

JUDYTA I HOLOFERNES — ORATORYJNE ODPOWIEDNIKI BOHATERÓW BAROKOWEJ OPERY, AMAZONKI I TYRANA*

Anna Ryszka-Komarnicka

WARSZAWA, INSTYTUT MUZYKOLOGII UW

W wyobrażeniach świata grecko-rzymskiego legendarne Amazonki były synonimem tego, co barbarzyńskie i zagrażające cywilizacji, a zatem konieczne do pokonania. Średniowieczne chrześcijaństwo postrzegało je może nie aż tak krytycznie, niemniej ambiwalentnie: rzadziej podkreślano ich dziewictwo i męstwo, częściej zaś niepokojącą, nieujarzmioną zmysłowość, obcą chrześcijańskiej skromności¹. Pokrewne im mniej lub bardziej historyczne „wojownicze kobiety” nie zawsze jednak budziły negatywne emocje. Postaci takie znajdujemy w Biblii (Debora, Jahel, Judyta), a alegoryczna interpretacja ciągłości dziejów pozwalała widzieć nie tylko w nich, ale i w przedstawicielach starożytnego świata pogańskiego zapowiedź nadejścia zdarzeń *ery sub gratia*, co pokazuje np. jedna z ilustracji w późnośredniowiecznym *Speculum humanae salvationis* (ok. 1360). Tryumf Maryi nad Szatanem zestawiony tu został z trzema jego zapowiedziami: zwycięstwem Judyty nad Holofernesem, Jaheli nad Sisarą i Tomyris, królowej Massagetów, nad Cyrusem². Z tego też czasu pochodzi słynne dzieło Boccaccia *De mulieribus claris* (1361–1362), które rozbudziło zainteresowanie biografiami wielkich kobiet (historycznych i mitologicznych, w tym Amazonek). Wtedy również kształtują się „zestawy” dziewięciu bohater-

* Artykuł powstał w ramach projektu *Księga Judyty w oratoriach włoskich epoki baroku* (2011/01/B/HS2/04723) finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki w Krakowie.

¹ ABBY WETTEN KLEINBAUM, *The War against the Amazons*, McGraw-Hill, New York 1983, cyt. za: WENDY HELLER, *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2003, s. 221.

² Zob. BETTINA UPPENKAMP, *Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2004, s. 39.

skich niewiast, odpowiadające idei dziewięciu wielkich mężów. W jednym z pierwszych (koniec XIV w.), najwięcej było właśnie Amazonek. W II połowie XV stulecia ustabilizował się klasyczny skład dziewięciu męskich niewiast. Znikły zeń Amazonki, pojawiły się za to postaci kobiece z kolejnych epok: *ante legem* (Rzymianki: Lukrecja, Veturia, Virginia), *sub legem* (Żydówki: Estera, Judyta, Jahel) i *sub gratia* (święte chrześcijańskie: Helena, Brygida Szwedzka, Elżbieta z Turynii).

Dopiero jednak XVI wiek przyniósł prawdziwe rozpowszechnienie toposu Amazonki. Określenie to nabrało wówczas także bardziej ogólnego, uniwersalnego znaczenia: „Amazonka” to *virago*, czyli *donna forte* — kobieta, której siły fizyczne, duchowe czy umysłowe przerastają poziom, jaki wedle ówczesnych wyobrażeń cechować mógł płęć piękną³. Kobieta-Amazonka pozostała zatem zjawiskiem wykraczającym poza ustabilizowaną hierarchię społeczną, jakkolwiek pozbawionym dawnej, jednoznacznie pejoratywnej oceny. Nie wyzbyto się wobec nich wszystkich obiekcji — z jednej strony obawiano się ich, jako burzycielek panującego porządku, z drugiej były przedmiotem fascynacji i podziwu, jednak właśnie dlatego, że działały po męsku⁴.

Na takie postrzeżenie Amazonek wpłynęła na pewno znacząca aktywność ówczesnych kobiet z elit społecznych na polach zarezerwowanych tradycyjnie dla mężczyzn, od mecenatu artystycznego po sprawowanie władzy (rządzące królowe i królowe-wdowy wielkich mocarstw europejskich: Elżbieta I, uważająca się za Amazonkę⁵, we Francji Maria Medycejska czy Anna Austriaczka, nie licząc władczyń pomniejszych księstw europejskich). Postaci „silnych kobiet”, legendarnych, biblijnych czy historycznych, zaczęły pojawiać się coraz liczniej w sztukach plastycznych i literaturze, omawiane były w różnych „galeriach” słynnych kobiet⁶, a same Amazonki wychwalane w piśmiennictwie definiowanym dziś jako protofeministyczne⁷. Także kościół katolicki przychylił się do pozytywnej o nich opinii — jeden ze znanych neapolitańskich kaznodziejów, Filocalo Caputo (zm. 1644), widział w nich ascetyczne wojowniczkimatki, podobne poku-

³ MARGARET L. KING, *Women of the Renaissance*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1991, s. 190.

⁴ Jw., s. 190–191.

⁵ Jw., s. 159.

⁶ Np. PIETRO PAOLO DI RIBERA, *Le Glorie immortali de' trionfi, et heroiche imprese cioè in Sacra Scrittura, Teologia, Profetia, Filosofia, Retorica, Gramatica, Medicina, Astrologia, Leggi Civili, Pittura, Musica, Armi, & in altre virtù principali. [...]*, Venezia 1609.

⁷ W. HELLER, op. cit., s. 221.

tującej Marii Magdalenie, walczącej z siłami piekła⁸. Mianem „Amazonki” określana jest w ówczesnych kazaniach nierzadko nawet Maryja⁹, nie mówiąc o biblijnych czy świętych niewiastach, które łączyła wspólna cecha: heroiczne czyny w obronie narodu i wiary¹⁰. Także Judyta, starotestamentowy typ Maryi bądź kościoła, w siedemnastowiecznych kazaniach nazywana bywa „hebrajską Amazonką” („Amazone ebrea”)¹¹. Ta maniera nie ominęła również *rappresentazioni sacre* o świętych niewiastach¹², a wśród nich na przełomie XVI i XVII wieku jedną z najpopularniejszych postaci była właśnie biblijna Judyta¹³. Jako bohaterka odrzucająca tradycyjny etos kobiecy, stała się w teatrze włoskim chrześcijańską alternatywą dla Amazonek przeszłości: Pentesilei, Kamilli czy Kloryndy¹⁴.

⁸ FILOCOLO CAPUTO, *De' discorsi qvaresimali del molto Rev. Padre Maestro [...] Napolitano dell'Ordine di Nostra Signora del Carmine Tomo Secondo*, Roma 1698, s. 282.

⁹ EMANUELLE DI GIESÙ MARIA, *Fiori del Carmelo, che intrecciano la corona dell'Imperadrice degl'Angioli[.] Panegirici Sacri Recitati nelle Feste ordinarie, e straordinarie di Maria Vergine dal P. F. [...] Carmelitano Scalzo della Prouincia di Napoli [...]*, Napoli 1668, s. 173, 225 i 311.

¹⁰ Np. VALERIO GIURATO, *Amazon Aegyptia, siue de s. Catharina virg. et mart. Oratio*, Padova 1663. Ciekawy przykład reprezentuje przypadek św. Teresy z Avilà. Kiedy próbowano uczynić ją protektorką Hiszpanii (ku zgrozie zwolenników św. Jakuba) porównywano ją do starotestamentowych „silnych kobiet”, Debory i Judyty, starożytniej Minerwy czy królowej Amazonek i postulowano przedstawianie z mieczem w ręku. Więcej — zob. ERIN KATHLEEN ROWE, *The Spanish Minerva: Imaging Teresa of Avilà as Patron Saint in Seventeenth-Century Spain*, „The Catholic Historical Review” 2006 (92) nr 4, s. 574–596.

¹¹ E. DI GIESÙ MARIA, *Frutti del Carmelo Discorsi Morali Sopra la Regola Primitiua dell'Ordine della Madonna del Carmine [...] Seconda Impressione*, Napoli 1705, s. 354.

¹² Przejawiło się to np. w takich tytułach jak: Pietro Paolo Todini, *L'amazzone della cattolica fede, rappresentatione*, Roma 1663 (o św. Agnieszce rzymskiej) czy Nicola Boscherini, *L'idolatria confusa, ovvero l'amazzone della fede, opera sagra*, Ancona 1694 (o św. Katarzynie Aleksandryjskiej).

¹³ *Rappresentazione di Judith hebrea*, liczne wyd. głównie we Florencji w latach 1519–1610; Luca Ciaffarello de Calerio, *Giuditta e Oloferne* 1540; Cesare Sachetti, *La gloriosa e trionfante vittoria donata dal grande Iddio al popolo hebreo per mezzo di Giuditta sua fidelissima serua.[...]*, Bologna 1564; Stefano Tuccio, *Juditha*, rkps [1564] (sztuka krążąca w odpisach); Giovanni Andrea Ploti, *Giuditta rappresentata*, Piacenza 1589; Giovanfrancesco Alberti, *Oloferne, tragedia*, Ferrara 1594; Federico Della Valle, *Iudit* (wyd. 1627, ale znana z odpisów już od lat 90. XVI w.); Giovanni Angelo Lottini, *Giudetta sacra rappresentazione*, Venezia 1602; Antonmaria Anguissola, *La Giuditta attione scenica*, Piacenza 1627. Zob. VALENTINA GALLO, *Giuditta sulla scena italiana tra Cinque e Seicento*, w: *Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Barocco. Orizzonti di senso e di genere, variazioni, riscritture*, Atti del Seminario di Studio (Padova, 10–11 dicembre 2007), red. Luciana Borsetto, Padova University Press, Padova 2011, s. 120–121. Z tego okresu pochodzą też pierwsze *Giuditte* muzyczne: Francesco Georgio, *La Giuditte, rappresentazione spirituale* (muz. Lorenzo Righetti), Bologna 1621 i Andrea Salvadori, *La Giuditta azione sacra* (muz. Marco da Gagliano), Firenze 1626.

¹⁴ V. GALLO, op. cit., s. 109.

W latach trzydziestych XVII stulecia zainteresowanie Judytą na gruncie teatru mówionego osłabło, tak jakby wyczerpały się jego możliwości dramaturgiczne¹⁵. Jego popularność odżyła w II połowie stulecia w nowym gatunku literacko-muzycznym powstałym w kręgach religijnych, czyli w oratorium (ponad 30 różnych librett *oratori volgari* i *latini* do pierwszej dekady XVIII wieku). W niejednym ówczesnym dziele w tym gatunku Judyta bywa tytułowana Amazonką (we wstępie, dedykacji, treści lub tytule)¹⁶.

Do końca XVII wieku oratorium uległo jednak zeświecczeniu. Zdaniem niektórych proces ten umożliwiło, a przynajmniej przyspieszyło, uwolnienie się gatunku od właściwego mu parareligijnego kontekstu wykonania¹⁷ (tzw. „oratorium pałacowe”¹⁸). Nie bano się zatem czerpać wzorów z opery, podówczas dominującego gatunku włoskiej sceny teatralnej. Struktura dramaturgiczna oratorium upodobniła się do operowej poprzez przesunięcie punktu ciężkości z czynnika narracyjnego (rezygnacja z Narratora i chórów czy ansambli narracyjno-komentujących) na dramatyczno-refleksyjny (recytatywy, arie, duety). Coraz chętniej wybierano takie tematy, które dawały możliwość rozwinięcia wątków obecnych w operze (miłość, intrygi dworskie, walka o władzę, zdrada)¹⁹. Adwokatem zmian na polu dramaturgii oratorium był kanonik Arcangelo Spagna, który podsumował ewolucję gatunku w II połowie XVII wieku w swoim traktacie, wydanym w Rzymie w 1706 roku, wraz ze zbiorem oratoriów jego autor-

¹⁵ Jw., s. 106. Do końca XVII w. notujemy w kręgu włoskiego teatru zaledwie kilka nowych ujęć tego tematu: Filocolo Caputo, *Giuditta trionfante, rappresentazione sacra*, Napoli 1635; Giacinto Andrea Cicognini, *La tragedia di Giuditta*, rkps w I-Fr, niedokończona[?]; *Argomento della Giuditta, commedia sacra latina*, Roma 1644; Giulio Cesare Sorrentino, *La Giuditta trionfante per la morte d'Oloferne*, Napoli 1685, a także 2 *drammi per musica*: NN, *Giuditta* [?], Warszawa 1635 i Sebastiano Baldini, *L'Oloferne*, rkps w I-Rvat.

¹⁶ Np. *La Giuditta*, sł. różnych autorów, muz. Maurizio Cazzati, Bologna 1668 (też Mantova 1672); *La Giuditta, dialogo sacro*, sł. Leone Alberici, muz. Giovanni Battista Bianchini, Roma, wyd. Orvieto 1679; *La Superbia abbattuta da Giuditta trionfante, dialogo*, sł. NN, muz. Nicolo Chafallon e Gregorio, Palermo 1685; *La Giuditta*, sł. NN, muz. Cataldo Amodei, Napoli 1688 (też 1698); *La strage degli Assiri sotto Betulia*, sł. i muz. Cosimo Bani, Firenze 1692 (Lucca 1693); *La Giuditta*, sł. NN, muz. NN, Lucca 1700; *La Giuditta guerriera, dramma sacro per musica*, sł. Filippo Tomassini, muz. [??], Venezia 1701; *La Giuditta*, sł. Francesco Silvani, muz. Domenico Freschi, Vicenza 1705; *L'Amazone Hebraea nelle glorie di Giuditta*, sł. Arcangelo Spagna, muz. [??], Roma 1706; *Il trionfo di Maria Immacolata figurato nella vittoria di Giuditta*, sł. NN, muz. NN, Brescia 1709.

¹⁷ STEFANIE STELLA TCHAROS, [dysertacja doktorska] *Beyond the Boundaries of Opera: Conceptions of Musical Drama in Rome, 1676–1710*, Princeton University 2002, s. 53–54.

¹⁸ ARNALDO MORELLI, 'Un bell'oratorio all'uso di Roma': *Patronage and Secular Context of the Oratorio in Baroque Rome*, w: *Music Observed: Studies in Memory of William C. Holmes*, red. Colleen Reardon, Susan Parisi, Warren 2004, s. 334.

¹⁹ S.S. TCHAROS, op. cit., s. 55.

stwa²⁰. Przyznawał on librecistom prawo do *licentia poetica*, bez której nie byłoby możliwe atrakcyjne udratyzowanie narracyjnych historii zawartych w *Sacre Scrittura*²¹. Jak na osobę duchowną przystało, odradzał jednak eksponowanie elementów erotycznych tkwiących w niektórych tematach, zalecając odejście od manieri *erotico* i koncentrację na ich bardziej bogobojnych aspektach²².

Dotychczasowe badania nad operowymi kontekstami oratoriów opartych na Jdt²³ skupiały się na najbardziej znanych dziełach, czyli dwóch *Giudittach* Alessandra Scarlattiiego z librettami odpowiednio Pietra i Antonia Ottobonich (zwanych też, od miejsc przechowywania ich rękopiśmiennych partytur, *Giudittą „neapolitańską”* i *Giudittą „z Cambridge”*). Analizowano ich kształt dramaturgiczny, rozważając ich możliwości inscenizacyjne²⁴, a także treść i koncepcję głównej postaci jako oratoryjnego odpowiednika czystej i heroicznej protagonistki weneckich oper lat sześćdziesiątych XVII wieku, swoistego antidotum na zepsute moralnie bohaterki, które zdominowały tamtejszą scenę operową już dekadę później²⁵. W polu zainteresowania badaczy znalazły się przede wszystkim relacje głównej pary protagonistów, Judyty i Holofernesa (wątek miłosny i „scena snu”), oraz postać Piastunki (u A. Ottoboniego przygotowuje bohaterkę do uwiedzenia Asyryjczyka)²⁶. Idąc tym tropem, chcielibyśmy dokładniej przebadać na bardziej reprezentatywnym repertuarze *oratori volgari* ostatniej ćwier-

²⁰ ARCANGELO SPAGNA, *Oratorii ovvero melodrammi sacri con un discorso dogmatico intorno all'istessa materia*, wyd. faks., red. Johann Herczog, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1993 (Musurgiana, 25), s. 1–22.

²¹ Jw., s. 9.

²² Jw., s. 18.

²³ Wszystkie odniesienia do Jdt za: *Księga Tobiasza; Księga Judyty, Księga Estery*, tł., wstęp i koment. Antoni Tronina, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 2001.

²⁴ NORBERT DUBOVY, *Le due 'Giuditte' di Alessandro Scarlatti: due diverse concezioni dell'oratorio*, w: *L'Oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII–XVIII). Atti del convegno internazionale. Perugia, Sagra Musicale Umbra, 18–20 settembre 1997*, red. Paola Besutti, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2002 (=Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 35), s. 259–288.

²⁵ S.S. TCHAROS, op. cit., s. 58. Nawet „wojownicze kobiety” stały się wówczas etycznie dwuznaczne. Np. Matteo Noris[?], przerabiając dla weneckiej sceny operowej jedno z librett Giovanniiego Andrei Moniglia, w postaci tytułowej bohaterki, królowej Semiramidy, wyeksponował jej negatywne cechy, takie jak choćby próżność czy nienasyce nie miłosne. W. HELLER, *The Queen as King: Refashioning 'Semiramide' for Seicento Venice*, „Cambridge Opera Journal” 1993 (5) nr 2, s. 93–114.

²⁶ S.S. TCHAROS, op. cit., s. 61–84.

ci XVII wieku²⁷, na ile Judyta w relacji z innymi protagonistami tej historii pozostała prawdziwą, biblijną „Amazzone di Dio”, a na ile nabierała cech siostrzanej Amazonki operowej. Czy zawsze była główną postacią? Na swej drodze Judyta spotykała przecież Holofernesa — idealny materiał na operowego *eroe effeminato* („zniewieściałego bohatera”²⁸) i teatralno-operowego Tyrana.

Tak Amazonki (starożytne, renesansowe, jak Clorinda, Armida czy Bradamante, legendarne i historyczne „wojownicze królowe”) jak i Tyrani różnej proveniencji byli bowiem na tyle popularnymi bohaterami weneckich *drammi per musica*, że badacze wyróżniają dziś nurt oper „amazońskich”²⁹ i oper o Tyranie³⁰. Jedną z najbardziej znanych i zarazem emblematycznych postaci „amazońskich” była pierwsza chrześcijańska Amazonka weneckich *drammi per musica*, tytułowa bohaterka opery *Veremonda, l'Amazzone d'Aragona* (muz. Francesco Cavalli, premiera: Neapol lub Wenecja 1652/53) do libretta Giulio Strozziiego, który opracował je na podstawie *dramma per musica* Celio Giacinta Andrei Cicogniniego (Florencja 1646). Podobnie jak biblijna Judyta, wobec zagrożenia ojczyzny przez siły niewiernych i słabości męża, który przedkładał astrologię nad monarsze obowiązki, Veremonda przejęła inicjatywę, formując amazoński oddział kobiet, by aktywnie bronić wiary. Jej postawa nie spotkała się jednak z aprobatą otoczenia — uznana za niestosowną dla kobiety, przez niektórych nawet została wyśmiana. Działania bohaterki naraziły też na szwank jej reputację. Podejrzenia o zdradę królewskiego małżonka nie były tak całkiem bezpodstawne, bowiem sama Veremonda otwarcie deklарowała, że kobieta, działając w świecie mężczyzn, musi korzystać ze wszystkich dostępnych jej środków, by zwyciężyć. Są wśród nich i przymioty ciała, wobec których mężczyźni bywają szczególnie bezbronni — warto więc udać miłość, by nimi manipulować. Dzięki temu librecista nadal miał okazję, by snuć tak lubiany przez wenecką publiczność wątek miłosny, a świadomość, że to miłość udawana, dodawała tylko całej sytuacji scenicznej pikanterii. Choć zatem sama

²⁷ Przy wyborze kierowaliśmy się z jednej strony uznaniem, jakim cieszył się autor libretta czy muzyki, a z drugiej popularnością dzieła, udokumentowaną drukami librett i wykonaniami w różnych ośrodkach.

²⁸ Zniewieścienie rozumiano wówczas głównie jako uleganie miłości (podstawowa cecha, jaką przypisywano płci pięknej), zaburzające zdolność do sprawowania typowo męskich czynności jak rządzenie, udział w walce czy ogólnie rozsądne kierowanie swym losem.

²⁹ DANIEL E. FREEMAN, *‘La guerriera amante’: Representations of Amazons and Warrior Queens in Venetian Baroque Opera*, „The Musical Quarterly” (80) 1996, nr 3, s. 431–460.

³⁰ PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d’opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni Editore, Roma 2003 (podrozdział *Il tema del tiranno*, s. 213–219).

bohaterka była przykładem kobiety niezwyklej i czystej, to w jej relacjach z innymi protagonistami pojawiały się wyraźne akcenty mizoginistyczne, ujawniające ambiwalentne poglądy na *bel sesso* członków Accademia degli Incogniti, nadającym ton ówczesnej weneckiej operze³¹.

Natomiast postać Tyrana w weneckich *drammi per musica* zagościła po raz pierwszy w *L'incoronazione di Poppea* Francesca Busenella i Claudia Monteverdiego (1643). Tak niekorzystny obraz osoby panującej mógł się wówczas pojawić właściwie jedynie na scenie weneckiej, odpowiadając antyroyalistycznym poglądom elit Serenissimy, dumnych z ustroju Republiki. Ostateczny tryumf należy tu jednak do Amora, a więc *L'incoronazione...* kończy się *lieto fine* dla „czarnych charakterów” dzieła, czyli Nerona i Poppei. W późniejszych operowych wcieleniach Tyranów możliwe były zasadniczo dwa scenariusze. Niekiedy Tyran, nawet wbrew źródłom historycznym, z których zaczerpnięte zostały jego dzieje, nawracał się w ostatniej chwili ze złej drogi, okazując się niekiedy prawdziwym „vincitore di se stesso”³² („zwycięzcą samego siebie”). W ten sposób *lieto fine* obejmowało i jego postać, podkreślając budujące w sumie przesłanie dzieła. Zdarzało się jednak, że zatwardziałego Tyrana czekała gwałtowna, okrutna śmierć, czasem ukazywana nawet — wbrew zasadom klasycznej dramaturgii — bezpośrednio na scenie³³. Np. w operze *Attila* Matteo de Norisa z muzyką Pietr'Andrei Zianiego (Wenecja 1672)³⁴ główna oś intrygi przypomina nawet zdarzenia z Jdt. Jedną z głównych bohaterek, Irene, udaje miłość do Attyli, przekonanego, że jest ona piękną siostrą cesarza Walentyniana, Honorią, i podstępnie morduje go we śnie. Attyla bowiem wziął do niewoli męża Irene, księcia Galii. W ten sposób bohaterka, niczym nowa Judyta (AIII/20: „E qui con destra invitta / Del Gotico Oloferne altra Giuditta” — „I oto z niezwyciężoną prawicą/ Gotyckiego Holofernesa [pokonuje] inna Judyta.”), ratuje Galię i Rzym zarazem³⁵. Cała opera kończy się jej rado-

³¹ WENDY BETH HELLER, [dysertacja doktorska] *Chastity, Heroism, and Allure: Women in the Opera of Seventeenth-century Venice*, t. I-II, Brandeis University 1995, s. 310, 312 i 315. Choć powszechnie przyjmuje się, że premiera dzieła miała miejsce w Neapolu, a dopiero potem wystawiono je w Wenecji, Heller dowodzi, że charakter przeróbek, jakim poddano libretto Cicogniniego, nosi wyraźnie weneckie rysy.

³² P. FABBRI, op. cit., s. 215.

³³ Jw., s. 219.

³⁴ Libretto I-Mb, Racc. Dramm. Corniani Algarotti 400.

³⁵ Attyla jako bohater opery był Tyranem z politycznego punktu widzenia „bezpiecznym” — na jego los patrzono niewątpliwie przez pryzmat tego, że był barbarzyńcą zagrażającym cywilizowanej Europie. Opera kończy się *lieto fine* dla Rzymian i Galów, a dedykowana została książęcej parze z Monako (związanej tak z Italią jak i — poprzez małżeństwo ówczesnego księcia — z Francją). Powiązanie obecności takich

sną pieśnią „Miei spirti ridete,/ Rallegrati o cor./ Mi brillino in petto/ La gioia, e'1 diletto./ Di perfide stelle/ Cangiato è l'aspetto/ Cessato'l rigor./ (AIII/22).

Pierwsze z wybranych przez nas oratorium to *La morte d'Oloferne* do libretta Bartolomeo Nenciniego, z muzyką Alessandra Melaniego wykonane po raz pierwszy w Rzymie w 1675 roku w cyklu koncertów oratoryjnych, zorganizowanym z okazji obchodów *Anno Santo* przez Compagnia della Pietà przy kościele San Giovanni de' Fiorentini. W grudniu tegoż roku utwór grano w Ferrarze³⁶, pojawił się też w zmienionych wersjach (z imieniem Judyty w tytule) w jednym z oratoriów Catanii (1688), a potem u bolońskich (ok. 1682) i florenckich Oratorianów (1693). Choć to na owe czasy zjawisko dość rzadkie (szczególnie w Rzymie), w librecie tym, podobnie jak w zaprezentowanym w tym samym cyklu *San Giovanni Battista* z muzyką Alessandra Stradelli, nie ma Narratora. Być może — z inicjatywy możnych sponsorów tego cyklu — oratoriom tam granym nadano charakter operowy (jakkolwiek bez oprawy scenicznej), wobec zakazu wystawiania *drammi per musica* obowiązującego w Rzymie podczas *Anno Santo*. Także w treści *La morte d'Oloferne* przedstawia się wyjątkowo świecko: m.in. Izraelici proszą boginię szczęścia Fortunę o odwrócenie złego losu (kościelna cenzura najwyraźniej okazała się w tym wypadku wyjątkowo liberalna), a czytelna inwokacja do Boga Izraela pojawia się dopiero w drugiej połowie części pierwszej libretta! Nic zatem dziwnego, że w arii „Lungi dal Cor sì rio pensiero”, która wieńczy wystąpienie Judyty przeciwko zwątpieniu obłożonych Betulijczyków, bohaterka przemawia nie jak pobożna córka Syjonu³⁷, ale jak doświadczony wódz, deklarując, że wroga zwycięży się „con forza&inganno” („siłą i podstępem”). Podobnie jak w przypadku Veremondy, aktywna postawa Judyty spotyka się z niedowierzaniem, którego próżno szukać w biblijnym oryginale³⁸. Zarówno jej

antybohaterów w operze z aktualnymi poglądami i dyskusjami o istocie i granicach władzy doczesnej w jej relacji do władzy boskiej, wymagałoby jednak dalszych badań.

³⁶ Brak druku libretta, który dokumentowałby pierwsze wykonanie oratorium w Rzymie. Korzystamy z libretta: L'OLOFERNE/ ORATORIO/ Da rappresentarsi nella Cappella/ DEL CASTELLO/ DI FERRARA/ *La sera del Natale di N.S. Giesù Christo/ 1675./ All'Eminentiss. e Reverendiss. Sig./ il Sig. Card./ SIGISMONDO CHIGI/ LEGATO DI FERRARA./ Posto in Musica/ DAL SIG. ALESSANDRO MELANI/ Maestro di Cappella di S. Luigi de'Francesi/ in Roma./ [winieta]/ In Bologna, per Giacomo Monti. Con licenza de' Super. (I-Rvat, Chigi IV.2304). Muzyka Melaniego niestety uchodzi za zaginioną.*

³⁷ Wystąpienie bohaterki w Jdt ma charakter kazania-napomnienia, Judyta nie deklaruje też, jakiego typu działanie zamierza podjąć (Jdt 8, 11–36).

³⁸ Starszyzna błogosławi Judytę: „Bóg naszych ojców niech ci udzieli łaski, abyś wykonała swoje zamiary na chlubę synów Izraela i na wywyższenie Jeruzalem!” (Jdt 10, 8).

Piastunka jak i przywódca miasta, Ozjasz, oraz jeden z Izraelitów, nie wyobrażają sobie, jak Judyta może pokonać Holofernesa. W wojennym czasie na nic się zdadzą piękno i miłość – w ich rozumieniu bowiem jedynym polem działania kobiety może być *Amor* (ich wątpliwości powrócą jeszcze w drugiej części oratorium, kiedy zobaczą z oddali powracającą z asyryjskiego obozu bohaterkę). Upór Judyty, powołującej się na boskie wsparcie, sprawia tylko, że wpadają w panikę z powodu niebezpieczeństwa, na jakie naraża się Izraelitka (duet „Arresta, deh ferma”). Judyta zdobywa serce Holofernesa pokorną postawą (aria „Piangente, dolente” i duet „Sospirata libertà”), a zmęczony trudami wojny wódz Asyryjski zasypia. Kulminację miłosnej „sceny” stanowią trzy następujące po sobie numery, utrzymane w żywym sześćozgłoskowcu: aria Holofernesa „Del core amoroso”, krótki kołysankowy duet z udziałem Judyty „In dolce quiete”, wreszcie sielankowa, utrzymana w konwencji operowej, kołysanka bohaterki „E l’ali odorose”. Przed zabiciem zaś śpiącego wroga, Judyta prosi Boga o przebaczenie, że musiała udawać miłość, by zrealizować swój — a nie boski! — plan (aria „Trofeo del braccio mio”), podczas gdy autorzy wcześniejszych librett opartych na Jdt starali się podkreślić, że bohaterka działała z boskiej inspiracji³⁹.

Libretto *La Giuditta* Leone Albericiego⁴⁰, cenionego ongiś poety z Orvieto, spotkał inny los niż oratorium Nenciniego, gdyż do jego wykonania w trakcie konkurencyjnego cyklu koncertów oratoryjnych, odbywającego się z okazji Roku Świętego 1675 przy kościele San Spirito in Sassia, w ogóle nie doszło. Sprzeciwił się temu przełożony zgromadzenia Szpitalników,

³⁹ Por. *Giuditta*, w: LA CETRA/ RIME/ DI/ GIUSEPPE LIVOLDINI ROMANO/ DEDICATE/ All’Eminent.mo, et Reverend.mo Sig. il Sig./ CARD. CARPEGNA/ VICARIO DI N.S./ [WINIETA]/ IN ROMA, Per Angelo Bernabò 1688/ *Con licenza de’ Superiori* (I-Rn, 6.8.G.25, oratorium powstało prawdopodobnie ok. poł. XVII w.) czy ORATORIO/ DI/ GIVDITTA/ Musica di Ant: Draghi/ Vice Mro. di Cappella/ Della/ S.C.R.M. della Imperatrice/ (partytura: A-Wn, Mus. Hs. 16274 Leopoldina, brak druku libretta, oratorium datowane na 1668 rok, Wiedeń, kaplica cesarzowej-wdowy Eleonory).

⁴⁰ LA GIVDITTA/ Dialogo sacro à cinque./ DEDICATO./ Alla Virtuosissima Accademia de/gl’Intrecciati di Roma, w: POESIE/ DI/ LEONE ALBERICI/ Accademico Vmorista, In-/ sensato, Infecondo, In-/ trecciato, Risueglia-/ to, e Scemo./ PARTE SECONDA./ Dialogi Sagri, e Morali/ per Musica. / [winieta]/ In Oruieto, per il Giannotti 1679./ *Con licenza de’ Superiori, [sic]*. Muzykę do tych utworów napisał Giovanni Battista Bianchini (a przynajmniej tak deklarował w przedmowie, nazywając zresztą dialogi oratoriami), zajmujący się po śmierci Albericiego drukiem jego wierszy i librett. Dedykacja utworu dla rzymskiej *Accademia degli Intrecciati* może sugerować wykonanie dzieła podczas mających półprywatny charakter spotkań artystycznych jej członków, jakkolwiek mógł to również być czysto grzecznościowy gest. Muzyka obecnie zaginiona.

posłyszawszy, że w librecie zbyt dużo mówi się o „*affetti amorosi*”⁴¹. W istocie bowiem Alberici — choć nie zrezygnował z głównego wyróżnika gatunkowego oratorium, czyli Narratora — sięgnął tu obficie po rozwiązania typowe dla świeckiego teatru. Przede wszystkim rozbudował intrygę miłosną poprzez przydanie Judycie nieszczęśliwego wielbiiciela⁴², którym nieoczekiwanie uczynił Achiora, wodza Ammonitów, jednego z prawdziwych bohaterów Jdt, pełniącego w niej jednak zupełnie inne funkcje⁴³. W drugiej części oratorium, zaślepiony zazdrością, będzie on śledził rodzenie się w Holofernesie namiętności do jego czystej i niezwykłej Amazonki. Główną postacią libretta, wbrew tytułowi, Alberici uczynił Asyryjczyka, wpisując swoje dzieło w modny wówczas teatralno-operowy nurt utworów o Tyranie. Poeta ukazał bohatera jako zadufanego w sobie okrutnego żołnierza (aria „*Sù sù furie, che tardate*”), który w obecności pięknej kobiety przeradza się powoli w *eroe effeminato*. Początkowo, niezgodnie zresztą z biblijnym oryginałem⁴⁴, walczy ze swym zauroczeniem nowoprzybyłą, bo rozsądek podpowiada mu, że miłość oznacza klęskę (aria „*Sù che fate, o miei pensieri*”). Jednak jak wcześniej nie słuchał rad Achiora, opowiadającego skąd lud Izraela czerpie swą siłę, tak teraz ulega podszeptom złego doradcy, który utwierdza go w przekonaniu, że jest wszechpotężny, a rany miłosne są tak naprawdę bardzo przyjemne. Po krótkim już wahaniu (aria „*Dimmi Marte, dimmi Amore*”) wódz pozwala, by zawładnęła nim miłość (aria „*Sù l’Altar della constanza / Olocausto al Dio d’amore*”), której płomień dodatkowo podsyca winem. Znużonemu Judyta śpiewa długą, trzyzwrotkową kołysankę („*Dormi dormi amato Nume*”), po czym uciną mu głowę jego własnym mieczem. Końcowy chór („*Apprendete o Re-*

⁴¹ ARNALDO MORELLI, *La musica a Roma nella seconda metà del Seicento attraverso l’archivio Cartari-Febei*, w: *La Musica a Roma attraverso le fonti d’archivio. Atti del convegno internazionale, Roma 4–7 giugno 1992*, red. Bianca Maria Antolini, A. Morelli, Vera Vita Spagnuolo, Libreria Musicale Italiana Editrice, Lucca 1994, s. 125–126 (=Strumenti di ricerca musicale, 2).

⁴² W warszawskim *dramma per musica* z 1635 roku pojawia się zakochany w Judycie kapitan asyryjski, Rozmundus, cierpiący z powodu awansów, jakie czyni jej Holofernes. Z kolei w *La Giuditta trionfante per la morte d’Oloferne, opera tragi-sacra* Giulia Cesare Sorrentina (Neapol 1685) występuje zakochany Betulijczyk, Rosauero, który śledzi Judytę w obozie asyryjskim, posądzając ją o zdradę.

⁴³ Więcej w: ADOLFO D. ROITMAN, *Achior in the Book of Judith: His Role and Significance*, w: *No One Spoke Ill of Her. Essays on Judith*, red. James C. VanderKam, Scholars Press, Atlanta, Georgia 1992 (Society of Biblical Literature / Early Judaism and Its Literature, 2), s. 31–45.

⁴⁴ Wulgata mówi o tym, że Holofernes — zobaczywszy piękną Izraelitkę — natychmiast stał się niewolnikiem swoich oczu. Zob. komentarz w: *Księga Judyty. Wstęp — Przekład z oryginału — Komentarz*, oprac. Sylwester Baksik, Pallotinum, Poznań 1963, s. 131.

gnanti”) nie pozostawia wątpliwości, co do przesłania moralnego utworu — historia Holofernesa jest ostrzeżeniem dla wszystkich królujących: Bóg potrafi odmienić los tych, którzy wpadają w pychę i są mu niewierni. W kontekście czasu i miejsca, w którym libretto miało być zaprezentowane, nie sposób nie pomyśleć o jego ewentualnej wymowie politycznej. Pontyfikat Klemensa X (1670–1676) upłynął bowiem pod znakiem dążenia do pogodzenia chrześcijańskich krain, oczywiście pod zwierzchnością papieża. Jednak Holofernesów na drodze do tego szczytnego celu nie brakowało, skoro autorytet następcy św. Piotra jawnie wówczas lekceważył chociażby król tytułujący się dumnie arcychrześcijańskim, czyli Ludwik XIV, prowadzący zresztą życie prywatne typowe bardziej dla *eroe effeminato* niż katolickiego władcy.

Połączenie oratoryjnej tradycji dramaturgicznej (obecność Narratora) z wybranymi elementami konwencji operowej odnajdziemy też w *L’Oloferne* znanego autora weneckich librett operowych, Rinaldo Ciallisa, z muzyką równie słynnego kompozytora *drammi per musica*, Antonia Sartoria. Wykonano je w prywatnej siedzibie markiza Odoarda Marii Scoltiego di Vigole no w Parmie, 23 marca 1681 roku⁴⁵, później grano je jeszcze u weneckich Oratorianów w 1696 lub 1697 roku. Podobnie jak w librecie Nenciniego, pierwsze wystąpienie Judyty kończy się makiaweliczną deklaracją podstępku. Co więcej, wiemy od razu, że będzie on polegał na udawaniu miłości (aria dwuzwrotkowa: 1. „Non speri la vendetta, / Chi fingere non sà”; 2. Non speri vendicarsi / Chi simular non sà”). Kolejne jej arie potwierdzają ten zamiar, łącznie z arią śpiewaną już w trakcie spotkania z Holofernesem („Con lusinghe, con vezzi, e con frodi, / Ti trarrò nella rete, ò crudel”), która ujawnia nie tyle realnie wypowiedane słowa, co raczej myśli bohaterki. Dodatkowo Narrator nie szczędzi nam zmysłowego opisu Judyty (aria „Sparsa il crin d’aurate stelle”), jakkolwiek wcześniej, w recytatywie, zaznaczał, że bohaterka pełna jest „santo ardor” („świętego zapachu”). Brak tu akcentów mizoginistycznych, jako reakcji na aktywną postawę bohaterki-Amazonki, czy duetu: dwie miłosne arie, w tym drugą, kołysankową („Goda pure in aurea mensa” i „Posa, e dorme à Teti in seno”), śpiewa sam Holofernes, mający już za sobą chwile wahań (aria „Son guerriero, e sono amante”). Za to monolog, w którym Judyta ucina Asyryj-

⁴⁵ Zob. VASSILIS VAVOULIS, *Antonio Sartorio (c. 1630-1680): Documents and Sources of a Career in Seventeenth-Century Venetian Opera*, „Royal Musical Association Research Chronicle” 2004 (37), s. 59. Korzystam z libretta: OLOFERNE. / ORATORIO / IN MVSI-CA / DA FARSI / Dalli RR. Preti della Congregazione / dell’Oratorio, / ALLA MADONNA / DELLA FAVA. / IN VENETIA, M.DC.XCVI. / Per il Nicolini. / *Con licenza de’ Superiori*. (I-Mb, Racc. Dramm. Corniani-Algarotti 3569). Muzyka zaginiona.

czykowi głowę jest dość rozbudowany i naładowany emocjami. Podobnie jak w *Attili* Norisa na końcu rozbrzmiewa radosna pieśń tryumfu bohaterki („Sù godete”). Po niej jednak, zgodnie z oratoryjną konwencją, Ciallis wprowadził *Coro* („Allegrezza, allegrezza”), nadając mu jednak specyficzną budowę poetycką. W trzech pierwszych wersach zachował typową dla oratoryjnego *Coro* wersyfikację madrygałową (wersy 11–7–11), wzmiankując wreszcie Boga, któremu należy się dziękczynienie za wyzwolenie ludu wybranego. Czterem kolejnym nadał jednak kształt arii (ośmioletkowiec), powracając równocześnie do wychwalania Judyty. Całość oratorium Ciallis zakończył zatem, tak od strony konstrukcyjnej jak i stylistycznej, wyraźnym akcentem świeckim.

Wspomiane już wcześniej najsłynniejsze siedemnastowieczne libretto oparte na Jdt wyszły spod pióra dwóch twórców rodem z Wenecji, Pietra i Antonia Ottobonich. Wykonane zostały w Rzymie, do muzyki Alessandra Scarlattiego, w siedzibie kardynała Pietra, Palazzo della Cancelleria, odpowiednio w 1694⁴⁶ i 1697 roku⁴⁷, a potem doczekały się dość szerokiej recepcji⁴⁸. Oprócz rozbudowanego wątku miłosnego kulminującego w duetach głównych protagonistów, omawianych już wcześniej w literaturze przedmiotu (zob. przyp. 26), obydwaj Ottoboni sięgnęli po cały arsenał operowych rozwiązań. W obu librettach arie Judyty wieńczące jej wystąpienie przeciw zwątpieniu Betulijczyków mają nastrój militarny, bez powołania się na Boga Izraela (P. Ottoboni: „Trombe guerriere”; A. Ottoboni: „Turbe timide, che fate?”). Numery takie, nawet bez specjalnych retuszy słownych, mogłyby pojawić się w operach, w ustach nie tylko wodzów czy „wojowniczych kobiet”, ale i Tyranów. Szczególnie „krwiożercza” jest aria w librecie Antonia: jedynym pragnieniem Betulijczyków, cierpiących

⁴⁶ Libretto wydano już rok wcześniej: LA/ GIUDITTA/ ORATORIO./ [winieta: Judyta w namiocie Holofernesa, trzyma jego odciętą głowę w ręku] Arnaldo V.W. [Westerhohut] fecit/ IN ROMA, Nella Stamperia di Gio: Giacomo/ Komarek Bohemo all'Angelo Custode. 1693./ *Con Licenza de' Superiori*. (I-Rn, 34.1.L.39/5).

⁴⁷ To przypuszczalna data wykonania. Libretto w Rzymie najpewniej nigdy nie zostało wydrukowane ze względu na jego nazbyt świecki charakter (Gloria Staffieri, [praca magisterska] *L'oratorio a Roma (1683–1713): documenti, aspetti e problemi*, Università degli Studi di Roma „La Sapienza” 1986, t. I, s. 122–123). Korzystamy z libretta zrekonstruowanego na podstawie partytury w: N. Dubovy, op. cit., s. 276–288.

⁴⁸ *La Giuditta* P. Ottoboniego, oprócz kilku wykonań w różnych miejscach w Rzymie, zaprezentowana została w Neapolu (1695), Ferrarze (1700), dwukrotnie we Florencji (1700) i Wiedniu (1695 i 1704, za ostatnim razem z nową muzyką C.A. Badii). *La Giuditta* A. Ottoboniego została wykonana w miasteczku Apiro (k. Foligno) w 1713 roku (muz. Pietro Benedetti). Znany jest też druk libretta, niepodający jednak miejsca i czasu ewentualnego wykonania (obecnie w I-Mb w kločku z librettami granymi w Mediolanie w drugiej dekadzie XVIII w.).

z braku wody, powinno być pragnienie krwi wrogów — ten „drapieżny” rys Judyty zostanie potem podtrzymany w długim recytatywie poświęconym zabiciu Holofernesa⁴⁹). Co więcej, tylko obaj Ottoboni ulokowali wystąpienie Judyty od razu na początku części pierwszej, podobnie jak w ówczesnych operach, w których pierwszą arię w pierwszym akcie często śpiewała tytułowa postać. Tymczasem oratoria, zgodnie z ogólnym zarysem układu treści Jdt, zaczynano zwykle od wojowniczego wystąpienia Holofernesa, po którym następowały lamentsy Betulijczyków⁵⁰. To nietypowe rozwiązanie, przynajmniej w przypadku *Giuditty* „neapolitańskiej”, może podkreślać wizerunek tytułowej bohaterki jako postaci aktywnej i walczącej, sugerując metaforyczne jej odczytanie jako alegorii „chiesa militante”⁵¹. Zważywszy na pozycję kardynała i toczącą się wielką wojnę Ligi Świętej (wciąż cieszącej się zbyt małym ogólnoeuropejskim poparciem niż życzyliby sobie kolejni papieże) z Imperium Tureckim, interpretacja taka jest możliwa, jakkolwiek przeczą jej z jednej strony swoboda, z jaką potraktowany został tu biblijny oryginał, w tym konsekwentne pomijanie podkreślenia w ariach łączności działań Judyty z boską wolą⁵². Oba libretta akcentują także mizoginistyczną postawę innych bohaterów wobec Judyty (u Pietra to przede wszystkim Ozjasz w arii „Se d’Amor fosse il cemento”, a u Antonia Piastunka w arii „A che giova d’un solo l’ardire”), a także jej deklaracje podstępnego działania przy użyciu „kobiecej” broni. Dzięki muzyce Scarlattiego te ostatnie numery odznaczają się niezwykłą sugestywnością przekazu. W *Giuditcie* „neapolitańskiej” arię Judyty „Ma so ben qual chiudo in petto” z pierwszej części oratorium kompozytor wzbogacił o partię koncertujących skrzypiec. Ich kapryśne figuracje współgrają z niespokojną wersyfikacją wiersza (*ottonari piani* i *tronchi*, *quadrisillabi piani* i *tronchi*). Górując nad wirtuozowskimi koloraturami bohaterki, sta-

⁴⁹ Jak mówi Piastunka: „Cała, z ubraniem, i ramionami, i twarzą, krwią zbrzyzgana jesteś, moja kochana.” („Tutta di sangue intrisa/ E vesti, e braccia, e volto/ Mia diletta tu sei.” — cyt. za: N. DUBOVY, op. cit., s. 286).

⁵⁰ W replikach florenckich i wiedeńskiej z 1704 roku przed pierwszy monolog Judyty wprowadzono arię wątpliwego Ozjasza „Se ogn’astro severo”, przywracając obecny w Jdt moment oczekiwania na pojawienie się bohaterki.

⁵¹ G. STAFFIERI, op. cit., t. I, s. 88.

⁵² ELISABETH BIRNBAUM, *Das Juditbuch im Wien des 17. und 18. Jahrhunderts: Exegese – Predigt – Musik – Theater – Bildende Kunst*, Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien 2009, s. 163–164 (=Österreichische Biblische Studien; 35). Badaczce tej wydało się nawet dziwne, że libretto tak luźno związane z *Liber Judith* mogło wyjść spod pióra katolickiego kardynała. Naszym zdaniem, równie możliwa (choć i równie trudna do udowodnienia) byłaby interpretacja autobiograficzna *Giuditty* P. Ottoboniego, ale to temat na osobne rozważania.

nowią muzyczną ilustrację planu, jaki się zrodził w jej sercu („di vittoria alto disegno”), podkreślając zarazem jego naturę. Czy jest bowiem coś bardziej kapryśnego nad piękno i miłość, które zamierza wykorzystać Judyta?... Na początku części drugiej, przedstawiając bohaterkę podążającą do obozu wroga (aria „Se di gigli e se di rose”), P. Ottoboni sięgnął do bardzo lubianych przez librecistów operowych miłosnych odniesień kwiatowych: twarz i pierś bohaterka ustroiła liliami i różami, by jej piękno stało się jeszcze powabniejsze. Kwiaty te symbolizują z jednej strony czystość (lilia), a z drugiej miłość ziemską (róża): czysta wdowa posłuży się zatem nieczystymi, kobiecymi fortelami. Biel i pąs oblicza, bo tak też, w sposób alegoryczny, można odczytać początek tej arii, to najskuteczniejsza broń kobiety (wspominała o niej Veremonda⁵³, a wykorzystała ją po mistrzowsku inna biblijna bohaterka, Estera, mdlejąc przed Aswerusem), by pokonać Holofernesa. Scarlatti podążył za zaproponowanym przez librecistę obrazem kontrastów i gry kobiecej zmienności, eksponując w muzycznym opracowaniu tej arii motywy melodyczne o kapryśnych konturach, idące to w górę, to w dół. Natomiast A. Ottoboni deklarację miłosnego podstępku ze strony Judyty wzbogacił dodatkowo opisem jej wyglądu, który w librecie jego syna został tylko zasygnalizowany. Przygotowując się do spotkania z Holofernesem, Judyta, siedząc przed lustrem, rozpuszcza włosy, odsłania dekolt, szeroko otwiera oczy (zapewne starannie je malując). To wizerunek śmiały, daleki od oficjalnego, „kościelnego” nurtu przedstawiania tej postaci (zawsze w pełni ubranej) we włoskim malarstwie kontrreformacyjnym⁵⁴. Można przyjąć, że słuchacze oratorium, jako gatunku niescenicznego, mogliby tylko oczami wyobraźni zobaczyć tak zmysłowo przedstawioną bohaterkę. Scarlatti jednak niezwykle sugestywnie pomaga im tę wyobraźnię pobudzić. Melizmaty na słowach „sciolgo” („rozpuszczam”), „snudo” („obnażam”), „scateno” („rozwieram”) w pierwszej czę-

⁵³ *Veremonda l'Amazzone d'Aragona*, fragment arii „Finga, finga d'amar” (AII/3): „Povera è ben cui manca/ L'arte da farsi hora vermiglia, hor bianca.” („Biedna jest ta [kobieta], której brakuje/ sztuki stawania się to szkarłatną, to białą.”). Cyt. za: W. HELLER, [dysertacja doktorska] *Chastity, Heroism, and Allure...*, s. 345.

⁵⁴ Przedstawienia skoncentrowane na erotycznym aspekcie historii Judyty, czy wręcz na problemie upadku mężczyzny w kontekście „kobiecej broni” bohaterki (wątek skądinąd szeroko eksploatowany przez librecistów operowych w *drammi per musica*), są dość rzadkie. Można tu wymienić obrazy Giovanniego Baglione (Rzym, Palazzo Borghese) czy Francesca Furiniego (Rzym, Palazzo Barberini), a także Cristofano Alloriego (Florencja, Palazzo Pitti) czy Johanna Lissa (Londyn, National Gallery, obraz namalowany w okresie pobytu artysty na Półwyspie Apenińskim). Zob. Alice Kiehn, [dysertacja doktorska] *Der Judith-Stoff in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, Christian-Albrechts-Universität, Kiel 2000, s. 149-159 i 177-185.

ści arii oddają poszczególne czynności („Sciolgo il crin”⁵⁵), kontrastując z sylabicznym, zdecydowanym opracowaniem drugiej jej części, która objaśnia cel tego działania: zadanie klęski Holofernesowi (pierwsza część arii powróci zresztą dalej w nieco zmienionej postaci jako *arioso*, tak więc ani librecista ani kompozytor nie dają słuchaczowi szansy na szybkie wyrzucenie z wyobraźni niepokojącego obrazu bohaterki). Podobnie jak u P. Ottoboniego Judyta jest protagonistką niezwykle samodzielnią (m.in. aria „Posso, e voglio” na początku części drugiej) — właściwie jedyna rozbudowana deklaracja związku jej przyszłych czynów z Bogiem Izraela pada po wyżej wspomnianym monologu Judyty przed lustrem, kiedy przekonuje Piastunkę, by wyszła z nią z Betulii (duet „Deh rifletti al gran cimento/Vien dal Ciel ciò ch’opro, e tento”). P. Ottoboni natomiast akcent religijny wprowadził w kulminacyjnym momencie swego libretta, jaki stanowi „scena” zasypiania Holofernesa. Recytatyw przerywa tu dwukrotnie powtarzane *arioso* Judyty, rozbudowane następnie do pełnowymiarowej arii „La tua destra, o sommo Dio”, będącej przykładem polifunkcyjności numeru poetycko-muzycznego, bardziej typowej, jak się wydaje, dla oratorium niż opery. Jest to bowiem modlitwa do Boga (ów brakujący aspekt wizerunku Judyty jako bohaterki dzieła o treści religijnej) jak i zarazem kołysanka⁵⁶. Jej aurę podkreśla, wprowadzony na życzenie kardynała, matowy a zarazem przenikliwy dźwięk pary fletów prostych⁵⁷ i liczne *tenute* w partii Judyty, środki retoryki muzycznej odmalowujące sen, który dla Holofernesa okaże się wkrótce snem wiecznym. Obydwaj libreciści zaprojektowali natomiast zupełnie różne zakończenia: P. Ottoboni bardzo świecki finał podkreślający ogólną radość („Alle palme, alle gioie, il Ciel c’invita”), z dwoma ariami solowymi z porównaniem obramowanymi wystąpieniami *Coro*⁵⁸, natomiast A. Ottoboni o bardziej religijnej wymowie, ukazujący kontrast między wybawieniem Betulijczyków, wiernych Bogu, a losem Holofernesa, poddającego się zmysłom (aria Judyty „Di Bettulia havrai la sorte”).

⁵⁵ N. DUBOVY (op. cit., s. 262) odnosi ten incypit do Prologu opery Marc’Antonio Cestiego *Oronthea* do libretta Giacinta Andrei Cicogniniego w opracowaniu Giovanniego Filippa Appolloniego (Innsbruck 1656).

⁵⁶ N. DUBOVY, op. cit., s. 266–267.

⁵⁷ A. MORELLI, *Alessandro Scarlatti maestro di cappella in Roma ed alcuni suoi oratori: Nuovi documenti*, „Note d’archivio per la storia musicale” 1984 nr 2, s. 130.

⁵⁸ Więcej — zob. A. RYSZKA-KOMARNICKA, *Metastasio’s ‘La Betulia liberata’ (1734) in the Context of Selected Late-Baroque ‘trionfi di Giuditta’ held in Rome*, w: *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*, red. Kazimierz Sabik, Karolina Kumor, Instituto de Estudios Ibericos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, Varsovia 2010, s. 676.

Zdecydowanie bardziej religijny wymiar tej biblijnej opowieści zachowuje oratorium *Bettuglia liberata* znanego w swoim czasie bolońskiego poety, Giacoma Antonia Bergamoriego, specjalizującego się zresztą w twórczości oratoryjnej. Pierwsze znane wykonanie dzieła pod tytułem *Giudith* z muzyką słynnego Giovanniego Paola Colonna odbyło się w Modenie w 1684 roku, w Oratorio di S. Carlo rotondo, będącym pod patronatem muzycznym księcia Franciszka II d'Este⁵⁹, a sześć lat później utwór grano w nieznanym miejscu w Bolonii⁶⁰. Obie wersje różnią się: libretto bolońskie jest dłuższe i wydaje się bardziej spójne. Niewykluczone, że to ono właśnie jest oryginalnym tekstem Bergamoriego⁶¹. Nie ma tu co prawda, na modłę operową, *Coro*, zachowana jednak została postać Narratora, wykorzystana w bardzo szerokim zakresie. Bergamori powierzył mu bowiem nie tylko wprowadzanie w tok wydarzeń i dialogów postaci, ale i liczne komentarze istotne dla zrozumienia religijno-moralnej wymowy libretta. Starcie Judyty z Holofernesem przedstawia bowiem walkę *amor sacro* z *amor profano*: piękno może być narzędziem w ręku Boga („La beltà del Cielo è lampo”), los ludzi dumnych odmienia się nagle („O' menti giganti”), a oddanie się miłości ziemskiej przynosi klęskę (końcowy monolog Narratora/ rec.-aria: „La più funesta strage” – „Veleno de l'alme”). Zgodnie z tym przesłaniem, Bergamori trzymał się dość wiernie biblijnego oryginału i zbudował nieskazitelny obraz tytułowej bohaterki, nietknięty właściwie żadnym dwuznacznym komentarzem (brak opisu urody, akcentów mizoginistycznych, typowego duetu miłosnego). Jej dwie pierwsze arie, stanowiące kulminację wystąpienia przeciw utracie wiary, mają charakter kazania („V'opprime

⁵⁹ JULIA ANN GRIFFIN, [dysertacja doktorska] *The Oratorios of Giovanni Paolo Colonna and the Late Seventeenth-Century Oratorio in Bologna and Modena*, University of North Carolina, Chapel Hill 1978, s. 86. Libretto: GIVDITH/ ORATORIO/ DEL SIGNOR/ GIAC.º ANTONIO/ BERGAMORI/ MVSICA/ DEL SIGNOR/ GIO: PAOLO/ COLONNA./ [winieta z orłem]/ IN MODONA,/ Per gli Eredi Soliani Stampatori duicali 1684./ *Con Licenza del' Superiori*. (I-MOe, 83.I.006.05).

⁶⁰ BETTUGLIA/ LIBERATA/ ORATORIO/ POESIA/ Del Sig. Giacomo Antonio Bergamori;/ MUSICA/ Del Sig. Gio. Paolo Colonna/ Mastro[!] di capella Della Perinsigne Collegiata/ DI S. PETRONIO./ [winieta herbowa]/ IN BOLOGNA, M.DC.LXXXX./ Per Giulio Borzaghi. *Con licenza de' Superiori*. (I-Bc, Lo. 1261) Muzyka niestety zaginiona.

⁶¹ W librecie modeńskim najbardziej okrojona jest partia Narratora, łącznie z tym, że nie ma w ogóle jego wystąpienia na początku oratorium. Odejście od wprowadzenia w akcję przez Narratora (przy równoczesnym zachowaniu jego postaci) wydaje się nam jednym z ważnych argumentów na to, że wersja modeńska stanowi skrót oryginalnego libretta Bergamoriego. Niewykluczone, że utwór mógł być przed 1684 rokiem wykonany w Bolonii, tyle że nie zachowały się żadne przekazy, dokumentujące to wydarzenie. Możliwe też, że skrócono go na użytek wykonania w Modenie, a przedstawiono w pełnej wersji w Bolonii w 1690 roku.

un Tiranno?" i „Si si sperar conviene"). Narrator zapowiada nam, że rozmawiając z Holofernesem bohaterka będzie udawać. Judyta jednak uderza w ton heroiczny: jako „donna guerriera" zapowiada, że zwycięstwo przyniesie jej ręka („Per portar trionfo, e morte") i tylko zaślepiiony Asyryjczyk wierzy, że Amor szykuje dla niego tryumf („Costanza o fortuna"). Podczas gdy on sam oddaje się miłosnym marzeniom, zapominając o żołnierskich powinnościach („Di guerrier son fatto amante" i „Sei tu Amor nume dell'armi"), Judyta w arii modlitewnej prosi Boga, by ustrzegł ją przed zakusami Holofernesa („Assistetemi/ Arridetemi/ O' del Ciel potenze eterne"). Zасыpiającemu Asyryjczykowi wydaje się, że jest u bram rajy, Judyta jednak wie, że to jego ostatnie chwile (duet „Son felice/ Empio t'inganni"). Obrazu bohaterki dopełniają dwie arie: radosna „Gioite con me", kiedy obwieszcza Betulijczykowi swój powrót i militarna, kiedy radząc współmieszkańcom wywiesić głowę Holofernesa, zapowiada poranne natarcie, które zmiążdży wroga („Al primo di").

Jeszcze inną strategię przyjęli dwaj wysoko cenieni w owym czasie libreciści, Girolamo Gigli i wspomniany już Arcangelo Spagna. Obaj zrezygnowali z postaci Narratora i starali się uczynić swe libretta jak najbardziej atrakcyjnymi od strony dramaturgicznej; pomni religijnego wymiaru tematu, podjęli jednak z konwencją operową swoistą grę⁶².

La Giuditta Girolama Gigiego wykonana została po raz pierwszy z muzyką Giuseppe Fabbriniego na akademii w Sienie w 1693 roku, z dedykacją autora dla księżniczek Rospigliosich, Marii Lukrecji i Marii Kandydy, których przymioty równać się miały cnotom biblijnej bohaterki⁶³, na końcu odkrywającej przed słuchaczami nowotestamentowy wymiar jej dziejów jako zapowiedzi nadejścia Maryi (aria „Verrà un di Donna più forte"). Gigli starał się zatem zbudować obraz Judyty podporządkowany tej podniosłej alegorii maryjnej. Pierwsze wystąpienie bohaterki ma zatem wymiar w pełni religijny (arie-kazania: „Fidati pur di Dio, non disperar" i „Un che

⁶² Spagna przykładął wielką wagę do takiego rozdysponowania detali dramaturgicznych w oratoriach opartych na „erotycznych" historiach biblijnych (Jael, Zuzanna, Judyta i Estera), by osiągnąć dyskretny balans między tym, co efektywne od strony dramaturgicznej, a tym, co duchowe i moralne (J. HERCZOG, *Introduzione*, w: A. SPAGNA, op. cit., s. XI).

⁶³ LA/ GIVDITTA/ DRAMA SACRO/ DI AMARANTO SCIADITICO/ Pastore Arcade,/ DEDICATO/ ALL'ILL^{me}, ED ECCELL^{me}. / SIGNORE/ D. MARIA/ LVCREZIA,/ E/ D. MARIA/ CANDIDA/ ROSPIGLIOSI./ In SIENA, nella Stamp. del Publ. 1693./ *Con Licenza de' Superiori*. (I-Mb, Racc.dramm. Corniani-Algarotti 1991/002), s. 5. Później oratorium to wykonane było w Lukce (1695), w Mantui i ponownie w Sienie (1697) oraz wydane w zbiorach dzieł wszystkich poety (Wenecja 1700 i 1708). Muzyka Fabbriniego nie zachowała się.

piange Iddio lontano”). Przemiana w wyglądzie Judyty i namiętność, jaką rozpałała w Holofernesie, zostają, co prawda, podkreślone, ale i opatrzone stosownymi komentarzami (tak w recytatywach jak i w ariach!, co we wcześniej omawianych oratoriach Albericiego, Ciallisa czy obu Ottonich nie wystąpiło na tę skalę), które ukrócają ewentualną możliwość dwuznacznej interpretacji działań bohaterki. Jak zauważa bowiem Ozjasz w arii kończącej część pierwszą oratorium („Vanne a gli empi, e loro prova”), nawet jej piękno jest dowodem na istnienie Boga. Librecista podkreślił także dość rzadko poruszany w siedemnastowiecznych *oratori volgari* (choć obecny we wczesnochrześcijańskiej egzegezie Jdt⁶⁴) patriotyczny wymiar jej czynu (aria Judyty „Patrie mura addolorate” i pod koniec drugiej części aria Abry „Bella, non pianger più”). Najbardziej dwuznaczną „scenę” bezpośredniej konfrontacji Judyty i Holofernesa Gigli rozwiązał niezwykle oryginalnie. Jak wspominaliśmy, jej kulminacja następowała zwykle w duecie miłosnym i kołysance (choć słuchacze mieli świadomość, że słowa uległości Judyty adresowane są do jej Boga). Jedyny prawdziwy duet obojga bohaterów Gigli wyposażył jednak w treść, która nie niesie ze strony Judyty żadnej dwuznaczności. Holofernes prosi ją bowiem, by mu opowiedziała jak modli się do swego Boga, a Judyta zadośćczyni temu żądaniu:

Giud. Grand’Autor della Natura, A Giuditta un guardo gira.	Wielki Stwórco Natury, Zwróć swe spojrzenie na Judytę.
Olof. Qual più vaga sua fattura Mira allor, che te non mira?	Na jakież inne, piękniejsze stworzenie, Patrzy, jak nie na ciebie?
Giud. Di mie colpe l’ombra fu, Che al Fattor mi trasformò.	Cień to był mych grzechów, Który tak mnie przemienił w oczach Stwórcy.
Olof. E qual raggio aver mai può Più vezzoso la virtù?	Ah jakież piękniejszy promień Może przybrać cnota?
Giud. Al mio pianto fedel usa mercè.	Wobec mego wiernego płaczu spuść łaskę swoją.
Olof. Se la niega il crudel, chiedila a me.	Jeśli ci jej odmówi, okrutny, wyproś ją u mnie.

W miejscu kołysanki natomiast pojawia się przewrotnie aria Judyty o nastroju militarnym, zapowiadająca jej rychły tryumf („Trombe guerriere”): niech żadne odgłosy bitewne nie zbudzą Holofernesa, wkrótce bowiem trąby wojenne zagrają na nutę, którą ona nastroi. Rozmowę bohaterów Gigli przeplótł sześcioma ariami występującymi w parach, z których pierwszą zawsze śpiewa Holofernes, drugą zaś Judyta⁶⁵. Dzięki temu uda-

⁶⁴ Św. Klemens Rzymski podkreślał, że Judyta gotowa była wystawić się na niebezpieczeństwo „z miłości do ojczyzny i obłąkanego ludu”. Za: *Księga Judyty. Wstęp – Przekład z oryginału – Komentarz*, op. cit., s. 54.

⁶⁵ Pełnią one podobną rolę jak *aria doppia* czyli aria zwrotkowa, w której każdą zwrotkę śpiewa inny bohater. Nie można ich jednak uznać za czyste przykłady *aria doppia*,

ło mu się zdecydowanie bardziej wyraziście niż w poprzednio omawianych librettach podkreślić, że bohaterowie tak naprawdę myślą o zupełnie innych rzeczach. Pierwsza para arii mówi o Bogu Miłości („Il Dio delle battaglie” / „Quello appunto è il Dio d’Amor”) – nawet poprzez niuanse słowne Gigli rozgraniczył pogańską sferę Holofernesa („Nume d’Amor”) od Boga Judyty („Dio d’Amor”). W dwóch pozostałych parach poeta wykorzystał tak lubiany przez barokowych twórców motyw przenikania się miłości i śmierci⁶⁶. Z miłości wszak się umiera, a strzały Amora zadają śmiertelne rany („Leggi pur se registrato” / „Se una volta chiuderai” oraz „Dolci umori, che il balsamo siete” / „Quella piaga, che io vieni ad aprir”). Bohaterowie posługują się zatem podobnym językiem, tyle że – jak wiemy – Judyta myśli o prawdziwej śmierci Holofernesa, który całkowicie stracił głowę w obecności urodziwej i inteligentnej Izraelitki, mimo ostrzeżeń jednego ze swych wodzów, który wzywał go do „przewyciężenia samego siebie” i większej czujności wobec zwodniczego piękna kobiet („Troppo credi al vago Aprile”). Przedstawieniu najbardziej „śliskiego” moralnie momentu historii, czyli śmierci Holofernesa, poświęcono tu zaledwie cztery wersy, w których nie pada nawet słowo „śmierć”, zastąpione metaforycznie „snem wiecznym”, tak aby do końca utrzymany został jak najbardziej „czysty” obraz bohaterki.

Arcangelo Spagna w *L’Amazone Hebrea nelle glorie di Giuditta* trzecim oratorium w swoim zbiorze *Oratorii overo Melodrammi sacri*⁶⁷, zbudował jeszcze dostojniejszy obraz Judyty jako karnodziejki, kobiety mężnej, pobożnej i mądrej zarazem. Podobnie jak u Bergamoriego i Gigliego boha-

ponieważ występujące w parze arie różnią się metrum poetyckim i treścią, podczas gdy zwrotki *aria doppia* bywały często wzajemnymi parafrazami, śpiewanymi — jak przystało na arię zwrotkową — do tego samego opracowania muzycznego.

⁶⁶ Być może Gigli nawiązał tu do znanego wiersza Gianbattisty Mariniego *Giudit con la testa d’Oloferne di Cristofero Bronzino* [właśc. Cristofano Allori] z jego *Gallerii*, mówiącego o podwójnej śmierci Holofernesa: pierwszą zadało mu piękne oblicze Judyty (u Gigliego wielokrotnie powraca motyw spojrzenia bohaterki jako broni zadającej ciosy), drugą zaś jej ręka dzierżąca jego własny miecz.

⁶⁷ Libretto: A. SPAGNA, op. cit., s. 55–70. Nie wiemy, kto je umuzyczył. Zidentyfikowaliśmy wcześniejszą wersję tego tekstu, która z muzyką nieznanego autora pojawiła się we Florencji: GIUDITTA/ TRIONFATRICE/ D’OLOFERNE/ ORATORIO/ DA CANTARSI NELLA VENERABIL COMPAGNIA/ DELL’ ARCANGIOLO RAFFAELLO/ DETTA DELLA SCALA/ La sera de’31. Dicembre 1701. / [winieta kompanii]/ IN FIRENZE. MDCCI. / Per Vincenzo Vangelisti. *Con licenza de’ Superiori*. (I-Rn, 35.4.L.15/4). Możliwe, że utwór ten prezentowano jeszcze wcześniej w Rzymie: niektóre rozwiązania dramaturgiczne zastosowane przez kanonika sugerują lata sześćdziesiąte XVII wieku, jako prawdopodobny czas jego powstania. Pełna analiza tego zagadnienia i porównanie obu wersji nie mieszczą się jednak w ramach niniejszego artykułu.

terka wstępuje „na scenę” w aurze kaznodziejki (arie „I disastri/ Che da gl’Astri” i „Già d’inerme Pastorello”, w której odwołuje się do swego męskiego biblijnego odpowiednika, czyli Dawida). Ozjasz gorąco ją popiera i wznosi modły za powodzenie jej planów („Son le vittime svenate”). Pewien dyskretny akcent mizoginistyczny, podobny do wypowiedzi bohaterów w oratoriach Nenciniego czy obu Ottobonich, wprowadza Piastunka, wątpiąc czy kobiece serce Judyty nie stchórzy w obozie wrogów, tym bardziej że jej reputacja będzie wystawiona na szwank („Delle spade esposto un lampo”). Przemiana wyglądu Judyty zostaje bardzo delikatnie zaznaczona – bohaterka wspomina w arii nie tyle swe walory cielesne, co klejnoty, które będą teraz jej puklerzem („Io vi depongo homai”)⁶⁸. Deklaracja podstępnie ogranicza się do udawania przez Judytę i jej Piastunkę uciekinierki z Betulii (duet „Dove, o misere, lo scampo”). Dwukrotnie, w eksponowanych dramaturgicznie miejscach główna bohaterka śpiewa też arie religijne, odpowiadające modlitwom, które wznosi w biblijnym oryginale: na zakończenie części pierwszej, przygotowując się do wyjścia z miasta („O Signor, tua luce fida”) i przed zadaniem ciosu Holofernesowi („Tu vigore al braccio mio”). Przepląnął też Spagna dość bezpiecznie przez rafy *amori profani*. W przeciwieństwie do pozostałych librecistów, których oratoria omówiliśmy, nie przewidział dla Holofernesa żadnej miłosnej arii! Konfrontacja Judyty z wodzem asyryjskim wykorzystuje właściwie wyłącznie motyw klęski Betulijczyków i tryumfu Holofernesa, które zapowiada Izraelitka. Choć Spagna wprowadził tu duet miłosny, z uległością udawaną przez Judytę (Hol.: „Hai vinto”. [Jud.:] Tua ancella/ Giuditta sarà”), szybko uciekł od tego niepokojącego wątku, wprowadzając oryginalne *abbellimento* („upiększenie [akcji]”): dworski turniej rycerski, który na cześć Judyty urządza Holofernes. Staje się to dla niej pretekstem do skomentowania ulotności doczesnych uciech i ambicji, którym ludzie tak bezmyślnie się oddają (kilkuzwrotkowa aria powracająca w toku zawodów z incypitem-refrenem „Cieca, e folle humanità”). Widowisko wewnątrz sztuki („teatr w teatrze”) należy, co prawda, do rozwiązań operowo-teatralnych, dla Spagni stało się ono jednak kolejnym środkiem do podtrzymania nieskazitelnego wizerunku bohaterki⁶⁹, która, od zarania chrześcijaństwa, reprezentowała tryumf Czystości (Castitas) nad Rozpustą (Lussuria) i Pokory (Humilitas) nad Pychą (Superbia). Gdy Holofernes zasypia, miast typowej ko-

⁶⁸ W malarstwie z epoki badacze również wyróżniają nurt Judyt bardziej „eleganckich” niż erotycznych — zob. A. KIEHN, op. cit., s. 204–213.

⁶⁹ Refren-morał ukształtował się w weneckiej operze w połowie XVII w. (ELLEN ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, University of California Press, Berkeley 1991, s. 296–297).

łysanki, aryjny komentarz do tej sytuacji dramatycznej wypowiada służący Bagoas („Silentio: già dorme”). Sam moment zglądzenia wodza librecista potraktował jeszcze oszczędniej niż Gigli (ledwie dwa wersy recytatywu). Końcowa *moralità* nawiązuje zaś do „sceny” turniejowej – każdy, kto oddaje się szaleństwu doczesnego żywota, skończy jak Holofernes (*Coro* „Il suo caso t’insegna”).

Operowe rozwiązania w *oratori volgari* bazujących na Jdt pojawiły się z całą mocą już w latach siedemdziesiątych XVII wieku, a więc na dwadzieścia lat przed słynnymi oratoriami Ottobonich. Co ciekawe, elementy świeckie, operowe, wystąpiły obficie zarówno w oratoriach bez Narratora (Nencini), jak i z jego udziałem (Alberici, Ciallis). Co więcej, postać ta pojawia się w utworach z lat osiemdziesiątych, niezależnie od tego, czy oratorium miało mieć wykonanie w miejscu o bardziej świeckim charakterze (Ciallis, Bergamori/Modena) czy też będącym pod bezpośrednim zwierzchnictwem instytucji religijnych i parareligijnych (Nencini, Alberici). Sposób wykorzystania Narratora też bardzo się różni — zadziwia zwłaszcza małe zainteresowanie librecistów wprzęgnięciem tej postaci w moralizatorsko-religijne komentowanie wydarzeń, które nie ograniczałyby się tylko do drobnych wtęptów w recytatywach. Można zatem zrozumieć niechęć Spagni do obecności Narratora w oratoriach⁷⁰ — tylko bowiem we wprawnych rękach doświadczzonego librecisty oratoryjnego, jakim był Bergamori (wersja bolońska), postać ta została w pełni wykorzystana. W oratoryjną konwencję dramaturgiczną można zatem było równie dobrze wtłoczyć świeckie treści (Alberici, Ciallis) jak w operową — religijne (Gigli, Spagna).

Autorzy librett o zdecydowanie bardziej świeckim ujęciu treści z Jdt poświęcali wierność przekazowi biblijnemu na rzecz wyeksponowania bardziej ludzkich afektów i aktualnych poglądów (m.in. akcenty mizoginiścyczne wobec Judyty, deklaracja podstępnego działania, rozwijanie wątku miłosnego, zmysłowy opis bohaterki, jej niezależność duchowa w działaniu, wahania Holofernesa i jego zachowanie w konfrontacji ze złym bądź dobrym doradcą), właściwych protagonistom sztuk teatralnych i oper. Brak w nich (lub liczba ta jest znikoma) arii religijnych, które będą później odgrywać tak istotną rolę w *metastazjańskiej* koncepcji oratorium. Być może to konkurencja i potrzeba autopromocji różnych bractw i kompanii⁷¹,

⁷⁰ A. SPAGNA, op. cit., s. 4–6.

⁷¹ JULIANE RIEPE, ‘Per Gloria del nostro Santissimo Protettore, per la propria divozione, e per honore della compagna’. Osservazioni sulle esecuzioni di oratori delle confraternite in Italia nel XVII e XVIII secolo, w: *L’Oratorio musicale italiano e i suoi contesti* (Secc. XVII-XVIII). *Atti del convegno internazionale*. Perugia, Sagra Musicale Umbra, 18–20 settembre 1997, red.

a także prywatnych mecenasów, mogły okazać się decydującymi czynnikami wpływającymi nie tylko na wystawność samego wykonania oratorium (ewentualne dekoracje, znakomici śpiewacy, duży zespół orkiestrowy, kazania znanych kaznodziei, recytacje wierszy i mów, poczęstunki, czemu w literaturze przedmiotu poświęcono już sporo uwagi⁷²), ale i na poszukiwanie oryginalnych rozwiązań dramaturgicznych w librecie.

Krąg oratoriów o Judycie i Holofernesie okazuje się znacznie bogatszy niż dotąd to przedstawiano⁷³ — choć *oratori volgari* eksponujące świeckie aspekty tej historii biblijnej istotnie zdają się dominować (Nencini, Alberici, Ciallis, obaj Ottoboni), to jednak daje się też zauważyć istnienie nurtu starającego się zachować jej religijną wymowę. Ta ostatnia tendencja ma swe odzwierciedlenie przede wszystkim w koncepcji głównej bohaterki, która pozostaje prawdziwą *Amazzone di Dio*, podczas gdy elementy operowych *abbellimenti* i *oratorio erotico* widoczne są nadal w postaci Holofernesa (przejście od Tyrana do *eroe effeminato* obecne u Bergamoriego i Gigliego) i, jeśli występuje, w drugoplanowej roli Bagoasa. Wydaje się, że sam wybór przez librecistę określonej opcji ukazania historii zaczerpniętej z Jdt, świeckiej bądź zdecydowanie religijnej, dyktowany mógł być indywidualnymi gustami i poglądami samego librecisty (przypadek Bergamoriego i Spagni⁷⁴), jego specjalizacją (Ciallis jako librecista operowy), osób odpowiedzialnych za przygotowanie koncertów oratoryjnych czy sponsorujących je (przypadek Albericiego, Nenciniego, obu Ottobonich), być może także osób, którym dedykowano oratorium (jak w przypadku dzieła Gi-

Paola Besutti, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2002 (=Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 35), s. 341–364 *passim*.

⁷² M.in. S.S. TCHAROS, op. cit.; A. MORELLI, 'Un bell'oratorio all'uso di Roma'[...], op. cit., s. 333–351; J. RIEPE, *Jenseits des Betsaals. Oratorienaufführungen im Profanen Kontext im Italien des 17. und 18. Jahrhunderts*, „Händel Jahrbuch“ 2009 (55), s. 23–64.

⁷³ GIORGIO MANGINI, 'I trionfi di Giuditta'. *Mutazioni librettistiche della vicenda biblica, prima, durante e dopo l'epoca di Metastasio*, w: *La Betulia liberata*, red. Paolo Pinamonti, Medigraf, Padova 1989, s. 51.

⁷⁴ Bergamori, podobnie jak SPAGNA (op. cit., s. 14), był bardzo przejęty rolą oratorium jako gatunku, który powinien kierować słuchacza ku sprawom boskim. Przemyslenia swe, zgodne z intencjami Spagni, prezentował w przedmowach do niektórych librett, w których konieczne było poruszenie *amori profani* (J.A. GRIFFIN, op. cit., s. 44–45). Natomiast tezę o mniejszym zainteresowaniu librecistów bolońskich i modeńskich *oratorio erotico* trudno podtrzymać bez szerszych badań, tym bardziej że na poparcie jej (Jw., s. 43–46) przytaczane jest istnienie tzw. *Protesta dell'Autore*, w której objaśniano, że różne pogańsko brzmiące inwokacje do bogów to *licentia poetica*. Było to jednak wówczas zjawisko powszechne: podobne zastrzeżenia formułowali także autorzy *drammi per musica*.

glię), choć nie zawsze jesteśmy oczywiście dzisiaj w stanie okoliczności te w pełni poznać.

SUMMARY

The present study focuses on eight representative *oratori volgari* of the second half of the 17th century based on the Book of Judith: *La morte d'Oloferne* by Bartolomeo Nencini and Alessandro Melani (Rome 1675), *La Giuditta* by Leone Alberici and Giovanni Battista Bianchini (Rome 1675), *L'Oloferne* by Rinaldo Ciallis and Antonio Sartorio (Parma 1681, Venezia 1697), *Judith (Bettuglia liberata)* by Giacomo Antonio Bergamori and Giovanni Paolo Colonna (Modena 1684, Bologna 1690), *L'Amazone hebrea nelle glorie di Giuditta* by Arcangelo Spagna (Rome 1706, possibly written even thirty or forty years earlier), *La Giuditta* by Girolamo Gigli and Giuseppe Fabbrini (Siena 1693) and two *Giuditte* by Alessandro Scarlatti to the libretti by Pietro and Antonio Ottoboni respectively (Rome 1693–4 and 1697).

According to some earlier musicological studies the story of Judith was particularly suited to become rather a secular (even *oratorio erotico*) than a sacred piece in the period when oratorio structurally became really close to contemporary Italian opera (among others the elimination of *Testo*): their main protagonists, Judith and Holofernes, had the characteristics resembling an Amazon and a Tyrant who transforms himself into *eroe effeminato*, the popular heros of Venetian opera. We tried to find in the above mentioned repertory more traces of operatic inspirations than a traditional love duet (e.g. misogynic accents towards Judith, her declaration of love deceit, concentration on Holofernes rather than Judith, culminating in the warning directed to the powerful of the world). However, at the same time it turned out that a current that struggled to preserve the religious overtones of the oratorios based on the Book of Judith was also evident. It manifested itself especially in the way the librettists shaped the figure of Judith who becomes the real *Amazzone di Dio* instead of being an operatic *Amazzone* while the figure of Holofernes was still retaining the features of Tyrant and *eroe effeminato*). Instead of secular arias the librettists made her singing also religious arias in the mood of miniature sermon or personal, fervent prayer. Moreover, they also censured the most ambivalent moment of the plot, treating the decapitation of Holofernes as briefly as possible (Spagna, Bergamori and Gigli).