

Róża Różańska

Wilk w owczej skórze? : bohaterowie lub

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ nr 21 (2), 46-97

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Róża Różańska

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI W KRAKOWIE

Wilk w owczej skórze?

**Bohaterowie lub/i nikczemnicy obojga płci w operach
G.F. Händla na przykładzie postaci Kserksesa, Polinessa,
Grimoalda, Alciny i Tolomea**

Śledząc zawiłą akcję Handlowskich oper, nie można uniknąć wrażenia powtarzalności pewnych schematów libretta. Oczywiście scenaria i klimat poszczególnych kompozycji w typie seria różni się diametralnie. Niemniej jednak charaktery postaci ze scenicznych dzieł Georga Friedricha zdają się tworzyć wspólny katalog. Wiemy doskonale, że w każdej z oper jest „dama w opresji” i zakochany w niej „rycerz w białej zbroi”, zaś parze kochanków przeszkadza „nikczemnik”. Prawdopodobnie ta wynika w znacznej mierze z modnej ówczesnie konwencji intrygi w librecie operowym oraz z charakteru samego gatunku scenicznego dramatu muzycznego. Już w XVIII stuleciu konwencje te spotykały się z krytyką, także sam Händel był ganiony za nadmierne hołdowanie typowym modelom, choć jego kompozycje powstawały do ambitnych tekstów, między innymi największego poety epoki – Metastasia.

Pomimo widocznego schematyzmu akcji Georg Friedrich modeluje zaszufladkowane kategorie bohaterów swych dzieł. Za pomocą doboru środków kompozytorskich dodaje literackim sylwetkom nieco „człowieczeństwa”; bowiem u Händla postaci nie są oczywiste ani sztywne: mają złożone charaktery, zaś w toku akcji doświadczają różnorodnych emocji, pokazując zarówno negatywne, jak i pozytywne cechy. Choć tekst literacki posiada jednoznaczny wydźwięk, artysta modyfikuje

jego sens, tworząc nową rzeczywistość i otwierając pole do interpretacji. Tym sposobem kompozytor zaciera granicę między bohaterami a nikczemnikami, niemal wodząc za nos publiczność. Bardziej odważne próby w tym zakresie można dojrzeć już na przykładzie *Juliusza Cezara w Egipcie* (HWV¹ 17) z 1724 roku, jak również w *Rodelindzie* (HWV 19), *Ariodante* (HWV 33), *Alcinie* (HWV 34) oraz w *Kserksesie* (HWV 40). Analiza wymienionych dzieł pozwoli na ocenę, w jakim stopniu zaszufładowane kategorie postaci z oper seria zostały zmodyfikowane przez Händla.

Antybohaterowie stanowią jeden z najbardziej interesujących typów postaci Händlowskich oper. Warto przyjrzeć się tej muzycznej ewolucji w gatunku opery seria, której źródła można odnaleźć już w kompozycjach G.F. Händla. Analiza muzycznych partii szwarccharakterów dokonana zostanie w anachronicznej kolejności. Przyjęto porządek złożoności zmian w kompozycjach, by pokazać, w jakim stopniu koncepcje późnych oper są różne od rozwiązań stosowanych przez młodszego kompozytora.

Kserkses: król romantyczny

Wystawiony w kwietniu 1738 roku *Kserkses* nie zyskał przychylności londyńskich widzów, dając podwaliny pod rychły upadek trzeciego teatru operowego prowadzonego przez Geорга Friedricha. Jednak nie zapominajmy, że Händel pisząc *Kserksesa* czuł schyłek epoki włoskiej sztuki operowej. Miał bowiem okazję przekonać się, jak komediowe, bardzo przystępne dzieło Johna Gaya od dekady jest wielokrotnie wznawiane z powodu niezwykłego zainteresowania publiczności². Najprawdopodobniej to właśnie wnikliwe obserwacje zmieniających się trendów muzycznych doprowadziły kompozytora niemal na skraj reformy gatunku opery seria. Stąd też w *Kserksesie* pojawia się typowo komiczna postać Elvira, służącego Arsamenesa; prócz tego mamy ciąg zabawnych sytuacji, zupełnie nielicujących z powagą i patosem wcześniejszych oper Händla. Pomimo tak od-

1 Skrót HWV oznacza katalog dzieł kompozytora Händel-Werke-Verzeichnis.

2 *The Beggar's Opera* została po raz pierwszy wystawiona w styczniu 1728 roku i od tej pory cieszy się niesłabnącą popularnością po dziś, o czym pisze m.in. J. Richardson, *John Gay, The Beggar's Opera, and forms of resistance*, „Eighteenth-Century Life”, Vol. 24 (2000), nr 3 s. 19–30.

ważnych rozwiązań Georg Friedrich pozostał wierny swym „znakom rozpoznawczym”, do których należała przede wszystkim maestia wokalna, przejawiająca się zarówno rozsądnym dawkowaniem zdobnictwa, jak i użyciem stosownych, a zarazem dyskretnych środków retorycznych³. Niestety londyńscy melomani nie docenili innowacyjnego pomysłu kompozytora i jednogłośnie odrzucili dzieło nasycone elementami *buffa*⁴. Jednak dziś Kserkses należy do najczęściej wystawianych oper Händla zaraz po *Juliuszu Cezarze*, właśnie z powodu lekkiej w odbiorze treści⁵.

Libretto Silvia Stampiglii obfituje w ambiwalentne przykłady zachowań perskiego króla. Władca potrafi być hojny i czuły, lecz równocześnie nie posunie się przed siłowymi rozwiązaniami, by odseparować Arsamenesa od ukochanej Romildy. Kserksesa otwiera aria tytułowego bohatera wielbiącego pomnik natury [Przykład 1]⁶. Tekst literacki wskazuje na wrażliwość psychiki Persa, a jednocześnie pokazuje wspaniale wykorzystana przez kompozytora szansę na wykreowanie bukolicznego nastroju. Zaledwie dwa wersy tekstu⁷:

*Ombra mai fu di vegetabile
cara ed amabile soave più.*

W twym cieniu, ukochane drzewo,
leży piękno i harmonia.

zostały przez Händla opracowane w licznych powtórkach całości słowno-muzycznych. Trójdzielne metrum i spokojny, jednostajny tok ćwierćnotowy zakłóca niekiedy rytm punktowany, wywołując wrażenie lekkiego napięcia. Plan harmoniczny naznaczają niemal same konsonanse, sielskość przywodzi też na myśl tonacja F-dur, tradycyjnie kojarzona z miłością do natury. Oto więc Kserkses jako wcielenie

3 Temat maestrii partii solowych w operach Handla został poruszony przez autorkę w poprzednim artykule, *Wokół opery Giulio Cesare in Egitto (HWV 17) G.F. Handla. Kontekst historyczny i struktura dzieła. Maestia partii solowych bohaterów pierwszoplanowych*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów”, nr 20 (3/2014), s. 20–45.

4 Jak wyjaśnia Winston Dean w *Handel's Serse*, w: *Opera and the Enlightenment*, red. Thomas Bauman, 1995, s. 135, widzowie mogli czuć się wręcz zdezorientowani koncepcją przedstawienia, tak bardzo odbiegającą od znanych im schematów.

5 Ibidem.

6 Przykłady nutowe, ze względu na rozmiary, znajdują się na końcu artykułu. [red.]

7 Wszystkie włoskie teksty literackie arii pochodzą ze strony <http://www.librettidopera.it/>, zaś wszelkie ich tłumaczenia na język polski na potrzeby bieżącej pracy dokonała autorka.

łagodności i zrozumienia dla piękna otaczającego świata. Warto podkreślić, iż pod względem formalnym aria ta zbliża się do ariosa, zaś jest pełnym przeciwieństwem wszechobecnego schematu *da capo*.

Jak dowiadujemy się z dalszego rozwoju akcji, uczucia króla do Romildy są prawdziwe, a jego zamiary szczerze, zaś to brat władcy, Arsamenes, okazuje złość i wzburzenie tak w tekście literackim, jak i w muzycznym opracowaniu. [Przykład 2]

Xerxes:

*Io le dirò che l'amo,
nè mi sgomentarò.
E perchè mia la bramo,
so quel che far dovrò.*

Arsamenes:

*Tu le dirai che l'ami,
ma non t'ascolterà.
Quella beltà che brami,
solo di me sarà.*

Kserkses:

Powiem jej, że ją kocham,
co nie jest dla mnie
A, gdyż to me pragnienie,
wiem, co uczynię.

Arsamenes:

Powiedz jej, że ją kochasz,
ale ona cię nie posłucha.
Piękność, której pożądasz,
należy do mnie.

O zamiarze złożenia miłosnej deklaracji kobiecie opowiada Kserkses ze stoickim spokojem. Nadrzędnym pomysłem muzycznym jest tutaj powtarzalność motywu w ambitusie kwinty. Transpozycje rzeczono-go zwrotu w górę i w dół nawiązują do wątpliwości towarzyszących bohaterowi, rozważających w duszy odpowiedź Romildy. Akompaniament instrumentów smyczkowych w rozłożonych pochodach trójdźwiękowych pozwala wyeksponować partię solową, czyniąc arię lekką w odbiorze; zaś za pogodny nastrój odpowiada tonacja G-dur. Aria stanowi interesujące zdublowanie formy *da capo*. Jest to kolejny przykład innowacyjnego pomysłu Händla, który rezygnuje z osobnego opracowania kwestii wygłaszanych przez każdego z braci. Miast tego na przestrzeni jednej arii uzyskuje kontrast pomiędzy pewnym swego zwycięstwa Kserksesem (w niemal idyllicznej pierwszej części o budowie ABA) a zagniewanym Arsamenesem (powtarzającym część króla, lecz o zgoła odmiennym nastroju). Dzięki użyciu skoków w górę i wysokiego rejestru Arsamenes brzmi gniewnie. W ten sposób powstaje lustrzane odbicie arii Kserksesa, sugerujące zamianę charakterów między postaciami pozytywnymi a negatywnymi.

Kolejnym przykładem wrażliwości emocjonalnej okazywanej tytułowego bohatera jest aria *Di tacere e di schernirmi*, wyrażająca smutek Kserksesa z powodu oziębłości Romildy [Przykład 3]:

*Di tacere e di schernirmi,
ah, crudel, chi t'insegnò!
O, lasciate d'esser belle,
care luci, amate stelle,

o, cessate di ferirmi,
che mai più vi seguirò!*

W milczeniu i w szyderstwiu,
och, okrutna, która mnie uczysz!
O, pozostań piękna,
pod opieką światłości bądź kochaną
przez gwiazdy,
lecz przerwij me męki,
bardziej niż kiedykolwiek podążę za tobą!

W tym przypadku Georg Friedrich zdecydował się użyć klasycznego schematu *da capo*; aczkolwiek zarówno część A, jak i B utrzymane zostały w molowej tonacji, przez co zaciera się wrażenie kontrastu, tak charakterystyczne dla tego typu arii. Opadające pasaży i dysonansowe skoki ilustrują wzburzenie władcy, zaś bardziej sentymentalna część środkowa podkreśla jego uległość wobec pięknej córki generała. Wysoki rejestr nawiązuje do podniesionego głosu, lecz wrażenie gniewu równoważy opadający kształt linii melodycznych. Szukając śladów malarstwa dźwiękowego natrafimy jedynie na podkreślenia przymiotnika *crudel* za pomocą fermat bądź akcentowania drugiej sylaby dłuższą wartością rytmiczną, a także melizmatów. Jest to pierwsza z bardziej wirtuozowskich arii Kserksesa.

Cierpienia miłosne perskiego króla pokazuje Händel znów w durowym trybie, co po raz kolejny stawia Kserksesa w dobrym świetle. I choć tekst daje duże pole do opisu przy indeksowaniu słów:

*Più che penso alle fiamme del core,
più l'ardore crescendo sen va.
E il mio petto è ricetto ben poco
di quel foco, che pena mi dà.*

Czuję, że serce spala mi ogień,
coraz bardziej wzrasta mój zapal.
I moje trzewia nie mogą pomieścić
płomieni, które zadają mi ból.

kompozytor decyduje się zaledwie na ogólne zasugerowanie nastroju przy pomocy ognistocie falującego akompaniamentu i płomiennych melizmatów. [Przykład 4]

Przykładem głębokiej rozpaczki Kserksesa jest arioso z drugiego aktu [Przykład 5]:

*È tormento troppo fiero,
l'adorar cruda beltà.*

To udręka dla mej dumy,
Czcic tak okrutne piękno.

w którym poza molowym trybem i przewagą dysonansowych współbrzmień istotna jest nieregularna rytmizacja. Skoki w połączeniu z punktowanym rytmem upodobniają arioso do lamentu, potęgując wrażenie niepokoju towarzyszącemu pierwszym rozczarowaniom.

W następnej arii Kserkses tłumaczy Romildzie, że Arsamenes nie jest jej wierny, a przy okazji wyraża własną zazdrość o ukochaną. [Przykład 6]

*Se bramate d'amar,
chi vi sdeгна,
vuò sdeгнаrvi, ma come non so.
La vostr' ira crudel me l'insegna,
Tento farlo
e quest'alma non può.*

Jeśli pragniesz kochać tego,
kto tobą gardzi,
ostudź pogardę, choć ja nie wiem, jak.
Gniew okrutnie mnie naznaczył,
Staram się go zwyciężyć,
lecz ma dusza nie może.

Händel zdecydował się ukazać słuchaczom szczere wzburzenie króla. Melizmaty na słowie *sdeгна* pokazują silne oburzenie Kserksesa. Kontrast fakturalny i wyrazowy na słowach *ma come non so* oraz *quest'alma non può* udowadnia jego osobisty stosunek do postawy brata. Podobnie jak sekwencyjna budowa arii, skutkująca wielokrotnymi powtórkami, przywodzi na myśl skandowanie.

Dalszym przykładem cierpień towarzyszących wątpliwości co do uczuć Romlidy jest utrzymana w typie *cavatiny* aria [Przykład 7]:

*Il core spera e teme
penando ogn'or così,
se goderà in amore,
saper ancor non può.
Lo chieggio alla mia speme,
ella mi dice sì,
ma poi freddo timore
sento che dice no.*

W sercu nadzieja i obawa
każda słabnie wtedy,
gdy będzie się cieszyć miłością,
wiedząc nawet, że niepewna.
Pragnę mieć nadzieję,
że ona odpowie mi: tak,
ale potem zimny strach,
mam wrażenie, że mówi: nie.

Także tutaj Händel łagodzi wydźwięk tekstu, kreując obraz bardziej zakochanego romantyka niż postaci z barokowej opery *seria*. Podobną

funkcję spełnia przedostatnia aria mówiąca o nadziei bohatera na tryumf – zgodę na ślub z Romildą uzyskaną od jej ojca [Przykład 8]:

*Per rendermi beato
parto, vezzose stelle,
e poi, pupille belle,
a voi ritornerò.
Farfalla al vostro lume
il core innamorato
ardendo le sue piume
fenice io scorgerò.*

Szczęśliwym czyni mnie
twe wejście, o gwiazdo zalotna,
a widok twych pięknych oczu
osłodzi mój tryumfalny powrót.
Niczym ćma do światła
podąża za tobą me chore z miłości serce
jak spalający swoje pióra
feniks, ja zmartwychwstanę.

Znów mamy do czynienia z pastoralnym nastrojem i spokojnym przebiegiem ilustrującym pewność siebie króla, a zarazem jego szczerze zamiary.

Jedynym dowodem na ciemną stronę charakteru Kserksesa jest finalna aria gniewu [Przykład 9]:

*Crude Furie degl' orridi abissi,
aspergetevi d'atro veleno!
Crolli il mondo,
e 'l sole s'eclissi a quest'ira,
che spira il mio seno!*

Wystąpcie okrutne Furie z otchłani piekieł,
I sączcie ponurą truciznę!
Wali się świat,
a Słońce jest zaćmione, gniewem,
który toczy moje piersi!

Burzliwa motoryka, jak również pauzy suspiracyjne dają do zrozumienia, iż zostały obudzone najokrutniejsze instynkty króla. Efekt potęguje smyczkowy akompaniament z licznymi repetycjami dźwięków i tremolami. Jednakże próbując ocenić całokształt postaci nie możemy zapominać o licznych przejawach jego pozytywnych cech ujętych przede wszystkim w warstwie muzycznej. Zatem, podsumowując, dzięki zabiegom kompozytorskim perski monarcha jest bohaterem wzbudzającym od pierwszej chwili pozytywne odczucia publiczności.

Polinesso: Rycerz w białej zbroi czy szwarczarakter?

Zupełnie przeciwnie przyjęte przez londyńską socjetę zostało dzieło oparte na poemacie *Orlando Furioso* autorstwa Ludovica Ariosta⁸.

8 R. Pines, Ariodante. *George Frideric Handel*, "The Opera Quarterly" Vol. 13 nr 2,

Ariodante z 1735 roku zawiera duże fragmenty taneczne, co stanowi znaczną modyfikację w stosunku do wyjściowej koncepcji opery seria, lecz czytelną analogię do francuskich spektakli⁹. Jednak nie jest to jedyna interesująca nas zmiana. Przy czytaniu anonimowego libretta (opartego na tekście Antonia Salwiego) niegodziwość Polinessa, głównego antagonisty, jest bezsprzeczna. Po odtrąceniu przez księżniczkę Ginevrę planuje on uwiedzenie Dalindy, widząc jej skłonność ku sobie [Przykład 10]:

*Coperta la frode
di lana servile
si fugge, e detesta,
e inganno s'appella.
Si chiama con lode
prudenza virile
s'avvien che si vesta
di spoglia più bella.*

Oto kanwa dla oszustwa
w skromnej szacie,
które bieży i upokarza
zwodniczym zamiarem.
Mówi się z pochwałą
o męskiej roztropności,
lecz zdarza się, iż od sukienki
naga prawda jest piękniejsza.

Pomimo niedwuznacznej treści literackiej, obnażającej złe zamiary Księcia Albany, kompozytor rezygnuje z sugestywnych muzycznych środków. Arię cechuje prosta, jasna melodyka, durowy tryb oraz zdumiewająco radosny, trójdzielny taneczny akompaniament. Być może jest to nawiązanie do ukontentowania Polinessa swym znakomitym pomysłem, jednak równie prawdopodobnie stanowi odzwierciedlenie głęboko ukrytych pozytywnych cech rycerza.

Także obietnica miłości skierowana do Dalindy [Przykład 11]:

*Spero per voi, sì, sì
begli occhi in questo di
sanar mie piaghe.
E a voi sacrar vogl'io
gli affetti del cor mio,
pupille vaghe!*

Do was wołam z nadzieją,
o piękne oczy, w których
szukam ukojenia mego łkania.
A wasze poświęcenie splecę
uczuciami swego serca,
O bezkresne źrenice!

s. 141–143.

9 Przyczynę stanowi udział w premierze tancerki Marie Sallé, dla której Händel stworzył możliwość solistycznych popisów, por. Ch. Cudworth, *Handel and the French Style*, "Music & Letters", Vol. 40 (1959/2), s. 122–131.

zawarta została w zbliżonym radosnym, punktowanym przebiegu ósemkowym. Utrzymana w pastoralnej tonacji F-dur, poprzedzielana pauzami symbolizującymi westchnienia aria mogłaby zostać uznana za szczerą deklarację, gdyby wcześniejsze recytatywy nie wyjaśniały prawdziwych motywów Polinessa.

Zadowolenie z udanego podstępu [Przykład 12]:

*Se l'inganno sortisce felice
io detesto per sempre virtù.
Chi non vuoi se non quello che lice,
vive sempre infelice quaggiù.*

O jakże oszustwo czyni los szczęśliwym,
Ja gardzę wszelkimi cnotami.
Kto nie chce tego, co niegodziwcy
Żyje tutaj wiecznie nieszczęśliwy.

brzmi prześmiewczo i sarkastycznie. Podkreślenie słowa *detesto* za pomocą bardzo rozbudowanych ozdobników w triolach szesnastkowych jest zarówno wykpieniem zaślepienia Dalindy, jak i zasygnalizowaniem pewnego dystansu do swoich czynów. Händel wstrzymał się z indeksowaniem pozostałych słów, pozostając przy stosunkowo nielicznych powtórkach, dzięki czemu faktura utworu jest przejrzysta.

Ostatni występ solowy Polinessa pokazuje go nam jako odważnego wojownika. Decyzja o wstąpieniu w szranki w obronie Ginevry [Przykład 13]:

*Dover, giustizia, amor
m'accendono nel cor desio di gloria.
Se a brame così belle
arridono le stelle, abbiám vittoria.*

Siła, sprawiedliwość, miłość
zapłonęły w moim sercu z żądzą chwały.
Jeśli pragnieniom tak pięknym
dopomogą gwiazdy, ja zwyciężę.

ozdobiona została fanfarówą partią instrumentów dętych. Polinesso jest bardzo pewny siebie, co znajduje odzwierciedlenie w użytych środkach kompozytorskich. Arię otwiera wznoszący się motyw, nawiązujący do dalekosiężnych celów księcia, przy czym może on również ukazywać czystość intencji bohatera. Podobną symbolikę zawiera permanentne stosowanie wznoszących pochodów w partii wokalne. Z kolei kunsztowne zdobnictwo (wielokrotnie na słowie *gloria*, jak również *accendo*) w połączeniu z pochodami trójdźwiękowymi w tonacji D-dur kieruje myśli na bliski tryumf. I choć tekst słowny jest jednoznacznie pozytywny, kompozytor

wywołuje wrażenie zadufania czy nawet pewnej pyszałkowatości tej postaci.

Zastanawiając się nad charakterem Polinessa, niezwykle trudno jest wydać jednoznaczną opinię. Powód poddawania w wątpliwość prawdziwej natury jego czynów leży w muzyce Händla, bowiem Georg Friedrich postanowił pokazać księcia Albany w bardzo korzystnym świetle. We wszystkich czterech ariach powstaje silny kontrast pomiędzy tekstem literackim a tekstem muzycznym. Na początku dostrzegamy w Polinessie iskierkę dobra, by po chwili utwierdzić się w przekonaniu, iż mamy do czynienia z nikczemnikiem. Jest to bez wątpienia najbardziej ambiwalentny z handlowskich bohaterów, a zarazem jeden z najciekawszych.

Grimoaldo: tyran o złotym sercu

Wystawiona po raz pierwszy w lutym 1725 roku *Rodelinda* była jednym z większych sukcesów scenicznych Händla. Tekst literacki Nicola Francesca Hayma oraz warstwa muzyczna Georga Friedricha doskonale wpisują się w założenia gatunku opery *seria*; aczkolwiek przykład tyrana Grimolado znów poddaje w wątpliwość podział na jednoznacznie złe i jednoznacznie dobre postaci. Swą pierwszą arię nowy król Longobardów kieruje do dawnej narzeczonej, Eduige. Władca czyni jej wyrzuty, że sama nie chciała być zostać jego żoną [Przykład 14]:

*Io già t'amai, ritrosa,
sdegnasti esser mia sposa
sempre dicesti no.
Or ch'io son Re, non voglio
compagna nel mio soglio,
aver chi mi sprezzò.*

Ja niegdyś cię kochałem, nieśmiało,
lecz gardziłaś byciem moją narzeczoną,
Zawsze mówiłaś: nie.
Gdy zaś jestem królem, nie będę
chciał za towarzysza na moim tronie,
tego, który mną wzgardził

Händel utrzymuje pozytywny wizerunek króla w muzycznym opracowaniu arii. Miłosny zawód dyskretnie ilustruje łamana linia melodyczna na słowach *Io già t'amai, ritrosa*, a także przyspieszenie toku na słowie *sposa*.

Jednoznacznie radosna jest aria adresowana do Garibalda [Przykład 15]:

*Se per te giungo a godere,
puoi temer
di chi? di che?
Io d'Astrea do moto al brando,
io commando,
io son Re.*

Od kiedy powierzyłem mój zamiar tobie,
jakże mogę się lękać
kogokolwiek? czegookolwiek?
Ja uderzam mieczem Sprawiedliwości,
ja rozkazuję,
gdyż to ja jestem Królem.

Zadowolenie tyrana symbolizuje przede wszystkim trójdzielny rytm i tryle w akompaniamencie. Pojedyncze ozdobniki nie zaciemniają linii melodycznej, zaś rozdzielanie motywów sprawia, że dostrzegamy niepokój władcy o swe rządy (czego zupełnie nie można odczytać z tekstu słownego!).

O sprawiającej mu ból miłości do Rodelindy [Przykład 16]:

*Prigioniera ho l'alma in pena,
ma si bella è la catena,
che non cerca liberà.
Mesto, infermo, il cor sen'giace,
ma il suo mal così gli piace,
che bramar pace non sa.*

Ma dusza jest uwięziona w bólu,
lecz miłe mi tww okowy,
więc nie szukam wolności.
Smutek, choroba, leżą w moim sercu,
ale tak bardzo mu się one podobają,
że nie pragnie już pokoju.

śpiewa Grimoaldo stosunkowo pogodnie. Zupełnie jakby był pogodzony z obojętnością byłej królowej. Jednakże tekst literacki mówi o wielkim, rozdzierającym serce cierpieniu. Jest to kolejny przykład kontrastu wyrazowego, celowo zastosowanego przez Händla.

Dla Rodelindy i Bertarida król ma tylko gorzkie słowa [Przykład 17]:

*Tuo drudo è mio rivale,
tuo sposo è mio nemico,
e morte avrà.
[a Bertarido:]
L'amplesso tuo fatale,
legittimo o impudico,
or reo ti fa.*

Twój kochanek jest moim rywalem,
Twój mąż jest moim wrogiem,
więc śmierć go czeka.
[do Bertarido:]
Śmiertelnym był twój uścisk,
uzasadniony czy nieprzyzwoity,
sprawił, żeś jest winny.

Wzburzenie odmalował Händel swym ulubionym zabiegiem – motoryką. Częste repetycje i wielokrotne skoki są niczym drżenie głosu zdenerwowanej, zasapanej i krzyczącej osoby. Kompozytor chciał

pokazać, że król kompletnie stracił nad sobą panowanie. Jednak aria ta stanowi chwilowe załamanie w spokojnej dotychczas partii Grimoalda.

Wątpliwości w stosunku do Rodelindy [Przykład 18]:

*Tra sospetti, affetti, e timori
sento il seno ripieno d'affanni.
Or mi rendo, or mi accendo in furori
or mi pento,
or pavento d'inganni.*

Wśród podejrzeń, uczuć i obaw
czuję smutek zalewający me piersi.
I nie wiem już, czy trawi mnie złość,
czy mam żałować,
czy też bać się podstęp.

również wyrażone zostały przy pomocy rytmicznego ostinata. Jednak tutaj dochodzi element symbolizujący niepokój, są nim długie pauzy. Pochody w górę i w dół na słowie *affanni* napędzają tempo arii. Te zabiegi sprawiają, iż niepokój Grimoalda jest niemal namacalny.

Jednak ostateczne zrozumienie, że przez otoczenie jest postrzegany jako uzurpator, ujawnia aria pastoralna [Przykład 19]:

*Pastorello d'un povero armento
Pur dorme contento,
sotto l'ombra d'un faggio
o d'alloro.
Io, d'un regno monarca fastoso,
non trovo riposo,
sotto l'ombra di porpora e d'oro.*

Pasterza lichego stada
kołysze sen szczęśliwy
w cieniu drzewa bukowego
lub wawrzynu.
A ja, wspaniały władca królestwa,
nie mogę znaleźć spokoju,
w cieniu purpury i złota.

W tym przypadku Händel pozostał wierny libretcie. Bukoliczny nastrój tekstu podkreśla również muzyka. Jednostajny akompaniament w umiarkowanym tempie połączony z synkopującą akcentuacją nadaje się do odmalowania sielskiego obrazu szczęśliwych pasterzy. Tymczasem na scenie pojawia się rozpaczający władca. Jego duma ustępuje miejsca melancholii. Środki, które wcześniej służyły do oddania gniewu (zmiany rejestru, pauzy), służą tu dla określenia smutku. Tak oto Georg Friedrich gra na uczuciach słuchaczy, wzbudzając sympatię dla nieszczonego tyra.

Pod względem charakterologicznym Grimoaldo stanowi antycypację Kserksesa. Obydwaj bohaterowie są dumnymi władcami, obaj nieodpowiednio lokują swe uczucia. Jednakże punkt kulminacyjny losu Grimoalda dokonuje się w idyllicznej pieśni, miast w arii gniewu.

Dzięki temu finał opery ujawnia łagodną naturę uzurpatora, demaskując go jako pozytywnego bohatera.

Alcina: targana namiętnością czarownica

W poczcie Handowskich nikczemników wyróżnia się postać wróżki Alciny. Nie tylko dlatego, że jest tytułową bohaterką dzieła z 1735 roku. Najważniejszą jej cechą jest płęć. Stanowcza i pewna siebie niewiasta jest absolutnym wyjątkiem na tle plejady operowych postaci Georga Friedricha. Wśród innych kompozycji scenicznych odznacza się także niespotykanym poziomem wirtuozostwa: sopranowa rola czaruje elastyczną koloraturą¹⁰. I choć profil bohaterki nasiąknięty jest wyrachowaniem, dzięki muzyce Händla potrafi ona również okazać prawdziwe i gorące uczucia.

Alcina wita publiczność arią opowiadającą o satysfakcji z uwiedzenia rycerza Ruggiera [Przykład 20]:

*Di', cor mio, quanto t'amai,
mostra il bosco, il fonte, il rio,
dove tacqui e sospirai,
pria di chiederti mercé.
Dove fisso ne' miei rai,
sospirando, al sospir mio,
mi dicesti con un sguardo:
peno, ed ardo al par di te.*

Bogowie, najdroższy, jakże bardzo cię kocham,
pokazuję lasowi, źródłu, rzece,
gdzie zamilkłeś i westchnąłeś,
prosząc o łaskę.
Gdzie zostały moje nadzieje,
tam to westchnienie, do moich westchnień,
powiedziało mi ze wzgardą:
cierpię, i płonę z tobą.

Händel intensywnie posługuje się malarstwem dźwiękowym na tle idyllicznego akompaniamentu dialogującego z sopranem. Głębokie westchnienia Alciny równoważy łukami w partii instrumentalnej. Królowa jest frywolna, lecz jednocześnie wyraża szczere uczucia.

Po tak obiecującym wstępie czarodziejka powoli zaczyna odsłaniać prawdziwą naturę. Tłumaczenie zbyt swobodnego zachowania i gorzka refleksja nad przyszłością [Przykład 21]:

¹⁰ Partia Alciny powstała dla odznaczającej się ponadprzeciętnymi możliwościami głosowymi Anny Marii Strady del Pò. Ponadto kompozycja zawiera obszerne fragmenty baletowe przeznaczone, podobnie jak w Ariodante, dla tancerki Marie Sallé, por. W. Dean, *Handel's Operas, 1726–1741, op. cit.* s. 315.

*Si, son quella,
non più bella,
non più cara
agli occhi tuoi;
ma se amar
tu non mi vuoi,
infedel, deh! non mi odiar.
Chiedi al guardo, alla favella,
Se son quella, dillo ingrato
Al tuo core mentitore,
Che mi vuole rinfacciar.*

Tak, taka jestem,
nie bardziej piękna,
nie bardziej droga,
niż w twoich oczach;
ale jeśli kochać
nie chcesz mnie,
niewierny, ah! zniechędź cię.
Zapytaj, słysząc tę przemowę,
Czy ty taki jesteś, a mówią żeś niewdzięczny
A twe serce zakłamate,
Chcę odplacić mi szyderstwem.

została zaprezentowana przez kompozytora w formie lamentu. Przekomponowana forma i stale wznosząca melodia pozwoliła mu konsekwentnie zbudować napięcie. By je podkreślić, Händel po raz kolejny ucieka się do pauz suspiracyjnych, zaś rzewny instrumentalny refren kończący wzbudza litość dla zmartwionej bohaterki.

Prośba o porzucenie Bradamante, skierowana do Ruggiera [Przykład 22]:

*Tornami a vagheggiar,
te solo vuol amar
quest'anima fedel,
caro mio bene.
Già ti donai il mio cor;
fido sarà il mio amor;
mai ti sarò crudel,
cara mia speme.*

Wróć do mnie, aby kontemplować radość,
tylko miłości pragnie
wierna dusza,
mój najdroższy.
Tak dałam ci moje serce;
zaufaniem będzie moja miłość;
ale że nigdy nie będziesz okrutny,
żywię nadzieję.

została umuzyczniona dialogiem solistki z instrumentami oraz melizmami na ostatnich słowach wersów, podobnie jak w arii *Di', cor mio, quanto t'amai*.

Kulminacyjny moment opery stanowi monolog *Ah! mio cor! Rozpacz i pragnienie zemsty uwalnia złość Alciny* [Przykład 23]:

*Ah! mio cor! schernito sei!
Stelle! Dei!
Nume d'amore! Traditore!
T'amo tanto;
puoi lasciarmi sola in pianto,
oh Dei! Perchè?
Ma, che fa gemendo Alcina?
Son reina, è tempo ancora:
restì o mora,
peni sempre, o torni a me.*

Ach! moje serce! jesteś szydercą!
Gwiazdy! Bogowie!
Bóstwo miłości! Zdrajco!
Kocham cię tak bardzo;
możesz mnie zostawić samą we łzach,
O bogowie! Dlaczego?
Lecz przez co wzdycha Alcina?
Jam królową, a mój czas nadchodzi:
więc czy przetrwa on lub zginie,
ukarany srodze, powróci do mnie.

Na tle żałobnego akompaniamentu zamieszcza Händel urywane skoki interwałowe w wysokim rejestrze. Rozpaczliwymi wezwaniami i pełnymi żałości westchnieniami zastępuje literackie złorzeczenie. Ożywiona część B stanowi chwilowe odwołanie zakochanej kobiety do swego honoru.

Kontynuacją wątku rozpaczliwej bohaterki jest inwokacja do bóstw podziemnych [Przykład 24]:

*Ombre pallide, lo so, mi udite;
d'intorno errate, e vi celate,
sorde da me:
perchè? perchè?
Fugge il mio bene;
voi lo fermate deh! per pietate,
se in questa verga,
ch'ora disprezzo,
e voglio frangere, forza non è.*

Błade cienie, już wiem, ja usłyszałam;
o niesprawiedliwościach i sekretach wokół,
on jest głuchy na me wezwania:
lecz dlaczego? dlaczego?
Ucieka od mojego dobra;
i nie zatrzymam go ah! przez litość,
tkwiącą w tej różdżce,
teraz czuję pogardę,
i chcę rozgromić, lecz brak mi sił.

Alcina już wie o zdradzie Ruggiera i z myśliwego zmienia się w ofiarę. Skoki oktawowe i repetycje pokazują jej rozedrganie.

Druga kulminacja opery przypada na zaprzysiężenie zemsty przez czarodziejkę [Przykład 25]:

*Ma quando tornerai
di lacci avvinto il piè,
attendi pur da me
rigore e crudeltà.*

Lecz kiedy wrócisz,
związany sznurami, do mych stóp,
ja będę czekać
surowa i okrutna.

*E pur, perché t'amai,
ho ancor di te pietà.
Ancor placar mi puoi,
mio ben, cor mio; non vuoi?
Mi lascia, infido, e va!*

A jednak, ponieważ cię kocham,
to czuję współczucie.
Mogę nawet złagodzić mój gniew,
o moja miłości, najdroższy czyż tego nie chcesz?
Złość wtedy mnie opuści, niewierny, dla ciebie!

Lecz w warstwie muzycznej próżno szukać nie widzianych wcześniej rozwiązań, ze szczególnym wykorzystaniem swoistego rodzaju parlando. Efekt zaskoczenia zastosował Händel dopiero w ostatniej arii. Ostateczna rezygnacja królowej przejawia się głębokim żalem [Przykład 26]:

*Mi restano le lagrime;
direi dell'alma i voti;
ma i Dei resi ho implacabili,
e non m'ascolta il ciel.
Potessi in onda limpida
sottrarmi al sole, al di:
potessi in sasso volgermi,
che finirei così
la pena mia crudel.*

Pozostałam we łzach;
choć wyznałam żale mej duszy;
ale bogowie są nieustępliwi,
nie słuchają mnie niebiosa.
Gdybym mogła w jasne promienie
słońca wznieść się, aby powiedzieć:
poruszyłabym nawet kamień,
aby skończyła się
moja kara okrutna.

Przejmujące refreny skrzypiec wieszczą potężnej Alcinie rychły koniec. Żalobny nastrój osiągnięty został przy pomocy powolnego, lecz marszowego toku i długich łuków. W ten sposób kompozytor uczynił z tytułowej bohaterki męczennicę, choć libretto ukazuje ją jako podstępłą wichrzycielkę.

Tolomeo: uwodzicielski okrutnik

Wystawiony w 1724 roku *Giulio Cesare in Egitto* okazał się najbardziej cenioną operą Händla¹¹. Libretto Hayma dało wspaniałe możliwości dla muzycznej charakterystyki poszczególnych postaci. Jednakże i w tym przypadku znajdujemy niejednoznacznych charakterologicznie bohaterów. Mowa tutaj o Tolomeo. Z jednej strony jest to zdrajca

11 Opera była pokazywana 53 razy za życia kompozytora, co jak na ówczesne standardy stanowiło niezwykły wynik, W. Dean, J.M. Knapp, *Handel's Operas, 1704-1726*, Oxford 1987, s. 437, 501.

odpowiadający za wybuch wojny domowej i morderca Pompejusza, ujawniający nieczne zamiary i w stosunku do Cezara i Kleopatry¹² [Przykład 27]:

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

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

Analizując środki muzyczne napotykaemy wiele rozwiązań charakterystycznych dla opery *buffa*, dzięki czemu między powstaje sprzeczność pomiędzy groźnym tekstem literackim, a parodią złości ujętą w partii muzycznej. Nieprzewidywalny kształt melodii, nagłe skoki i zaskakujące pauzy przy durowym trybie utworu symbolizują niedojrzałość emocjonalną młodego faraona¹³.

Z drugiej zaś strony Tolomeo okazuje płomiennie uczucie owdowiałej Kornelii. Czuje się dostatecznie ukarany oziębłością rzymianki [Przykład 28]:

*Si, spietata, il tuo rigore
sveglia l' odio in questo sen,
Giacché sprezzo questo core,
prova, infida, il mio velen!*

Tak oto, o bezwzględna, twoja kara
obudziła mą nienawiść.
Jakaż pogarda mieszka w tym sercu,
wyniosła, zdradliwa, sącząc truciznę!

Tolomeo cierpi, zaś Händel czyni jego uczucie bardziej dramatycznym. Niecierpliwość uzurpatora oddaje motoryka. Uparte powtarzanie frazy *sveglia l' odio in questo sen* oraz obszerne dyminucje na słowie *l' odio* pojawiają się w towarzystwie triolowego akompaniamentu. Szybkie tempo i durowy tryb łagodzą sens tekstu, przez co Egipcjanin staje się mistrzem wodewilu, a nie rozpaczającym kochankiem.

Pomimo wyniosłości kobiety faraon nie rezygnuje, lecz nieco zmienia strategię [Przykład 29]:

12 Tłumaczenie pochodzi z artykułu R. Różańskiej, op. cit., s. 34.

13 Ibidem. analiza arii s. 34–35.

*Belle dee di questo core,
voi portate il ciel nel volto,
non ha il ciel più bel splendore
di quel ch'avete
in doppie stelle accolto.*

O piękna bogini mego serca,
co nosisz niebo na swej twarzy,
nie ma w niebiosach większego splendoru
od dwóch gwiazd
twych oczu.

Pochwała urody Kornelii nie ma na celu skruszenia jej serca. Tekst literacki sugeruje uczciwość zamiarów władcy, natomiast Händel czyni z nich muzyczny dowcip. Artykulacja i frazowanie wpływają na rozbitcie wersów, które gubią pierwotne znaczenie i wagę wyznań miłosnych. Jedynie trzeci wers prezentuje niemal nabożną cześć, stanowiąc silny kontrast do reszty charakteru arii. Zmiany tempa uzyskane zastosowaniem szybszego toku powodują, że ostatni wers brzmi jakby był wypowiedziany półgłosem. Tworzy to komiczne skrócenie formy *da capo*, w rezultacie deklaracja uczuć faraona brzmi prześmiewczo.

Postać Tolomea podsumowuje złorzeczenie pokonanej Kleopatrze [Przykład 30]:

*Domerò la tua fieraZZa
ch'il mio trono aborre e spreZZa,
e umiliata ti vedrò.
Tu qual Icaro ribelle
sormontar brami le stelle,
ma quell'ali io ti tarperò.*

Powściągnij swą dumę
która moim tronem brzydzi się i gardzi,
bo tyś upokorzona.
Tyś, jak zbuntowany Ikar
pragnęła dosięgnąć gwiazdy,
lecz nie zepchniesz mnie w przepaść.

Faraon pastwi się nad siostrą przy pomocy użytych już wcześniej środków muzycznych, lecz w przeciwieństwie do wcześniejszych arii kompozytor decyduje się na tryb molowy i relatywnie niską tessiturę. Dzięki temu charakter bohatera ulega zmianie z porywczego despoty na stanowczego wodza.

Mimo wszystko postać Tolomea nie jest pozbawiona uroku i może zostać zaliczona do quasi komicznych. Z całą pewnością dzięki tej właśnie partii opera *Giulio Cesare* jest tak wyjątkowa na tle pozostałych kompozycji z lat 20. XVIII stulecia.

Zabawa Händla z konwencją

Uważniej przyglądając się operom Georga Friedricha zobaczymy wariacje i permutacje utartych schematów, co czyni ich treść daleką od sztamowych. Możemy to zobaczyć choćby w tekstach literackich poszczególnych arii. Jednakże to muzyka niemieckiego kompozytora „dopowiada” znaczenie do tekstu słownego. Dzięki interesującym zabiegom kompozytorskim zarówno przed specjalistami, jak i przed słuchaczami otwiera się pole do interpretacji „profilu postaci”. Niniejsza analiza stanowi jedynie przyczynek charakterystyki Händlowskich bohaterów. Tekst prezentuje zaledwie wycinek dorobku operowego genialnego twórcy na podstawie przykładów z najbardziej cenionych współcześnie dzieł. Jednakże ostateczna ocena poszczególnych postaci należy wyłącznie do czytelników. Żadna z postaci nie okazuje się taka, na jaką została upozowana. Tolomeo, Grimoaldo, Polinesso, Alcina i wreszcie Kserkses tworzą złożone osobowości, targane namiętnościami i ulegające kaprysom duszy. Na pierwszy rzut oka są oni niczym wilki w owczej skórze. Ale czy aby na pewno? Czy przypadkiem nie zasługują także na nasze współczucie i zrozumienie? W końcu w swych złościach i zawiściach są tak bardzo ludzcy. To my sami musimy zdecydować, czy antagoniści są rzeczywiście wilkami w owczej skórze. W toku analizy wskazano, że kompozytor niejednokrotnie prowokuje wręcz przeciwne sugestie.

Niniejszy tekst uwypuklił także kwestie modyfikacji gatunku opery seria w twórczości Händla. Georg Friedrich na przestrzeni kolejnych oper odchodzi od tradycyjnej budowy opery seria, eksperymentując między innymi z „nieśmiertelną” formą arii *da capo*, jak również z przyjętym porządkiem RARA. Najciekawsze w tym zakresie pozostają dzieła napisane przez dojrzałego już artystę, z których najbardziej śmiałym jest *Kserkses* (HWV 40). Innowacyjne podejście Georga Friedricha dało podwaliny pod późniejszą reformę całego gatunku, wyprzedzając koncepcje Glucka i Mozarta¹⁴. Barokowy tytuł dla niniejszego artykułu został wybrany celowo, z nadzieją iż zachęci on do dalszych poszukiwań.

14 Rola twórczości Handla dla rozwoju gatunku opery została omówiona przez W. Deana i J.M. Knappa w *Handel's Operas, 1704–1726*, Oxford 1987 oraz przez H. Meynella, *The Art of Handel's Operas*, Lewiston 1986.

Bibliografia

- M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku*, tłum. E. Dziębowska, Warszawa 1970.
- D. Burrows, *The Cambridge Companion to Handel*, Cambridge 1997.
- Ch. Cudworth, *Handel and the French Style*, "Music & Letters", Vol. 40 nr 2, s. 122–131.
- W. Dean, J.M. Knapp, *Handel's Operas, 1704–1726*, Oxford 1987.
- W. Dean, *Handel's Serse*, w: *Opera and the Enlightenment*, red. T. Bauman, Cambridge 1995.
- Händel-Handbuch*, Band 4, red. W. Eisen, Leipzig 1985.
- Ch. Hogwood, *Händel*, tłum. B. Świdorska, Kraków 2010.
- J.W. Hill, *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580–1750*, New York–London 2005.
- T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2006.
- J.M. Knapp, *Handel's Giulio Cesare in Egitto*, w: *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, red. H. Powers, Princeton 1968.
- H. Meynell, *The Art of Handel's Operas*, Lewiston 1986.
- C. Monson, *Giulio Cesare in Egitto: From Sartorio (1677) to Handel (1724)*, "Music & Letters", Vol. 66, nr 4, s. 313–343.
- R. Pines, *Ariodante. George Frideric Handel*, "The Opera Quarterly" Vol. 13 nr 2, s. 141–143.
- J. Richardson, *John Gay, The Beggar's Opera, and forms of resistance*, "Eighteenth-Century Life", Vol. 24, nr 3, s. 19–30.
- L. Silke, *Händel. Die Opern*, Kassel 2009.
- C. Taylor, *Handel's disengagement from the Italian opera*, w: *Handel Tercentenary Collection*, 1987, s. 165–181.
- The New Grove Dictionary of Opera*, red. S. Sadie, London–New York 1992: A. Hicks, *Alcina*, t. I, s. 73-74; A. Hicks, *Ariodante*, t. I, s. 185-186; *Giulio Cesare in Egitto*, T. I, s. 436-437; *Serse*, t. IV, s. 327-328.

Abstract

The wolf in sheep's clothing?

Heroes or/and villains both sexes in G. F. Handel's operas illustrated by characters of Xerxes, Polinesso, Grimoaldo, Alcina and Tolomeo

The article is dedicated to hidden meaning in musical arrangement of the operatic arias by George Frideric Handel. The main goal of this text is to redefine the true nature of villains heroes in Handel's

operas. The analysis contains examples of five works: *Giulio Cesare in Egitto* (HWV 17), *Rodelinda* (HWV 19), *Ariodante* (HWV 33), *Alcina* (HWV 34) and *Xerxes* (HWV 40) upon which examination of traditional role of rascals (which are Tolomeo, Grimoaldo, Polinesso, Alcina and Xerxes) reveals their secret keeping positive aspects. The composer changed the original meaning of the libretti by using compositional techniques traditionally linked with positive heroes. In addition the comparison of listed works allows to assess to what extent

Przykłady nutowe

Przykład 1

Xerxes: Ombra mai fu di vegetabile

The image displays a musical score for the opera *Xerxes*, specifically the aria "Ombra mai fu di vegetabile". The score is written for Violino I, Violino II, Viola, Bassi, and a vocal line. The tempo is marked "Larghetto". The vocal line includes the lyrics: "Ombra mai fu di vegetabile ca. ra ed a - mo - bi - le so - a - re più, an -". The score is presented in three systems, with the vocal line and its lyrics appearing in the second and third systems. The instrumental parts are written in treble and bass clefs, with various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

the strict categories form an opera seria type were modified by Handel and shapes new questions for further examination.

Keywords

George Frideric Handel, opera seria, Giulio Cesare in Egitto (HWV 17), Rodelinda (HWV 19), Ariodante (HWV 33), Alcina (HWV 34), Xerxes (HWV 40), villains and heroes operatic characters.

The image displays a musical score for a vocal piece, likely from an opera. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a keyboard accompaniment. The vocal line is written in a single staff, and the keyboard accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs). The lyrics are in Italian and are written below the vocal line. The first system of music has the following lyrics: *...bra mai fu di ve-ge-ta-bi-le ca-ra ed a - ma-bi-le so-a-re più, ca - ra ed a -*. The second system of music has the following lyrics: *...ma-bi-le, om - bra mai fu di ve-ge-ta-bi-le ca-ra ed a - ma-bi-le so-a-re più,*. The third system of music has the following lyrics: *so - a - re più.* Above the vocal line in the third system, there is a performance instruction: *(Si deve cantare il primo)*. The music is written in a common time signature (C) and features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Przykład 2

Xerxes: lo le dirò che l'amo / Arsamenes: Tu le dirai che l'ami

Andante.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Soprano.
Bass.

ARSAMENES.
per la 2^a Stanza.

lo le di-rò che l'a-mo nè mi ago-men-te-rò, — io le di-rò, io le di-rò che
Tu le di-rai che l'a-mi, ma non l'a-scol-te-rò, tu le di-rai, tu le di-rai che

l'a-mo nè mi ago-men-te-rò, nè mi ago-men-te-rò, nè mi ago-men-te-rò,
l'a-mi, ma non l'a-scol-te-rò, ma non l'a-scol-te-rò, nè, non l'a-scol-te-rò,

io le di-rò che l'a-mo nè mi ago-men-te-rò.
tu le di-rai che l'a-mi, ma non l'a-scol-te-rò. (Fino.)

E' per-chè mi lo tra-mi, e per-chè mi lo tra-mi — qual che farò di-rò, e qual che
Qual la bel-là che tra-mi, qual la bel-là che tra-mi io lo di-mo-rò, io lo di-

Przykład 4

Xerxes: *Più che penso alle fiamme del core*

Andante.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Skrzek.
Bassi.

Più che

pen - so al - le fiam - me del co - re, piú l'ar - do - re cre - sca, do - sta rà,

al bi - stem
no, *piú l'ar - do - re cre -*

...no, do sen tu;

più che pen.so al. le fiam.me del co. re, più che pen.so al. le fiam.me del co. re, più l'ar.

do. re, più l'ar. do. re cre. scen. do sen tu;

Przykład 5

Xerxes: È tormento troppo fiero

Largo.

SKALME.

(Bassi.)

È tor. men. to troppo fie. ro

È. do. rar cruda bel tà, È. do. rar cruda bel tà, È tor. men. to troppo fie. ro È. do.

(solo. Animo, che faga di leggere.)

rar cruda bel tà, È. do. rar cruda bel tà.

Przykład 6

Xerxes: Se bramate d'amar, chi vi sdeгна

allegro.

Violino I. II.
Oboe I. II.
Violino III.
Viola.
SRRE.
Bassi.

Viol. I. (u. Ob.)
Viol. II. (u. Ob.)
Viola.

Se bra-ma-te d'a-mar, chi vi sde-gna, ruò sde-gnar, vi, ruò sde-gnar.

Przykład 7

Xerxes: Il core spera e teme

Andante larghetto.

(Violino I)
 (Violino II)
 (Viola)
 SKRINK.
 (Bassi)

Il core spera e teme per-
non, do' egli ar- ru, si, se go, de, rà in a- mo, re, sa, per an, cor non può,
sa, per an, cor non può; il re, re spera e teme, il
co- re spera e teme per, nan- do, per, nan- do egli ar, co, si, se

Przykład 8

Xerxes / Amastris: Per rendermi beato

Violini.
Sekcje.
Bassi.

Per ren-der-mi be-a-to par-to, ven-so, ne sto-le, e poi, pu-pil-le hel-le, a
 voi ri-tor-ne-rò, ri-tor-ne-rò, pu-pil-le hel-le, a voi ri-tor-ne-rò,
 pu-pil-le hel-le, voi, so-ne sto-le,
 a voi ri-tor-ne-rò, per ren-der-mi be-a-to par-to, ven-so ne sto-le, e
 poi, pu-pil-le hel-le, a voi ri-tor-ne-rò, ri-tor-ne-rò, a voi ri-tor-ne-rò, pu-
 -pil-le hel-le, e poi a voi ri-tor-ne-rò, a voi ri-tor-ne-rò, a voi ri-tor-ne-rò,
 a voi ri-tor-ne-rò, a voi ri-tor-ne-rò, a voi ri-tor-ne-rò, a voi ri-tor-ne-rò.

Adagio.

(Fine)

Przykład 9

Xerxes: *Crude Furie degl' orridi abissi*

allegro.

(Violino I)

(Violino II)

(Viola)

SERSE.

(Bassi)

8

Cru - de fa - rie degl' or - ri - di a - bis - si, a - sper - ge - te, mi, a - sper - ge - te, mi, a - sper -

ge - te, mi d'a - tro ce - lo

- no, a - sper - ge - te, mi, cru - de fa - rie, cru - de fa - rie degl' or - ri - di a -

First system of the musical score for 'Coperta la frode'. It features a vocal line with lyrics: *-bi-si, a-sper-gi-te, ni d'a-tro ve-le - - - no, d'a-*. The accompaniment includes strings and woodwinds.

Przykład 10

Polinesso: Coperta la frode

Musical score for 'Polinesso: Coperta la frode'. The score is for Violini (Violins), Viola, Polinesso, and Bassi. It includes the following lyrics: *Co - per - ta la fro - de di la - na ser -
- ri - le si fog - ger - de - te - sta, e in - gen -
- no sup - pol - lis e in - gen - no sup - pol - lis - no sup - pol -
- lis co - per - ta la fro - de di la - na ser - ri - si
fog - ger - de - te - sta, e in - gen - no sup - pol - lis, e in - gen - no sup - pol - lis, si fog - ger - de - te - sta, e in -*

Przykład 11

Polinneso: Spero per voi, si, si

allegro, ma non troppo.

Violino I.

Violino II.

Viola.

POLINNESO.

Bassi.

Adagio, a tempo.

Spe-ro, spe-ro per voi, si, si, be-gli occhi in que-sto di, be-gli occhi in que-sto di sa-nar-ve
più. più. lo più. be-gli occhi in que-sto

di spe-ro per voi, si, si sa-nar-ve più. più. be-gli occhi, si per

Przykład 12*Polinesso: Se l'inganno sortisce felice*

Andante.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Tutti.

No fia, per, so ven ti, so de, lo, so per
sen, pre, so, so, so de, lo, so per sen, pre, so ven, pre, so de, lo.
so, so de, lo, so ven, pre, so ven, pre, so de, lo, so ven, pre, so de, lo.

Przykład 13

Polinneso: Dover, giustizia, amor

The musical score is titled "Polinneso: Dover, giustizia, amor" and is marked "Allegro". It features four vocal parts (Tutti, Violin, Polinneso, Bassi) and instrumental accompaniment (Violin and Viola). The score is divided into three systems. The first system shows the vocal parts and instrumental accompaniment. The second system includes the vocal parts and instrumental accompaniment, with the lyrics "Do-ver, giu-sti-zia, a-mor" written below the vocal lines. The third system includes the vocal parts and instrumental accompaniment, with the lyrics "ria, do-ver, giu-sti-zia, a-mor" written below the vocal lines. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Przykład 14

Grimoaldo: lo già t'amai, ritrosa

allegro, e staccato.

Tutti unisoni.

Viola.

GRIMOALDO.

Bassi.

lo già t'amai, ritrosa.

ma li fa mai ritrosa, adognati ce ser mia to so, sempre di ce sti nò, sempre di ce sti nò, adogna.

Przykład 15

Grimoaldo: Se per te giungo a godere

Ad allegro.

(Violini) unisoni.

GRIMOALDO.

(Bassi.)

Se per te giun-go a go-de-re,

poi-te-mor, poi-te-mor di

chi? di che? di chi? di che? poi-te-mor di chi? di

Przykład 16

Grimoaldo: Prigioniera ho l'alma in pena

Allegro.

(Violino I.)

(Violino II.)

(Viola)

GRIMOALDO.

(Bassi.)

6 7 7 6 7 6 7 6 7 6 7

6 3 3

6 3 3 6 3 6 3 6 3

Prigio- nie - ra ho l'al - ma in pe - na,

6 6 7 7 8 6 7 7 3

ni si bel - la è la ca - te - na, ni si bel - la è la ca - te - na, che non cre - ca

6 7 6 3 6 7 6 6 6 6

Przykład 17

Grimoaldo: *Tuo drudo è mio rivale*

The image displays a musical score for the piece "Tuo drudo è mio rivale" by Grimoaldo. The score is arranged for five parts: Violino I, Violino II, Viola, GRIMOALDO (soprano), and Bassi (bass). The tempo is marked "Allegro". The score is divided into three systems. The first system shows the instrumental introduction. The second system begins with the vocal entry of the soprano, marked "(a l'istesso)", with the lyrics "Tuo drudo è mio ri - vale, tuo spo - so è mio mi - co,". The bass part has corresponding lyrics "e mi - tra, tu, e mi - tra, tu,". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Przykład 18

Grimoaldo: Tra sospetti, affetti, e timori

ad Negro.

(Violini.)

GRIMOALDO.

(Bassi)

Tià se sospet. ti, af-

- fet. ti, e il mo. ri sen. to il se. no ri. pio. no d'af. fan.

sen. to il se. no ri. pio. no d'af. fan.

ni; trà se sospet. ti, af- fet. ti,

e il mo. ri sen. to il se. no ri. pio. no d'af. fan.

Przykład 19

Grimoaldo: Pastorello d'un povero armento

(Violino I)

(Violino II)

(Viola)

GRIMALDO.

(Bassi)

Pa-sto-rel-lo d'un po-vero ar-mento per dor-me con-tento, per dor-me con-tento set-to

l'on-dra d'un fag-gio d'el-lo - ro, per dor- - - me con-tento, pa-sto-rel-lo d'un po-ve-ro ar-mento per dor-me con-

-tento set-to l'on-dra d'un fa-g-gio, d'un fa-g-gio d'el-lo - ro, per dor-me con-tento

Przykład 20

Alcina: Di', cor mio, quanto t'amai

Andante larghetto.

Violini I.
Oboe I.
Violini II.
Oboe II.
Viola.
ALCINA.
Bassi.
Pianoforte.

Di', cor mio, quanto t'amai
Stag' e l'Amor mi ha fatto da lei mi

mostra il bo. no. il so. le. ri. o. do. ve. tan. qui e sa. pi. ra. i.
sie' de' Mai. no. de' Carl. ten. de' Bl. che. so. schremsner und wohnt auf sie.

prig di chieder ti more ch. ch. chie. der. ti more ch.
ich hat um de. me. thill. ch. ich hat um de. me. thill.

Przykład 21

Alcina: Sì, son quella

colla mano larghetto

ALCINA.
 Sì, son quel- la, non più lè- la, non più ra- ma gli oc- chi
 Ja, Je l'èi- chel, doch nicht achts mehr, nicht mehr rei- und der, son

Bassi.

Pianoforte.

tuoi: ma se a mar tu non mi via- i, in- fe- del, del- l'èi non mio- dia, ma se a mar tu non mi
 Aug? doch wenn du der Lieb- est, sagst hast, Fal- scher, triffst mich nicht mit Han- doch wenn du der Lieb- est,

via- i, in- fe- del, del- l'èi non mio- dia, in- fe- del, del- l'èi non mio- dia, in- fe- del, del- l'èi non mio- dia.
 Han- triffst mich Fal- scher, triffst mich Fal- scher, nicht mit Han- triffst mich Han- triffst mich mit Han.

Sì, son quel- la, non più lè- la, non più ra- ma gli oc- chi
 Tren- de- bis sol, doch nicht achts mehr, nicht mehr rei- und der, son

tuoi: ma se a mar tu non mi via- i, in- fe- del, del- l'èi non mio- dia, in- fe- del, del- l'èi non mio- dia.
 Aug? doch wenn du der Lieb- est, sagst hast, nicht mit Han- triffst, Fal- scher, triffst mich nicht mit

Przykład 22

Alcina: Tornami a vagheggiar

Allegro.

(Violini e Oboe unisoni.)

(Viola.)

ALCINA.

(Bassi.)

Piano-forte.

Allegro, ma non troppo.

Allegro.

Te - na mi a vagheggiar.
 Bolej ach, in mi miem.

te so lo vuol a...
 di mar bre in, nig

mar...
 warm

quest' a - ni, ma te...
 così dolcemente gran, ces

Oh,
 Sola,

ca - ro mio be...
 dir - e il' miei Sre...

Allegro, ma non troppo.

ca - ro mio be...
 .bre, Tieu...
 re! reef

te - na mi a va - gheggiar.
 bolej ach, in mi miem.

Przykład 23

Alcina: Ah! mio cor! schernito sei!

Andante larghetto.

(Violino I.)
 (Violino II.)
 (Viola.)
 ALCINA.
 (Bassi)

Andante larghetto.
 Pianoforte.

Ah! mio cor! schernito sei!
 Ah! mein Herz! verhöhnt dich bist du!

Die, il Du me da mo vel tra-di-to-re! t'a-mo-tan-to; puoi las-ci-ar-mi so-la in
 Himmel! du Gott der Lie-be! du, Ver-rä-ther! so dich furcht-los und du lässt mich ein-sam

Przykład 24

Alcina: Ombre pallide, lo so, mi udite

The image displays a musical score for the piece "Alcina: Ombre pallide, lo so, mi udite". The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Violino I, Violino II, Viola, ALCINA, Bassi, and Pianoforte. The second system includes staves for Violino I, Violino II, Viola, ALCINA, Bassi, and Pianoforte, with the vocal line for ALCINA featuring lyrics in Italian and German. The tempo marking "Allegretto" is present at the beginning of the score.

Allegretto

Violino I.

Violino II.

Viola.

ALCINA.

Bassi.

Pianoforte.

Allegretto

Ombre pallide, lo so, mi u-di-te, d'in-ter-no-er-ra-re, e vi ce-le-ste, d'in-ter-no-er-ra-re, d'in-ter-no-er-
Denk! Schatze, - ich weiß, ihr werdet mich umschleichen, doch ich ver-
hülle mich, rings mich umschleichen, rings mich um-

Przykład 25

Alcina: Ma quando tornerai

The image shows a musical score for the aria "Ma quando tornerai" by Alcina. The score is arranged for Violini unisoni, Bassi, and Pianoforte. It consists of four systems of music. The first system includes the instrumental introduction for Violini unisoni and Pianoforte. The second system begins the vocal line with the lyrics: "Ma quando tor.nerai di lasciarci il piè, at.tra di por da me ri.ve.ere cru.del.ù. Doch wenn du we.der kehrest mit notzen, gar nicht Passen sei. es schaffst du mich kein Glück." The third system continues the vocal line with lyrics: "ri.ve.ere cru.del.ù. at.tra di por da me ri.ve.ere cru.del.ù. es schaffst du mich kein Glück." The fourth system concludes the vocal line with lyrics: "re.ere cru.del.ù. ma quan.do tor.nerai di lasciarci il piè at.tra di por da me ri.ve.ere cru.del.ù. Doch wenn du we.der kehrest mit notzen, gar nicht Passen sei." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp*.

Przykład 26

Alcina: Mi restano le lagrime

Larghetto.

(Violino I.)
 (Violino II.)
 (Viola)
 ALcina.
 (Bassi)
 Pianoforte.

Larghetto.

Mi re - stano le lagrime, di voi dell'al mai ve - ti; mai
 Me - restant des larmes, de vous de l'au - rai - je, de vous

Dei re - si hoim, pla - ce, bi - ti, e non mi a - re, to il ciel, i Dei re - si hoim, pla - ce - bi - ti, e i
 der, aus mir die Götter all' und die, renicht sein Fleis, es der, aus mir die Göt - ter all', es

Przykład 27

Tolomeo: L'empio, sleale, indegno

c'Allegro, e staccato.

(Violino I)
(Violino II)
(Viola)
Tas.ooko.
(Basso)

L'empio, sle - a - le, in - de - gno, l'empio, sle - a - le, Vin -
- de - gno var - ria ra - pi - mi - ll re - gno, e di - star - tus
e di - star - bar co - si, e di - star - bar co - si la - ce mi - ai

Przykład 28

Tolomeo: *Si, spietata, il tuo rigore*

Allegro, e staccato.

Violino I.
Violino II.
(Viola)
TOLOMEO.
(Bassi)

Si spie - ta - ta il tuo ri - go - re me - glio l'ò - dio in que - sto sen,
me - glio l'ò - dio in que - sto sen, me - glio, me - glio,
me - glio l'ò - dio in que - sto sen; si spie - ta - ta il tuo ri - go - re
me - glio l'ò - dio in que - sto sen, si spie - ta - ta il tuo ri - go - re
me - glio l'ò - dio in que - sto sen, me - glio l'ò - dio in que - sto sen, si spie - ta - ta il tuo ri - go - re

Przykład 29

Tolomeo: Belle dee di questo core

The image displays a musical score for the piece "Belle dee di questo core" by Tolomeo. The score is arranged in two systems, each containing a Violini (Violins) part and a Bassi (Basses) part. The vocal line is written in a single staff with lyrics in Italian. The music is in a 3/4 time signature and features a complex, rhythmic accompaniment. The lyrics are: "Bel-le de-e, o, bel-le de-e di que-sto co-re, voi por-te-te il ciel nel vol-to, bel-le dee di que-sto co-re, voi por-te-te il ciel nel vol-to, bel-le de-e di que-sto co-re, voi por-te-te il ciel nel vol-to, Non hai ciel più del splendore".

Przykład 30

Tolomeo: Domerò la tua fierezza

allegro, e staccato.

Violini unisoni.

TOLOMEO.

Bassi.

Do-me-rò la tua fie-ruz-za ch'il mio tro-no

ab-sonne sprez-za, e u-mi-lia-to ti ve-drò, e u-mi-lia-to

ti ve-drò, e u-mi-lia-to ti ve-drò;

do-me-rò la tua fie-ruz-za

ch'il mio tro-no ab-sonne sprez-za, e u-mi-lia-to ti ve-drò, ti ve-