epoce, która tak wielką rolę przypisała koncepcji narodu i sztuki narodowej. W pewnym sensie, piętnując to, co uważają za banał włoskiego libretta, paryscy dziennikarze prowadzą walkę o prestiż rdzennie francuskiej opery, dla której stała obecność włoskiej trupy stanowi niekwestionowaną konkurencję. Jeszcze głębsze – choć wcale nieodległe – źródło tych sporów i służącego ich wyrażeniu języka stanowi osiemnastowieczna teoria klimatów, opracowana m.in. przez Monteskiusza. Nowe i starsze inspiracje intelektualne powodują, że w latach 1830-1850 wokół Theatre Italien w Paryżu i jego włoskojęzycznego repertuaru toczy się seria starć nieco podobnych tym, jakie kilka dziesięcioleci wcześniej przeciwstawiły piccinistów glukistom czy, nieco wcześniej, ramistów lullystom. Opozycja francuskości i włoskości nasycza konfrontacje szczególnym ładunkiem jadu. Nacjonalistyczna agresja wymierzona we włoskie libretto jest zresztą nieodłączna od niechęci, jaką otacza się w prasie operę włoską w ogóle. Powoduje to, że recepcja debiutów kolejnych wielkich kompozytorów włoskich w Paryżu – Rossiniego, Belliniego, Donizettiego i Verdiego – przybiera za każdym razem analogiczną formę. Jej wyraźnym rysem jest każdorazowe odrzucenie nowej propozycji<sup>6</sup> – albo w imię rdzennie francuskiej tradycji, albo ustalonych już wzorców asymilacji dzieł obcych<sup>7</sup>.

W tym kontekście zarzutem formułowanym pod adresem dzieł włoskich – oraz ich librett – jest rzekomy brak twórczego myślenia w kategoriach dramatycznych. Jako przykład takiej koncepcji przywołać można uwagi Castil Blaze'a<sup>8</sup> nad stylem wokalnoteatralnym Davida, określonego przez krytyka jako „Rossini śpiewu”<sup>9</sup>. Przedmiotem uwag jest występ tenora w *Otello* Rossiniego, a punktem odniesienia – ta sama rola w wykonaniu Manuela Garcii:

---

<sup>5</sup> Jak pisze przy okazji premiery *Torquato Tasso* Donizettiego włoski korespondent „Gazette...”: „Donizetti jest w stosunku do Belliniego tym, co Ferretti do Tomaniego”. Jak widać libreciści, na podobieństwo kompozytorów, są przedmiotem nie tylko oceny, ale i klasyfikacji pod względem przypisanego im prestiżu.

<sup>6</sup> Problemy francuskiej recepcji włoskich kompozytorów operowych stanowią przedmiot następujących opracowań: H. Gartioux, *La réception de Verdi en France: anthologie de la presse 1845-1894*, Weinsberg 2001; S. Rollet, *Donizetti et la France, histoire d'une relation ambiguë* (rozprawa doktorska obroniona w roku 2012 na Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines); *Verdi Reception*, red. L. Frassa, M. Niccolai, Turnhout 2013.

<sup>7</sup> Można zaobserwować swoisty łańcuch nawiązań i sądów: po paryskiej premierze *Cyrulika* podkreśla się niższość Rossiniego względem Paisiella, następnie niższość Belliniego wobec Rossiniego, Donizettiego wobec Belliniego, wreszcie – Verdiego wobec poprzedników.

<sup>8</sup> François-Henri-Joseph Blaze (1784-1857).

<sup>9</sup> Castil Blaze, *Théâtres lyriques de Paris. L'Opéra-Italien, de 1548 à 1856*, Paris 1859, s. 395.

Z pewnością sposób, w jaki Garcia śpiewa rolę Otella, jest, całościowo rzecz biorąc, do przedłożenia nad sposób Davide'a. Jest on czystszy, sroższy, stałej dramatyczny. Jednak, przy wszystkich swych uchybieniach, Davide robi większe wrażenie. (...) W rzeczy samej, jego wady nie są wadami dla Włochów, którzy, w operze *seria*, nie posiadają wcale tego, co nazywa się we Francji stylem tragicznym. Ledwo nas rozumieją, gdy mówimy, że rytm walca albo kontredansa jest nie na miejscu w ustach Cezara, Assureusza czy Otella. Podobać się uchu stanowi u nich punkt najistotniejszy<sup>10</sup>.

Wymownym symbolem dwóch koncepcji operowej dramaturgii jest opis innowacji wprowadzonej przez Davide'a do finału opery. W inscenizacji zaproponowanej publiczności Otello nie zabija Desdemony:

Uznając chyba, że finałowy duet z Otella nie pozwalał zabłysnąć wystarczająco jego głosowi, Davide postanowił zastąpić go duetem z Armidy, bardzo ładnym, ale o charakterze całkiem pozbawionym srogości: *Amor, possente nome*. Jako że nie było sposobności zabicia Desdemony przy podobnej muzyce, Maur, po wystraszeniu jej trochę, chowa sztylet do pochwy i zabiera się do śpiewania najczulszej i najwdzięczniejszej części swojego duetu z Desdemoną. Następnie ujmuje po dworsku jej dłoń i oddala się, pośród oklasków i braw publiczności, uznającej po prostu, że sztuka kończy się w ten sposób, lub raczej, że nie kończy się wcale, gdyż po tym pięknym rozwiązaniu akcji intryga jest z grubsza w tym samym punkcie, co w pierwszym akcie. We Francji nie posuwamy się w umiłowaniu muzyki tak daleko, by tolerować podobne absurdy i – być może – nie pozostajemy w błędzie<sup>11</sup>.

Opisana tu praktyka substytucji i uzupełniania jednych dzieł fragmentami innych stanie się jeszcze przedmiotem oddzielnej refleksji w ostatniej części niniejszego szkicu. W tym punkcie chciałbym zauważyć opozycję francuskiego myślenia w kategoriach dramatycznej spójności, logice estetycznej *varietas* muzycznych efektów, decydującej dla kształtu opery włoskiej. W oczach francuskiej krytyki właśnie ta cecha przyczynia się do uznania podrzędności opery włoskiej oraz, co za tym idzie, jej libretta w przestrzeni ówczesnych gatunków teatralnych.

Jednym z toposów francuskiej krytyki włoskiej opery – choć, jak zobaczymy niżej, wcale nie wszechobecnym – jest uznanie wyższości opracowania muzycznego nad tekstem libretta. Jest to widoczne w przywołanej już recenzji *Purytanów* z *L'impartial*: „Należy przyznać że dostawcy librett robią z publicznością, co im się podoba, a zwłaszcza z maestrami, którzy, jak sądzę, mogliby liczyć na więcej względów i uwagi z ich strony. Przestańmy więc zajmować się poezją i mówmy o muzyce”<sup>12</sup>. Próbując przeniknąć przyczyny niskiej jakości włoskich librett, jeden z krytyków zauważa: „Nie ma nic do powiedzenia o włoskim libretto, wiadomo jak się je robi (...). Zresztą to rzeczy całkiem bez znaczenia. Nie układa ich się nigdy z myślą o publiczności; łoża i parter nie mają tu nic do gadania. Wszystko rozgrywa się między aktorami, dyrektorem i maszynistami”<sup>13</sup>. Praca nad librettem jawi się tutaj jako różna od innych form twórczości literackiej. Przygotowanie tekstu opery pozbawione jest skupienia i twórczego wymiaru, właściwego innym typom pisania. Ze swojej natury wpisuje się ono w strukturę wyższego rzędu, jaką jest przygotowanie rentownego spektaklu. Libreciście przypisany jest

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 395.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 396.

<sup>12</sup> „L'impartial”, 22 janvier 1835.

<sup>13</sup> „Le Corsaire”, 14 mars 1835.

status analogiczny do twórców scenografii itp. Stanowi to istotny zarzut w kontekście romantycznej waloryzacji oryginalności i swobody twórczej literata. Jakkolwiek w omawianym okresie jest to cecha wszelkiej opery, to właśnie twórcy włoscy są najsurowiej oceniani przez paryską krytykę.

Mimo stwierdzanej przez paryskich krytyków podrzędności włoskiego libretta jako gatunku dramatycznego autorom badanych tekstów zdarza się używać wobec dzieł Romaniego czy Cammarano tradycyjnych kategorii poetyki dramatycznej. W kolejnych częściach artykułu chciałbym zaproponować krótki ich przegląd. Będą to: temat, sytuacja i postać dramatyczna.

---

## 2. Temat

Podstawowym zagadnieniem podnoszonym w związku z tematami librett oper włoskich jest ich nieautonomiczność. Wynika to z faktu, iż w badanym okresie tekst operowy – zwłaszcza włoski – stanowi niemal bez wyjątku adaptację dzieł już istniejących. To intertekstualne osadzenie przyczynia się do ustalenia wspomnianej wyżej, literackiej podrzędności libretta. Jak sygnalizują bowiem krytycy paryskich gazet, nawet w przypadku kompozycji noszących tytuły dzieł z zakresu literatury wysokiej i oryginalnej źródłem inspiracji librecistów pozostają często już istniejące, komercyjne przeróbki oryginałów. Libretto uczestniczy więc w swoistej procesji paraliterackich symulaków, prowadzącej do stopniowego wydrenowania tekstu-matrycy z wszystkiego, co w nim wartościowe, śmiałe, świeże itp. Podobna prawidłowość zauważona została w dość dowcipny sposób przez krytyka „Gazette Musicale”, relacjonującego mękę własnej pamięci literackiej w konfrontacji z tekstem *Purytanów* Pepoli, anonsowanym jako adaptacja powieści Waltera Scotta pod angielskim tytułem *Old Mortality*: „Przez pierwszą połowę przedstawienia łamałem sobie głowę, usiłując doszukać się w pamięci jakiejś sceny z powieści Scotta, która odpowiadałaby temu, co oglądałem. W połowie doznałem olśnienia: librecista przerobił nie powieść, a [oparty na niej] francuski melodramat. Żle zrobił”<sup>14</sup>. W tej sytuacji nadanie operze tytułu nawiązującego do znanego dzieła literackiego jawi się jako prosty zabieg marketingowy, przy tym sformułowana w nim obietnica musi pozostać bez pokrycia. Intertekstualność nie jest tu postrzegana jako źródło świadomie wykorzystywanych efektów estetycznych i intelektualnych, ale pasywność. W oczach gazetowych krytyków – w przeciwieństwie do dzisiejszych historyków literatury<sup>15</sup> – libretto nie jawi się więc jako forma literackiego dialogu z wielkimi niejednokrotnie pierwowzorami.

Co więcej, stojące za powstaniem libretta, skomplikowane często procedury adaptacyjne zostają zwykle skwitowane jednym zdaniem, podkreślającym brak oryginalnego wkładu ze strony „librettorobów” (*faiseurs des libretti*). Świadczą o tym uwagi, jak ta poświęcona *Marino Faliero* Donizettiego: „Libretto *Marina Faliero* jest tedy sztuką p. Casimira Delavigne, miejscami strawestowaną, niekiedy skopiowaną słowo w słowo”. Podobna myśl wyrażona zostaje w recenzji *Normy* Belliniego z „Le Corsaire”, gdzie relacja pracy Felice Romaniego wobec tekstu wyjściowej tragedii Alexandre’a Soumeta

---

<sup>14</sup> Chodzi o melodramat autorstwa Jacques-François’a Ancelota.

<sup>15</sup> Por.: I. Puchalska, *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*, Kraków 2004.

określona zostaje terminem „kalkowanie”. Dzisiejszemu czytelnikowi taka opinia musi wydawać się niesprawiedliwa, ponieważ pomija modyfikacje wprowadzone przez Romanięgo, w tym zmianę zakończenia tragedii. Jak jednak widać, zjawiska te mieściły się w parametrze ślepej plamki na oku dziewiętnastowiecznego krytyka francuskiego.

Dalej w technicznym opisie procedur adaptacyjnych posuwa się Castil Blaze w swojej monografii *Theatre Italien*. Używa on pojęcia „coupe”, dającego się przełożyć jako „sposób podziału” albo „krojenie” tekstu. Opisując pracę Ferdinanda Paëra nad librettem *Sroki złodziejki*, krytyk odsyła do notatek kompozytora i jego „uwag odnoszących się do sposobu podziału nowej sztuki, do rozkładu numerów. Paer przygotowuje pracę dla innego, a libretto, które do siebie dostosował i sobie przeznaczył, oddano Rossiniemu”<sup>16</sup>. Termin ów pojawia się też w odniesieniu do pracy Cesare Serbiniego nad librettem Giuseppe Petroselliniego do *Cyrulika sewilskiego* Paisiella<sup>17</sup>. Jak pokazują przywołane przykłady, pojęcie „coupe” odnosi się przede wszystkim do sytuacji, w której poeta przerabia już gotowe libretto na potrzeby nowego dzieła. Ponadto podział, do którego odsyła to słowo, nie dotyczy jednostek dramaturgicznych (takich jak ekspozycja, punkt zwrotny, punkt kulminacyjny dramatu itp.), ale sposobu rozmieszczenia w ciele sztuki zamkniętych form tekstowo-muzycznych (arii, piosenek, duetów itp.) oraz ich relacji z otaczającą tkanką recytatywów. Podobne zagadnienie interesuje Castila Balze’a w następującym opisie przeróbki tragedii lirycznej na nowe libretto (mowa o *Tankredzie*): „(...) autorowi udało się zręcznie usunąć część monologów, zastępując je ansablami, których ruchliwość dostosowywała się zdumiewająco dobrze do żywej akcji dramatycznej”<sup>18</sup>.

---

### 3. Sytuacja

Zgodnie z sygnalizowanym w pierwszej części nacjonalistycznym stereotypem to w odniesieniu do oper francuskich najczęściej wspomina się o silnych, oryginalnych albo zaskakujących sytuacjach dramatycznych. Warto przywołać kilka takich sądów, gdyż dostarczą one przykładowych sformułowań, za pomocą których gazetowi krytycy odnoszą się do dramaturgicznych walorów poprawnej albo więcej niż poprawnej konstrukcji libretta. Ta cecha libretta pochwalona zostaje np. w recenzji z opery *L’Etoile de Séville* Michaela Balfe do libretta Hippolyte’a Lucasa: „Zadajcie sobie trud, by chociaż przebiec wzrokiem to livretto, a znajdziecie sytuacje pełne silnego napięcia, charaktery i uczucia dostosowane do naszych obyczajów, bardzo piękne sceny, wersy, które nie tracą nic, będąc wygłoszone z dobrą dykcją”<sup>19</sup>. Podobnie w omówieniu opery *Guido et Ginevra* Halévy’ego czytamy o „dobrym bogatym utworze”, o mnogości „silnych sytuacji”<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Castil Blaze, *op. cit.*, s. 404.

<sup>17</sup> „(...) poeta zaproponował [libretto – M.B.] *Cyrulika Sewilskiego*, które chciał ująć w nowy sposób, poprzez rozmieszczenie i wykrojenie [coupe] numerów” (*ibidem*, s. 382); „(...) tym, co nie podoba się paryżanom w *Cyruliku* Paisiella, jest ponadto podział [coupe] (zbyt wiele arii i recytatywów, niewystarczająco wiele numerów zbiorowych)” (*ibidem*).

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 405.

<sup>19</sup> „Le Corsaire”, 21 décembre 1845.

<sup>20</sup> *Ibidem*, 7 mars 1838.



Przywołane cytaty uwydatnią – na mocy kontrastu – dość konsekwentne ignorowanie przez recenzentów analogicznych zjawisk w dziedzinie libretta włoskiego. Wręcz przeciwnie, odnajdujemy często sądy piętnujące u librecistów zza Pirenejów brak myślenia w kategorii dramatu. Castil Blaze zauważa na przykład, że „Kwintet ze *Sroki złodziejki* jest pysznym i błyskotliwym dramaturgicznym absurdem”<sup>21</sup>. Ten krytyczny sąd pokazuje mimo wszystko, że wbrew pogardzie, jaką otaczane są włoskie libretta, również i one poddane zostają ocenie oraz opisowi dokonywanym pod kątem konstrukcji sytuacji dramatycznej. Nawet jeśli rezultaty zastosowania tej ostatniej pozostają zazwyczaj negatywne, systematyczna lektura operowych kronik pozwala na wychwycenie kilku znaczących, a przez to szczególnie ciekawych wyjątków.

Ciekawym przypadkiem jest sprawozdanie z *Lunatyczni* Vincenzo Belliniego, opublikowane w „Gazette”. Recenzent ocenia, że „frazie brakuje siły w sytuacjach dramatycznych”<sup>22</sup>. W części poświęconej nocnej scenie w oberży czytamy: „Jest to sytuacja dramatyczna, którą Rossini oddałby z dużą dawką energii, Bellini pozwolił się jej jednak zdominować i nie odniósł nad nią zwycięstwa (...) nie jest on urodzony dla wielkich rzeczy. Jego biegłość odkrywa się raczej w scenicznych detalach”. Nawiasem mówiąc, sąd o braku dramatycznego rozmachu w muzyce Belliniego pojawia się często w dość wyważonych w porównaniu z konkurencją ocenach recenzentów „Gazette”.

Przywołany przypadek pokazuje rzadko sygnalizowaną przez krytyków sytuację, w której kompozytor nie sprostął dramatycznej sile libretta dostarczonego mu przez włoskiego autora. Widzimy tym samym, że o zaletach teatralnej konstrukcji tekstu poetyckiego wspomina się zwłaszcza wtedy, gdy pochwała literata może stać się punktem wyjścia do zganienia kompozytora. Ukazuje to, że recenzenci piszą pod założoną z góry tezę, dowodząc za wszelką cenę, iż opera włoska stanowi twór poroniony z dramatycznego punktu widzenia. Niezależnie od tego, czy zawinił dostawca muzyki, czy tekstu, końcowy wniosek zawsze jest taki sam. Podobne stwierdzenie znajdujemy w recenzji *Roberto Devereux*:

Oczywiście, w podobnym temacie nie brakowało sytuacji stworzonych po to, by wzniecić w kompozytorze dramatyczne uczucie. Niestety, pan Donizetti, zdający się posiadać mechaniczną część swojej sztuki, nie ma ani koniecznego w niej natchnienia, ani ideału. W każdej dziedzinie improwizatorzy za swoją łatwość płacą przeciętnością. To przypadek maestra, o którym mówimy. Przez fakt posiadania daru rzeczy pośpiesznych nie ma on – jak Meyerbeer – daru rzeczy głębokich i przemyślanych. Nigdy nie odrzuca, ale też nie porywa<sup>23</sup>.

Mimo zalet obecnych w librecie jego opracowanie przez kompozytora skończyło się teatralną klęską.

Na tym tle wyróżnia się pochlebna recenzja *Don Pasquale* Donizettiego. Recenzent zauważa tam i chwali pochodzący z II aktu numer partytury, w którym „(...) sytuacja dramatyczna zostaje szeroko rozwinięta”<sup>24</sup>.

Na zakończenie tej części chciałbym jeszcze przywołać dość ciekawy tekst poświęcony *Ernaniemu* Vincenza Gabussiego do libretta Gaetana Rossiego. Jest to pierwsza znana w Paryżu adaptacja dramatu Hugo, na kilkanaście lat przed dziełem Verdiego

---

<sup>21</sup> Castil Blaze, *op. cit.*, s. 404.

<sup>22</sup> „Gazette...”, octobre 1831, s. 306-308.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> „Le Corsaire”, 9 janvier 1843.

i towarzyszącymi mu we Francji nieszczęściami<sup>25</sup>. Ocena libretta jest tutaj jednoznacznie negatywna, a jednak sposób jej wyrażenia zdaje się godny uwagi:

Co do poezji, nie mówmy o niej: to zniekształcona imitacja *Hernaniego* pana Hugo. To *libretto*, *pasticcio*, mniej niż nic. (...) Ale w tym mniej niż nic jest wszystko, czego domaga się kompozytor: więzienie, grobowiec, grobowa lampa; kobieta z kochankiem, dwóch kochanków, trzech kochanków; jest bal maskowy, spiskowcy, podziemie, pochodnie, sztylety. Są trzy wystrzały armatnie w drugim akcie i trzy zadęcia w róg w trzecim. Jest w końcu podwójna śmierć nieszczęśliwych kochanków i zamaskowana twarz, kończąca sztukę okrzykiem: wszystko mi jedno, dobrze im tak!<sup>26</sup>

Po – chciałoby się już rzec: rytualnym – zanegowaniu literackiego statusu libretta (ten gest przybiera w tekście szczególnie zjadliwy, wręcz obsesyjnie nienawistny kształt: „c'est un libretto, c'est un pasticcio, c'est moins qu'un rien”) recenzent wymienia punkty kulminacyjne utworu. W formie retorycznego *enumerato* (którego zastosowanie staje się tutaj ewidentnym znakiem lekceważenia) odnajdujemy jednak, odtworzony dość wiernie, dramatyczny zarys struktury tekstu. Niejako wbrew intencji recenzenta pozwala to dostrzec wysiłek librecisty zmierny ku odzwierciedleniu oryginalnej konstrukcji dramatu w tym, co najefektowniejsze. Paradoksalnie, po niemal dwustu latach niepochlebna recenzja przekazuje nam wrażenia ze spektaklu o dość solidnie zaprojektowanej, harmonijnej dramaturgii.

---

#### 4. Postać

Kolejną kategorią tradycyjnej poetyki dramatu, której ślady odnaleźć można w gazetowych sprawozdaniach z premier włoskich oper, jest postać dramatyczna. W klasycznej teorii literatury o rodowodzie arystotelesowskim krąg zagadnień związanych z reprezentacją człowieka w fikcji artystycznej opisują takie kategorie, jak *ethos* czy *dianoia*, leżące u podstaw koncepcji charakterystyki bohatera w bardziej współczesnym znaczeniu.

Wierni swemu ogólnie krytycznemu nastawieniu wobec teatralności opisywanych dzieł recenzenci rzadko opisują operowe role z użyciem kategorii postaci, natomiast znacznie częściej postrzegają je jako abstrakcyjne konstrukty wokalne-muzyczne, sumę popisowych numerów przypisanych jednemu wykonawcy. Współcześni czytelnicy nawykli do uważania niektórych kreacji włoskiej sceny muzycznej pierwszej połowy XIX w. za arcydzieła subtelnej muzyczno-teatralnej charakterystyki. Osiągnięcia kilku pokoleń badaczy i artystów wydobyły złożoności psychologicznego rysunku postaci *Normy* czy *Łucji z Lamermoor*. W tym kontekście uderzający wydaje się fakt, że nawet one nie stają się przedmiotem głębszej refleksji recenzentów. Ich oryginalna konstrukcja nie doczeka się nawet wzmianki, co sprawia, że milcząco zakwalifikowano je do grupy z innymi, znacznie bardziej stereotypowymi portretami. Czy włoscy libreciści naprawdę posługiwali się tak swoistym idiomem literackim, że ich osiągnięcia stawały się nieczytelne dla paryskich żurnalistów? Sądzę, że nie. Romani, Cammarano, Ferretti

---

<sup>25</sup> W wyniku kłopotów związanych z prawami autorskimi do adaptacji dramatu Hugo operę wystawiono z innym tekstem.

<sup>26</sup> „Le Corsaire”, 27 novembre 1834.



i Rossi odebrali podobne wykształcenie, czytali tych samych klasyków, co francuscy recenzenci. Pojawia się pokusa, by uznać, że również i w tej sytuacji w grę wchodzi nacjonalistyczne uprzedzenia.

W tej sytuacji szczególnie istotne wydają się przypadki, gdy poszczególne charakterystyki włoskich bohaterów operowych przemówiły jednak do wyobraźni i wrażliwości francuskich krytyków. Dzieje się tak w przypadku *Roberto Devereux* Donizettiego. Główni bohaterowie dzieła stają się przedmiotem rozbudowanej psychologicznej analizy:

[Robert] jest zgubiony, jeśli Elżbieta go opuści. Królowa chciałaby mu wybaczyć, ale na widok jego chłodu domyśla się istnienia rywalki. Jest więc rozdarta między zazdrością a miłością, łaskawością a pragnieniem zemsty. Rzeczywiście, Robert kocha Sarę. Mimo tej (...) tajemnej przygody Robert jest panem swego losu: wystarczy, że powie słowo, że jeden raz uda wzajemność, a będzie mu wybaczone, położy stopę na karkach powalonych wrogów. Niestety! Ileż tajemnic skrywa w sobie ludzkie serce! Hrabia, który nie obawiał się być faworytem królowej otwarcie i na oczach wszystkich, wówczas, gdy nie kochał gdzie indziej, teraz – kiedy kocha – nie może zdobyć się na hipokryzję.

Jeśli wierzyć zacytowanym sądom, Donizettiemu i Romaniemu udało się wytworzenie na scenie teatralnego efektu postaci w kształcie porównywalnym do tego znanego z dramatu mówionego. Przywołana analiza nie różni się od pasaży z recenzji poświęconych operom francuskim. Wydaje się jednak, że nawet w tym przypadku sygnalizowany wyżej nacjonalistyczny trop nie zniknął całkowicie z recenzji. Wynika to z faktu, że w *Roberto Devereux* Romani nie tylko posłużył się francuskim pierwowzorem (gdyż to nierzadkie zjawisko), ale nawiązał do tematu o bogatej tradycji we francuskiej dramaturgii klasycystycznej. Przed Ancelotem w XIX w. tragedie o Elżbiecie i Esseksie stworzyli ksiądz Claude Boyer i (przede wszystkim) Tomasz Corneille, brat Piotra<sup>27</sup>.

Do ciekawych zagadnień związanych z kreacją bohatera we włoskim librecie operowym zaliczyć można pojawiające się niekiedy intertekstualne paralele wynikające nie z celowej strategii twórców dzieł, ale biorące swój początek w luźnych skojarzeniach recenzenta. Chciałbym przywołać dwa przypadki podobnego zjawiska. Pierwszy z nich pochodzi z recenzji *Anny Boleyn* Donizettiego-Romaniego, zamieszczonej w *Le journal des débats* przez Castil Blaze'a. Dopatruje się on tam podobieństwa między Henrykiem a hrabią Almawiwa. Chodzi oczywiście o postać z komedii Beaumarchais'go, bliższą paryskiej publiczności niż jej operowy, mozartowski homonim. Podobna uwaga, rzucona oczywiście na marginesie wywodu, powinna zostać potraktowana jako dowód swego rodzaju podprogowej wrażliwości literackiej recenzenta. Przyjęta poważnie, mogłaby stać się punktem wyjściowym studium z zakresu krytyki porównawczej o psychologicznym zacięciu. Wydaje się jednak, że – jakkolwiek ciekawemu i odkrywczemu – zestawieniu dwóch tekstów towarzyszy tutaj intencja nieco prześmiewcza. Jest to jednak przykład pełnego smaku dowcipu recenzenckiego. Taka forma ironii zbliża uprawianą przez Castil Blaze'a formę kroniki muzycznej do dowcipnej salonowej konwersacji, różniącej się bardzo od nienawistnych sądów dokonywanych często przez innych, bardziej uprzedzonych recenzentów.

Co ciekawe, kolejny bohater Beaumarchais'go staje się punktem odniesienia dla następnego krytyka, piszącego o innym utworze. W posiadającej pozytywny wydźwięk

---

<sup>27</sup> Chodzi o tragedię Tomasza Corneille'a *Le comte d'Essex* (1678).

recenzji z premiery *Don Pasquale* Donizettiego krytyk „Le Corsaire” stwierdza, że postać Malatesty przywodzi mu na myśl Figara<sup>28</sup>. Jeśli zestawienie króla Henryka VIII – postaci tragediowej – z hrabią Almawiwa miał lekko ironiczny oddźwięk, połączenie dwóch postaci komicznych wydaje się pozbawione tej cechy. Co więcej, jego obecność może być pochytywana jako pochwała: paralelizm odsyła tekst Romaniego do wysokiej tradycji europejskiego dramatu. Warto zauważyć, że to zaszczytne zestawienie pojawia się w recenzji pochodzącej z okresu zmiany nastawienia paryskiej publiczności do Donizettiego. W tym sensie analogia z Figarem ma znaczenie podwójne: jest nie tylko wprowadzeniem włoskiego librettach w obieg kultury wysokiej, ale i – co więcej – rdzennie francuskiej.

---

## 5. Śpiewak jako dramatopisarz

Deprecjonowaniu potencjału dramatycznego włoskich oper towarzyszy w gazetowej recepcji uwaga poświęcona scenicznym umiejętnościom śpiewaków. Nie dziwi to w gatunku, który – nawet w czysto komercyjnym sposobie funkcjonowania – tak wielką rolę przywiązywał do obecności śpiewaków-wirtuozów o statusie gwiazd. O dramatycznych walorach śpiewających talentów świadczy np. wystawiona przez Castil Blaze’a opinia o Giovannim Rubinim: „porywający i dramatyczny efekt był w głosie, wymowa, wyraz, geniusz natchnionego śpiewaka”<sup>29</sup>. Jak widać, nawet specjaliści w zakresie włoskiego repertuaru nie są postrzegani jedynie jako depozytorzy sztuki wirtuozerskiego śpiewu. Gdzie indziej, w odniesieniu do Luigiego Lablanche, ten sam autor zauważa: „połączenie talentu śpiewaka z talentem aktora, który w każdej chwili uwypukla muzykę, przydając jej intencji, charakteru, koloru wymaganego przez scenę i pozwala nadać śpiewanemu dialogowi brzmienia potocznej rozmowy”<sup>30</sup>. Pojęcie „dialogue chante” kładzie nacisk na uwypuklenie przez śpiewaka związków opery z dramatem, natomiast „conversation familiere” podkreśla realizm kreowanych przezeń sytuacji dyskursywnych.

Ciekawa jest uwaga Castil Blaze’a poświęcona ciągle temu samemu Lablanche’owi: „Jego wysoki i majestatyczny wzrost, jego piękna wyrazista twarz, szlachetna i budząca respekt, przydają ojcu Desdemony, wodzowi Druidów z *Normy* dramatycznej wagi, której się nie spodziewaliśmy, zanim Lablanche nie przyjął tych drugoplanowych ról”<sup>31</sup>. Pokazuje to, że wielki śpiewak-aktor staje się współtwórcą dramatycznego efektu przedstawienia nawet w tym sensie, że wydobywa na światło dzienne to, co umknęło poprzednim wykonawcom. Można się spierać, czy tak postrzegane, w pełni dramatyczne, wykonanie opery staje się aktem interpretacji w sensie hermeneutycznym (polegając na wydobywaniu utajonego potencjału dzieła), czy raczej stanowi rodzaj „pisania na nowo”, przynosząc próbę naprawienia wadliwej konstrukcji utworu. W tej drugiej sytuacji sceniczne umiejętności czyniłyby ze śpiewaka prawdziwego dramatopisarza, którym nie potrafił stać się włoski librecista. W swojej teatralnej pracy wykonawca sytuowałby się niejako ponad tekstem, nie zatrzymywałby się na jego (zawsze niepełnej,

---

<sup>28</sup> „Le Corsaire”, 9 janvier 1843.

<sup>29</sup> Castil Blaze, *op. cit.*, s. 447.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 442-443.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 444.

fragmentarycznej i szkicowej) literze, ale na nowo opracowywał wyjściową sytuację dramatyczną. Wracałby do punktu wyjścia poetyckiej pracy librecisty, po to, by wywiązać się z niej lepiej.

W tym kontekście libretto jawi się po prostu jako swego rodzaju „tekst z lukami”, osiągający swoją dramatyczną pełnię tylko dzięki oryginalnemu wkładowi, przynoszonemu przez wykonawcę, będącego współtwórcą przedstawienia w zakresie wykreowania pełni dramatycznego efektu<sup>32</sup>.

---

## 6. Dramaturgia zapożyczeń

Poza tym, dość przewidywalnym, wątkiem refleksji nad dramaturgią włoskiej opery, jakim było stwierdzenie współtwórczej roli wykonawcy w dramaturgii spektaklu, chciałbym wspomnieć o innej ważnej cesze badanego korpusu. Będzie to – sygnalizowana już – skłonność do wchłaniania w obręb przedstawienia operowego elementów tekstowych obcych dzieł stanowiącemu podstawę inscenizacji. Odniosę się tutaj do jednej z podstawowych właściwości utworów tego okresu, jakim jest ich swoście pastiszowy charakter. Przepływ numerów między różnymi partyturami jest praktyką, której, po pierwsze, oddają się sami kompozytorzy, po drugie – nie jest ona obca wykonawcom. Skutkuje to sytuacją, w której widz udający się na przedstawienie opery włoskiej nie może być nigdy pewien tego, jaki utwór usłyszy, gdyż jeden tytuł kryć może w sobie nieokreśloną liczbę zapożyczeń z innych. Przywołany już przypadek modyfikacji finału *Otella* Rossiniego wprowadzonej przez Davide’a dostarcza przykładu swoście ekstremalnego. Zauważmy tutaj jedynie, że podobne zjawisko nie wyklucza istnienia spójnej koncepcji dramaturgicznej spektaklu, o ile tę ostatnią postrzegać nie w perspektywie filologicznej (jako zgodność z literą drukowanego tekstu lub którejś jego wersji), ale praktycznie, jako sumę efektów dramatycznych generowanych przez jednostkową inscenizację. Właśnie w taki sposób odbiera to włoska publiczność.

Jaka jest reakcja recenzentów na to zjawisko? Podobnie jak w innych przypadkach, dużą rolę odgrywają tu rozpoznania dotyczące różnic w nawykach francuskich i włoskich odbiorców. Jak dowiadujemy się z opisu Castil Blaze’a, kończący się duetem z *Armidy* spektakl *Otella* nie budzi zastrzeżeń Włochów, którzy – mimo stwierdzonego przez francuskiego krytyka absurdu – mają wrażenie uczestnictwa w pełnym przedstawieniu operowym. Dowodzi to elastyczności właściwego dla tego kręgu kulturowego postrzegania spektaklu operowego jako całości dramaturgicznej. Brak tej elastyczności wyróżniał publiczność francuską i, przez rodzimych krytyków, był on oceniany jako konsekwencja głębszej znajomości praw teatru. Tak jak wiele innych, również i to rozpoznanie opiera się na silnie wartościującym schemacie myślowym. Wywiedzione z klasycystycznej poetyki nawyki odbiorcze zostają tu zgeneralizowane i uznane za jedyny słuszny model recepcji spektaklu.

---

<sup>32</sup> Dowodem na kluczową rolę aktora-śpiewaka są przytoczone przez Castil Blaze’a przypadki improwizacji. Jednym z nich jest np. występ Rubiniego w Calais, podczas którego tenor śpiewał po włosku, a reszta obsady po francusku. „Ponieważ kontrast byłby nieznośny w recytatywach – pisze dalej recenzent i historyk włoskiej opery we Francji – zaimprovizowano dialogi” (Castil Blaze, *op. cit.*, s. 388).

Mimo surowego potępienia ingerencji Davide'a w strukturę *Otella*, Castil Blaze – składniad sam autor wielu muzycznych parodii – spogląda życzliwym okiem na swoje mozaikową strategię kompozytorską Włochów. Świadczy o tym jego porównanie *Cyrulika* i *Kopciuszka* Rossiniego, prowadzące do wniosku o wyższości drugiego dzieła, a to właśnie ze względu na obecne w niej zapożyczenia:

Wydaje się niepotrzebnym zaznaczanie, że zapożyczenia czynione w dawnych partyturach są i pozostają nabytkiem nowych. By to stwierdzić nie trzeba odwołać się do niczego poza wolą autora i datą przedstawień. (...) Starszeństwo odbiera prawa w Operze, krainie, gdzie nabytki należą do ostatniego, kto zajmuje scenę. Takie jest prawo. Nie jest ono dziwniejsze od innych, które rządzą państwem kawatyn<sup>33</sup>.

Sama możliwość wysunięcia podobnej tezy świadczy o tym, że Castil Blaze nie postrzega dzieła w romantycznych kategoriach spójności ekspresji oraz właściwego każdemu dziełu, jednostkowego i niepowtarzalnego idiomu. Zarazem jednak stosowany przezeń system pojęć uwzględnia w wysokim stopniu uwarunkowania wynikające ze scenicznego przeznaczenia tekstu operowego, gdyż przykłada szczególną wagę wagę do tego, co przetestowane w praktyce. Zapożyczony z innej partytury fragment bywa niejednokrotnie lepszy od nowego, gdyż jego wpływ na publiczność został już sprawdzony. Prowadzi to do zasugerowania swoistej koncepcji operowej *mimesis*. Wartość *Kopciuszka* Rossiniego nie bierze się z niepowtarzalności i głębokiej refleksji nad jednostkowymi sytuacjami ukazanymi w librecie, ale z faktu, że stanowi on ekskluzywny wybór tego, co najlepsze w całej karierze kompozytorskiej tego twórcy. Rossini jawi się jako nowy Zeuksis, składający portret doskonałej piękności z najpiękniejszych fragmentów portretów innych kobiet. Jeśli takie podejście dziwi współczesnego czytelnika, bierze się to z wpływu postromantycznych koncepcji sztuki, które obce były Castil Blaze'owi w momencie komentowania twórczości autora *Kopciuszka*.

W kontekście zagadnienia struktury dramaturgicznej spektaklu postrzeganego jako jedność zasymilowanych zapożyczeń ciekawym tekstem jest jeszcze zaproponowana przez Castil Balze'a analiza roli Rozyny w *Cyruliku Rossiniego*: „Rola Rozyny stanowi jedną z bardziej błyskotliwych w całym repertuarze (...) kawatina, duet, tercet, numery zbiorowe, niczego nie brakuje, a lekcja śpiewu jest niezwykle korzystna dla debiutantki, albowiem może w niej ona umieścić numer, który darzy uczuciem i który dostosowano do jej środków oraz rodzaju talentu. Arie poważne i pełne patosu, walce, bolera, śpiewy tyrolskie, tematy z wariacjami były umieszczane – jedno po drugich – po to, by uśpić zazdrosnego opiekuna i oczarować publiczność”<sup>34</sup>. Jak widać w tym fragmencie, wszystkie utwory wprowadzane do intrygi w scenie lekcji śpiewu wpisują się niezmiennie w wyjściową sytuację fabularną, w ramach której Rozyna – jak syrena, albo później, Lakme w operze Delibes'a – posługuje się śpiewem nie bezinteresownie, ale dla osiągnięcia pewnego celu, jakim jest uśpienie podejrzliwości Bartola. Jak widać, wprowadzenie obcego elementu w obręb spójnej partytury dokonuje się w ramach dramaturgicznej struktury, w zgodzie z tematem, sytuacją i charakterem postaci oraz jej funkcją w intrydze.

Wydaje się, że jakkolwiek wzmianka o scenie lekcji z *Cyrulika* dotyczy sytuacji dość szczególnej – gdyż mamy w niej do czynienia ze swego rodzaju „operą w operze” –

---

<sup>33</sup> Castil Blaze, *op. cit.*, s. 408-409.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 396-397.

wytycza ona zarys teoretycznej ramy, którą można odnieść do innych form operowych zapożyczeń. Opisuje ona również wspomniany wyżej *casus Otella* zwińczonego duetem z *Armidy*. Jak pamiętamy, w oczach francuskiego krytyka, ten spektakl dowodził istnienia nieakceptowalnych form inkrustowania partytury obcymi elementami. Wydaje się, że nieakceptowalność ta brała się z faktu drastycznej niezgodności wprowadzonego elementu ze znaną publiczności szekspirowską sytuacją dramatyczną. Inne zapożyczenie nie budzi sprzeciwu Castil Blaze'a, a nawet zostaje uznane za czynnik budujący swoistą dramaturgię opery włoskiej.

---

---

## Konkluzja

Lektura wypowiedzi francuskich krytyków pod kątem poszukiwania wzmianek o dramaturgicznym wymiarze włoskiego libretta operowego okazuje się trudnym, a nawet frustrującym zadaniem. Podobny projekt skazuje historyka na zbieranie bardzo krótkich, elementarnych uwag, ginących w planie całej recenzji czy sprawozdania, gdzie nieporównanie większa waga przypisana została kwestiom wokalnemu, wizualnym, a nawet administracyjnym, albo też towarzyskim. W myśleniu o librecie jako formie dramatycznej dominuje protekcyjny ton, deprecjonujący ten wymiar tekstów Romaniego czy Cammarano. Jak starałem się pokazać, za taki stan rzeczy odpowiada najczęściej schematyczne postrzeganie różnic kulturowych między twórczością literacką oraz nawykami publiczności Francji i Włoch.

Mimo podrzędności przypisywanej przez paryską krytykę librettu opery włoskiej widzieliśmy, że ten aspekt tekstu nie umykał całkowicie pisarzom, których teksty badałem. Pokazuje to, że w asortymencie paryskich rozrywek epoki wizyta w Theatre Italien wpisywała się – wbrew wszelkim zastrzeżeniom – w przestrzeń doświadczeń teatralnych, a nie czysto muzycznych. Pozwala to również zrozumieć, w jaki sposób np. Giuditta Pasta, ceniona dla dramatycznych walorów swojego talentu, potrafiła przedłużyć swoją włoską karierę w stolicy Francji. Powtarzane już stwierdzenie o obecności u francuskich krytyków serii nacjonalistycznych uprzedzeń może wreszcie ulec odwróceniu: jeśli – przy wyrażeniu przychylnym nastawianiu – zdarzało im się dostrzegać dramaturgiczne walory belcantowych oper, wydaje się, że w oczach współczesnych im nieuprzedzonych odbiorców te same cechy nie ulegały wątpliwości.

---

---

Michał Bajer

## Summary

Stereotype's roots. Dramatic value of the Italian opera libretto in eyes of Parisian critic (1820-1840)

This article concerns a history of reception and historical poetics, its aim is to present the assessment of the Italian opera libretto done by critics working for gazettes over the period 1820-1830. In reviews prevails fierce criticism stemmed from cliché depiction of cultural differences.

Critics and journalists emphasized the peculiarity of the Italian audience's habits. This audience was inherently less sensitive to the dramatic aspects of operatic text construction (unlike French spectators). Nevertheless, in examined texts it is possible to distinguish a sequence of thoughts dedicated to the categories of poetics of the drama: subject, situation and dramatic characters. It indicates at least a residual recognition of the opera libretto as a dramatic work. Performed research shows detailed features of dramaturgical analysis of the Italian opera libretto, that is made by literary educated contemporary audience. Also it makes possible to reconstruct historical sources of some of the stereotypes associated even with current thoughts about poor quality of the Italian opera librettos.

---

---

## *Bibliografia*

- Castil Blaze, *Théâtres lyriques de Paris. L'Opéra-Italien, de 1548 à 1856*, Castil Blaze, Paris 1859.
- Gartioux H., *La réception de Verdi en France: anthologie de la presse 1845-1894*, Musik L. Galland, Weinsberg 2001.
- Girdlestone Cuthbert, *La tragédie en musique: 1673-1750, considérée comme genre littéraire*, Droz, Geneve 1972.
- Grout D.J., Weigel Williams H., *A Short History of Opera*, Columbia University Press, New York 2003, s. 397.
- Kerman Joseph, *Opera as drama*, Vintage books, 1959.
- Mongrédién J., *Le Théâtre-Italien de Paris, 1801-1831: chronologie et documents*, t. 1-8, Symétrie, Lyon 2008.
- Puchalska Iwona, *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*, Universitas, Kraków 2004.
- Rollet S., *Donizetti et la France, histoire d'une relation ambiguë* (rozprawa doktorska obroniona w roku 2012 na Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines).
- Verdi Reception*, red. Lorenzo Frassa, Michela Niccolai, Brepols, Turnhout 2013.
- Zaragoza G., *Dramaturgies romantiques*, PUD, Dijon 1999.