

Operowa transpozycja wątku Don Kichota: narracja literacka i muzyczna w dziele Jules'a Masseneta

Małgorzata Sokalska*, Ryszard Daniel Golianek**

DOI 10.24425/rl.2022.142995

ruch literacki • R. LXIII • 2022 • Z. 5 (374) PL

PL ISSN 0035-9602

Żadna z kluczowych dla powieści Miguela Cervantesa cech, które uczyniły ją sławną na całym świecie i przez wieki wzbudzały aktywność czytelniczną i interpretacyjną, nie czyni *Przemysłnego szlachcica Don Kichota z Manczy* dziełem podatnym na adaptację operową. Poczynając od wielowątkowej struktury fabularnej i elementów kompozycji szkatułkowej, przez niezwykłą w swej formie narrację, prowokującą Michaiła Bachtina do słynnych tez o epokowym rozwoju formy powieściowej¹, aż po jawny autotematyzm, realizujący się nie tylko w motywie opętania Don Kichota przez literaturę –

* Małgorzata Sokalska – dr hab., Wydział Polonistyki, Uniwersytet Jagielloński, Kraków. ORCID: 0000-0002-2896-9468

** Ryszard Daniel Golianek – prof. dr hab., Wydział Nauk o Sztuce, Instytut Muzykologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań. ORCID: 0000-0002-3775-0732

1 Por. H. Markiewicz, *Polifonia, dialogiczność i dialektyka. Bachtinowska teoria powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1985 z. 2. Uwagi o poglądach Bachtina na temat *Don Kichota* rozsiane są w jego najsłynniejszych rozprawach. W *Problemach poetyki Dostojewskiego* nazywa powieść Cervantesa „jednym z największych i najbardziej karnawałowych dzieł literatury światowej” (M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 192), w *Słowie w powieści* podkreśla, że zderzając paradygmat powieści rycerskiej z lotrzykowską, Cervantes odegrał ogromną rolę w „opanowywaniu

bogactwo to nie znajduje prostej drogi do libretta operowego, w którego konstrukcji wyraźnie zaznacza się tendencja do homogenizowania zbyt rozbieżnych czynników, ograniczania liczby epizodów fabularnych i postaci wiodących oraz drugoplanowych, ale także ujednolicania rejestrów estetycznych przez ich dostrojenie do wskazanego tytułem gatunkowym tonu.

Obiektywna trudność adaptacji *Don Kichota* nie zdołała jednak zniechęcić twórców operowych – pod względem popularności *Przemysłny szlachcic* wyprzedza inne arcydzieła z kanonu literackiego, nawet poszczególne dramaty Williama Szekspira². Wydaje się to intrygujące także z uwagi na uporczywe trwanie tematu: od baroku po czasy współczesne. Inne wielkie serie adaptacji operowych wyczerpują się zwykle w przeciągu jednego lub dwóch stuleci. Nawet największe nowożytnie mity reprezentowane w operze, a więc Faust i Don Juan, po okresach wzmożonej produktywności, przechodziły w stan uśpienia, aktualizując się głównie za pomocą nowych inscenizacji, ale nie nowych librett i oper. Tymczasem temat donkichotowski nie znika z pola widzenia twórców opery, choć zarazem, co też charakterystyczne, nie udaje się w jego adaptacjach stworzyć arcydzieła rangi *Don Giovanniego* Mozarta.

W celu wyznaczenia właściwych historycznie proporcji i kontekstów trzeba jednak od razu zauważyć, że twórczość operowa, choć zapewne najważniejsza w kontekście muzycznej recepcji wątku *Don Kichota*, nie wyczerpuje możliwości oddziaływania dzieła Cervantesa na wyobraźnię kompozytorów. Jak wskazują najważniejsze muzykologiczne źródła leksykograficzne, encyklopedie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* oraz *The New Grove Dictionary of Opera*, tematyka Don Kichota stanowi bowiem w ogóle jeden z najbardziej popularnych wątków twórczości muzycznej³.

czasu historycznego” w powieści (M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Gajewski, Warszawa 1982, s. 373), zaś we *Wstępie* do rozprawy o Rabelais’u analizował formy karnawalizacji, degradacji i parodii stosowane w *Don Kichocie* (M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, oprac. S. Balbus, Kraków 1975, s. 80–84).

² Traktowana *en bloc* twórczość Szekspira mogłaby skutecznie konkurować o podium w zakresie popularności operowej, wyprzedzając zapewne grupę adaptacji Cervantesowskich, niemniej idzie tu o rozróżnienie dwóch fenomenów: adaptowania tego samego tekstu w przypadku Cervantesa oraz inspiracji różnymi dramatami Szekspira. Na temat adaptacji operowych Szekspira zob. A. Borkowska-Rychlewska, *Szekspir w operze XIX wieku. Romantyczne konteksty, inspiracje i nawiązania*, Poznań 2013.

³ Ch. Strosetzki, *Cervantes, Miguel de*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, t. 4, red. L. Finscher, Kassel-Basel 2000, szp. 588–596; N. Goodwin, *Cervantes (Saavedra) Miguel de*, [w:] *The New Grove Dictionary of Opera*, t. 1 A–D, red. S. Sadie, Oxford 1992, s. 805–807. Zob. też. K. Pahlen, *Don Quijote in der Musik*, [w:] *Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan*.

W XVII i XVIII wieku popularnością cieszyły się wstawki muzyczne do sztuk teatralnych, w XIX wieku modne stały się natomiast przedstawienia baletowe z akcją (*ballets d'actions*), których najbardziej znanym przykładem jest *Don Kichot* Ludwiga Minkusa z choreografią Mariusa Petipy z 1869 roku, do dziś chętnie wykonywany przez renomowane zespoły baletowe (szczególnie w Rosji). Wskazać też można na twórczość pieśniową o Don Kichocie, zwłaszcza na trzy pieśni *Don Quixotte à Dulcinée* (1932) Maurice'a Ravela oraz na *Chansons de Don Quichotte* (1932/1957) Jacquesa Iberta. Oddzielną kategorię wyznaczają symfoniczne kompozycje instrumentalne z kręgu muzyki programowej, których pozamuzyczna inspiracja została określona poprzez tytuł utworu lub literacki komentarz. W tym repertuarze eksponowane miejsce przypada poematowi symfonicznemu *Don Quixote* (1897) Richarda Straussa, w którego dramaturgii muzycznej znalazły się nawet wyraziste elementy dźwiękonaśladowcze, takie jak wykorzystanie maszyny do imitacji wiatru (*Windmaschine*) dla odwzorowania lotu Don Kichota i Sancza Pansy w magicznej łodzi⁴.

Opery o bohaterze z Manczy są jednak, rzecz jasna, najliczniejsze – wspomniane opracowania wymieniają ponad sto dzieł tego typu, z których pierwsze – zaginiona opera Carlo Sajona *Il Don Chisciot della Mancia* – miało premierę w Wenecji już w 1680 roku. Na przestrzeni kolejnych trzystu lat powstawały rozmaite narodowe wersje operowe historii Don Kichota – włoskie, niemieckie, francuskie, angielskie, a także hiszpańskie – pierwszą tego typu kompozycją w języku Cervantesa była komedia z muzyką *Las bodas de Camacho* (*Wesele Camacha*) Pabla Esteve y Grimau z 1784 roku. Większość tych utworów nie znalazła trwałego miejsca w repertuarze scenicznym, choć muzykę do oper o błędnym rycerzu z Manczy tworzyli tak uznani kompozytorzy jak Georg Philipp Telemann, Antonio Caldara, Giovanni Paisiello, Antonio Salieri, Saverio Mercadante i Gaetano Donizetti, a także – w nowszych czasach – Jacques Ibert i Hans Werner Henze. Pewną (dość ograniczoną) żywotnością repertuarową odznaczają się jedynie dwie kompozycje – *Don Quichotte* Julesa Masseneta (1910) oraz *El retablo de Maese Pedro* (*Kukielki mistrza Piotra*, 1923) Manuela de Falli. Warto wspomnieć również o broadwayowskim musicalu *The Man of the Mancha* (*Człowiek z La Manczy*, 1965) autorstwa Dale'a Wassermana i Joe Dariona z muzyką Mitcha Leigha: ta adaptacja powieści stworzona na potrzeby teatru muzycznego

Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1992, red. P. Csobádi, t. 2, Anif-Salzburg 1993, s. 689–698.

⁴ Pozamuzyczna problematyka tego utworu zawiera kilka wybranych przygód Don Kichota, o czym informują notatki kompozytora, m.in. epizod z wiatrakami, zwycięstwo nad wojskami cesarza Alifanfarona, zdarzenie z procesją pokutników, podróż napowietrzna, śmierć Don Kichota. Por. K. Schneider, *Lexikon der Programmusik*, t. 2, Kassel-Basel 2000, s. 56.

odniosła chyba największy sukces i stała się jedną z klasycznych pozycji w repertuarze XX-wiecznego musicalu amerykańskiego (Tabela 1)⁵.

Tabela 1. Najważniejsze dzieła operowe oparte na tematyce *Don Kichota*⁶

Kompozytor	Librecista	Tytuł	Określenie gatunkowe	Premiera
Carlo Sajon	Mario Morosini	<i>Il Don Chisciot della Mancia</i>	dramma per musica	1680 Wenecja
Antonio Caldara	Giovanni Claudio Pasquini	<i>Don Chisciotte in corte della duchessa</i>	opera serio-ridicola	1727 Wiedeń
Giovanni Battista Martini	Apostolo Zeno	<i>Don Chisciotte</i>	intermezzo	1746 Wrocław
Georg Philipp Telemann	Daniel Schiebeler	<i>Don Quichotte der Löwenritter</i>	serenata	1761 Hamburg
Giovanni Paisiello	Giovanni Battista Lorenzi	<i>Don Chisciotte della Mancia</i>	commedia per musica	1769 Neapol
Niccolò Piccinni	Giovanni Battista Lorenzi	<i>Don Chisciotte</i>	opera buffa	1770 Neapol
Antonio Salieri	Giovanni Gastone Boccherini	<i>Don Chisciotte alle nozze di Gamace</i>	divertimento teatrale	1770 Wiedeń
Pasquale Anfossi	? (Giovanni Bertati lub Giuseppe Petrosellini)	<i>Il curioso indiscreto</i>	dramma giocoso	1777 Rzym
Tomaso Traetta	Giovanni Bertati	<i>Il cavaliere errante</i>	dramma eroicomico	1778 Wenecja
Pablo Esteve y Grimau	Juan Meléndez Valdés	<i>Las bodas de Camacho</i>	comedia pastoral	1784 Madryt

⁵ Na temat musicalu *Człowiek z La Manczy* zob. D. Wyszogrodzki, *Ale musicale! złote stulecie 1918–2018*, Warszawa 2018, s. 319–321. Jak zauważa autor, utwór cechuje się oryginalną konstrukcją: „pisarz i aktor Cervantes trafia do więzienia i – oczekując na przesłuchanie przed trybunałem Świętej Inkwizycji – reżyseruje i odgrywa dzieje Don Kichota z grupą współwięźniów”. Tamże, s. 320.

⁶ Podstawę do sporządzenia tabeli stanowiły ujęcia leksykograficzne: *Cervantes Saavedra, Miguel de*, [hasło w:] *The Concise Oxford Dictionary of Opera*, red. H. Rosenthal, J. Warrack, London ²1980, s. 91; Ch. Strosetzki, *Cervantes*, dz. cyt., a także liczne źródła internetowe.

Kompozytor	Librecista	Tytuł	Określenie gatunkowe	Premiera
Saverio Mercadante	Steffano Ferrero	<i>Don Chisciotte alle nozze di Camaccio</i>	melodramma giocoso	1830 Kadyks
Gaetano Donizetti	Jacobo Ferretti	<i>Il furioso nell'isola di S. Domingo</i>	opera semiseria	1833 Rzym
Wilhelm Kienzl	Wilhelm Kienzl	<i>Don Quixote</i>	musikalische Tragikomödie	1898 Berlin
Jules Massenet	Henri Cain	<i>Don Quichotte</i>	comédie héroïque	1910 Monte Carlo
Manuel de Falla	Miguel Cervantes	<i>El retablo de maese Pedro</i>	obra musical para marionetas	1923 Sewilla
Hans Werner Henze	Miguel Cervantes (tłum. Adolf Friedrich von Schack)	<i>Das Wundertheater</i>	Oper	1949 Heidelberg
Jacques Ibert	Alexandre Arnoux	<i>Le Chevalier errant</i>	epopée chorégraphique	1950 Paryż
Mitch Leigh	Dale Wasserman, Joe Darrion	<i>The Man of the Mancha</i>	musical	1965 Nowy Jork
Hans Zender	Hans Zender	<i>Don Quijote de la Mancha</i>	16 theatralsche Abenteuer	1999 Frankfurt

Z uwagi na potężne rozmiary oryginalnego dzieła Cervantesa i jego bogactwo treściowo-narracyjne twórcy librett sięgali zwykle jedynie po niektóre wybrane fragmenty powieści, a większość muzycznych utworów scenicznych przedstawiała zwykle jakiś epizod poboczny dotyczący poszczególnych postaci drugoplanowych czy perypetii przygodowej. Zdecydowanie najbardziej popularna okazała się jednak koncentracja twórców oper na sugestywnym wykreowaniu szalonych sposobów zachowania tytułowego bohatera, co – w powiązaniu z popularnością wątku Don Kichota zwłaszcza w kręgu opery włoskiej końca XVIII wieku – doprowadziło do wykształcenia nowego gatunku scenicznych dzieł muzycznych, określanych mianem opery heroikomicznej (*dramma eroicomico*)⁷. Ten typ

⁷ W podstawowej pracy na temat opery heroikomicznej Helen Geyer-Kiefl zwraca uwagę, że najważniejszym elementem wyróżniającym dzieła należące do tego gatunku jest libretto, w którym obowiązywał określony kształt intrygi,

teatru muzycznego stanowi jedną z wersji opery buffa, ale także – podobnie jak nurt *dramma giocoso* czy *opera semiseria*⁸ – wiąże się z wprowadzaniem poważniejszej problematyki do fabuły dzieł. W kręgu szalonych bohaterów opery heroikomicznej, prezentowanych w sposób łączący charakterystykę komiczną z nawiązaniem do toposu rycerskiego, eksponowane miejsce przypadło właściwie tylko dwóm postaciom: Orlanda i Don Kichota. Nadal jednak, mimo popularności wątku błędnego rycerza z Manczy w kręgu opery heroikomicznej, libreciści wybierali tylko pojedyncze historie z powieści Cervantesa, a w niektórych przypadkach wśród postaci scenicznych próżno by szukać Don Kichota. Taka sytuacja ma miejsce w dwóch najbardziej ówczesnie znanych i cenionych operach opartych na dziele hiszpańskiego autora – *Il curioso indiscreto* (1777) Pasquale Anfossiego i *Il cavaliere errante* (1778) Tommasa Traetty.

W twórczości operowej spod znaku Don Kichota zaznaczył się też specyficzny krąg utworów określanych tytułem *Nowy Don Kichot*, których twórcy wprowadzali konteksty i postacie odmienne od tych powołanych do życia przez Cervantesa, choć nadal dominował w nich element komicznie przedstawianego szaleństwa. Dzieła takie tworzyli kompozytorzy z różnych krajów, nie tylko włoscy (Leonardo Leo, 1743) czy niemieccy (Carl Ditters von Dittersdorf, 1795), ale także polscy, o czym świadczy kilka utworów scenicznych o tytule *Nowy Don Kiszot, czyli Sto szaleństw* (Stanisław Moniuszko, 1843; Zygmunt Noskowski, 1890; Henryk Jarecki, 1901), powstałych na podstawie sztuki Aleksandra Fredry.

W tym całym szeregu utworów miejsce szczególne przypada kompozycji Jules'a Masseneta (1842–1912), jest ona bowiem jednym z niewielu dzieł muzycznych, w których przedstawione zostały losy samego Don Kichota i charakterystyka jego osobowości, i w których do głosu dochodzą pogłębione treści ideowe i etyczne⁹. Warto więc przy okazji przypomnieć,

dobór tematów oraz wynikający z akcji wydźwięk dramatu. W ślad za założeniami libretta można jednakże mówić także o pewnych cechach języka muzycznego, jaki był stosowany w operach z tego kręgu. H. Geyer-Kiefl, *Die heroisch-komische Oper*, t. 1, Würzburg 1987, s. 24.

⁸ Na temat podobieństw i różnic pomiędzy *dramma giocoso* a *opera semiseria* zob. H. Winiszewska, *Dramma giocoso: między opera seria a opera buffa*, Toruń 2013, zwłaszcza s. 79–80.

⁹ Operze *Don Quichotte* Jules'a Masseneta, stanowiącej główny przedmiot niniejszej pracy, poświęcony został numer specjalny czasopisma „L'Avant-scène opéra”. Centralną część tomu, zawierającego także kilka zwyczajowych krótkich tekstów różnych autorów, stanowi pełny tekst libretta opery z komentarzami. Por. G. Condé, *Commentaire musical et littéraire*, „L'Avant-scène opéra” 93 (grudzień 1986), s. 24–73. Twórczość Masseneta nie doczekała się dotychczas szerszego ujęcia w polskiej refleksji naukowej, co stanowi zaskakujące pominięcie ważnego zakresu historii opery.

że twórczość operowa Masseneta, obejmująca ponad trzydzieści dzieł scenicznych, stanowi jeden z ostatnich etapów historii francuskiej opery romantycznej. Popularność międzynarodową i żywotność sceniczną uzyskało jednak tylko kilka pozycji, takich jak *Le Roi de Lahore* (1877), *Hérodiade* (1881), *Thaïs* (1894) czy *Cendrillon* (1898), a zwłaszcza *Manon* (1884) i *Werther* (1892). Tworząc pod koniec XIX i na początku XX wieku Massenet szeroko korzystał z rozwiązań i środków charakterystycznych dla gatunków scenicznych wykształconych w epoce romantyzmu – *grand opéra*, *opéra-comique*, *drame lyrique*. Dokonywał też niejednokrotnie prób połączenia ich cech strukturalnych i technicznych, co wynikało z dążenia do syntezy i silnego efektu dramatycznego, ale co zadecydowało zarazem o pewnej dozie eklektyzmu, jaką dostrzegają badacze jego spuścizny¹⁰.

Charakterystyczny dla całej twórczości Masseneta synkretyzm w szczególności dotyczy jego ostatniego dzieła, opery *Don Quichotte* zaprezentowanej po raz pierwszy 19 lutego 1910 roku w operze w Monte-Carlo i napisanej z myślą o poszerzeniu repertuaru świętującego triumfy na tej właśnie scenie Fiodora Szalapina. Autorem libretta był stały współpracownik kompozytora, Henri Cain, który zaadaptował mało znany dramat Jacquesa Le Lorraine'a. W dziele Masseneta spotkały się nie tylko rozmaite tradycje operowe, ale też liczne konteksty ówczesnej kultury, wśród których warto wymienić choćby romantyczny z ducha hispanizm, a więc krąg inspiracji kulturą południowo-zachodnich sąsiadów, uznawaną za niezwykle atrakcyjną i egzotyczną, choć zarazem paradoksalnie bliską. Bodaj najbardziej rozpoznawalną pozostałością tej mody jest *Carmen*, najpierw nowela Prospera Merimée (1845), później libretto opery

¹⁰ Opinię o eklektyzmie dzieł Masseneta można odnaleźć w większości prac poświęconych jego twórczości. Np. pisząc o *Don Kichocie*, Carl Dahlhaus zauważa tę cechę, podkreśla jednak, że przemieszanie różnorodnych elementów składowych jest podporządkowane funkcjom dramaturgicznym: „Stilistisch ist Massenet in *Don Quichotte*, wie in seinen früheren Werken, Eklektiker; aber die Mischung heterogener Bestandteile und Verfahrensweisen ist innerhalb von Grenzen, die er niemals überschreitet, durch die dramaturgischen Funktionen gerechtfertigt [...]”. C. Dahlhaus, *Massenet: Don Quichotte*, [w:] *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, t. 3, München 1989, s. 773. Vincent Giroud, jeden z najważniejszych badaczy historii opery francuskiej, dostrzega wielostronność poszukiwań artystycznych Masseneta, zwłaszcza w jego późnej twórczości, przeciwstawia się jednak kwalifikowaniu tej tendencji jako eklektyzmu i zwraca uwagę na niedostateczne dowartościowanie pozycji kompozytora w historii muzyki: „Massenet's late career [...] demonstrates the versatility (often unfairly dismissed as eclecticism) and almost obsessive quest for self-renewal of a composer whose place in the history of French opera – comparable to a Puccini or a Strauss – has yet to be fully acknowledged in his own country”. V. Giroud, *French Opera: A Short History*, New Haven 2010, s. 241.

Georgesa Bizeta (1875), ale także Massenet podejmował już wcześniej próby zasymilowania pierwiastków hiszpańskich w operze *Le Cid* (1885), jednym z ostatnich dzieł wyraźnie realizujących model *grand opéra*, będącym adaptacją tragedii Pierre'a Corneille'a.

Innym ważnym kręgiem kontekstów, z jakich wyrasta libretto i opera Masseneta, jest historia francuskich przekładów Cervantesa oraz tradycja teatralna drugiej połowy XIX wieku. Łatwo zauważyć, że w całej Europie pojawienie się nowych tłumaczeń z zasady ożywiało recepcję *Don Kichota*, i tak samo stało się we Francji, gdzie wydany w 1836 roku przekład Louisa Viardota wkrótce wyparł dawniejsze tłumaczenia¹¹. Pogłębianie się tendencji romantyzujących łatwo zauważyć, analizując towarzyszące kolejnym wydaniom wersji Viardota ilustracje. W 1836 roku były to komiczno-komiksowe winiety Tony'ego Johannota, ale już w 1863 roku przekład zyskał nową oprawę w potraci rycin Gustave'a Dorégo i, zdaniem Jeana Canavaggia, to właśnie one, a nie dysputy literackie, wyznaczyły kierunek romantycznej interpretacji Cervantesowskiego bohatera we Francji¹², kontynuowany z powodzeniem w twórczości malarskiej Honoré Daumiera.

Na tym tle interesująca jest znaczna popularność sztuki *Don Quichotte* Victoriena Sardou, dzieła wystawionego w 1864 roku w Théâtre du Gymnase, które dowodzi znacznej rozpiętości estetycznej we francuskiej recepcji *Don Kichota* i polaryzacji gustów. Bogactwo oryginału Sardou wtłoczył w trzyaktową komedię w ośmiu obrazach, ściśle realizującą zasady *pièce bien faite* z jej żelazną konsekwencją kompozycyjną i bardzo tradycyjną dramaturgią, ubarwioną elementami wodewilu i baśniowej feerii¹³. Gatunki te należały do stałego repertuaru scen bulwarowych epoki

11 Francja ma bodaj najszerszą reprezentację rozmaitych tłumaczeń, poczynając od przekładu części pierwszej przez Césara Oudina w 1614 roku, części drugiej przez François de Rosseta w roku 1618; całość ponownie przełożył w 1677 Filleau de Saint Martin. Kolejnego przekładu całości dokonał Jean-Pierre Claris de Florian (wyd. 1799). Warto wspomnieć, że XX i XXI wiek obfituje we francuskie tłumaczenia *Don Kichota*, wśród których ukazały się kolejno: Xaviera de Cardaillaca i Jeana Labarthe'a (1923–1927), Jeana Babelona (1929), Francisa de Miomandre'a (1950), Claude'a Allaigre'a, Jeana Canavaggia i Michela Monera (2010).

12 „Au-delà du cercle des lettrés, l'iconographie va constituer le vecteur essentiel de la vision romantique, et c'est sans doute Gustave Doré qui la résume à nos yeux dans les illustrations qu'il a données en 1863, pour la traduction de Louis Viardot”. J. Canavaggio, *Don Quichotte: un mythe pour notre temps?*, „Études” t. 418, 2013 nr 5, s. 657. Zob także: R. Schmidt, *The Romancing of Don Quixote: Spatial Innovation and Visual Interpretation in the Imagery of Johannot, Doré and Daumier*, „Word & Image” 1998 t. 14, nr 4.

13 Na temat modelu feerii obecnego w komedii Sardou zob. H. Laplace-Claverie, *Sardou en feerie*, [w:] *Victorien Sardou, un siècle plus tard*, red. G. Ducrey, <https://books.openedition.org/pus/11019> [dostęp: 22.05.2022].

i zarazem stanowiły ulubioną rozrywkę mieszczańskiej publiczności, z której rekrutowała się większość odbiorców tak teatru Gymnase, jak i dzieł Sardou, godnego na tym polu następcy Eugène'a Scribe'a¹⁴.

Don Quichotte Sardou opiera się na sprawdzonym schemacie komedii omyłek, matrymonialnego *imbroglio*, rozpisanego na kilka par zaczerpniętych z różnych epizodów powieści¹⁵. W galopadzie nieporozumień i pomyłek miłosnych ledwie zmieścił się tragifarsowy wątek przygód Don Kichota, o którym już w ekspozycji dowiadujemy się, że bohater jest ofiarą opętania własną biblioteką¹⁶. Magia teatru popchnęła Sardou do zwizualizowania donkichotowskiego szaleństwa, dzięki czemu widzowie na własne oczy w scenie 3 aktu III mogą zobaczyć pantomimiczną wstawkę zatytułowaną *Marzenie Don Kichota* (*Rêve de Don Quichotte*¹⁷), w której bohater stacza zacięty bój z armią kaktusów i wielkim pajakiem, by potem wkroczyć do pałacu Dulcynei. Eskalacja szaleństwa błyskawicznie przesila się, prowadząc do finału wątku, a więc zainscenizowanego pojedynku z Rycerzem Luster. Stawką jest wyrzeczenie się rzemiosła rycerskiego¹⁸, zaś przegrana Don Kichota przypieczętowanie nieuniknione i przyspiesza również raptowny finał wątków głównych, czyli intryg miłosnych.

Przykład Sardou obrazuje jedną z typowych dróg Don Kichota we francuskim teatrze, jaką była karnawalizacja, wejście w żywioł parodii i czystej rozrywki. Warto pamiętać, że dramaturg niedługo później stworzył do spółki z Jacquesem Offenbachem szaloną baśniową operę buffa *Le Roi Carotte* (1869), oraz że *Don Quichotte* cieszył się znaczną popularnością, zaś w 1895 roku miał nową premierę w wyśmienitej technicznej oprawie, jaką

14 Zob. I. Ramos Gay, *Le mythe cervantin dans le theatre du Second Empire*. „Don Quichotte”, de Victorien Sardou (1864), „Revue de la Littérature Comparée” 2017 nr 1, s. 6–7. <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2017-1-page-5.htm> [dostęp: 20.05.2022].

15 Główne ognisko fabularne stanowią perypetie Don Fernanda, Lucyndy, Kardenia i Doroty, ramę kompozycyjną natomiast tworzy motyw Quiterii, Basilia i Camacha, ograniczony do epizodu na wstępie i wesela na końcu, co daje pretekst do zainscenizowania w finale wesołego baletu.

16 Jak informuje szukających Don Kichota Chiquita: „Ah! Dieu sait où il es ce moment!... dans la lune peut-être! [...] Il est sorti à l'heure de la sieste, avec l'un de ses damnés bouquins, et quand une fois il est dans ses lectures...” [„Ach, Bóg jeden wie, gdzie może teraz być!... może na księżycu! [...] wyszedł w porze sjeisty z jedną z tych swoich przeklętych książek, a jak kiedyś zatonął w lekturze...”]. V. Sardou, *Don Quichotte*, Paris 1864, s. 2. O ile nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia własne.

17 V. Sardou, *Don Quichotte*, s. 165–166.

18 Basile określa warunki pojedynku: „Le vaincu s'engage dès à présent à déposer l'épée et à renoncer à tout jamais à la chevalerie” [„Pokonany zobowiązuje się od tego momentu złożyć miecz i na zawsze wyrzec się rycerstwa”], V. Sardou, *Don Quichotte*, s. 168.

disponował Théâtre du Châtelet, co spowodowało inscenizatorów do wykorzystania w komedii aż dwudziestu obrazów scenicznych¹⁹. Zdaniem badaczy doszło przy tej okazji do prawdziwej „feeryzacji” (*féerisation*) sztuki²⁰. Być może właśnie ten kierunek zbłąkania Don Kichota we francuskim teatrze skłonił Le Lorraine’a do estetycznej kontrpropozycji, którą stał się *Le chevalier de la longue figure* (*Don Quichotte*) [Rycerz o długim obliczu (*Don Kichot*)], wystawiony w Paryżu w 1904 roku i wkrótce także opublikowany²¹. Już podtytuł gatunkowy dramatu przenosi w inną tradycję, jest to bowiem dramat heroiczny wierszem z prologiem i epilogiem. Najbardziej uderza jednak całkowita zmiana rejestru stylistycznego i nadanie dziełu wyraźnego tonu etycznego, co w punkcie wyjścia zachęca do traktowania go jako polemiki z francuską tradycją teatralną.

Podobno aleksandrynom Le Lorraine’a nie brakuje wdzięku i elegancji równej wierszom Edmonda Rostanda²², nie przełożyło się to jednak na zbliżoną choćby sławę poetycką obu artystów. *Le chevalier...* został zaprezentowany po raz pierwszy 3 kwietnia w Théâtre Victor-Hugo w obecności półprzypadkowego z choroby Le Lorraine’a, który zmarł dwa dni później. Właśnie ten fakt i osoba autora są uznawane za główny klucz interpretacyjny dla tej osobliwej przeróbki powieści Cervantesa. Le Lorraine to, zdaniem Jeana Thorela, „prawdziwy Don Kichot, tak moralnie jak i fizycznie, w nieprawdopodobnym stopniu pozbawiony zmysłu życia praktycznego, by pozostać wiernym swojemu marzeniu, pogodził się z najsurowszymi niedostatkami; i było to pogodzenie pełne cichego i radosnego heroizmu [...]”²³. W jego dramacie nie ma kaktusów i pajaków, ani kanonady gagów i dowcipów, jest natomiast nieodmiennie Don Kichot w towarzystwie Sancza. Pierwszego cechuje niepowstrzymane marzycielstwo, dumna pogarda wobec materialnego wymiaru egzystencji i ogromne

19 Afisz zapraszał na *Pièce à grand spectacle en 3 Actes & 20 Tableaux*, zmieniła się zatem nie tylko liczba dekoracji i scenicznych cudów, ale też kwalifikacja gatunkowa dzieła. Por. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53127838c.item> [dostęp 24.05.2022].

20 „Il semble donc qu’on puisse parler d’un véritable processus de *féerisation* à propos de cette pièce de Sardou qui fut amenée à changer de statut, de forme et de catégorie générique à la faveur d’un transfert, de la scène du Gymnase vers celle du Châtelet”. H. Laplace-Claverie, *Sardou en feerie...*

21 Artykuł bazuje na wydaniu J. Le Lorraine, *Le chevalier de la longue figure* (*Don Quichotte*), wstęp J. Thorel, Paris 1906.

22 J.M. Brèque, *Une flagrant usurpation d’identité*, „L’Avant-Scène Opéra” 1986 nr 93, s. 8.

23 „Véritable Don Quichotte, au moral comme au physique, manquant à un degré invraisemblable du sens de la vie pratique, il accepta, pour rester fidèle à son rêve, les privations les plus dures; et il les accepta avec un héroïsme tranquille et joyeux [...]”. J. Thorel, *Notice*, [w:] J. Le Lorraine, *Le chevalier...*, s. 5.

wyczulenie na cudzą krzywdę oraz niesprawiedliwość; drugi – zgodnie z duchem oryginału – jest uosobieniem wierności, pragmatyzmu i reprezentuje prozę życia codziennego, zaś jego centrum decyzyjne lokuje się niebezpiecznie blisko żołądka. Ludyczny kontrapunkt Sancha zabarwia moralną powagę deklaracji Don Kichota żartem, ale nie czyni dramatu Le Lorraine'a komedią, bo nie jest w stanie zagłuszyć etycznej głębi wypowiedzi rycerza. Przydaje się natomiast do unaocznienia wewnętrznej przemiany sługi, który w finale dramatu wreszcie rozpoznaje niezbadane uprzednio ścieżki, którymi błakał się duch jego pana.

Literackie uwikłanie Don Kichota realizuje się przede wszystkim w sposobie, w jaki używa on słowa, natomiast jego marzycielstwo zostało całkowicie pozbawione literackiej inspiracji i nie wynika z lektury awanturniczych romansów rycerskich. Dar poetyckiego słowa, werbalna wyobraźnia i łatwość wysławiania, a nie rycerskie atrybuty, stanowią broń i źródło mocy bohatera. Widać to między innymi wówczas, gdy intryguje Dulcyneę w akcie II śpiewając na ulicy pod jej oknem pieśń własnego autorstwa, czy przede wszystkim w kulminacyjnej scenie czwartej aktu III, gdy schwytany przez rozbójników, w realnym niebezpieczeństwie, wygłasza 1,5-stronicową modlitwę do Boga. W słowach pełnych wzniosłości i pokory deklaruje chrześcijańskie pogodzenie z przeznaczonym mu losem i przekonanie, że spotka się z życzliwością Boga, któremu zamierza wyspowiadać się ze swojego naiwnego marzycielstwa, pragnienia miłosierdzia, dobra i sprawiedliwości²⁴. Dobarwiają tę scenę wyraźne odniesienia biblijne – poruszony żarliwością Don Kichota przywódca rozbójników poi go wodą; chwilę później rośli – acz chudy – rycerz, niczym mocarz Samson, zrywa więzy, którymi go skrępowano. Wreszcie w finale aktu odzyskuje z rąk skruszonego herszta bandy skradziony naszyjnik, co jednak nie pozwala mu zdobyć serca Dulcynei.

Fabula dramatu Le Lorraine'a została skupiona w trzech sekwencjach: przybycia Don Kichota do miasta, powierzenia mu przez Dulcyneę zadania (inaczej niż w niemal wszystkich adaptacjach teatralnych, bohater Le Lorraine'a ma do wykonania prawdziwe, niebezpieczne zadanie!²⁵),

24 „Je lui dirai ma foi, ma naïve chimère, / Mon véhément désir de pitié, de bonté, / Mon rêve de Justice... Et la Vierge, sa mère, / Comprendra que j'ai dit l'entière vérité”. [„Opowiem Mu o mojej wierze, o naiwnych mrzonkach, / Moim szalonym pragnieniu litości, dobra, / Moim marzeniu o Sprawiedliwości... i Dziewica, Jego matka, / Zrozumie, że powiedziałem całą prawdę”]. J. Le Lorraine, *Don Quichotte*, s. 112.

25 Potwierdzają to słowa Dulcynei skierowane do konkurenta Don Kichota: „Tu ne reverras plus cette fois ton rival, / Je le crains. On l'envoie à la mort la plus sûre... / Suis-je cruelle!...” [„Tym razem już nie zobaczysz swojego rywala, / Obawiam się. Wyśleliśmy go na pewną śmierć... / Czy jestem okrutna!...”]. J. Le Lorraine, *Don Quichotte*, s. 85.

wyprawy do siedziby zbójców i triumfalnego powrotu skutkującego wkrótce śmiercią, co zostało rozłożone na cztery akty z prologiem i epilogiem. Wybierając dla opery schemat pięcioaktowy, librecista Henri Cain złożył ukłon w stronę tradycji heroicznej, ale także logicznie – usuwając prolog i epilog jako osobne części – przełożył strukturę oryginału na dramaturgię zgodną z wymaganiami sceny operowej. Podstawowym zadaniem librecisty było zdynamizowanie statycznego i z uwagi na długie monologi przegadanego oryginału. Takim chwytem jest przede wszystkim wprowadzenie wątku rycerskich przygód Don Kichota, które wypełniają akt II (z obowiązkową walką z wiatrakami, której u Le Lorraine'a nie było) i III (tu zmieściła się scena odzyskania naszyjnika od rozbójników). Akt I libretta rysuje okoliczności spotkania z Dulcyneą, oczarowania jej pieśnią przez Don Kichota i powierzenia rycerzowi misji. Akt IV ukazuje, jak chwilowy triumf bohatera powracającego z odzyskanym skarbem rozwiewa się w gorzkim rozczarowaniu, zaś finałem tej konfrontacji idealizmu z rzeczywistością jest odejście Don Kichota w krainę wiecznych marzeń w akcie V.

Jak zauważa Iwona Puchalska, „Mit poety-śpiewaka jest mitem założycielskim opery”²⁶. Niewątpliwie tak właśnie, jako poetę-śpiewaka, starają się sprofilować Don Kichota librecista z kompozytorem, wykorzystując tropy rozsiane po dramacie, a niekiedy nawet cytując poszczególne wersy oryginału²⁷. Najwyższy operowy użytek z poetyckiej pasji Don Kichota librecista robi w scenie z rozbójnikami. Mordercze instynkty zgrai i apostołskie przesłanie arii *Seigneur, reçois mon âme*, w której bohater powierza swoją duszę Bogu, stworzyły taką mieszanekę sceniczną, że Pierre Lalo, recenzujący w 1911 roku na łamach „Le Temps” operę Masseneta, napisał o obrzydliwej „metamorfozie Don Kichota w swego rodzaju Chrystusa wśród Apaczów”, całkowicie sprzecznej z duchem Cervantesowskiego oryginału²⁸. W dramaturgii opery ta scena jednak ma kapitalne znaczenie i jest wielostronnie umotywowana. Po pierwsze stanowi przeciwagę dla komicznej perypetii z wiatrakami, po drugie w ten sposób poszerzone zostało pole przygód i przeżyć Don Kichota, nie tak monolitycznego jak u Le Lorraine'a, za to bliższego tragikomizmu. Po trzecie wreszcie widzimy właściwy obszar działań i wielkości Don Kichota: jest nim język, poezja, tworzenie słowem, nie zaś atak z lancą w dłoni. Tam, gdzie libretto

²⁶ I. Puchalska, *Poeta w operze*, Kraków 2019, s. 8.

²⁷ „On reconnaîtra généralement les vers originaux de Le Lorrain au nombre de leurs pieds: ce sont des alexandrins (c'est dans l'acte 3 qu'ils sont le plus nombreux). Beaucoup ont été repris tels quels mais, hors de leur contexte, ils semblent souvent déplacés; d'autres ont été transformés”. G. Condé, *Commentaire musical et littéraire*, s. 27.

²⁸ „Cette métamorphose de Don Quichotte en une sorte de Jésus-Christ pour apaches [...] est simplement écoeurante”. Cyt. za: J.M. Brèque, *Une flagrant usurpation...*, s. 10.

operze ukazuje bohatera w akcji bezpośredniej – relacjach z zalotnikami Dulcynei, ataku na wiatrak – objawia się jego śmieszność, nieadekwatność oceny rzeczywistości. Gdy realizuje się w słowie (czaruje pieśnią Dulcyneę, urzeka rozbójników), także ulega iluzji, ale wyższej, idealistycznej, którą potrafi poruszyć innych.

Jego definicja samego siebie jako błędnego rycerza zaśpiewana przed rozbójnikami [aria *Je suis le chevalier errant*] jest jeszcze dokładniejsza i głębsza niż słowa padające w dramacie, będące raczej spowiedzią przed Bogiem i przygotowaniem na spotkanie z Nim. W operze Don Kichot zbiera wszystkie argumenty, które w dramacie były rozsiane w różnych wypowiedziach. Ogłasza się obrońcą słabszych i uciśnionych, wojownikiem przeciwko złu, ekstatycznym wielbicielem słońca, powietrza i przestrzeni oraz wprost mówi o nienawiści do bandytów (zrywając w tej chwili pętające go więzy). Wygląda to tak, jakby słowa przydawały mu magicznej siły, a właściwie jakby wydobywał z nich siłę sprawczą. W poetyckim wymiarze dokonuje się tu inicjacja Don Kichota do nowej roli zadeklarowanej jako chęć bycia: „Wolnym w staraniach, tak samo jak [wolnym] w słowie”²⁹.

Akcja mogłaby się zakończyć na tej kulminacji, jednak Don Kichot musi jeszcze wrócić do rzeczywistości i zderzyć się z reakcjami nie tylko samej Dulcynei oraz kilku jej adoratorów, jak to było w dramacie, ale z całą ludzką ciżbą. W takiej oprawie rozzaczarowanie Don Kichota nabiera dodatkowego wymiaru, a moralna nieprzystawalność bohatera do świata ma tylu świadków, ilu chórzystów pojawia się na operowej scenie, kpiąc z rycerza. Wobec tego właśnie tłumy w nagle zapadającej ciszy Sanczo zaśpiewa swoje pouczenie [*Ça, vous commettez tous un acte épouvantable*], pełne uroczystej powagi, inspirowane w wielu elementach słowami dramatu, ale bardziej przejmujące, bo niebędące 2-stronicowym monologiem, ale recytatywem przechodzącym w dramatyczne arioso.

Dramaturgia sceny zbiorowej aktu IV jest także doskonale skontrastowana z ostatnim aktem, ascetycznym duetem umierającego pana i towarzyszącego mu sługi, który dzięki tej dialogiczności nabiera melancholijnego i wzruszającego charakteru. Jest tkliwym pożegnaniem sługi z panem oraz pana z ideałem – inaczej niż w dramacie, gdzie Don Kichot zawłaszczył cały *Epilog* swoim nieprzerwanym i koturnowym monologiem. Co więcej, agonii bohatera oprócz wiernego Sancza towarzyszy blask Jowisza, a gdy poeta-święty po raz ostatni zwraca się do gwiazdy-ideału, w oddali odzywa się głos Dulcynei. Można to odczytać jako sygnał, że – także inaczej niż w dramacie – utożsamienie absolutu z tą właśnie kobietą nie było fałszem,

29 „Et me voici debout, jouant un nouveau rôle. / Libre dans mon effort comme dans ma parole”. J. Massenet, *Don Quichotte*, libretto H. Cain, „L’Avant-scène opéra” 93 (grudzień 1986), s. 55.

że rozogniona wyobraźnia nie spletała bohaterowi figla, a jedynie ziściło się prawo, zgodnie z którym nie można osiągnąć ideału i doskonałości na ziemskim padole.

Interesujące, że wiele z tych nietypowych pomysłów Le Lorraine'a i Caina znalazło atrakcyjne odwzorowanie w warstwie muzycznej dzieła. Niewątpliwie możliwość tę sprowokowała decyzja kompozytora o syntezie różnych tradycji i stylów operowych, o łączeniu zasad dramaturgicznych cechujących dzieła podniosłe i tragiczne przy zachowaniu zdarzeń i postaci cechujących komiczne gatunki teatru muzycznego. Niejednolitość gatunkową *Don Kichota* Masseneta najsilniej można prześledzić w sposobach charakterystyki dramatyczno-muzycznej pary głównych bohaterów: Don Kichota i Sancza Pansy. W ich kreacji scenicznej i dźwiękowej przechowała się typowa dla dawnej *commedia dell'arte* (i jej hiszpańskich odpowiedników: *paso*, *entremés*, *sainete*) relacja pana i służącego, ugruntowana muzycznie zwłaszcza w tradycji włoskiej opery buffa postaciami Don Giovanniego i Leporella czy też Hrabiego Almavivy i Figara. Dla odwzorowania ich dystansu społecznego kompozytorzy różnicowali dobór głosów – zasadę stanowiła sytuacja, w której pan śpiewał głosem wyższym (tenor lub baryton) niż służący (zwykle partia basowa). O ile jednak w wersji komediowej obaj traktowani byli w sposób prześmiewczy i ironiczny, to w przypadku dzieła Masseneta zaznacza się wysmakowane zróżnicowanie środków muzycznych przynależnych każdej z tych postaci. Specyficzne i oryginalne rozwiązanie polega również na obserwowalnym w toku opery przekształcaniu elementów muzycznej kreacji obu postaci prowadzące do ich częściowego upodobnienia.

To upodobnienie zaznacza się już w przeznaczeniu partii tytułowej dla głosu basowego dysponującego też wysokim rejestrem, co od razu niweluje dystans pomiędzy panem a służącym, którego partię wykonuje głos barytonowy³⁰. Postać Don Kichota kompozytor wykreował zresztą zdecy-

30 Partię Don Kichota Massenet konstruował z myślą o wybitnym śpiewaku tamtych czasów, Fiodorze Szalapinie (1873–1938). Sztukę operową Szalapina cechował z jednej strony potężny wolumen głosu i jego możliwości cieniowania brzmieniowego, z drugiej zaś wielka ekspresja gry teatralnej artysty. Por. L. Kydryński, *Opera na cały rok. Kalendarium*, t. 1, Kraków 1989, s. 259–261; J. Kański, *Mistrzowie sceny operowej*, Kraków 1998, s. 60–63. Nie podlega dyskusji, że to właśnie dzięki kreacji Szalapina opera Masseneta odniosła wielki sukces. Samego śpiewaka zaczęto odtąd traktować jako inkarnację Don Kichota, zresztą w 1933 roku Szalapin wystąpił w roli tytułowej w filmie muzycznym *Don Quichotte* w reżyserii Georga Wilhelma Pabsta. W filmie tym nie pojawiają się nawiązania do opery Masseneta, wykorzystane zostały natomiast pieśni Ravela i Iberta skomponowane specjalnie z tej okazji. Por. Th. Betzwieser, *Filmmusik vs. Kunstlied: Ravel, Ibert, Schaljapin und G.W. Pabsts „Don Quichotte“* (1933), „Archiv für Musikwissenschaft“ 64 (2007), nr 2, s. 159 i 161.

dowanie w wersji *serio*, bez najmniejszych nawet elementów komicznych czy ironiczných, a taka propozycja stanowi spore zaskoczenie w kontekście tradycyjnych sposobów przedstawiania bohaterów szalonych czy heroikomicznych błędnych rycerzy. We wszystkich solowych wystąpieniach Don Kichot pozostaje poważny i odpowiedzialny, a przynależną mu stylistykę muzyczną wypada identyfikować jako sposób charakterystyki liryczno-ideowej, jako jasny pod względem psychologicznym obraz zrównoważonego, mądrego człowieka. Wszystkie wypowiedzi tego bohatera przesyczone są spokojem i opanowaniem, nawet w scenie walki z wiatrakami Massenet nie pozwolił sobie na wprowadzenie elementów ironii czy kpiny. Przejmująca przemowa *Géant, géant, monstrueux cavalier*, skierowana do wiatraka, ma postać patetycznego monologu, a typ akompaniamentu orkiestrowego, opartego na następstwach silnie akcentowanych ósemek z przednutkami, sugeruje niezłomność bohatera i jego wolę walki.

Główną tonacją przysługującą Don Kichotowi jest G-dur, w historii opery wykorzystywana zwykle dla przedstawienia postaci o ludowym rodowodzie, a więc wieśniaków czy służących, zarówno mężczyzn jak i kobiet³¹. Ten zaskakujący pomysł można interpretować jako przejaw odwrócenia porządków i pozbawienia Don Kichota elementów męskiej dominacji i nieustępliwości, w wyniku czego staje się on znacznie bardziej subtelny i wrażliwy. W G-dur utrzymanych jest kilka ważnych dramaturgicznie scen z udziałem tytułowego bohatera, tonacją tą sygnowane są bowiem: jego pierwsze pojawienie się na scenie, solowa wypowiedź w akcie trzecim, powrót na dwór Dulcynei w akcie czwartym i wyrażenie życiowego credo w akcie ostatnim. Konsekwencja wykorzystania stałej tonacji wynika z logiki zamysłu kompozytorskiego, zwłaszcza że w dziele Masseneta nie sposób mówić np. o motywach przewodnich czy tematach muzycznych będących dźwiękową reprezentacją postaci.

Rzecz jasna, Don Kichot śpiewa też w innych tonacjach, a wśród nich wypada zwrócić uwagę na rzadko stosowaną i nietypową tonację Ges-dur – jej dwukrotne użycie w scenach niezwykle istotnych z punktu widzenia dramaturgii świadczy o dążeniu kompozytora do wykreowania także drugiej, odmiennej sfery osobowości tego bohatera, ewokującej jego duchową głębię i perspektywę metafizyczną. W owej wyszukanej, bardzo

31 O dramaturgicznej funkcji poszczególnych tonacji w dziełach operowych pisał Jarosław Mianowski. Analizując opery Mozarta, autor zwracał uwagę na wykorzystywanie tonacji G-dur i F-dur w charakterystyce służących i innych postaci z ludu. Np. w *Weselu Figara*: „postaciom nisko urodzonym zaaplikowane zostały głównie tonacje G-dur i F-dur”. J. M i a n o w s k i, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII-XIX wieku*, Toruń 2000, s. 104. Wywodzące się z ludu postacie kobiece w operach Mozarta, takie jak Zerlina, Zuzanna, Despina czy Blonda, często wykonują arie utrzymane w tych właśnie tonacjach.

rzadko stosowanej tonacji Ges-dur, interpretowanej przez XIX-wiecznych teoretyków muzyki niejednoznacznie (Ferdinand Hand: spokój, ale też cierpienie; Ernst Pauer: pełna blasku, wyjątkowo czysta; Paul Ertel: nastroje wiosenne, tonacja ciepła³²), utrzymana jest przejmująca modlitwa Don Kichota *Seigneur, reçois mon âme*, deklamowana muzycznie w scenie jego pojmania przez bandytów. Ta w pełni diatoniczna, chorałowa i podniosła partia melodyczna nacechowana jest siłą wiary i oddania Bogu w obliczu zbliżającej się śmierci. Towarzyszenie organów podkreśla dominujący nastrój religijny, zaś wydźwięk całości sugeruje brak najmniejszej nawet dozy lęku czy obawy o utratę życia. Taki duchowy drogowskaz tytułowego bohatera zostaje ewokowany także w scenie końcowej, w momencie jego pożegnania z Sanczem, gdy Don Kichot intencjonalnie pozostawia swemu przyjacielowi obiecaną wcześniej wyspę, sferę marzeń i idealizacji. Subtelności tekstu wypowiedzi Don Kichota dorównuje jej wyszukana szata dźwiękowa (znów w tonacji Ges-dur), w której uwagę zwraca ciąg delikatnie wybrzmiewających alikwotów harfy sugerujących aurę pozaziemską i niebiańską.

Z kolei kreację postaci Sancza Pansy trzeba określić jako poniekąd modelową charakterystykę tchórzliwego, submisyjnego służącego. Przysługujący mu język muzyczny odznacza się obecnością typowych środków komicznych: szybkiego parlanda, ruchu triolowego, prześmiewczego powtarzania fraz. Odpowiadają one bojaźliwości bohatera, jego skłonnościom do obżarstwa i opilstwa czy chętnemu zasypianiu przy najmniejszej nadarzającej się okazji, co od razu przywodzi na myśl skojarzenie z Mozartowskim Leporellem. Pełna przejawów mizoginii aria Sancza z drugiego aktu, traktująca o kobietach i fatalnych losach wszelkich małżeństw, ma budowę dwuzwrotkowej piosenki, a jej ludowa, prosta tonacja C-dur podkreśla tak pochodzenie bohatera, jak i jego nieskomplikowane rysy psychologiczne. Ta tonacja, blisko spokrewniona z G-dur, zasadniczą tonacją Don Kichota, sugeruje też pokrewieństwo duchowe i osobowościowe obu tych postaci, stanowiąc zarazem subtelny aluzję do szczególnej relacji między nimi: poddaństwa, a zarazem przyjaźni.

Jednak wraz z rozwojem akcji opery Sanczo zdaje się dorastać do roli heroicznej i pod niektórymi względami zaczyna upodabniać się do swego pana. Pierwszym tego przejawem, ułożonym pod koniec aktu czwartego, staje się wyrażona przezeń publicznie niezgoda na nazywanie Don Kichota

32 Podane w nawiasie nazwiska dotyczą najważniejszych XIX-wiecznych prac, w których pojawiają się katalogi tonacji z określeniem pozamuzycznej ich semantyki: F. Hand, *Ästhetik der Tonkunst*, t. 1, Leipzig 1837; E. Pauer, *The Elements of the Beautiful in Music*, London 1877; P. Ertel, *Die Charaktere der Tonarten*, [w:] *Die Kritik. Wochenschau des öffentlichen Lebens* 9 (1896), s. 1267–1279. Por. też J. Mianowski, *Semantyka tonacji*, s. 41–46; R.D. Golianek, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998, s. 127–128.

szaleńcem³³. Ten ton osobowościowy pozostaje już cechą Sancza Pansy aż do samego końca opery, kiedy to w poważnej i pozbawionej sentymentalizmu scenie pożegnania z umierającym Don Kichotem Sanczo prezentuje etos szlachetnego, godnego człowieka. Można więc przyjąć, że idea dzieła heroikomicznego, w którym tchórzliwy bohater dorasta do męstwa wymaganego przez jego kulturę i środowisko, realizuje się również w operze Masseneta w rozwoju osobowościowym i psychologicznym służącego³⁴.

Funkcja pozostałych postaci okazuje się pomocnicza i drugorzędna, gdyż dramaturgia opery – paradoksalnie – nie opiera się na konfliktach pomiędzy bohaterami, lecz na zderzeniu ich wartości i postaw życiowych. Dulcynea i otaczający ją adoratorzy zostali potraktowani marginalnie jako przedstawiciele świata oddanego w całości zabawie, rozrywce i flirtom, stojącego w oczywistej i totalnej opozycji wobec ideałów Don Kichota i Sancza Pansy. Z tego też względu postać Dulcinei uległa przekształceniu z prostej dziewczyny oryginału Cervantesa na *femme fatale* i wampa w typie Offenbachowskiej Giulietty z *Opowieści Hoffmanna*. Zarówno ona, jak i otaczający ją admiratorzy i dwór mają jednak jasno określoną funkcję w dramaturgii opery w zakresie muzycznym, związaną z wykreowaniem hiszpańskiego miejsca akcji i jego aury ekspresyjnej. W partii Dulcinei niejednokrotnie dostrzec można wyraźne muzyczne stylizacje hiszpańskie: orientalnie zabarwione melizmaty, preferowanie niskiego rejestru głosu o ciemnym zabarwieniu, dominację rytmów tanecznych oraz wykorzystywanie brzmień harfy i rożka angielskiego, a zwłaszcza kastanietów, stanowiących nieodzowny atrybut muzyki występującej na Półwyspie Iberyjskim. Najbardziej oczywisty przykład stylizacji hiszpańskiej stanowi oczywiście pieśniowa aria Dulcinei z aktu czwartego *Ne pensons qu'au plaisir d'aimer*, w której bohaterka akompaniuje sobie na gitarze³⁵. Tego

33 W tym monologu Sanczo porównuje postawę Don Kichota do nauki Jezusa: „Riez, allez, riez du pauvre idéologue / Qui passe dans son rêve / et vous parle d'églogue, d'amour et de bonté / Comme autrefois Jésus!”. Opracowanie dźwiękowe tego fragmentu opery cechuje się wyraźnym nawiązaniem do stylu muzyki kościelnej, co przejawia się w diatonicznym charakterze linii melodycznej oraz w wykorzystaniu instrumentów chętnie używanych w muzyce religijnej dla ewokowania nastroju niebiańskiego i duchowego (rożek angielski, klarnet, harfa). J. Massenet, *Don Quichotte* (partytura), Paris 1910, s. 393–394.

34 Na pogłębianą charakterystykę Sancza Pansy zwracał uwagę także Carl Dahlhaus, konstatując, że w przeciwieństwie do dzieła Cervantesa, w operze Masseneta postać służącego nie została przeciwstawiona postaci Don Kichota, lecz upodobniona do niej. C. Dahlhaus, *Massenet: Don Quichotte*, s. 773.

35 W partyturze pojawia się w tym miejscu uwaga, że śpiewaczka wykonująca partię Dulcinei musi koniecznie sama akompaniować sobie na gitarze: „L'accompagnement de guitare doit être exécuté par DULCINÉE elle-même, ceci est absolu”. J. Massenet, *Don Quichotte*, s. 320.

typu przejawów *couleur locale* jest w operze Masseneta zresztą znacznie więcej – obfitują w nie wszystkie sceny umiejscowione na dworze Dulcynei, co też warto traktować jako charakterystyczną dla tradycji *opéra-comique* dbałość o wierne odwzorowanie realiów geograficzno-kulturowych akcji.

Opera Masseneta jest jednym z nielicznych dzieł scenicznych adaptujących powieść Cervantesa, które względnie stale goszczą we współczesnym repertuarze. A przecież dla tych, którzy mają w pamięci oryginał, stopień jego przekształcenia może wydawać się zdumiewający, zaś uzyskany efekt – obrazoburczy. Źródła wyobraźni artystycznej, która jest za to odpowiedzialna, biją w tradycji dziewiętnastowiecznych reinterpretacji mitu, zmierzających do uwznioślenia Don Kichota i uczynienia zeń bohatera romantycznego, jakby mu było mało tych ról, w których sam siebie obsadzał. Równie ważne wydaje się jednak trwanie w teatrze przeciwstawnej tendencji, traktowania epickiej materii jako rezerwuaru epizodów komicznych, łatwych do przekształcenia w farsę. Trudy wpasowania oryginalnego Don Kichota w operowy modus heroikomiczny, wytrwale podejmowane przez wieki, Henri Cain i Jules Massenet całkowicie ominęli, wybierając na podstawę literacką dzieło Le Lorraine'a, tak gruntownie pozbawione idiomatycznego donkiszotyizmu.

Porównanie podstawy literackiej i libretta opery oraz jej partytury dowodzi, że *Don Kichota* Masseneta rozpatrywać należy wyłącznie w kontekście dramatu, nie zaś w odniesieniu do tradycji Cervantesowskiej, oraz że uzupełnienie wypowiedzi artystycznej o komponent muzyczny w wielu momentach maskuje mankamenty pierwowzoru. Libretto jest bardziej zdynamizowane i mimo wprowadzenia dodatkowego epizodu zwarte. Postacie w nim nakreślone zostały bardziej zniuansowane, co widać chociażby na omówionym wyżej przykładzie Sancza Pansy, ale także w pozbawionej pierwotnej drapieżności i dosadności Dulcynei, która w operze mimo wszelkich przywar swojego charakteru i stosunku do Don Kichota, prezentuje mniej odpychające oblicze³⁶. Wreszcie, muzyczna oprawa

³⁶ Wystarczy porównać motywację odrzucenia Don Kichota po jego powrocie ze zwycięskiej wyprawy i złożeniu propozycji wspólnego życia. W dramacie Dulcynea mówi wprost o fizycznej odrazie wobec rycerza: „Mais vous, vous êtes laid ! Oserais-je sans crainte, / Sans dégoût invincible, accepter votre étreinte ?... / Va-t'en, car j'ai l'horreur de ton corps décharné!” [„Ale ty jesteś szpetny! Czyż mogłabym bez strachu / Bez nieodpartego obrzydzenia przyjąć twoje uściski?... / Odejdź, bo brzydzę się twoim wychudzonym ciałem”]. J. Le Lorraine, *Le chevalier...*, s. 130. W librecie w duecie z IV aktu [*Oui, je souffre votre tristesse*] Dulcynea cierpi wraz z Don Kichotem, ponieważ docenia szlachetność jego postawy: „Mais je dois vous désabuser [...] Puisque vous souffrez et que je suis impure, / Indigne, lancez sur moi l'injure... / Vengez-vous!” [„Ale muszę panu otworzyć oczy [...] Ponieważ pan cierpi, a ja jestem

pozwoili rozładować absurd sceny z rozbójnikami oraz zniwelować koturnową statyczność przydługiego monologu przedśmiertnego w ostatnim akcie. W obu przypadkach wzruszający i traktowany całkiem serio śpiew Don Kichota pozwala w nim widzieć kolejną inkarnację Orfeusza u wrót piekieł lub natchnionego świętego-poetę, a nie jedynie moralizatora ze skłonnością do wielomówstwa.

skalana, / Niegodna, niech pan obrzuci mnie obelgami... / Zemści się!"].
J. Massenet, *Don Quichotte*, libretto, s. 67.

Małgorzata Sokalska

Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University, Kraków

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-2896-9468](https://orcid.org/0000-0002-2896-9468)

Ryszard Daniel Goliańek

Institute of Musicology, Faculty of Art Studies, Adam Mickiewicz University, Poznań

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-3775-0732](https://orcid.org/0000-0002-3775-0732)

An operatic transposition of the Don Quixote theme: Literary and musical narration in *Don Quichotte* by Jules Massenet

Summary

Don Quichotte, an opera by Jules Massenet to a French libretto by Henri Cain first performed in 1910, is one of the most suggestive examples of a transposition of a literary theme to musical theatre and of a creative adaptation of a literary source-text into an operatic libretto. This article explores the manner in which the opera creates a musical portrait of the main character and presents an interpretation of the opera's narrative. The analysis is conducted on two levels, textual (the libretto) and musical (the score). The conclusion, apart from its summarizing function, offers an answer to the question about the attractiveness of the Don Quixote theme for musical adaptations.

Key words

Miguel de Cervantes (1547–1616) – *Don Quixote* and *Don Quichotte* – literature and music – opera – libretto – Jules Massenet (1842–1912)

Słowa kluczowe

Don Kichot, Cervantes, Jules Massenet, opera, narracja literacka, charakterystyka muzyczna

Bibliografia

- Bachtin Michaił, 1982, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Gajewski, Warszawa.
- Bachtin Michaił, 1970, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa.
- Bachtin Michaił, 1975, *Twórczość Franciszka Rabelais'a i kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, oprac. S. Balbus, Kraków.
- Betzwieser Thomas, 2007, *Filmmusik vs. Kunstlied: Ravel, Ibert, Schalljapin und G.W. Pabsts „Don Quichotte” (1933)*, „Archiv für Musikwissenschaft” 64, s. 156–177.
- Borkowska-Rychlewska Alina, 2013, *Szekspir w operze XIX wieku. Romantyczne konteksty, inspiracje i nawiązania*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Brèque Jean-Michel, 1986, *Une flagrante usurpation d'identité*, „L'Avant-scène opéra” nr 93, s. 4–11.
- Canavaggio Jean, 2013, *Don Quichotte: un mythe pour notre temps?*, „Études” t. 418 nr 5, s. 653–664.
- —, ²1980, *The Concise Oxford Dictionary of Opera*, ²1980, red. H. Rosenthal, J. Warrack, London: Oxford University Press.
- Condé Gérard, 1986, *Commentaire musical et littéraire*, „L'Avant-scène opéra” nr 93 (grudzień), s. 24–73.
- Dahlhaus Carl, 1989, *Massenet: Don Quichotte*, [w:] *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, t. 3, München: Piper, s. 770–774.
- Ertel Paul, 1896, *Die Charaktere der Tonarten*, [w:] *Die Kritik. Wochenschau des öffentlichen Lebens* 9, s. 1267–1279.
- Geyer-Kiefl Helen, 1987, *Die heroisch-komische Oper*, t.1–2, Würzburg: Hans Schneider.
- Giroud Vincent, 2010, *French Opera: A Short History*, New Haven: Yale University Press.
- Golianek Ryszard Daniel, 1998, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Goodwin Noël, 1992, *Cervantes (Saavedra) Miguel de*, [w:] *The New Grove Dictionary of Opera*, t. 1 A–D, red. S. Sadie, Oxford: Oxford University Press.
- Hand Ferdinand, 1837, *Ästhetik der Tonkunst*, t. 1, Leipzig: Hochhausen und Fournes.
- Kański Józef, 1998, *Mistrzowie sceny operowej*, Kraków: PWM.
- Kydryński Lucjan, 1989, *Opera na cały rok. Kalendarium*, t. 1–2, Kraków: PWM.
- „L'Avant-scène opéra”, nr 93 (grudzień 1986) (tam: libretto opery J. Masseneta).
- Laplace-Clavierie Hélène, 2007, *Sardou en feerie*, [w:] *Victorien Sardou, un siècle plus tard*, red. G. Ducrey, Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, <https://books.openedition.org/pus/11019>.
- Le Lorraine Jacques, 1906, *Le chevalier de la longue figure (Don Quichotte)*, Paris: Joubert.

- Markiewicz Henryk, 1985, *Polifonia, dialogiczność i dialektyka. Bachtinowska teoria powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1985 z. 2, s. 83–98.
- Massenet Jules, 1910, *Don Quichotte* (partytura), Paris: Heugel.
- Mianowski Jarosław, 2000, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, Toruń: Adam Marszałek.
- Pahlen Kurt, 1993, *Don Quijote in der Musik*, [w:] *Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1992*, red. P. Csobádi, t. 2, Anif-Salzburg: Müller-Speiser.
- Pauer Ernst, 1877, *The Elements of the Beautiful in Music*, London: Novello.
- Puchalska Iwona, 2019, *Poeta w operze*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Ramos Gay Ignacio, 2017, *Le mythe cervantin dans le theatre du Second Empire. “Don Quichotte”, de Victorien Sardou (1864)*, „Revue de la Littérature Comparée” nr 1, s. 6–7, s. 5–20. <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2017-1-page-5.htm>.
- Sardou Victorien, 1864, *Don Quichotte*, Paris: Michel Lévy Frères.
- Schmidt Rachel, 1998, *The Romancing of Don Quixote: Spatial Innovation and Visual Interpretation in the Imagery of Johannot, Doré and Daumier*, „Word & Image” t. 14, nr 4, s. 354–370.
- Schneider Klaus, 2000, *Lexikon der Programmusik*, t. 2, Kassel-Basel: Bärenreiter.
- Strosetzki Christoph, 2000, *Cervantes, Miguel de*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, t. 4, red. L. Finscher, Kassel-Basel: Bärenreiter.
- Thorel Jean, 1906, *Notice*, [w:] J. Le Lorraine, *Le chevalier de la longue figure (Don Quichotte)*, Paris: Joubert.
- Winiszewska Hanna, 2013, *Dramma giocoso: między opera seria a opera buffa*, Toruń: Dom Wydawniczy Duet.
- Wyszogrodzki Daniel, 2018, *Ale musicale! złote stulecie 1918–2018*, Warszawa: Marginesy.