
ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. IX, 1

SECTIO L

2011

Katedra Muzyki, Uniwersytet w Hradec Králové

STANISLAV BOHADLO

*Na tropie pierwszych wystawień *dramma per musica* w Pradze.
Hipotezy w świetle nowych materiałów źródłowych*

On the Track of the First Stagings of *dramma per musica* in Prague.
Hypotheses in Light of New Source Materials

Poszukiwanie i odkrywanie pierwszych przejawów baroku muzycznego w Czechach u początku XVII wieku miało zawsze posmak „sensacyjnej” przygody. Zawsze bowiem opierało się na penetracji tylko jednostkowych i cząstkowych źródeł historycznych¹; równocześnie też – co prawdziwie newralgiczne dla badanego problemu – ustawicznie trzeba było konstatować nieobecność gatunku *dramma per musica*, fundamentalnego przecież dla nowo powstałego stylu. Stan taki – w świetle dotychczas obowiązujących ustaleń – przetrwał, przy jednym hipotetycznym wyjątku, aż do lata 1724 roku, kiedy to do czeskiego miasteczka Kuks przybyła z Wenecji włoska trupa teatralna Antonia Marii Peruzziego i Antonia Denzio. Znamienne jednak, że ani w przypadku zespołu Peruzziego-Denzio, ani w jakimkolwiek innym, udowodnionym lub domniemanym, tego rodzaju wydarzeniu z interesującej nas epoki, nie chodziło o wykonanie rodzi-

¹Por. J. Racek, *Italská monodie z doby raného baroku v Čechách* [tzw. zbiór Troilów z lat 1604-1618 – przyp. S. B.], Ołomuniec 1945; *idem*, *Collezione di monodie italiane primarie alla biblioteca universitaria di Praha*, “Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity” F 2, 1958, s. 5-58; M. Študent, *Hudba pražských paláců a zahrad 1620*, tekst na okładce płyty CD, łącznie z *Ad vocem* P. Vacka, Studio Matouš, Praga 1998, MK 0047-2931.

mej twórczości dramatycznej, ale wyłącznie o import z Włoch. Magnesem dla przyjazdów obcych artystów oraz ich teatralnych, w tym również muzyczno-scenicznych, dzieł stawały się uroczystości na habsburskim dworze w Pradze. Stąd – by przypomnieć znany od dawna fakt – tak wielkie i zrozumiałe zainteresowanie wśród badaczy wzbudziło w swoim czasie „muzyczno-dramatyczne przedstawienie z włączonym baletem”² pod tytułem *Phasma Dionysiacum*, które zaprezentowano 5 lutego 1617 roku w Sali Władysławowskiej praskiego zamku³. Herbert Seifert uznaje zachowane i dokumentujące ten spektakl *Breve relatione*⁴ za chronologicznie pierwsze drukowane libretto w Pradze, a samo dzieło – nawet za pierwsze w ogóle *dramma per musica* („Musikdrama”), jakie wykonano na praskim dworze Habsburgów⁵. W przypadku jednak sztuki *Widzenie dionizyjskie*⁶ nie sposób zidentyfikować ani kompozytora utworów muzycznych, ani wykonawców (prócz grającego librecisty, hrabiego G. V. d’Arco), a wszelkie spostrzeżenia na temat muzyki, jaka mogła wówczas rozbrzmiewać, a także sposobu jej powiązania z warstwą tekstu słownego, muszą pozostać jedynie na poziomie domysłów i hipotez, wyłącznie z zasadniczymi pojawiającymi się tutaj wątpliwościami co do tego, czy chodziło tu o muzyków cesarskich, czy też o gościnnych artystów z Mantui, i czy rzeczywiście – już wtedy – prascy słuchacze mieliby pierwszą okazję zetknąć się z wczesną monodią akompaniowaną.

Przy takim stanie wiedzy na temat przeszłości operowej w Czechach i fragmentaryczności ocalałych źródeł teatralno-muzycznych niezwykle doniosłym wydarzeniem heurystycznym stała się edycja obszernego zbioru pod tytułem *I Gonzaga e l’Impero. Itinerari dello spettacolo*, opublikowanego pod redakcją Umberto Artiolego i Cristiny Grazioli w ramach wydawniczej serii źródeł teatral-

² M. Niubò, [hasło] *Phasma Dionysiacum Pragense*, [w serii:] *Divadelní revue* 14/3, 2003, s. 66-67, tu także dalsze pozycje literatury.

³ J. Panek, „*Phasma Dionysiacum*” und die manieristischen Festlichkeiten auf der Prager Burg im Jahre 1617, „Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity” H 29, 1994, s. 33 i n.; M. Štědroň, M. Študent, *Phasma Dionysiacum musicae*, *ibid.*, s. 45 i n.

⁴ [G. V. d’Arco], *Breve relatione dell balletto fatto Avanti le M. Mta dell Imperatore, & Imperatrice a di. 5. di Febr: 1617.*

⁵ H. Seifert, *Das Erste Libretto des Kaisershofs*, „Studien zur Musikwissenschaft” 46: 1998, s. 35 i n.; *idem*, *Das erste Musikdrama des Kaisershofs*, [w:] *Österreichische Musik – Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*, red. E. T. Hilscher, Tutzing 1998, s. 99 i n.

⁶ Trzyjęzyczny słownik Caspara Zachariasa Wussina z początku XVII wieku proponuje także inne przekłady tytułu tej sztuki: *Vidění Dionýské* [Widzenie dionizyjskie], *Obluda Dionýská* [Potwór dionizyjski], a nawet *Strašidlo Dionýské* [Straszydło dionizyjskie]. C. Z. Wussin, *Dictionarium von dreyen Sprachen: Teutsch-Lateinisch und Böhmisch*, Praga 1700-1706.

nych *Storia dello spettacolo. Fonti* we Florencji 2005 roku⁷. Ogółem 26 studiów źródłowych na temat wzajemnych stosunków mantuańskich Gonzagów i dworu habsburskiego – uwzględniających i rejestrujących m.in. przemieszczanie się trup teatralnych, a także poszczególnych aktorów oraz muzyków – dopełniają edycja licznych tekstów źródłowych oraz regista korespondencji, pochodzącej zwłaszcza z archiwów włoskich i austriackich, a wszystko pomieszczone na 567 stronach; dochodzi do tego płyta CD ROM HERLA wyposażona w database źródeł teatralnych i muzycznych⁸. Z kategorią *Praga* na przykład wiąże się aż 226 dokumentów, sięgających wstecz roku 1561. W świetle tych materiałów teatralny trójkąt: Mantua – Wiedeń – Praga, urasta do zjawiska wysokiej rangi, w istotnej mierze wpisującego się w ogólnoeuropejski proces rozwojowy i znamionujące go wielorakie sekwencje przyczynowo-skutkowe.

Dzięki opublikowanym w *I Gonzaga l'Impero* pracom naukowym oraz historycznym dokumentom, głównie listom, możemy poznać nieznane dotąd zdarzenia i szczegóły z życia artystycznego związane z Pragą. Również i wiele znanych dotychczas – z reguły jednak powierzchownie i częściowo – faktów zyskuje bliższe lub zupełnie nowe naświetlenie. Wspomnijmy o kilku z nich. Tak na przykład, gdy chodzi jeszcze o XVI wiek, mamy okazję zapoznać się z opisem uroczystości i towarzyszącego im turnieju z dnia 26 lutego 1570 roku, jakie odbyły się na praskim rynku staromiejskim:

„[...] góra, na której są widoczne diabły, jak plużą ogniem; wypuszczone są rance, latają fantastyczne ptaki. Odgrywa się tutaj pojedynek magów Zirfea i Afana. W orszaku pojawiają się postaci historyczne i mitologiczne. Potem strachu napędzają trzy bóstwa z okropnymi twarzami i czuprynami z węzów, czym zarządzał osobiście sam Giuseppe Arcimboldo”.

W relacji tej pojawiają się także czarodziejka Medea oraz inne postacie z Owidiuszowych *Metamorfoz*, a wszystko miało się dzieć przy wtórze instrumentów

⁷ *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo. Con una selezione di materiali dall'Archivio informatico Herla (1560)*, red. U. Artioli, C. Grazioli, [w serii:] *Storia dello spettacolo. Fonti 4*, Florencja 2005. Na temat pomieszczonych w tej książce materiałów źródłowych i ich znaczenia dla badań wczesnego baroku w Czechach opublikowałem kilka lat temu krótki artykuł. Por. S. Bohadlo, *První barokní opera (1627) a sepolcro či oratorium (1628) w Praze? „La Transormazione di Callisto e Arcade” a „La Maddalena”*. *Composizione Sacra di Giovan Battista Andreini Fiorentino*, “Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity” H 41, 2006, s. 47-52. Przygotowując niniejszą wersję, przeznaczoną dla polskiego czytelnika, tekst ten rozszerzyłem, nieco przeredagowałem oraz uzupełniłem o nowe informacje i refleksje.

⁸ Dostępne także [w:] *Mantova Capitale Europea dello Spettacolo*, <http://www.capitalespettacolo.it/ita/archivio.asp> [23. 02. 2012].

muzycznych: skrzypiec, lutni, puzonu, szałamai (pifferi), bębna i harfy (118⁹). Inny z kolei dokument przypomina o istnieniu intermediów autorstwa słynnego Giovanniego Battisty Guariniego, napisanych dla przedstawienia *Il Pastor fido*, wystawionego 9 stycznia 1599 roku (C3823). List z Pragi zaś, datowany 8 listopada 1603 roku, odnotowuje weneckie wydanie *III Libro di madrigali a 5 voci* Liberale Zanchiego (C3824). Znajdujemy też informacje o migracjach muzyków. 23 listopada 1615 roku mantuański książę Claudio Sorina donosi z Pragi do Alessandra Striggia juniora (ok. 1573-1630) w Mantui, że pozostający na służbie mantuańskiego wojewody, śpiewak Bernardo Pasquino Grassi wyjechał z Pragi do Berlina (C3582). Z późniejszego nieco czasu przywołajmy choćby to, jak mantuański biskup w listach z czeskiej stolicy (1 maja 1628) i z miejscowości Znojmo („Cenam in Moravia“, 27 czerwca 1628) starał się przed wyjazdem z „nędznej Pragi” spełnić cesarskie życzenie, aby niejacy „bracia Rubiniowie”, obaj wioliści, mogli się jeszcze zatrzymać przy dworze (C3811, C3813).

Swoją wymowę ma również i nieobecność pewnych informacji w opublikowanych materiałach. Przykładowo, brak jest zupełnie – co skądinąd skłania nas do wysunięcia określonych przypuszczeń – jakichkolwiek doniesień o wspomnianym wcześniej praskim wystawieniu sztuki *Phasma Dionysiacum* z 1617 roku. Zdaje się to przemawiać za tym, iż jednak w tamtym wydarzeniu teatralnym nie pojawiła się twórczość proveniencji mantuańskiej, choć naturalnie ewentualność taka winna być teoretycznie nadal brana pod uwagę.

Najcenniejsze wszakże – a być może kiedyś okaże się, że wręcz przełomowe dla postrzegania dziejów muzyki barokowej w Czechach – są źródłowe enuncjacje odnoszące się do praskich wystawień dwóch sztuk o, niestety, nieznaney nam dziś zawartości muzycznej: *La Trasformazione di Callisto e Arcade* z 1627 oraz *La Maddalena* z 1628 roku.

La Trasformazione di Callisto e Arcade

Wielkie habsbursko-gonzagowskie uroczystości koronacyjne w Pradze roku 1627 otwierało nieznanne nam i gatunkowo nieokreślone przedstawienie w Sali Władysławowskiej zamku praskiego, które zaprezentowano w niedzielę 21 listopada, bezpośrednio po koronacji Eleonory Gonzagi (Eleonory Toskańskiej) na czeską królową. Później, cztery dni po koronacji Ferdynanda III Habsburga na króla Czech, tj. 27 listopada, wystąpili sławni mantuańscy *Comini Fedeli*,

⁹ Cyfrowe i literowo-cyfrowe odsyłacze wskazują lokalizację przywoływanych danych fakto-graficznych w publikacji *I Gonzaga e l'Impero...*, *op. cit.*

którzy przedstawili komedię śpiewaną („*commedia cantata*”) pod tytułem *La Transformazione di Callisto e Arcade*, łącznie z dwoma intermediami do tekstów autorstwa Cesare II Gonzagi, księcia Guastalli (1592-1632); pierwsze intermezzo „przedstawiało *Cztery żywioły*, drugie natomiast – *Noc, świt i dzień* (C1327). Architekt i matematyk, Florentyńczyk Giovanni Pieroni (1586-1654) – skądinąd niespodziewanie zaszczycony przyjaźnią znamienitego wodza i polityka, Albrechta z Valdštejna (Albrecht von Wallenstein), który pozostał w Pradze aż do 21 lutego 1628 roku (C3015) – informuje o wystawieniu „*commedia in musica*”, do której sam osobiście skonstruował maszyny sceniczne (C3014). Carlo Carafa zaś pisze do kardynała Francesco Barberiniego w Rzymie, że cesarzowa

„*fece recitare in musica con intermedi apparenti una bellissima commedia*” [była rozkazała wystawić w muzyce, z dołączonymi intermediami, najpiękniejszą komedię] (C2250).

A Cosimo Bartolini już 17 listopada donosi medycejskiemu dyplomacie Andrei Ciolemu we Florencji, że cesarzowa

„*farà rappresentare una pastorale in musica*” [poleciała wystawić pastorałe w muzyce] (3102).

Gdy zbierzemy wszystkie cztery określenia z epoki zastosowane wobec *La Transformazione di Callisto e Arcade* – a więc: „*commedia cantata*”, „*commedia in musica*”, „*comedia recitata in musica con intermedia*” oraz „*pastorale in musica*” – to z samej warstwy pojęciowej niewątpliwie wyłania się pierwszeństwo cech operowych przed właściwościami, jakie znamionowałyby formę teatralnego przedstawienia muzyczno-dramatycznego z wstawkami intermezzowymi (baletowymi?), co – przy całej ostrożności i wszystkich możliwych tu zastrzeżeniach, wątpliwościach – uprawnia nas jednak do wyrażenia przypuszczenia, iż mogło tu dojść do odegrania dzieła z gatunku *dramma per musica*. Na marginesie warto podkreślić, że mantuańscy *Comici Fedeli* się „cesarzowi w Pradze tak podobali, że prawie nie wychodził na polowanie” (C1362).

Dodajmy, że ogółem, między 21 listopada 1627 roku a styczniem roku 1629, dano w Pradze 37 przedstawień. Poza występami *Comici Fedeli* w Sali Władysławowskiej można było zobaczyć tragedię *Constantino Magno Victore* nieznanego autorstwa, sztuki praskich jezuitów (17 stycznia 1628 roku, L364). Występowali tu też angielscy komicy z zabawnym Pickelheringem, „*giocolieri che danzeranno*” [sztukmistrzowie co tańczą], a także „*marionettisti*” [aktorzy z marionetkami] (C1359).

Można przypuszczać, że praskie scenografie teatralne, będące dziełem wspomnianego Giovanniego Pieroniego, musiał wysoko cenić dramaturg i wierszopis, „capocomico” [kierownik trupy teatralnej] Giovan Battista Andreini, Florenetyńczyk (C3014), o którym za chwilę przyjdzie nam nieco więcej powiedzieć. Z dokumentu powstałego w mieście Güstrow (Meklemburgia) w późniejszych już czasach, bo datowanego na 6 sierpnia 1728 roku, wiemy mianowicie, że Andreini, wraz ze swoją małżonką, pozostał w Pradze na służbie Jego Wysokości aż do postu następnego roku. I to właśnie dla Andreiniego Giovanni Pieroni zaprojektował nad Wełtawą trzy scenografie, potem zaś jeszcze czwartą we Wiedniu (C3015).

La Maddalena

Nazwisko florenckiego dramaturga prowadzi nas do innego dzieła scenicznego wystawionego na Wełtawą, niedługo zresztą po premierze *La Trasformazione di Callisto e Arcade*, mianowicie – do sztuki zatytułowanej *La Maddalena*, właśnie z librettem Giovana Battisty Andreiniego, którą zaprezentowano po 1 stycznia 1628 roku. W praskim druku libretta utwór *La Maddalena* opatrzono mianem „Composizione Sacra”, a zadedykowano go arcybiskupowi Pragi, kardynałowi Harrachowi:

„All’Illustrissimo, Eccellentissimo et Reverendissimo Principe il Signor Cardinale de Harrach Archivescovo di Praga”. [Wydrukowano] „Pragae, excudebat Sigismundus Leva, Anno MDCXXVIII” (632)¹⁰.

Od strony tekstu słownego jest to – najogólniej – poezja złożona z trzech śpiewów o nawróceniu Magdaleny; ostatnie zaś dwie strony druczku wypełnia śpiew pochwalny („canticum in lode”) ku czci św. Marii Magdaleny.

Warto w tym miejscu poświęcić kilka słów twórcy libretta. Gian Battista Andreini (1579-1654) był synem sławnych rodziców z teatralnej trupy *Gelosi, nota bene* również uzdolnionych muzycznie. W środowisku tego zespołu przyłgnął do niego przydomek artystyczny „Lelio”; tu też poznał swoją przyszłą żonę, aktorkę i śpiewaczkę Virginię Ramponi (1583-1630/31), zwaną „La Florinda” (od wielkiego sukcesu odniesionego przez nią w przedstawieniu tragedii *Florinda* z 1606 roku). Wraz z Virginią – po rozpadzie kompanii *Gelosi* w 1604 roku – Andreini założył nowy zespół teatralny, *Comici Fedeli*, który działał pod auspicjami man-

¹⁰*Manuscriptorium*, http://www.manuscriptorium.com/apps/main/en/index.php?request=show_tei_digidoc&virtnum=0&client= [23. 02. 2012].

tuańskiego wojewody. Trzeba w tym miejscu przypomnieć, że Ramponi Andreini „La Florinda” brała udział w mantuańskich premierach roku 1608 zaginionych dziś dzieł Claudio Monteverdiego – *Il Ballo delle Ingrate* i opery *L’Arianna* (w roli Arianny)¹¹. Jak wiadomo, *Comici Fedeli* odbywali podróże artystyczne. I tak na przykład, na zaproszenie Marii Medycejskiej byli w 1613 roku pierwszy raz we Francji. Do Pragi – co dla nas specjalnie interesujące – przybyła z tym zespołem zarówno Virginia Ramponi, jak i jej mąż, autor libretta *Maddaleny*, Giovan Battista Andreini¹².

Gdy chodzi o jego twórczość dramatyczną, dominuje pogląd, że krzyżują się w niej rozmaite tendencje. Jak zauważają Colin Timms i Tim Carter, sceniczne dzieła Andreiniego „były rozpostarte wokół granicy między dramatem mówionym a operą”¹³. Wprawdzie od 1622 roku, a więc na kilka lat przed przybyciem do Pragi, autor ten wyraźnie nawiązywał już do specyfiki librett opery florenckiej i mantuańskiej (m.in. pisząc wierszem), to nadal mieszał lub stapiał ze sobą elementy komedii, dramatu pastoralnego i tragedii. W roku 1613 Andreini napisał dla Mediolanu swoją pierwszą pięcioaktową „sacra rappresentazione” zatytułowaną *L’Adamo*, a w roku 1617 stworzył – na kanwie dawniejszej własnej poezji („in ottava rima”), pochodzącej jeszcze z roku 1610 – wierszowane libretto do drugiej pięcioaktowej „sacra rappresentazione”, *La Maddalena*.

Dzieło powstało dla Mantui z okazji ślubnych uroczystości wojewody Ferdynanda Gonzagi i Katarzyny Medycejskiej. Możemy przypuszczać, że francuskiej królowej podobałoby się o wiele bardziej, gdyby usłyszała je jedynie w konwencji czystej sztuki teatralnej („recitare in forma teatrale”), tu wszakże doszło do prezentacji owej religijnej sztuki w formie muzycznej (L635). W centrum dzieła – gdy chodzi o treść słowną – znalazła się Magdalena rozważająca i rozpamiętująca Chrystusowe cierpienie, co sugerowałoby rodzaj przedstawienia w typie *sepolcro*. Utwór wykonano – jak to zostało odnotowane, „w przepysnej wyprawie” – w mantuańskim San Germano, a autorami muzyki do tego spektaklu byli wybitni kompozytorzy: Claudio Monteverdi (1567-1643), Muzio Effrem (1549- -po 1626), Salomone Rossi (1570-1630) i Alessandro Ghivizzani (1572-1634-36). Czy jednak w opracowaniach tych były ujęcia w typie monodii akompaniowanej, które wypełniałyby większe partie narracji muzycznej? I czy – w związku z tym – można by domniemywać tu jakiejś postaci religijnego *dramma per musica* czy

¹¹ C. Gallico, *Rinuccini cangiante. Mantova Venezia Vienna*, [w:] *I Gonzaga e l’Impero...*, s. 231-237.

¹² M. Štědroň (zob. *Claudio Monteverdi*, Supraphon, Praga 1985) nie wymienia jeszcze obu monteverdiańskich protagonistów.

¹³ C. Timms, T. Carter, *Andreini Giovanni [Giovani] Battista*, www.grovemusic.com [28. 10. 2006].

barokowego oratorium? Jeśli nawet tak, to było to jednak tego rodzaju dzieło, które mieściło w sobie również bardziej tradycyjne składniki. Zaświadcza o tym zbiór opatrzony tytułem *Musiche de alcuni eccellentissimi musici composte per La Maddalena sacra rappresentazione di Gio. Battista Andreini fiorentino*¹⁴, opublikowany w Wenecji roku 1617, a zawierający wybrane kompozycje wymienionych twórców do tekstów z libretta Andreiniego. Monteverdi jest autorem podniosłego dwunastotaktowego instrumentalnego ritornela na pięć głosów oraz prologu, w którym Favor Divino śpiewa pięć strof w *stile rappresentativo* na tle partii generalbasu¹⁵. Od Effrema z kolei pochodzi „madrigal” na dwa sopran i basso continuo, mający też jeszcze jedną, alternatywną wersję w postaci madrygału czterogłosowego (*A Quatro voci*) z podpisanym tekstem pod całą partią generalbasu¹⁶. Dziełem Ghivizzaniego jest natomiast „madrigal” na trzy głosy z basso continuo, gdzie panuje „homofoniczna faktura, ozdobiona jedynie kilkoma kadencjami”¹⁷, a ponad partią generalbasu wydrukowany jest incipit tekstu. Całość weneckiego zestawienia dopełnia *balletto* Rossiego¹⁸. Przy tytule tej kompozycji widnieje wskazówka: „śpiewa się i gra się trzema wiolami da braccio”. Stosownie do tej dyrektywy nie ma tu continuo; tekst słowny śpiewają dwa sopran, a instrumentalny ritornel – pełniący funkcję taneczną – przeznaczony jest na instrumenty, bez wsparcia generalbasu. Utwór ten stał się skądinąd niezmiernie popularny w całej Italii, wykonywano go w Wenecji, Bolonii, Mantui, Parmie, Genui, Turynie.

Z perspektywy naszych rozważań jednak cały problem jawi się w nieco innym, rzecz można, bardziej prozaicznym naświetleniu. Niezależnie bowiem od tego, jak – od strony języka muzycznego i stylu – wyglądały inne jeszcze kompozycje, które wpisane były w mantuańskie wystawienie *Maddaleny*, współtworząc razem całość słowno-muzycznego przedstawienia (na czele z kwestią monodii), zupełnie nie wiemy, czy także i jedenaście lat później, w Pradze, kiedy to ukazało się drukiem wspomniane wcześniej libretto Andreiniego, ponownie zabrzmiała muzyka Monteverdiego, Effrema, Ghivizzaniego i Rossiego. Zachowane dziś źródła nic na ten temat nie mówią.

Ważnym dla nas źródłem porównawczym, którego w żaden sposób nie można pominąć, jest drukowane libretto pióra Andreiniego do wiedeńskiej wersji *Maddaleny* z 7 lutego 1629 roku. Na karcie tytułowej czytamy:

¹⁴ Dostępne online [w:] *Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna. Gaspari on line*, http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/images/ripro/gaspari/_V131/V131_001.asp [23. 1-02. 2012].

¹⁵ J. Whenham, *Claudio Monteverdi*, www.grovemusic.com [28. 10. 2006].

¹⁶ E. Strainchamps, *Effrem [Efrem] Mutio [Muzio]*, *ibid.*

¹⁷ W. V. Porter, *Ghivizzani [Guivizzani] Alessandro*, *ibid.*

¹⁸ I. Fenlon, *Salomone Rossi*, *ibid.*

„Composizione Rappresentativa [in cinque atti], di Giovan Battista Andreini, Fiorentino, della Serenissima Casa Gonzaga Divotissimo Servitore, Viennae Austriae, Typis Casparis ab Rath, Bibliopolae, 1629” (L103).

Zamieszczoną tu wersję libretta Cristina Grazioli uznała za niemal identyczną z wersją mantuańską¹⁹. W wiedeńskim druku Andreini pomieszcza niezwykle zajmujące, po części nawet zapierające dech w piersiach uwagi o aktorach i aktorstwie jako „zwierciadłach” życia, wskazując jednocześnie, że i Magdalena winna być pojmowana jako „zwierciadło”, mianowicie – jako zwierciadło pokuty. Ponadto – co szczególnie cenne dla naszych dociekań – w edycji tej Andreini wyszczególnia trzy różne ujęcia artystyczne *Maddaleny* swojego autorstwa. Ze-stawienie to rysuje się następująco:

- pierwsza chronologicznie *Maddalena* (1617), ponieważ – jak zauważa sam autor – w 1629 roku już nieco przestarzała, powstała we Włoszech i „i często była grana z wielkim powodzeniem” (recitata), nawet aż do czasów współczesnych premierze przedstawienia wiedeńskiego, jak na przykład, co odnotowuje Andreini, u ojców dominikanów w Bolonii albo u jezuitów w Piacenza;
- drugą wersję *Maddaleny* (1628) łączy Andreini przede wszystkim z osobą praskiego arcybiskupa Harracha, pisząc o librecie do tej sztuki:

„[...] drugą (która jest epicka) dałem wydrukować w Pradze pod szczęśliwą troską tego, który nad Wełtawą, ubrany w purpurę, stara się o najświętsze sprawy w świątyni naszego Pana Chrystusa”;

- trzecią wersją jest właśnie ta z roku 1629, wiedeńska, która – wedle słów autora libretta – swoją nieśmiertelną sławę zawdzięczać będzie melodyjnym partiom trąbek („alle canoe trombe”) (L102, L103).

Z wiedeńskiego druku libretta *Maddaleny* dowiadujemy się więc, że do roku 1629 Andreini stworzył trzy różne teksty i zarazem trzy różne przedstawienia złączone z dziełem opatrzonym tytułem *La Maddalena*. Niestety – a mamy tu oczywiście na uwadze w pierwszym rzędzie tak ważną dla nas praską premierę – autor libretta ani razu nie wspomniał o opracowaniu muzycznym. Dziś uważa się – i tak sądzi, między innymi, Barbara Przybyszewska-Jarmińska – że muzykę do wiedeńskiego przedstawienia z 1629 roku napisał albo Giovanni Valentini

¹⁹ C. Grazioli, *L'edizione Viennese de "La Maddalena. Composizione rappresentativa"* (1629) di Giovan Battista Andreini (1576-1654), [w:] *I Gonzaga e l'Impero...*, s. 493-507.

(1582 lub 1583-1649), albo Ludovico Bartolaia (przed 1603-1641)²⁰. To z kolei przemawiałoby raczej za tym, że i w Pradze – bo było to przecież tylko na rok przed prezentacją wiedeńską – mogły rozbrzmiewać utwory właśnie któregoś z tych dwóch muzyków, nie zaś kompozytorów, którzy byli współtwórcami dużo wcześniejszej oprawy mantuańskiej, jakkolwiek – ponownie – stajemy tutaj przed sytuacją zagadkową.

W odniesieniu do kwestii liczby wystawień *Maddaleny* dodajmy, że Cristina Grazioli nie wyklucza i tego, że libretto Andreiniego mogło również posłużyć za podstawę przedstawienia zatytułowanego *La Maddalena peccatrice*, które pokazano w czerwcu 1628 roku w górskim amfiteatrze salzburskiego Hellbrunnu. Zachowany dziś drukowany opis tego wydarzenia teatralnego jest pod wieloma względami bardzo szczegółowy (jeden tylko z obrazów: Magdalena, uwikłana w wielki bój między diabłem a aniołem stróżem, nie da się ściągnąć do piekła, a jej nawróceniu towarzyszy zadziwienie świadków całego wydarzenia), ale o muzyce – prócz zdawkowej wzmianki o śpiewających aniołach – znowu nie ma tu ani słowa; za to na zakończenie tekstu znajdujemy znamieny passus:

„[...] jeszcze przed tym, zanim arcybiskup miejsce to opuścił, dał wykonać symfonię i muzykę na zewnątrz na 130 głosów i instrumentów; ponadto grała muzyka i przy uctowaniu [...]” (L558).

Był więc naocznie w Hellbrunnie do dyspozycji olbrzymi aparat wykonawczy, który przecież mógł być w jakiś sposób wykorzystany również i w samym przedstawieniu. Choć jest to bardzo prawdopodobne, to jednak brak jakichkolwiek innych jeszcze przesłanek czy świadectw, by i w tym wypadku można było formułować dalej idące hipotezy.

Na marginesie pozwólmy sobie na jeszcze jedną dygresję, wybiegającą wprawdzie w nieco późniejsze już czasy, ale ściśle związaną z obecnością i wagą tematu Marii Magdaleny w dramatycznej twórczości Andreiniego. Dla florenckiego librecisty postać ta stała się pewną ogólniejszą i symboliczną figurą, mianowicie, pierwowzorem pierwszej konwertytki. Po wielu latach od prasko-wiedeńskich wystawień, odbytych podróżach i prezentacjach własnej twórczości, na zaproszenie z Francji Giovan Andreini przybył w 1643 roku do Saint Maximin La Sainte Baume, gdzie – podług średniowiecznych jeszcze legend – miał się znajdować grób św. Marii Magdaleny. Po przyjeździe do Paryża, silnie owładnięty i poruszony doświadczeniem osobistego nawiedzenia świętego miejsca w Sa-
inte Baume, występuje na scenie, co znamienne też, oddaje do druku kolejne

²⁰ Por. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Włoskie wesela arcyksiążąt w Grazu a początki opery w Polsce*, „Muzyka” 2005, nr 3, s. 11.

ujęcie swojego nieodłącznego tematu. Pod tytułową nazwą *Le Lagrime* (Łzy) kryje się *divoto componimento*, czyli *Zbożná kompozice o rozjímání a kajícím i plačtivém životě velké ochránkyň Francie, Marii Magdaleně...* [Nabożna kompozycja o rozważaniu nad pokutującym a płaczącym żywocie wielkiej obrończyni Francji, Marii Magdaleny...], którą podczas swojej francuskiej podróży mógł się poszczycić przed Jego Majestatem. W roku 1652 „Lelio Fedele” stworzył i opublikował drukiem w Mediolanie ostatnie już librettowe opracowanie tematu Magdaleny, zatytułowane *La Maddalena lasciva, e penitente*²¹. Pod nazwą „Azzione Drammatica, e divota” kryje się tym razem semi-oratorium złożone z dziesięciu scen, a wydrukowanemu tekstowi towarzyszą liczne wskazówki reżyserskie, które precyzyjnie określają odcinki przeznaczone do wykonania przez śpiew solowy (recytatyw), instrumenty lub chór. Już przy prologu czytamy: „Per ultimo, vedrassi il Cielo aperto, fra numero d’Angioli, che loderanno, cantando nello stil recitativo...” [w końcu widać otwarte niebiosa z mnóstwem aniołów, które wielbią śpiewem w stylu recytatywnym]. W innych miejscach pojawiają się objaśnienia typu „Qui al suon di concerto melodioso di varie trombe discendera dal Cielo la Ghirlanda ... sequiran le sinfonie, e’l canto” [Teraz przy dźwięku melodyjnego concerto z innymi trąbkami zstępuje z nieba Girlanda ... następują sinfonia i śpiew]; albo: „due Angioli canteranno ... poi a tutto Choro d’istrumenti si replichera” [dwa anioły śpiewają ... potem się powtarza w całym chórze z instrumentami]. W końcowej scenie piętnaście „d’Angeli Musici”, jeden po drugim, sławią Magdalenę „nello stil Musical recitativo” [w stylu muzycznego recytatywu]. Szkoda, że didaskaliów takich zabrakło w librecie drukowanym w Pradze roku 1628, bo można by było coś więcej powiedzieć o gatunkowej specyfice wystawionej tam wówczas *La Maddalena*.

Na koniec – by powrócić już tylko do wątków praskich z późnych lat dwudziestych XVII stulecia – dodajmy, że Andreini planował w stolicy Czech kolejne pokazy innych swoich dzieł teatralnych, m.in. przedstawienia pod tytułem *La Turca* (na dzień 29 stycznia 1628). Jednakże w zachowanych dokumentach nie padają żadne oznaczenia gatunkowe czy formalne, które umożliwiłyby nam choćby tylko hipotetyczne rozszyfrowanie tych scenicznych zamierzeń (C337). Być może w przyszłości wypłyną jeszcze jakieś nowe źródła historyczne, które pozwolą odślonić i bliżej naświetlić praskie projekty Florentczyka.

²¹ *La Magdalena lasciva, e penitente. Azzione Drammatica, e divota. In Milano Rappresentata*. Dostępna online [w:] *Gallica. Bibliothèque numérique*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k51082d> [23. 02. 2012].

W pełni doceniając wszystkie heurystyczne walory florenckiej publikacji Umberto Artiolego i Cristiny Grazioli, wydawnictwa bardzo inspirującego, zachęcającego do podjęcia dalszych poszukiwań i badań muzykologicznych oraz budowania nowych interpretacji naukowych, ograniczamy się tymczasem do postawienia ostrożnej hipotezy: że w Pradze roku 1627 *Comici Fedeli* prawdopodobnie wykonali pierwszy w Czechach wczesnobarokowy *dramma per musica*, tj. operę *La Trasformazione di Callisto e Arcade*, a w roku 1628 – pierwsze barokowe *sepolcro* lub operę religijną, *La Maddalena* z librettem Giovana Battisty Andreiniego. To oczywiście – powtórzmy – jedynie ostrożna supozycja, która zapewne doczeka się kiedyś weryfikacji. Faktem natomiast nie do zakwestionowania, niezwykle przy tym istotnym z punktu widzenia historii muzyki w Czechach i dlatego godnym specjalnego podkreślenia, jest to, że wraz z mantuańskim zespołem *Comici Fedeli* oraz z obojgiem jego protagonistów – „Lelio” Giovanem Battistą Andreinim i „La Florindą” Virginią Ramponi Andreini – Praga wzbogaciła się na pewien czas o wybitnych nosicieli i krzewicieli tradycji monteverdiankiej, jakże znaczącej i ważkiej dla muzyki europejskiej pierwszych dekad XVII stulecia.

Z języka czeskiego przełożył Tomasz Jasiński

SUMMARY

The search for first manifestations of the baroque in music in Bohemia in the early seventeenth century always had the undertone of “sensational” adventure because it was research only in individual and fragmentary historical sources; at the same time, researchers invariably had to note the absence of the genre of *dramma per musica*, which was after all fundamental to the newly emerged style.

With this state of affairs, a highly significant occasion was the publication of the large collection *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo*, edited by Umberto Artioli and Cristina Grazioli as part of the theatrical source series *Storia dello spettacolo. Fonti*, in Florence in 2005. Owing to the studies and historical documents published in *I Gonzaga e l'Impero* we can learn about previously unknown events in the artistic life, connected with Prague. The most valuable are source statements and opinions concerning the stagings in Prague of two plays: *La Trasformazione di Callisto e Arcade* and *La Maddalena* – regretfully, we do not know their musical content today.

On 27 November 1627 the Czech capital witnessed the performance by famous Mantuan *Comici Fedeli*, who presented a “sung comedy” titled *La Trasformazione di Cal-*

listo e Arcade. When we examine all the four terms of the period applied to *La Trasformazione* – “*commedia cantata*”, “*commedia in musica*”, “*comedia recitata in musica con intermedia*” and “*pastorale in musica*”, then the predominance of operatic features emerges when compared with the properties that would characterize the form of theatrical drama performance with musical interludes. This permits us to surmise that a *dramma per musica* play might have been performed on that occasion.

The other play was *La Maddalena*, with a libretto by the Florentine dramatist Giovan Battista Andreini, which was staged in Prague after 1 January 1628. The Prague publication of the libretto of the play *La Maddalena* was labeled “*Composizione Sacra*” and dedicated to Archbishop of Prague, Cardinal Harrach. On this occasion the Mantuan *Comici Fedeli*, their manager and author of the libretto Giovan Battista Andreini, and his wife, famous singer and actress Virginia Ramponi, came to Prague. We do not know, however, what the music sounded like at that time. Andreini showed the first version of *La Maddalena* in 1617 in Mantua, the musical setting of the performance having been created by Claudio Monteverdi, Muzio Effrem, Salomone Rossi and Alessandro Ghivizzani. Was their music also performed in Prague eleven years later? Or perhaps these were compositions authored by Giovanni Valentini or Ludovico Bartolaia, which accompanied the staging of the third version of Andreini’s *La Maddalena*, which was presented in Vienna in 1629? Unfortunately, we do not know that.

We will therefore confine ourselves to a cautious hypothesis that in Prague in 1627 the Italian *Comici Fedeli* probably performed the first early baroque *dramma per musica* in Bohemia, i.e. the opera *La Trasformazione di Callisto e Arcade*, and in 1628 – the first baroque *sepolcro* or religious opera, *La Maddalena*, with a libretto by Andreini. However, the undeniable fact, highly significant from the standpoint of history of music in Bohemia, is that with the arrival of the Mantuan troupe *Comici Fedeli* with Andreini and Virginia Ramponi, Prague was enriched for some time with eminent representatives of the Monteverdi tradition.