

Ryszard Daniel GOLIANEK

„MAKBET”, „PROROK”, „BORYS GODUNOW”
Studium obłąkańczej tyranii w operze dziewiętnastowiecznej

Przemoc i tyrania prowadzą do klęski – dzieło Musorgskiego może być traktowane jako swoisty moralitet o takim właśnie przesłaniu. Uzurpatorskie sięgnięcie po władzę przez Borysa Godunowa oraz zlecenie zamordowania młodocianego prawowitego następcy tronu to czyny, które wprawdzie zaowocowały rozkładem kraju, ale wyzwoliły również oddolne działania ludu: zbulwersowany niegodziwością władcy naród strącił tyrana z piedestału władzy. W tym sensie przekaz opery Musorgskiego jest oczywisty: zbrodnia domaga się kary.

PROBLEMATYKA WŁADZY W TWÓRCZOŚCI OPEROWEJ

Opera jako gatunek muzyczny powstała na przełomie szesnastego i siedemnastego wieku w kręgu arystokracji i przeznaczona była dla tego środowiska. Jej wyrafinowanie, elegancja, kunszt śpiewaków i rozmach inscenizacyjny wymagały (i wymagają) znacznych środków finansowych, które przez wieki mogła zapewnić jedynie bogata warstwa rządząca¹. Taka sytuacja ekonomiczna opery wpłynęła na tematykę dzieł oraz na sposób ukazywania w nich społeczeństwa i przedstawicieli władzy. W dwóch pierwszych stuleciach swojej historii (wiekach siedemnastym i osiemnastym) opera zdominowana została przez niepowiązaną z życiem tematykę antyczną i mitologiczną, a uwaga publiczności ogniskowała się na miłosnych perypetiach bohaterów. Z czasem ustaliła się niewzruszona zasada, zgodnie z którą dramaturgię dzieła operowego napędzać powinien konflikt między pragnieniami miłosnymi bohaterów (amor) a powinnościami wynikającymi z ich szlachetnego urodzenia i koniecznością sprostania szlachetnej postawie (virtus). W strukturze dramaturgicznej neapolitańskiej opery seria, klasycznego gatunku operowego, który stworzony został w osiemnastym wieku przez librecistę Pietra Metastasia, prezentowana była zawsze historia dwóch par bohaterów, którzy pokonywali przeciwności

¹ Sytuacja ekonomiczna opery stanowi jeden z istotnych wyznaczników funkcjonowania tej dziedziny sztuki w społeczeństwie i jej przemian historycznych (zob. *The Business of Opera*, red. A. Bellina-Johnson, D.B. Scott, Ashgate, Farnham 2015). Na temat szczegółowych kwestii dotyczących aspektu ekonomicznego opery zob. J. T o e l l e, *Opera as Business? From Impresari to Publishing Industry*, „Journal of Modern Italian Studies” 17(2012) nr 4, s. 448-459; N. P a y n e, *The Business of Opera*, w: *The Cambridge Companion to Opera Studies*, red. N. Till, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 53-69; B. G l i x o n, J. G l i x o n, *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-century Venice*, Oxford University Press, Oxford 2006.

losu, by w końcu szczęśliwie się połączyć – wymóg owego szczęśliwego zakończenia, lieto fine, stanowił element konieczny ze względu na moralizatorski charakter sztuki operowej².

Oprócz czworga postaci pierwszoplanowych oraz postaci drugoplanowych (sług, posłańców czy dworzan) Metastasio uwzględniał postać króla, przedstawiciela władzy (qualche re), a jego obecność i działanie niejednokrotnie powodowały zmianę losów bohaterów i pozwalały na zwrot akcji opery w kierunku pozytywnego finału. Taka funkcja władcy przypominała rolę, jaką w dramacie antycznym pełniła wyrocznia, której postanowienia i wskazania przyjmowano bez jakiegokolwiek dyskusji jako rozstrzygnięcia ostateczne. Zgodnie z filozofią epoki oświecenia osobowość władcy miała cechować się szlachetnością, łaskawością i roztropnością, stąd też postacie operowych królów w dziełach osiemnastowiecznych pozbawione są negatywnych elementów charakterologicznych i stają się poniekąd wzorcami czy ideałami. Taki sposób prezentacji sfery panującej służył umacnianiu istniejącego feudalnego modelu społecznego, co sprawia, że powracająca teza o zachowawczym (czy zgoła reakcyjnym) charakterze opery jako twórczości ancien régime'u wydaje się uzasadniona³.

Podobnie jak w wielu dziedzinach życia i sztuki, tak i w sferze opery zasadniczy przełom przyniosła rewolucja francuska, wymierzona wszak głównie w środowisko władzy. Jeszcze podczas jej trwania, w latach dziewięćdziesiątych osiemnastego wieku, nastąpiła zasadnicza zmiana problematyki dzieł operowych: zerwano z tematami mitologicznymi i zastąpiono je odniesieniami do aktualnych wydarzeń czy wątkami z nowszej historii. I choć nie można uznać, że przedstawiciele arystokracji czy świata władzy przestali być bohaterami poważnych oper⁴, to obok postaci ze środowiska dworskiego na scenach operowych zaczęli się też pojawiać przedstawiciele innych stanów i kręgów społecznych. Problematyka napięć społecznych na linii władza–lud zdominowała szereg dzieł operowych, w ich akcji zaznaczały się wątki rewolucyjne, a konteksty aktualnych wydarzeń zaczęły wpływać na sposób budowania dramaturgii tych dzieł⁵.

² O dramaturgii opery metastasiańskiej pisze szczegółowo Franz Penzenstadler, odnosząc ją do kategorii tragedii antycznej, którą wybitny librecista modyfikował na potrzeby swoich czasów (zob. F. P e n z e n s t a d l e r, *Metastasio Theorie und Praxis einer neuen Tragödie*, „Il saggiatore musicale: Rivista semestrale di musicologia” 15(2008) nr 2, s. 199-236).

³ Zob. D.A. T h o m a s, *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime (1647-1785)*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

⁴ W całym kręgu osiemnastowiecznej opera seria postaci władców kreowano zgodnie z konwencjami metastazjańskimi. W wieku dziewiętnastym, zarówno we Włoszech, jak i we Francji, najważniejszym obszarem tematycznym stała się natomiast historia nowożytna, ważne fakty historyczne często stanowiły tło przedstawianych zdarzeń, a postaci królów i innych przedstawicieli władzy nie prezentowano już w sposób jednoznacznie pozytywny.

⁵ Tematyka aktualna i wątki rewolucyjne stały się jednym z zasadniczych nurtów w operach przełomu osiemnastego i dziewiętnastego wieku. Problematykę tę, osadzoną w kontekście

Wydarzenia historyczne z końca wieku osiemnastego i początku dziewiętnastego wieku przyniosły różne konsekwencje w poszczególnych krajach europejskich, co wpłynęło też na różnorodność preferencji w zakresie doboru problematyki i stylu dzieł operowych. We Francji wykształciła się grand opéra, cechująca się rozmachem i splendorem, bogactwem zewnętrznej oprawy, podkreślająca kunszt słynnych śpiewaków. Mimo że nurt ten zachował znaczne podobieństwo do tradycyjnej opery osiemnastowiecznej, zmieniła się publiczność operowa, co miało istotne konsekwencje dla problematyki podejmowanej w konkretnych dziełach. Głównymi odbiorcami grand opéra stali się przedstawiciele mieszczaństwa, którzy chętnie widzieli w prezentowanych utworach krytykę władców i władzy. Uwzględniając fakt sekularyzacji życia publicznego po rewolucji francuskiej, można zrozumieć, dlaczego tak często w dziewiętnastowiecznych operach francuskich pojawia się także stanowcza i wyrazista krytyka władzy kościelnej⁶. We Włoszech z kolei opera stała się zasadniczym sposobem artykułowania dążeń niepodległościowych i głównych haseł walki o zjednoczenie kraju (Risorgimento)⁷. W Niemczech problemy należące do tego kręgu podjął już Ludwig van Beethoven swoim jedynym dziełem operowym *Fidelio* (1805), w którym kwestie wolności, władzy, rewolucji i walki składają się na pierwszoplanowy wątek akcji⁸. Jedną z zasadniczych determinant europejskiej myśli i kultury dziewiętnastowiecznej stanowiła przecież problematyka narodowa, stąd idee identyfikacji narodowej, zagadnienia polityki i władzy stały się centralnymi problemami dzieł sztuki, w tym

społecznym i politycznym Francji, analizuje Stephan Aufenanger w pracy *Die Oper während der Französischen Revolution: Studien zur Gattungs- und Sozialgeschichte der Französischen Oper* (zob. S. A u f e n a n g e r, *Die Oper während der Französischen Revolution: Studien zur Gattungs- und Sozialgeschichte der Französischen Oper*, Hans Schneider, Tutzing 2003). Analogiczne kwestie omawia praca zbiorowa *Généalogies du romantisme musical français* (zob. *Généalogies du romantisme musical français*, red. O. Bara, A. Ramaut, J. Vrin, Paris 2012).

⁶ Szczególnym przejawem krytyki władzy kościelnej we francuskiej grand opéra dziewiętnastego wieku wydają się dzieła, w których akcji pojawia się postać demonicznego Wielkiego Inkwizytora. Najbardziej znany przykład takiego utworu to *Don Carlos* (1867) Giuseppe Verdiego (dzieło skomponowane do francuskiego libretta i przeznaczone dla sceny paryskiej), ale postać Inkwizytora występowała również w innych operach wystawionych w dziewiętnastowiecznym Paryżu, takich jak *Dom Sébastien, roi de Portugal* (1843) Gaetana Donizettiego, *Pierre de Médicis* (1860) Giuseppe Poniатовskiego i *L'Africaine* (1865) Giacomina Meyerbeera (por. R.D. G o l i a n e k, „Et gardez-vous de mon Inquisiteur!”. *The Grand Inquisitor and the Struggle for the Governance of Souls in French grand opéra in the Mid-nineteenth Century*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” 17(2017), s. 117).

⁷ Najsilniej problematykę tę wyartykułował Giuseppe Mazzini w opublikowanej w roku 1833 pracy *Filosofia di musica*, w której zwracał uwagę na aspekt moralno-patriotyczny gatunku operowego (zob. G. M a z z i n i, *Filosofia di musica*, https://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/mazzini/filosofia_della_musica/pdf/mazzini_filosofia_della_musica.pdf).

⁸ Gruntowną analizę kontekstualną *Fidelio* przeprowadza Katarzyna Lisiecka (zob. K. L i s i e c k a, „*Fidelio*” Ludwiga van Beethovena na tle przekształceń świadomości europejskiej przełomu XVIII i XIX wieku, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2007).

opery, w różnych krajach, a bieżące wydarzenia i sytuacja społeczno-polityczna generowały tematykę powstających wówczas i wystawianych dzieł operowych.

POSTACIE TYRANÓW W DZIEWIĘTNASTOWIECZNYCH DZIELACH OPEROWYCH

Wszystkie te tendencje przełożyły się na sposób ukazywania przedstawicieli władzy w dziewiętnastowiecznych dziełach operowych, w których zaczęły się zaznaczać zdecydowana krytyka sfer panujących oraz zupełnie inne niż w wiekach poprzednich sceniczne i muzyczne kreowanie postaci władców. Jako że opera zawsze korzystała z takich środków ekspresji, jak przerysowanie i spiętrzenie cech, również ten aspekt znalazł swój wyraz w sposobach kreacji postaci władców, zwłaszcza że tematyka historyczna stała się w dziewiętnastym wieku jednym z zasadniczych elementów opery⁹. Wśród rozmaitych portretów władców, jakie spotykamy w dziełach teatru muzycznego tego czasu, wyróżnić można grupę utworów, których tematyka ogniskuje się wokół kwestii nieposkromionej żądzy władzy, doprowadzającej do bezwzględnej tyranii, przemocy i terroru.

Fascynacja tym tematem wynikała niewątpliwie z wielu przyczyn, z których dwie wydają się oczywiste. Pierwszą z nich stanowiły zdobycze rewolucji francuskiej, możliwość swobodnego wyrażania krytyki warstwy panującej. Druga przyczyna jest konsekwencją pierwszej, wiąże się jednak dodatkowo z estetyką opery przełomu osiemnastego i dziewiętnastego wieku. W różnych krajach europejskich zapanowała wówczas moda na spektakle przesycane aurą niepewności i grozy, dające twórcom możliwość wprowadzenia rozmaitych środków dramatycznej i muzycznej charakterystyki strachu czy przerażenia, które służyły budowaniu odpowiedniego napięcia przed doprowadzeniem do szczęśliwego finału. Ten nurt twórczości operowej, zwany operą grozy i szczęśliwego zakończenia¹⁰, cieszył się popularnością w całej Europie głównie za sprawą twórczości Luigiego Cherubiniego¹¹. W jego dziełach często pojawia się bezwzględny władca, tyran, który w dążeniu do realizacji swoich

⁹ Na ten temat zob. *Opera wobec historii*, red. R.D. Golianek, P. Urbański, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012.

¹⁰ Międzynarodowy charakter tego gatunku operowego odzwierciedlają też jego nazwy w różnych językach: „Schreckens- und Rettungsoper”, „pièce à sauvetage” („opéra de délivrance”), „rescue opera”. Szerzej na temat gatunku Rettungsoper zob. D. C h a r l o n, *On Redefinitions of „Rescue Opera”*, w: *Music and the French Revolution*, red. M. Boyd, Cambridge University Press, Cambridge 1992, s. 169-188.

¹¹ Najbardziej popularne opery grozy i szczęśliwego zakończenia w twórczości Chrubiniego to: *Lodoïska* (1791), *Eliza, ou le voyage aux glaciers du Mont St. Bernard* (1794) oraz *Les deux journées, ou le porteur d'eau* (1800). Problematykę oper Chrubiniego z okresu rewolucji francuskiej omawia

egoistycznych planów nie cofa się przed stosowaniem przemocy czy groźbą śmierci. Pierwowzorem takich postaci opresyjnych władców w operach grozy i szczęśliwego zakończenia jest z pewnością Durlinśki z *Lodoiski* (1791) Cherubiniego, okrutny polski magnat, który więzi tytułową bohaterkę¹². Charakterystyka jego osobowości, podobnie jak sposób przedstawienia innych postaci, wydają się jednak bardzo jednostronne, zdominowane wyrazistą (i bardzo schematyczną) opozycją postaci negatywnych i pozytywnych.

Znacznie ciekawszy pod względem psychologicznym i dramaturgicznym wydaje się taki sposób muzycznej i teatralnej kreacji władcy, w którym nie tylko zaprezentowany zostaje on jako bezwzględny tyran chętnie sięgający po przemoc i terror, ale i jako człowiek, który ponosi tego rozliczne konsekwencje osobowościowo-psychologiczne. W repertuarze europejskiej opery dziewiętnastowiecznej wyróżnić można szereg dzieł, których centralną kategorię dramatyczną wyznaczają nie tylko dążenie do władzy absolutnej, bezwzględna tyrania i przemoc, ale i skutki takich działań w psychice władców, których żądza władzy doprowadza do załamania, szaleństwa i tragicznego końca. Taki rys problematyki operowej wydaje się bardzo atrakcyjnym nurtem ówczesnego repertuaru, aktualizowanym w szeregu dzieł tego czasu.

W celu prześledzenia i analizy problemu tyranii w dziełach operowych w niniejszych rozważaniach skupimy się na trzech dziełach, kompozycjach teatru muzycznego – *Makbecie* (1847) Giuseppe Verdiego, *Proroku* (1849) Giacoma Meyerbeera oraz *Borysie Godunowie* (1874) Modesta Musorgskiego¹³ – wszystkie one powstały w wieku dziewiętnastym, ale w różnych krajach europejskich: Włoszech, Francji i Rosji. Zarówno różnice kulturowe, jak i odmienna sytuacja polityczno-społeczna wpłynęły na kontekst i sposób zarysowania fabuły każdego z tych dzieł, niemniej ujęcie problemu władzy opresyjnej oraz typ kreacji głównego bohatera wydają się w nich zaskakująco zbliżone i związane z analogicznymi środkami dramaturgii muzycznej i teatralnej. W każdej z analizowanych oper główny bohater jest postacią tytułową¹⁴, a jego dążenie do władzy uruchamia działania ekstremalne, choć przemoc

Michael Fend w pracy *Cherubinis Pariser Opern (1788–1803)* (zob. M. F e n d, *Cherubinis Pariser Opern (1788–1803)*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2007).

¹² W problematyce tego dzieła Cherubiniego (podobnie jak w jego operze *Faniska*, wystawionej w Wiedniu w roku 1806) znajdują się jedynie sporadyczne nawiązania do scenerii polskiej, takie jak nazwiska zakończone na -ski / -ska, informacje na temat znajdujących się w Polsce miejsc czy muzyczne stylizacje polonezowe. W konstruowaniu fabuły Polska została potraktowana jako egzotyczna kraina na krańcach Europy (zob. R. D. G o l i a n e k, „*Lodoiska*” i „*Faniska*” – zakres i funkcje wątków polskich w porewolucyjnej twórczości operowej, „Muzyka” 58(2013) nr 3, s. 55-73).

¹³ Dzieło Musorgskiego zostało skomponowane w roku 1869 jako opera dwuaktowa, dopiero jednak jego ukończona trzy lata później druga wersja, poszerzona do czterech aktów, doczekała się realizacji scenicznej w roku 1874 w Teatrze Maryjskim w Petersburgu.

¹⁴ Tytułowy prorok w operze Meyerbeera to Jan z Lejdy, przywódca anabaptystów w Münster.

i opresja wynikają z różnych uwarunkowań. W omówieniu problematyki bezwzględnej, obłąkańczej tyranii wypada wziąć pod uwagę przyczyny i źródła takiej postawy danego bohatera, zakres jego władzy, narastanie stosowanej przezeń przemocy oraz jej społeczne i psychologiczne skutki. W dziełach operowych sposobami dokonywania muzycznej charakterystyki są zwykle wyszukane rozwiązania dotyczące konstrukcji fraz muzycznych, środków i technik związanych z konstrukcją partii wokalne, dobór instrumentacji, zastosowana artykulacja, plany tonalne i zmiany tonacji, dobór i zmiany tempa. Analiza tych środków pozwoli unaocznic obecność podobnych rozwiązań kompozytorskich w omawianych w artykule dziełach operowych; w każdym z nich zaznacza się – wraz z rozwojem akcji i radykalizowaniem się działań władcy – dążenie do intensyfikacji ekspresji i dramatyzmu.

„MAKBET” VERDIEGO TYRANIA JAKO EFEKT MANIPULACJI MAŁŻEŃSKIEJ

Makbet, dziesiąta z kolei opera Giuseppe Verdiego, powstała w roku 1847 do libretta cenionego wówczas literata i człowieka teatru, Francesca Marii Piavego¹⁵. W kontekście innych dzieł kompozytora powstałych w latach czterdziestych dziewiętnastego wieku (*Nabucca*, *Ernani*, *Joanny d’Arc*), dzieł, w których dominują tematy społeczne, *Makbet* zwraca uwagę wyrazistą charakterystyką psychologiczną postaci, a zwłaszcza wydobywaniem motywacji działań bohaterów. Szekspirowski dramat o eskalacji tyranii i bezpardonowej walce o władzę zyskał w operze sugestywny wyraz dzięki wykorzystaniu środków muzycznych, a zogniskowanie uwagi na osobowościach Makbeta i jego demonicznej żony zadecydowało o marginalnym i konwencjonalnym potraktowaniu pozostałych osób: Banka, Malkolma czy Makdufa.

Oryginalny pomysł twórców tej opery polegał na dwutorowym, dwuwymiarowym poniekąd przedstawieniu morfologii tyranii. Jeden z tych wymiarów wiąże się z postacią tytułowego bohatera – słabego osobowościowo, niepewnego i zagubionego. W operze szczególnie mocno wyeksponowane zostały dwie sceny z udziałem wiedźm, do których przybywa Makbet z prośbą o zdradzenie mu jego przyszłych losów. W obu tych fantastycznych scenach zastosowano atrakcyjne rozwiązania dramaturgiczne, połączono partię solową z partią chóru oraz stworzono możliwość włączenia ruchu scenicznego, a nawet baletu. W tych widowiskowych przebiegach dominują muzyczne wypowiedzi

¹⁵ Współczesne wydanie krytyczne partytury zawiera materiał muzyczny obu jej wersji: partytur z 1847 i 1865 roku (zob. G. V e r d i, *Macbeth: Critical Edition*, red. D. Lawton, Ricordi, Milano 2005).

wiedźm, nie zaś Makbeta, który pozostaje wycofany i nieco przestraszony. W swoich partiach solowych tytułowy bohater również prezentuje się jako osobowość pasywna i zrezygnowana, z pewnością niezdolna do popełniania drastycznych czynów, niezbędnych, by sięgnąć po pełnię władzy. Verdi podkreślił tę charakterystykę bohatera środkami muzycznymi, wprowadzając raczej konwencjonalne, typowe dla estetyki bel canta sposoby wypowiedzi, wynikające z frazowania muzycznego opartego na regularnie powtarzanych odcinkach. Taka kreacja Makbeta jako postaci mało wyrazistej, właściwie antybohatera, uniemożliwia przekonujące przedstawienie dramatu władzy i sugestywne zarysowanie studium tyranii.

Dlatego w ślad za oryginałem Szekspirowskim *spiritus movens* intrygi staje się w operze lady Makbet, której postać i działanie wprowadzają drugi – znacznie jednak ważniejszy niż ten związany z Makbetem – wymiar dramatyczny. Charakterystyka dramatyczna i muzyczna lady Makbet odznacza się oryginalnością, która znacząco wykracza poza normy stylistyczne opery włoskiej dziewiętnastego wieku, a zaskakująco zbliża się do nowoczesnych, dwudziestowiecznych sposobów kreacji postaci w dramatach muzycznych. O dominującej roli lady Makbet w przebiegu opery świadczy przede wszystkim wielość i waga jej solowych wystąpień – w pierwotnej wersji dzieła z roku 1847 były to trzy arie, ale dla paryskiego wykonania na scenie Théâtre-Lyrique w roku 1865 Verdi dokomponował czwartą arię przeznaczoną dla tej postaci¹⁶. Kolejne arie lady Makbet są okazją do zaprezentowania poszczególnych aspektów jej osobowości, jak i atrakcyjnymi przykładami muzycznej charakterystyki narastania przemocy i tyranii.

Pierwszą z nich: *Nel dì della vittoria – Vieni! T'affretta*, lady Makbet śpiewa po otrzymaniu listu od męża, który donosi jej o prorocत्वach wiedźm. Ta stosunkowo konwencjonalna aria służy zaprezentowaniu dominujących cech osobowościowych bohaterki: ambicji, bezkompromisowości i determinacji. Wyrazista gestyka muzyczna, przesyciona karkołomnymi skokami wokalnymi i koloraturą, przywołuje na myśl heroiny Donizettiego: Marię Stuart czy Lukrecję Borgia. Silna osobowość lady Makbet i jej dominacja zarysowane zostają w pełni i wyraziście, a atrakcyjna – choć zarazem nieco stereotypowa – aria stanowi punkt odniesienia zaznaczających się w dalszej części utworu nowych aspektów psychologicznych tej postaci.

Drugą spośród czterech arii lady Makbet stanowi *La luce langue*, napisana specjalnie dla paryskiej wersji opery. W arii tej bohaterka rozważa kolejne kroki, jakie musi podjąć, by osadzić małżonka na tronie królewskim, i dochodzi

¹⁶ Szczegółowo na temat różnic między dwiema wersjami tej opery pisze Jean Cabourg w artykule *Macbeth et son double (1847-1865)* (zob. J. C a b o u r g, *Macbeth et son double (1847-1865)*, „L'Avant-Scène Opera” 2009, nr 249, s. 17-21).

do wniosku, że konieczne jest zamordowanie Banka. Medytacyjny charakter sytuacji, w jakiej znajduje się bohaterka, odwzorowany został w melodeklamacyjnym stylu arii, pozbawionej jakichkolwiek elementów opisu czy rysów konwencjonalnych. Dzięki wyraźnej ascezie środków muzycznych udaje się Verdiemu w znacznym stopniu pogłębić dramatyzm opery, a specyficzna aura powagi i skupienia przywołuje na myśl wielkie sceny bohaterek Verdiowskich z dzieł powstałych na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dziewiętnastego wieku: Amelii z *Balu maskowego*, Leonory z *Mocy przeznaczenia* czy Elżbiety z *Don Carlosa*. Odmienny świat i zupełnie inna stylistyka drugiej arii lady Makbet budzą oczywiście pytanie o spójność nowej redakcji dzieła. Wydaje się jednak, że kwestie stylistyczne stanowiły już wówczas dla kompozytora element znacznie mniej ważny niż dążenie do psychologicznej wiarygodności postaci i dramaturgicznej funkcji jej solowej wypowiedzi muzycznej.

Następna okazja do zarysowania cech osobowościowych lady Makbet pojawia się w *Brindisi*, toaście wznoszonym przez nią podczas przyjęcia. Melodyjny kształt tej partii, kojarzący się z piosenką zabawową, nie ma jedynie funkcji dekoracyjnej, ale przede wszystkim służy ukazaniu kolejnej istotnej cechy bohaterki – umiejętności znalezienia się w każdej sytuacji, zachowania zimnej krwi i pewności siebie. Nie jest to bynajmniej łatwe, wszak właśnie podczas uczty Makbet widzi ducha zmarłego Banka, na co reaguje przerażeniem i wprowadza gości w konsternację. Jego gotowa na wszystko żona ratuje sytuację – wpadająca w ucho wesoła melodia wzniesionego przez nią toastu wprowadza silne napięcie dramatyczne, melodia ta rozwija się bowiem w specyficznym kontekście sytuacyjnym, nacechowanym napięciem, niepewnością i lękiem.

I wreszcie czwarta, ostatnia duża partia solowa przeznaczona dla lady Makbet, zatytułowana *Una macchia è qui tuttora*, to wyjątkowo oryginalna scena lunatyczna. Ten niezwykle epizod, w którym autorzy dzieła ukazują podświadomość bohaterki i treści jej id, wręcz domaga się interpretacji freudowskiej: stłumione i wyparte wyrzuty sumienia odzywają się podczas snu w przerażających wizjach plam krwi. Nierealistyczny sposób narracji słownej znajduje genialną realizację w sferze muzycznej – na to przekroczenie konwencji stylistycznej Verdi zdecydował się już w roku 1847 (bo scenę tę zawierała wersja pierwotna utworu). Rezygnując z typowej arii dwuczęściowej¹⁷ i wprowadzając – zamiast regularnej frazy – dziwne, pourywane motywy

¹⁷ Punktem odniesienia była dla kompozytora typowa aria o skonwencjonalizowanej budowie: cantabile (odcinek wolny, prezentujący liryczną frazę śpiewaka) – cabaletta (odcinek w tempie szybszym, wirtuozowski, oparty na powtarzalnym rytmie akompaniamentu). Konstrukcja arii dwuczęściowej wiązała się z też z wprowadzaniem odcinków wstępnych, łącznika i brawurowego zakończenia. Dokładniejszą analizę struktury partii solowych w operach włoskich pierwszej połowy

muzyczne, kompozytor zapoczątkował nowy styl narracyjny, rozwijany w kolejnych dziełach. Styl ów – nazwany później „stile parlante misto” – polegał na swobodnym przechodzeniu od elementów recytatywnych do aryjnych, na łączeniu tych dwóch podstawowych sposobów wypowiedzi wokalne w jeden spójny typ frazowania, zależny od okoliczności dramatycznych i uwarunkowany chwilowymi stanami emocjonalnymi postaci.

„PROROK” MEYERBEERA TYRANIA FANATYZMU RELIGIJNEGO

Wystawiona w okresie Wiosny Ludów opera *Prorok* (1849) autorstwa uznanego nad Sekwaną twórcy grand opéra Giacomina Meyerbeera z librettem Eugène’a Scribe’a i Émile’a Deschamps¹⁸, oparta jest na wydarzeniach historycznych rozgrywających się w szesnastowiecznych Niemczech. Dzieło opowiada o rebelii Jana z Lejdy w Münster i opresyjnych rządach sekty nowochrześciance, którzy stworzyli tam totalitarne państwo wyznaniowe¹⁹. *Prorok* to wspaniale zakomponowany dramat, jego akcja rozwija się logicznie i przyciąga uwagę odbiorcy zarówno atrakcyjną stroną wizualną, która obfituje w szereg zróżnicowanych scen, nacechowanych widowiskowością typową dla gatunku wielkiej opery francuskiej, jak i sugestywnym zaprezentowaniem genezy i narastania tyranii²⁰.

Tytułowy prorok to młody Jan z Lejdy, członek radykalnej sekty anabaptystów, wybrany do pełnienia tej funkcji przez fanatyków religijnych: Jonasza, Zachariasza i Matisena. Ci trzej radykałowie interpretują sen Jana (sen o charakterze wizji religijnej) jako proroctwo dotyczące władzy, główny powód wyboru stanowi jednak zaskakujące podobieństwo rysów Jana do znajdującego się w katedrze w Münster portretu króla Dawida. Zostało ono wykorzystane jako dowód wypełniania się proroctw i konieczności religijnego nawrócenia, umożliwiając przywódcom sekty dokonanie manipulacji społecznej. I choć początkowo Jan nie wykazuje ani predyspozycji do roli proroka, ani chęci jej przyjęcia, ostatecznie przeważa jego ambicja i miłość własna, podsycana powtarzanymi przez anabaptystów pochlebstwami. Jego wątpliwości zostają

dziewiętnastego wieku przedstawia Fabrizio Della Seta w rozdziale „Morfologia dell’opera italiana” swojej pracy *Italia e Francia nell’Ottocento* (zob. F. Della Seta, *Italia e Francia nell’Ottocento*, EDT, Torino 1993, s. 68-75).

¹⁸ Krytyczne wydanie partytury zob. G. Meyerbeer, *Le Prophète*, red. M. Brzoska, t. 1-4, Ricordi, München 2011.

¹⁹ Zob. R. Pankalla, *Jan z Lejdy*, <https://www.biografie-niemieckie.pl/jan-z-lejdy>.

²⁰ Na temat twórczości Meyerbeera i jej recepcji zob. M. Everist, *Meyerbeer and grand opéra from the July Monarchy to the Present*, Brepols, Turnhout 2016.

słumione przez szantaż i opresyjne działania sekty wobec jego narzeczonej Berty oraz jego matki Fidès i młodzieniec w końcu decyduje się zaangażować w działania rewolucyjnego ruchu religijnego.

Ponieważ Jan pozostaje jedynie narzędziem w ręku trzech demonicznych radykałów, rozwój tyranii, który ukazany został w toku utworu, wynika głównie z rozprzestrzeniania się idei wspólnoty wyznaniowej i oporu, na jaki napotyka jej działanie. Dla podkreślenia zasadniczej roli ideologii religijnej w dramaturgii dzieła Meyerbeer wprowadził kilkakrotnie powracającą w przebiegu opery formułę melodyczną z tekstem łacińskiego psalmu *Ad nos, ad salutarem undam*. Nie wykorzystał jednak cytatu z monodii chorałowej, lecz skomponował własną melodię, przypominającą swą formułą niemieckie protestanckie śpiewy kancjonałowe. Pojawienie się na scenie Jonasza, Zachariasza i Matisena niejednokrotnie sygnowane jest wykonywaniem przez nich tego psalmu, będącego złowróżbną oznaką fanatycznej religijności. W ich partiach zaznaczają się często jeszcze inne elementy muzycznej stylizacji religijnej, między innymi modlitewny ton recytatywny. Chór anabaptystów w akcie trzecim wzywa również do zbrojnej walki w imię Boga, wyrażając w ten sposób pełen nienawiści, przerażający fanatyzm religijny. Siła nowego kościoła manifestuje się najwyraźniej w finale aktu czwartego dzięki wykorzystaniu stylizacji religijnej i pełnej rozmachu scenie koronacji Jana na proroka – przywódcę anabaptystów.

Wraz z rozwojem akcji opery i przejściem władzy w Münster przez nowo-chrzczeńców również Jan zaczyna korzystać ze związanych z nią przywilejów i nabiera coraz silniejszego przekonania, że faktycznie został wybrany przez Boga i naznaczony na przywódcę wspólnoty wyznaniowej. W pełnej religijnej ekstazy scenie modlitwy *Eternel Dieu Saveur* z finału trzeciego aktu wyraża się duchowa siła Jana, która osiąga kulminację w hymnicznym zwieńczeniu tego finału *Roi du Ciel et des anges*, ukazującym największy triumf i siłę bohatera. Od tej chwili w działaniach Jana coraz mocniej zaznacza się też jego przekonanie o własnej boskości, co prowadzi do coraz częstszego uciekania się przezeń do przemocy i tyranii. Wprowadzenie siłą zasady wspólnoty własności, a także proklamowanie wielożeństwa doprowadziły do degrengolady moralnej tego środowiska religijnego, do znieprawdzenia proroka i całej władzy religijnej i w końcu do jego klęski²¹. Ewolucja osobowościowa tytułowej postaci wynika z ogólnego toku zdarzeń: bohater z nieśmiałego młodzieńca zmienia się w pewnego siebie, wyniosłego władcę, by w końcu ponieść klęskę i zginąć. Opera Meyerbeera może być więc w swym całościowym przekazie

²¹ W tym zakresie opera Meyerbeera bardzo wiernie odnosi się do faktów historycznych. Na temat stylu życia społeczności Münster zob. K. A r m s, *Polygamy in Münster*, <https://web.archive.org/web/20070213090415/http://www.sksm.edu/research/papers/polygamy.pdf>.

intepretowana jako dźwiękowy traktat o dekadencji rewolucji i władzy oraz o niebezpieczeństwach związanych z sekciarskimi utopiami religijnymi²².

W tym sensie dramaturgia tyranii wydaje się przewidywalna i jasna, nie wyczerpuje jednak pomysłu twórców *Proroka* na zaprezentowanie fanatycznej utopii religijnej. Działania Jana z Lejdy zostały zestawione z wyraziście zarysowaną osobowością jego matki, Fidès, postaci zdecydowanie pierwszoplanowej w zakresie muzycznym i dramatycznym. To ona wykonuje najwięcej partii solowych, uczestniczy w wielu ansamblach i stanowi najważniejsze ogniwo struktury dramatycznej. Partia Fidès to chyba pierwsza w historii opery tak mocno wyeksponowana partia mezzosopranowa – wielowymiarowa, ekscytująca, ale też bardzo trudna, gdyż wymagająca od wykonawczyni łączenia rozmaitych jakości głosowych: wytrzymałości, silnego wolumenu, zróżnicowanej barwy, a także wirtuozerii²³. Jednocześnie sceniczna Fidès to postać silna, pewna swoich działań i wyborów, nieugięta i pozostająca w opozycji wobec opresyjnego systemu polityczno-religijnego.

Taka kreacja postaci matki prowokuje interpretację o charakterze psychoanalitycznym, w której zasadnicze działania Jana z Lejdy i łatwość, z jaką zaakceptował on tyranie jako sposób postępowania, mogą być wyjaśniane poprzez kompleks matki (czyli, by posłużyć się terminologią freudowską, kompleks Edypa). Źródło słabości charakterologicznej Jana, jego uległości i podatności na wpływy stanowił kompleks spowodowany siłą i zdecydowaniem Fidès. Scena końcowa dzieła, w której Jan umiera w objęciach matki, stanowi swoiste zwieńczenie dramaturgii całej opery, jak i psychologiczne uzasadnienie motywacji osobowościowych kierujących działaniem tytułowego bohatera.

„BORYS GODUNOW” MUSORGSKIEGO SZALEŃSTWO JAKO SKUTEK TYRANII

Libretto opery *Borys Godunow* napisał jej kompozytor, opierając się na dramacie Aleksandra Puszkina o tym samym tytule²⁴; Puszkina natomiast doko-

²² Na temat najnowszych badań dotyczących idei tej opery i jej struktury dramatycznej zob. M. B r z o s k a, „Eine Oper aus dem Kopf”: Giacomo Meyerbeers *Grand Opéra* „Le Prophète” (1849) – *Dramatische Konzeption und edierte Werkgestalt*, Schöningh, Paderborn 2014.

²³ Partia Fidès została napisana przez Meyerbeera dla Pauliny Viardot (1821-1910).

²⁴ W repertuarze teatrów operowych znajdują się różne wersje dzieła Musorgskiego: (1) pierwotna wersja dwuaktowa (1869), niedopuszczona do premiery w czasach Musorgskiego; (2) wersja czteroaktowa (1874) w oryginalnej instrumentacji kompozytora; (3) przygotowana przez Pawła Lammę wersja partytury (1928), która łączy obie wersje Musorgskiego; (4) wersja czteroaktowa w instrumentacji Mikołaja Rimskiego-Korsakowa (1904), (5) wersja czteroaktowa w redakcji Dymitra Szostakowicza (1940). Podstawą niniejszej analizy jest wersja czteroaktowa z roku 1874.

nał literackiego opracowania znanego wątku monumentalnej *Historii państwa rosyjskiego* Mikołaja Karamzina²⁵. Mroczna historia z okresu Wielkiej Smuty (przełomu szesnastego i siedemnastego wieku), opisująca walkę o władzę między carem Borysem Godunowem a uzurpatorem Dymitrem Samozwańcem, zyskuje i w utworze literackim, i w dziele operowym wymiar psychologiczny, historiozoficzny, a także mistyczno-religijny. W planie moralnej wymowy dramatu istotną rolę odgrywa kwestia zbrodni i kary, a także odpowiedzialności władcy przed narodem, Bogiem i historią.

Charakterystyka dramatyczna i muzyczna Borysa Godunowa została przedstawiona przez Musorgskiego w dość dynamicznie zmieniający się sposób²⁶. W toku opery można wyróżnić cztery zasadnicze sceny z udziałem bohatera tytułowego – każda z nich służy zaprezentowaniu innego aspektu osobowości cara, a ich następstwo stanowi podstawę konstrukcji tak dramaturgii dzieła, jak i wielowymiarowej postaci Borysa. Pierwsza jej prezentacja następuje jeszcze w prologu, w scenie koronacji. Już to wstępne zetknięcie się odbiorcy opery z postacią władcy pozwala dostrzec rozdzźwięk między splendorem zewnętrznej oprawy sytuacji koronacyjnej (odświętnymi strojami, rekwizytami władzy, rozbudowaniem scenicznym, obecnością statystów) a nastrojem samego władcy, wycofanego i niezbyt pewnego siebie. Dwoistość ta mocno zaznacza się także w sferze muzycznej – potężne wielogłosowe partie chóralskie i odgłosy dzwonów silnie kontrastują z ascetyczną deklamacją Borysa – wspartą surową i powściągliwą instrumentacją – w której zdaje on sprawę ze swoich rozterek i lęków. W charakterystyce cara w akcie drugim silniej zaznacza się element liryczny (ta strona jego osobowości ujawnia się w wyniku jego kontaktu z dziećmi), choć jego monolog *Dostig â vyšej vlasti* wyraża głównie – obok satysfakcji z osiągniętej najwyższej pozycji społecznej i nieograniczonej władzy – melancholię i poczucie niestabilności sytuacji.

Zasadniczy nowy element osobowości Borysa Godunowa odsłania przybycie Wasyla Szujskiego z informacją o pojawieniu się Dymitra, który rzekomo przeżył morderstwo zlecone przez Godunowa i teraz zbiera poparcie wśród ludu. Wieść ta wywołuje przerażenie, a następnie załamanie nerwowe cara – od tego momentu jego charakterystyka muzyczna rozwija się zgodnie

²⁵ Chodzi o dwunastotomowe dzieło Mikołaja Karamzina, opublikowane w latach 1816-1829. Z czasów pierwszego wydania pochodzi też jego polski przekład dokonany przez Grzegorza Buczyńskiego (zob. M. K a r a m z i n, *Historia państwa rosyjskiego*, tłum. G. Buczyński, Zawadzki i Węcki, Warszawa 1824-1830).

²⁶ Wśród bogatej literatury naukowej poświęconej operze Musorgskiego warto wskazać na prace dostępne w języku polskim, autorstwa Elżbiety Nowickiej oraz Teresy Maleckiej (zob. E. N o w i c k a, *Zapisk o operze. Studia z historii i estetyki opery*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012; T. M a l e c k a, *Słowo, obraz i dźwięk w twórczości Modesta Musorgskiego*, Akademia Muzyczna, Kraków 1996).

z zasadami obrazowania postaci w sytuacji obłądu, szaleństwa, braku kontroli emocjonalnej. Musorgski wykorzystał typowe środki dźwiękowe, stosowane zwłaszcza we włoskich operach dziewiętnastowiecznych do przedstawiania tego rodzaju postaci²⁷: przerywanie toku wypowiedzi pauzami i wykrzyknieniami, gwałtowne zmiany tempa i tonacji, a także wprowadzenie eksplozywnego akompaniamentu orkiestrowego. W podobnym nastroju utrzymana jest ostatnia scena z udziałem Godunowa, moment przybycia kronikarza, mnicha Pimena, który relacjonuje carowi cud w Ugliczu. Zadany psychice bohatera cios powoduje jego nagłą śmierć, dlatego też środki muzyczne typowe dla charakterystyki szaleństwa ustępują niedługo później rozwiązaniom typowym dla scen przedśmiertnych i żałobnych. Umierający Godunow wypowiada się w wolnym tempie, przerywany pauzami tok muzyczny odwzorowuje utratę sił życiowych, a ostatniej kwestii – w której wskazuje syna jako następcę tronu – nie udaje się carowi wypowiedzieć do końca.

W tak zaplanowanym przez Musorgskiego sposobie przedstawienia osobowości Borysa Godunowa zaznacza się jasno wyeksponowana przyczyna szaleństwa i śmierci bohatera. Morderstwa i przemoc, a także ich tuszowanie i fałsz, stały się przyczynami jego lęku i depresji, które doprowadziły go do załamania nerwowego, choroby psychicznej i nagłej śmierci. W takiej perspektywie charakterystyka bohatera stanowi studium upadku osobowościowego, będącego wynikiem zbrodni i dotkliwych wyrzutów sumienia, które wyzwalały coraz większą agresję, wzmocnienie represji, ale i postępujące szaleństwo.

Przemoc i tyrania prowadzą do klęski – dzieło Musorgskiego może być traktowane jako swoisty moralitet o takim właśnie przesłaniu. Uzurpatorskie sięgnięcie po władzę przez Borysa Godunowa oraz zlecenie zamordowania młodocianego prawowitego następcy tronu to czyny, które wprowadziły zaowocowały rozkładem kraju, ale wyzwoliły również oddolne działania ludu: zbulwersowany niegodziwością władcy naród strącił tyrana z piedestału władzy. W tym sensie przekaz opery Musorgskiego jest oczywisty: zbrodnia domaga się kary, a niemoralność władzy prowokuje wzrost świadomości politycznej narodu. Prezentujący nieskazitelną postawę patriotyczną i moralną kronikarz Pimen pełni w tym kontekście rolę trybuna ludowego, wyraziciela vox populi, a cudowne ocalenie Dymitra Samozwańca urasta do rangi cudu, symbolu boskiej opieki nad narodem rosyjskim.

Aspekt boskich zasad, które regulują w operze funkcjonowanie świata, wynika z trwałej więzi między władzą carską a cerkwią prawosławną – cud

²⁷ Najczęściej w operach w stylu bel canto obłąd doświadczany jest przez postacie kobiece; do najbardziej znanych przykładów tego typu bohaterek opery włoskiej należą tytułowa postać z dzieła Gaetana Donizettiego *Lucja z Lammermooru* (1835) oraz Elwira z *Purytanów* (1835) Vincenza Belliniego. Szerzej na ten temat zob. M.A. S m a r t, *Dalla tomba uscita: Representations of Madness in Nineteenth-century Italian Opera*, dysertacja doktorska, Cornell University 1994.

w cerkwi w Ugliczu stał się przecież bezpośrednią przyczyną upadku Godunowa, Bóg zaingerował w świat uzurpatora, by przywrócić sprawiedliwy porządek rzeczy. Ten moralny wydzźwięk arcydzieła Musorgskiego pociąga za sobą wprowadzenie wielu stylizacji charakterystycznych dla muzyki religijnej, śpiewów cerkiewnych, w których wykorzystuje się polifonię podgłosową, styl wokalny występujący w Kościele prawosławnym. Cechą tej polifonii jest swobodne improwizowanie głosów pobocznych w relacji do zasadniczego melodycznego głosu środkowego²⁸. Dążenie do stworzenia epopei narodowo-religijnej wymagało też posłużenia się językiem dźwiękowym mocno zakotwiczonym w tradycji ludowej – w celu podkreślenia „odwieczności” rosyjskiej kultury i muzyki Musorgski sięgnął po popularne melodie, które funkcjonowały w narodowej świadomości przez wieki. W scenie koronacji Borysa, potężnym fresku łączącym partie solowe z rozbuchanymi brzmieniami chóralno-orkiestrowymi, kompozytor zacytował dawną pieśń rosyjską *Uż kak na nebe solncu krasnomu slava*.

CECHY OPEROWYCH TYRANÓW

Przedstawione aspekty trzech dziewiętnastowiecznych dzieł operowych, w których główny wątek dramatyczny stanowią chorobliwe dążenie do pełni władzy i tyrania, prowokują pytanie o ewentualne elementy wspólne takich postaw w ujęciu dramatyczno-muzycznym i o rysy charakterologiczne operowych tyranów. Niewątpliwie wspólną cechą omówionych trzech oper pozostaje ogólny plan zdarzeń, znajdujący odzwierciedlenie w przemianach osobowości bohaterów. Każdy z tych utworów opowiada historię dochodzenia do władzy i osiągnięcia jej pełni – procesu, który wiąże się ze stosowaniem coraz większej przemocy, a tym samym prowadzi do degrengolady moralnej i psychicznego upadku bohatera.

Takiej ewolucji postaci towarzyszą też wyraziste zmiany i przekształcenia języka muzycznego. Umacnianie się władzy tyrana odwzorowane zostaje w częstym stosowaniu przez kompozytorów muzyki o charakterze królewskim, wprowadzaniu scen przyjęć i bankietów, a także widowiskowych partii baletowych. Jeśli ukazywana w dziele tyrania ma charakter religijny albo wiąże się z poparciem kleru, częste są stylizacje związane z muzyką kościelną, katolicką (na przykład w operach z udziałem postaci inkwizytorów, takich jak *Don Carlos* Verdiego), protestancką (w *Proroku*) czy prawosławną (w *Bo-*

²⁸ Ten typ polifonii stał się jednym z wyznaczników narodowego stylu w muzyce rosyjskiej dziewiętnastego wieku i występuje nie tylko w twórczości Musorgskiego, ale także w muzyce Michaiła Glinki, Aleksandra Borodina, Piotra Czajkowskiego czy Mikołaja Rimskiego-Korsakowa.

rysie Godunowie), co staje się nie tylko elementem wzbogacającym tkankę brzmieniową utworów, ale wpływa także na uwiarygodnienie prezentacji kontekstu historycznego zdarzeń. Wraz z chyleniem się ku upadkowi tyrana i jego władzy coraz większą rolę zaczynają odgrywać negatywne cechy jego osobowości oraz narastanie lęku czy szaleństwa, co znajduje wyraz w częstym wprowadzaniu dysonansów, pauz i innych elementów stosowanych przez dziewiętnastowiecznych kompozytorów w przedstawianiu obłądu i słabości psychicznej.

Operowi tyrani okazują się ludźmi o słabej osobowości, pełnymi kompleksów, niepewnymi własnej wartości. Wszyscy trzej bohaterowie: Makbet, Jan z Lejdy i Borys Godunow, zdobywają władzę podstępem, sięgają po nią nielegalnie, wbrew zasadom społecznym i tradycji, są nuworyszami na salonach królewskich. Kieruje nimi słabość charakteru i kompleks niższości, co z łatwością wykorzystują inne postacie dramatu: lady Makbet, trzej anabaptyści czy książę Szujski, manipulując tyranami i traktując ich przedmiotowo w realizacji własnych planów i ambicji.

Istotną cechą wspólną omówionych utworów stanowi natomiast nieobecność lub drugoplanowość w ich dramaturgii wątku miłosnego – elementu, który od początków historii opery w siedemnastym wieku wydaje się nieodzowny w fabule dramatu muzycznego. W akcji tych dzieł występują wprawdzie postacie, wobec których tytułowy tyran wykazuje bardziej subtelne emocje: żona Makbeta, matka Jana, jego narzeczona Berta czy też dzieci Godunowa, a muzyczne odwzorowanie tych uczuć wiąże się z wprowadzaniem fraz lirycznych i pozytywnych środków charakterystyki muzycznej (tonacji durowych, wolniejszych temp, wykorzystywania instrumentów smyczkowych i dętych drewnianych). Jednakże rola takich postaci i scen z ich udziałem ogranicza się do tworzenia przeciwwagi dla zasadniczych elementów fabuły związanych z prezentacją analizy psychiki władcy, a także samej morfologii tyranii.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Arms, Kate. *Polygamy in Münster*. <https://web.archive.org/web/20070213090415/http://www.sksm.edu/research/papers/polygamy.pdf>.
- Aufenanger, Stephan. *Die Oper während der Französischen Revolution: Studien zur Gattungs- und Sozialgeschichte der Französischen Oper*. Tutzing: Hans Schneider, 2003.
- Bara, Olivier, and Alban Ramaut, eds. *Généalogies du romantisme musical français*. Paris: J. Vrin, 2012.
- Belina-Johnson, Anastasia, and Derek B. Scott, eds. *The Business of Opera*. Farnham: Ashgate, 2015.

- Brzoska, Matthias. "Eine Oper aus dem Kopf": Giacomo Meyerbeers grand opéra "Le Prophète" (1849); *Dramatische Konzeption und edierte Werkgestalt*. Paderborn: Schöningh, 2014.
- Cabourg, Jean. "Macbeth et son double (1847-1865)." *L'avant-scène: Opera*, no. 249 (2009): 17–21.
- Charlton, David. "On Redefinitions of 'Rescue Opera'." In *Music and the French Revolution*. Edited by Malcolm Boyd. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Della Seta, Fabrizio. *Italia e Francia nell'Ottocento*. Torino: EDT, 1993.
- Everist, Mark. *Meyerbeer and grand opéra from the July Monarchy to the Present*. Turnhout: Brepols, 2016.
- Fend, Michael. *Cherubinis Pariser Opern (1788–1803)*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2007.
- Glixon, Beth, and Jonathan Glixon. *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-century Venice*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Golianek, Ryszard Daniel. "'Et gardez-vous de mon Inquisiteur!': The Grand Inquisitor and the Struggle for the Governance of Souls in French grand opéra in the Mid-nineteenth Century." *Interdisciplinary Studies in Musicology* 17 (2017): 115–28.
- . "Lodoiska i Faniska: Zakres i funkcje wątków polskich w porewolucyjnej twórczości operowej." *Muzyka* 58, no. 3 (2013): 55–73.
- Golianek, Ryszard Daniel, and Piotr Urbański, eds. *Opera wobec historii*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2012.
- Karamzin, Mikołaj. *Historia państwa rosyjskiego*. Translated by Grzegorz Buczyński. Warszawa: Zawadzki i Węcki, 1824–1830.
- Lisiecka, Katarzyna. "Fidelio" Ludwiga van Beethovena na tle przekształceń świadomości europejskiej przełomu XVIII i XIX wieku. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2007.
- Teresa Malecka. *Słowo, obraz i dźwięk w twórczości Modesta Musorgskiego*, Akademia Muzyczna, Kraków 1996.
- Mazzini, Giuseppe. *Filosofia di musica* (1833). https://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/mazzini/filosofia_della_musica/pdf/mazzini_filosofia_della_musica.pdf.
- Meyerbeer, Giacomo. *Le Prophète*. Edited by Matthias Brzoska. Vols. 1–4. München: Ricordi, 2011.
- Nowicka, Elżbieta. *Zapisane w operze: Studia z historii i estetyki opery*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012.
- Pankała, Roman. *Jan z Lejdy*. <https://www.biografie-niemieckie.pl/jan-z-lejdy>.
- Penzenstadler, Franz. "Metastasio's Theorie und Praxis einer neuen Tragödie." *Il saggiatore musicale: Rivista semestrale di musicologia* 15, no. 2 (2008): 199–236.
- Smart, Mary Ann. "Dalla tomba uscita: Representations of Madness in Nineteenth-century Italian Opera" (doctoral thesis, Cornell University, 1994).

- Thomas, Downing A. *Aesthetics of Opera in the Ancient Régime (1647-1785)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Till, Nicholas. *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Toelle, Jutta. *Opera as Business? From Impresari to Publishing Industry*, "Journal of Modern Italian Studies" 17, no. 4 (2012): 448–59.
- Verdi, Giuseppe. *Macbeth: Critical Edition*. Edited by David Lawton. Milano: Ricordi, 2005.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Ryszard Daniel GOLIANEK – *Makbet, Prorok, Borys Godunow*. Studium obłąkańczej tyranii w operze dziewiętnastowiecznej

DOI 10.12887/33-2020-4-132-17

Wskutek rewolucji francuskiej, wymierzonej głównie w środowisko władzy, nastąpił zasadniczy przełom w problematyce dzieł operowych: zerwano z tematami mitologicznymi i zastąpiono je odniesieniami do aktualnych wydarzeń lub wątkami z nowszej historii. W dziewiętnastym wieku w dziełach operowych zaczęły dominować kwestie napięć społecznych na linii władza–lud, a na typ dramaturgii utworów zaczęła wpływać bieżąca sytuacja. Przełożyło się to też na krytyczny sposób prezentowania przedstawicieli władzy w dziełach operowych. Wśród rozmaitych portretów władców, jakie można spotkać w teatrze muzycznym tego czasu, wyróżnia się grupa utworów, których tematyka ogniskuje się wokół nieposkromionej żądzy władzy, doprowadzającej do bezwzględnej tyranii, przemocy i terroru. W celu prześledzenia i analizy tego nurtu wybrano trzy dzieła – opery: *Makbet* (1847) Giuseppe Verdiego, *Prorok* (1849) Giacomo Meyerbeera oraz *Borys Godunow* (1874) Modesta Musorgskiego – stworzone w dziewiętnastym wieku w różnych krajach europejskich (Włoszech, Francji i Rosji). Mimo różnic kulturowych między tymi krajami oraz ich odmiennej sytuacji polityczno-społecznej ujęcie problemu władzy opresyjnej oraz typ kreacji głównego bohatera wydają się w omawianych utworach zaskakująco zbieżne i łączą się z zastosowaniem analogicznych środków dramaturgii muzycznej i teatralnej. W każdym z analizowanych dzieł główny bohater jest postacią tytułową, której dążenie do władzy uruchamia działania ekstremalne. W analizie problematyki wzięto pod uwagę przyczyny i źródła takiej postawy bohaterów, zakres ich władzy, narastanie stosowanej przez nich przemocy i społeczne oraz psychologiczne jej skutki; przeanalizowano także środki muzyczne służące przedstawieniu tych zagadnień.

Słowa kluczowe: opera dziewiętnastowieczna, tyrania, charakterystyka muzyczna

Kontakt: Instytut Muzykologii, Wydział Nauk o Sztuce, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, ul. Uniwersytetu Poznańskiego 7, 61-614 Poznań

E-mail: degol@amu.edu.pl
Tel. 61 8291399
www.muzykologia.amu.edu.pl

Ryszard Daniel GOLIANEK, *Macbeth, The Prophet, Boris Godunov*: A Study of Mad Tyranny in 19th-Century Opera

DOI 10.12887/33-2020-4-132-17

Aimed against the political establishment of the time, the French Revolution brought about, among its numerous consequences, a crucial breakthrough in the opera repertoire. Mythological motifs were replaced by references to current events or themes drawn from contemporary history. The problem of tension between rulers and the people they ruled started to dominate operatic plots and the then-topical issues began to influence operatic dramaturgy. The breakthrough in question resulted also in a critical depiction of the representatives of power in opera. Among the portrayals of 19th-century rulers, one can distinguish a class of works in musical theatre which address the topic of an unbridled thirst for power leading to ruthless tyranny, violence, and terror. In order to describe and analyze this trend in opera, three pieces were chosen: Giuseppe Verdi's *Macbeth* (1847), Giacomo Meyerbeer's *The Prophet* (1849), and Modest Musorgsky's *Boris Godunov* (1874); they were all written in the 19th century, but in different European countries: Italy, France, and Russia. Whereas culture and social-political circumstances in these countries differed considerably, the ways in which oppressive rulers were depicted in the discussed operas seem surprisingly similar in both the musical and dramaturgical portrayals of the main (title) characters. In each of the three works, the protagonist's quest for power triggers extreme actions. The present paper examines reasons for such a conduct, as well as its sources, the scope of the characters' power, their escalating violence, and its social and psychological effects. The ways of musical characteristics of these issues are also discussed.

Keywords: 19th-century opera, tyranny, musical characteristics

Contact: Institute of Musicology, Faculty of Art Studies and Musicology, Adam Mickiewicz University, ul. Uniwersytetu Poznańskiego 7, 61-614 Poznań, Poland

E-mail: degol@amu.edu.pl

Phone: +48 61 8291399

http://international.amu.edu.pl/about_amu/faculty-of-art-studies/