

**„...OBMYŚLAM W MÓZGU POTWORNE PRACE”
ARRIGO BOITO – REFORMATOR OPERY**

Kamila Stępień-Kutera

**„...OBMYŚLAM W MÓZGU POTWORNE PRACE”
ARRIGO BOITO – REFORMATOR OPERY**

wydawnictwo
adam marszałek



**FUNDACJA WSPIERANIA
WSPÓŁPRACY MIĘDZYNARODOWEJ
IMIENIA PROFESORA
CZESŁAWA MOJSIEWICZA**

SERIA KONTEKSTY W MUZYCE – MUZYKA W KONTEKSTACH

Redaktor naukowy Serii: prof. dr hab. Marcin Gmys (Instytut Muzykologii,
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Sekretarz Serii: mgr Wojciech Krzyzanowski (Instytut Muzykologii,
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Rada Naukowa Serii: dr hab. Alina Borkowska-Rychlewska, prof. UAM
(Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adam Mickiewicza w Poznaniu),
dr Mariusz Gradowski (Instytut Muzykologii, Uniwersytet Warszawski)

Recenzenci

prof. dr hab. Magdalena Dziadek
dr hab. Rafał Ciesielski, prof. UJ

Redaktor prowadzący
Szymon Gumienik

Redakcja techniczna
Ryszard Kurasz

Korekta
Zespół

Projekt okładki
Krzysztof Galus

Grafika na okładce: Archivio Storico Ricordi, Freepik

Współpraca wydawnicza z Fundacją Wspierania Współpracy Międzynarodowej
Imienia Profesora Czesława Mojsiewicza

© Copyright by Wydawnictwo Adam Marszałek
© Copyright by Fundacja Wspierania Współpracy Międzynarodowej
Imienia Profesora Czesława Mojsiewicza

Wszystkie prawa zastrzeżone. Książka, którą nabyłeś, jest dziełem twórcy i wydawcy. Żadna jej część nie może być reprodukowana jakimkolwiek sposobem – mechanicznie, elektronicznie, drogą fotokopii itp. – bez pisemnego zezwolenia wydawcy. Jeśli cytujesz fragmenty tej książki, nie zmieniaj ich treści i koniecznie zaznacz, czyje to dzieło

Toruń 2025

ISBN 978-83-8447-009-1

Projekt dofinansowany ze środków budżetu państwa, przyznanych przez Ministra Nauki
w ramach Programu Doskonała nauka II



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Doskonała
Nauka II

Wydawnictwo prowadzi sprzedaż wysyłkową:
tel. 56 664 22 35, e-mail: marketing@marszalek.com.pl

Wydawnictwo Adam Marszałek sp. z o.o., ul. Lubicka 44, 87–100 Toruń
tel. 56 664 22 35, e-mail: marketing@marszalek.com.pl, www.marszalek.com.pl
Drukarnia, ul. Warszawska 54, 87–148 Łysomice

Spis treści

Wprowadzenie	7
Rozdział 1. <i>Mefistofele</i>	13
1.1. Kontekst historyczny, w jakim powstawał <i>Mefistofele</i>	14
1.2. Droga do <i>Mefistofele</i> – Boitowska reforma opery	22
1.3. Echa Faustowskie we wczesnych utworach Boita – Dualismo	26
1.4. Dwie wersje opery	30
1.5. Budowa opery w kontekście różnic między <i>Faustem</i> a <i>Mefistofele</i>	34
1.5.1. Historia Fausta jako mit	34
1.5.2. Prolog w Niebie	41
1.5.3. Akt I. Niedziela Wielkanocna. Pakt	49
1.5.4. Akt II. Ogród	69
1.5.5. Akt II. Noc Sabatu	75
1.5.6. Akt III. Śmierć Małgorzaty	88
1.5.7. Akt IV. Noc Klasycznego Sabatu	108
1.5.8. Epilog. Śmierć Fausta	118
1.6. Znaczenie <i>Mefistofele</i>	133
Rozdział 2. Rewizja <i>Simona Boccanegry</i>	136
2.1. Pierwsza i druga wersja <i>Simona Boccanegry</i> – rys historyczny	137
2.2. Praca nad rewizją. <i>Poiesis</i> libretta	140
Rozdział 3. <i>Otello</i> i <i>Falstaff</i>	216
3.1. <i>Maestro, moje pióro na pana usługi</i> – przygotowania do <i>Otella</i>	217
3.2. Tworzenie dzieła	226
3.3. Konwencje i teksty pośredniczące między tekstem Shakespeare'a a librettem Boita	234
3.4. Koncepcja postaci w <i>Otellu</i> – w świetle tekstów pośredniczących i konwencji	241
3.4.1. Jago	242
3.4.2. Otello	247
3.4.3. Desdemona	250
3.5. „Działanie trucizny” – struktura muzyczna i motywika w <i>Otellu</i>	252
3.6. <i>Wróciliśmy! Oto jesteśmy!</i> – narodziny <i>Falstaffa</i>	266

3.7. Historyczny i społeczny kontekst, w którym powstawał <i>Falstaff</i>	272
3.8. Francuski przekład sztuk Shakespeare'a jako podstawa libretta <i>Falstaffa</i>	274
3.9. Shakespeare'owskie źródła libretta: <i>Wesołe kumoszki z Windsoru</i> , <i>Henryka IV</i> cz. I i II	277
3.10. Zagadnienia metryki w librecie – <i>Falstaff</i> jako estetyczny manifest	280
3.11. Muzyka <i>Falstaffa</i> – intertekstualność, stosunek do konwencji i nowoczesność	284
3.12. Przemiana Falstaffa a dramaturgia muzyczna	296
Rozdział 4. <i>Nerone</i>	301
4.1. Kontekst i historia powstania dzieła	303
4.2. Problem <i>Nerone</i> – opera niekompletna	337
4.3. Ogólna budowa dzieła	338
4.4. Akt I. <i>Via Appia</i>	339
4.5. Akt II. Świątynia Simona Magusa	370
4.6. Akt III. Ogród	396
4.7. Akt IV. <i>Circus Maximus. Oppidum i Spoliarium</i>	406
4.8. Akt V – wersja z dramatu z 1901 roku	434
4.9. Zmiany w tekście libretta w stosunku do dramatu z 1901 roku	440
4.10. Szkice muzyki do aktu piątego	443
4.11. Znaczenie piątego aktu i konsekwencje jego wycięcia z <i>Nerone</i>	445
Bibliografia	453

Wprowadzenie

Wśród najczęściej cytowanych fragmentów libretta opery *Mefistofele* Arriga Boita (1842–1918) są słowa z arii Fausta z ostatniego aktu: *Ogni mortal mister gustai, / il Real, l'Ideale, / l'amore della vergine, / l'amore della dea... Sì. / Ma il Real fu dolore / e l'Ideal fu sogno* (Zakosztowałem wszystkich tajemnic śmiertelnych. / Rzeczywistości, Ideału, / miłości kobiety, / miłości bogini... Tak. / Lecz Rzeczywistość przyniosła ból, / a Ideał okazał się snem). Znając drogę, jaką przeszedł Boito – od młodego, butnego poety związanego ze skandalizującą cyganerią zrzeszoną w *Scapigliaturze*, poprzez ufnego w swe siły, zapatrzonego w nowoczesność kompozytora (deklarującego chęć odesłania do lamusa samego Giuseppe Verdiego), następnie autora opery, której premiera stała się w La Scali porażką na miarę co najmniej dziesięciolecia, wreszcie uznanego twórcy, ostatniego librecisty Verdiego (najbliżej z nim związanego spośród wszystkich innych jego librecistów), później moralnego autorytetu, cenionego za wybitny intelekt, elegancję, smak i wycucie, aż do zmagającego się z chorobą niepewnego, zrezygnowanego autora nigdy niedokończonej opery *Nerone*, która towarzyszyła mu przez ponad czterdzieści lat – otóż znając tę drogę, trudno oprzeć się pokusie interpretowania owego Faustowskiego wyznania również przez pryzmat całej Boitowskiej twórczości zatopionej, co więcej, w kontekście jego biografii.

Arrigo Boito przyszedł na świat w epoce dojrzałego, odchodzącego powoli w przeszłość romantyzmu. W tym samym roku Giuseppe Verdi pokazuje publiczności *Nabucco*, zaledwie rok później Richard Wagner wystawia *Latającego Holendra*. W 1918 roku, gdy Boito umiera, otaczająca go rzeczywistość w niczym nie przypomina świata jego dzieciństwa i młodości – wówczas jest to już świat po *Tosce* i *Madame Butterfly*, po *Peleasie i Melizandzie*, po Schönbergowskich *Verklärte Nacht* i *Księżycowym Pierrocie*, po Strausowskich *Salome*, *Elektrze* i *Ariadnie na Naxos*. Kilka lat przed odejściem Boita rodzą się Olivier Messiaen, Witold Lutosławski i Benjamin Britten.

Boito całym życiem zdawał się świadczyć za swoją epoką – a zatem za czasami, w których sztuka miała szczególne znaczenie społeczne, a muzyka i poezja nie tylko relacjonowały historię, ale ją współtworzyły. Nie należał do największych operowych geniuszy wieku XIX i początku XX, a jednak zaliczyć go należy bez wahania do najbardziej wyrazistych postaci owych dziesięcioleci, swoimi ideami, opiniami, a także dziełami tworzących fundamenty pod arcydzieła innych.

Urodził się jako syn Włocha – wędrownego malarza miniaturzysty Silvestra Boita – i Polki – szlachcianki Józefiny Radolińskiej. Rodzice po kilku latach rozeszli się i pozbawiona wsparcia oraz środków do życia hrabina została sama z dwoma dorastającymi synami: Enrikiem (który następnie zmienił imię na bardziej archaiczne Arrigo) i starszym Camillem – w przyszłości znakomitym architektem, utalentowanym pisarzem amatorem i opiekunem oraz do końca życia ważnym przyjacielem swego młodszego brata, poety i kompozytora.

Młody Arrigo studiował w mediolańskim konserwatorium muzycznym, szlifował swój talent podczas stypendium w Paryżu i pracował wiele nad przyszłymi operami podczas wyjazdów do rodziny w Polsce. Pierwszy poważny zwrot w życiu zawodowym ledwo 26-letniego artysty nastąpił w chwili premiery w Teatro alla Scala jego wspomnianej tu już opery *Mefistofele* – przedstawienie poniosło klęskę, a dotychczas niezwykle pewny siebie Arrigo wycofał się z życia publicznego na kilka lat. Niegdyś przekonany o wartości swej sztuki stał się od tego momentu powściągliwy. Z natury, jak można przypuszczać na podstawie zachowanej korespondencji i opisów prasowych, dumny, zdystansowany samotnik do końca życia nie zdołał już przedstawić kolejnego dzieła, jeśli nie liczyć zrewidowanego *Mefistofele* z 1875 roku, tym razem przyjętego przez publiczność z dużym entuzjazmem. Cieniem na dojrzałych latach Boita położyła się praca nad jego drugą operą *Nerone*, planowaną już we wczesnych latach 60. XIX wieku, a dokończoną i wystawioną dopiero po śmierci kompozytora w 1924 roku.

Do jego najwybitniejszych osiągnięć należą libretta do *Otella* i *Falstaffa* Giuseppe Verdiego, poprzedzone ponadto ich współpracą nad rewizją opery *Simon Boccanegra*, pierwotnie przygotowanej przez Verdiego do libretta Francesca Marii Piave.

Przyjaźń i współpraca ze starszym o blisko trzy dekady mistrzem dały też Boitowi, jak można wnioskować z ich bogatej korespondencji, wiele chwil radości. Szczęście, choć nie bez goryczy, i zakończone ostatecznie cierpieniem, przyniósł mu też prawdopodobnie kilkuletni związek z Eleonorą Duse, jedną z najwybitniejszych aktorek owych czasów. Ostatecznie i to uczucie, jak całe niemal życie prywatne, Boito poświęcił dla ściganego bezskutecznie ideału – swojej sztuki.

Fascynujące, pełne niedopowiedzeń życie Arriga Boita splata się ściśle z jego twórczością – poetycką, kompozytorską i librettystyczną. W niniejszej pracy, stanowiącej zaczątek pełnej monografii Arriga Boita, nie poświęcono odrębnego rozdziału kolejom jego losów, lecz poszczególne etapy jego życiorysu opisano w tym zakresie, jakiego wymaga stworzenie kontekstu dla jego dzieł. Boito był znakomitym tłumaczem oraz autorem bardzo licznych librett, w wielu przypadkach do oper dziś już zapomnianych. Chcąc jednak przedstawić jego twórczą osobowość i dzieła w jego dorobku szczególnie reprezentatywne, w prezentowanych tu badaniach skupiono się na największych utworach: na obu jego własnych operach – *Mefistofele* i *Nerone*, oraz na jego współpracy z Giuseppe Verdim, obejmującej rewizję *Simona Boccanegry* i współtworzenie *Otella* oraz *Falstaffa*.

Poszczególne rozdziały koncentrują się zatem kolejno na owych dziełach.

W rozdziale pierwszym zarysowano historię powstania, kontekst literacki, a także przedstawiono i zbadano budowę opery *Mefistofele*. Zademonstrowano ją tu w świetle teorii reformy operowej wyznawanej przez Boita, spisanej w jego publicystyce. Przedstawiono też jej relacje z *Faustem* Goethego – jej literackim pierwowzorem. Relacjonując różnice pomiędzy pierwszym (z 1868 roku) a drugim (z 1875) wariantem opery, oceniając rodzaj zmian, jakie Boito wprowadził w librecie w stosunku do Goetheańskiego *Fausta*, jak również śledząc relacje pomiędzy tekstem a muzyką i stosunek dzieła do powszechnych w owym czasie konwencji operowych, w rozdziale podjęto próbę oceny znaczenia *Mefistofele* Boita jako dzieła reformatorskiego w kontekście włoskiej opery XIX wieku.

Tematem rozdziału drugiego jest analiza procesu twórczego kompozytora i librecisty na podstawie pracy Boita i Verdiego nad nową

wersją opery *Simon Boccanegra*. Badając szczegółowo korespondencję obydwu artystów (dotychczas niepublikowaną po polsku poza fragmentami), w rozdziale tym przedstawiono zagadnienie *poiesis* libretta – a zatem przedstawiono kwestię formowania się libretta i dokonano spojrzenia na nie z takiego punktu widzenia, z jakiego rzadko jedynie możemy je interpretować, mając do czynienia w codziennej praktyce przede wszystkim z jego *aisthesis*. Rozdział ten, stanowiąc przyczynek do teorii librettystyki, zarazem jest prezentacją indywidualnych metod współdziałania Boita i Verdiego, które przyjmowali także podczas pracy nad operami *Otello* i *Falstaff*.

Trzeci rozdział ma na celu opisanie dwóch Verdiowskich arcydzieł – *Otella* i *Falstaffa* – jednak przede wszystkim pod kątem tych elementów obydwu oper, które związane są z wkładem do nich Boita. Światło zostaje zatem rzucone przede wszystkim na budowę i treść obu librett i na niesione przez nie znaczenia, muzyka natomiast omawiana jest w zakresie takim, jaki stanowi istotny kontekst dla będącego zasadniczym przedmiotem badania dzieła Arriga Boita. Dokonana jest analiza relacji zachodzących pomiędzy sztukami Shakespeare'a, na których oparto libretta, a obydwoma operami, ocenione są także zmiany w rysunku postaci, jakie dokonują się najpierw na poziomie tekstu, a następnie – w połączeniu z muzyką.

Rozdział czwarty, ostatni, poświęcony jest w całości drugiej operze Boita, nigdy przezeń nieukończonyj. *Nerone* według zamierzeń kompozytora miał być wcieleniem wszystkich jego idei dotyczących opery. Opisując historię tego dzieła, analizując jego libretto i muzykę, a także szkice do nieistniejącego w całości piątego aktu oraz triumfalną premierę, przygotowaną przez Arturo Toscaniniego w roku 1924, podjęto w tej części pracy próbę znalezienia zarazem odpowiedzi na pytania o przyczyny nieobecności *Nerona* na scenach operowych oraz oceny tego dzieła w kontekście całej twórczości Boita.

Literatura przedmiotu wyszczególniona została na końcu. Niemniej jednak także w tym miejscu domaga się odnotowania fakt, że studia nad Boitem w języku polskim obejmują do dnia dzisiejszego jedynie opublikowane w 1963 roku opracowanie Waleriana Preisnera *Arrigo Boito i jego stosunki z Polską. Studium monograficzne* oraz wydaną w roku 1988 popularno-naukową publikację *Arrigo Boito, poeta i muzyk* autor-

stwa Henryka Swolkienia. Znaczenie twórczości Arriga Boita w historii opery – zarówno jako kompozytora, jak i librecisty – jest tej rangi, że włączenie refleksji nad nią do tematów podejmowanych przez polską muzykologię (mając zarazem w pamięci polskie pochodzenie Boita ze strony matki) jest rzeczą istotną.

Rozdział 1

Mefistofele

Wiek XIX chętnie czerpał inspirację z historii Fausta, zarówno w jego wersji Goetheańskiej, jak i – choć rzadziej – tej spisanej blisko trzysta lat wcześniej przez Christophera Marlowe’a. Wśród romantycznych i postromantycznych operowych realizacji *Fausta* opera Arriga Boita *Mefistofele* wyróżnia się jednak jako próba przeniesienia na scenę nie tylko pierwszej, lecz także drugiej części tragedii Goethego.

W niniejszym rozdziale poddany badaniu jest *Mefistofeles* Boita z intencją pokazania tego dzieła z możliwie wielu stron.

Przygotowaniem do analizy i interpretacji jest przedstawienie historycznego kontekstu, w jakim powstawała opera, a także teoretycznych poglądów Boita, koncentrujących się wokół obmyślanej przez niego reformy opery. Omówione zostają także wątki faustowskie obecne we wcześniejszej poetyckiej twórczości Boita.

Analiza *Mefistofele* tu przeprowadzana jest analizą porównawczą o charakterze interdyscyplinarnym, literacko-muzykologiczną. Wychodzi od przedstawienia interpretacji poszczególnych wątków *Fausta* Goethego i obejmuje następnie całą operę, z uwzględnieniem stosunku libretta do kolejnych fragmentów Goetheańskiej tragedii, a także koncepcji formy muzycznej opery, zastosowanej przez Boita techniki motywów przypominających i powiązania muzyki ze słowem.

Szczegółowemu badaniu poddana jest istniejąca wersja opery, czyli ta poprawiona i zmieniona przez Boita w 1875 roku. Niemniej jednak na podstawie dostępnych analiz i studiów zrelacjonowany zostaje także stan badań nad zachowaną w opisach i możliwą do odtwarzania jedynie na podstawie częściowych informacji wersją pierwotną z 1886 roku.

Do celów niniejszego badania należy nie tylko pierwsze tak kompletne przedstawienie interpretacji opery Boita w Polsce, lecz także zaproponowanie odczytania zawartych w niej znaczeń niejednokrotnie nietożsamego z tym już funkcjonującym w muzykologii światowej, która przywoływana jest tu bądź to w formie relacjonowania jej, bądź polemicznie. Pojawiająca się na scenach, choć znacząco niedoceniana opera *Mefistofele* jest w przekonaniu autorki niniejszej pracy dziełem o szczególnej wadze w kontekście twórczości operowej XIX wieku, stanowiąc sama w sobie erudycyjną, dojrzałą literacko i muzycznie analizę jednego z arcydzieł literatury światowej, jakim jest tragedia Goethego.

1.1. Kontekst historyczny, w jakim powstawał *Mefistofele*

Pomysł zaadaptowania Goetheańskiego *Fausta* na scenę operową musiał narodzić się w głowie młodego Arriga Boita dość wcześnie, ponieważ pierwsza (prawdopodobnie) wzmianka nawiązująca do jego pracy nad takim utworem pojawia się w liście do kompozytora od jego starszego brata Camilla już w lutym 1862 roku – w tym czasie obchodzący swoje dwudzieste urodziny Arrigo przebywał wraz z Frankiem Facciem na stypendium w Paryżu. Młodzi podróżnicy wykorzystywali czas na zdobywanie obycia, rozwój duchowy w kontakcie ze sztuką, a także nawiązywanie znajomości (odwiedzili m.in. sędziwego Rossiniego, w Paryżu także doszło do pierwszego spotkania Boita i Verdiego). Boito miał zapewne bogate plany także kompozytorskie, skoro we wspomnianym liście Camillo troskliwie pyta go, czy poczynił dalsze postępy w orkiestracji *Fausta*¹. Co więcej, miesiąc później Camillo naciska w tej sprawie na przebywającego wciąż w Paryżu Arriga, nawiązując do sceny Sabatu w akcie II, do arii Mefistofelesa *Ecco il mondo*: „Gdyby twój *Faust* został ukończony i gdyby Mazzucato aktywnie cię poparł, Mefistofele mógłby roztrzaskać kulę ziemską na scenie La Scali”². Alberto Mazzucato, którego wsparcia dla młodszego brata oczekiwał Camillo, był od 1859 roku głównym dyrygentem w La Scali, zarazem zaś – nauczycielem kompo-

¹ Por. William Ashbrook, *The „Mefistofele” Libretto as a Reform Text*, w: *Reading Opera*, red. Arthur Groos i Roger Parker, Princeton–New Jersey 1988, s. 269.

² Por. tamże, s. 269.

zycji Arriga podczas jego edukacji w Konserwatorium Mediolańskim (które młody twórca ukończył w 1861 roku). Mazzucato głosił rewolucyjne jak na owe czasy tezy, że aby unowocześnić muzykę i pchnąć ją na odpowiednie tory, należy w pierw poznać jej przeszłość, i wywarł duży wpływ na artystyczne poglądy Arriga. Jeszcze wiele lat po studiach Boito, po śmierci dawnego nauczyciela (w styczniu 1878 roku), pisał o nim do Giulia Ricordiego: „Nikt inny nie potrafił mi odsłonić muzyki z taką wspaniałością stylu, z tak wielką potęgą wyrazu, z tak pełnym i miarkowanym entuzjazmem. (...) zawsze nam powtarzał (...): Jedyne poznawszy to, czym była sztuka [w przeszłości], nowe umysły zdołają poznać, czym może i powinna być sztuka przyszłości”³. Wyznawca idei *musica dell'avvenire* – „muzyki przyszłości” – Mazzucato zapewne akceptował odważną twórczość muzyczną swojego podopiecznego. Zgodnie z tym, co w pochodzącym z 1904 roku wydaniu encyklopedii muzycznej Grove'a napisał na temat Boita syn Alberta, Gianandrea Mazzucato, Arrigo już czasie zakończenia studiów w konserwatorium w Mediolanie w 1861 roku miał gotowych kilka fragmentów późniejszej opery *Mefistofele*, m.in. scenę ogrodową oraz początkową chorałową część Prologu w Niebie (z jej śmiałymi enharmonicznymi modulacjami i niezwyklejmi współbrzmieniami) – poparcie dla zdolnego studenta ze strony nastawionego na nowoczesność nauczyciela byłoby w pełni zrozumiałe.

Zatem Boito prawdopodobnie pracował nad *Faustem* zimą 1862 roku w Paryżu, myśląc o możliwej premierze swojego dzieła w La Scali. Mając świadomość tej daty, nie sposób pominąć kwestii możliwych wpływów na dzieło młodego kompozytora wystawionego po raz pierwszy 19 marca 1859 roku w Théâtre Lyrique *Fausta* Gounoda. Otóż wiele wskazuje na to, że Boito w 1862 roku raczej nie znał jeszcze utworu Gounoda, choć zapewne wiedział o jego istnieniu.

Opera Gounoda po premierze w 1859 roku, kiedy to miała następnie w Théâtre Lyrique 57 kolejnych przedstawień, została na dłuższy czas zdjęta z afisza, by powrócić na paryską scenę dopiero 18 grudnia 1862 roku. W tym czasie Gounod zastąpił mówione fragmenty z pierwszej

³ Cyt. za: Walerian Preisner, *Arrigo Boito i jego stosunki z Polską. Studium monograficzne*, Toruń 1963, s. 13.

wersji dzieła śpiewanymi (taki przerobiony *Faust* został wystawiony w Bordeaux w 1860 roku, lecz w Paryżu dopiero w 1866 roku).

Choć nie zachowała się wzmianka, że Boito miał okazję wysłuchać całej opery Gounoda, to przypuszczalnie znana mu była notatka z 23 lutego 1862 roku z „Le Ménestrel” o zapowiadającym koncercie Marie-Caroline Miolan-Carvalho, Gounodowskiej Marguerite, na którym miała wykonać m.in. scenę w ogrodzie z *Fausta*⁴. Bardzo możliwe jest też, że Boito podczas pobytu w Paryżu zakupił i libretto opery Gounoda, i całą partyturę – albo wersji pierwszej, albo drugiej (już bez fragmentów mówionych)⁵.

Mimo powyższych faktów należy podkreślić, że nie ma żadnych podobieństw świadczących o ewentualnej inspiracji Boita dziełem poprzednika w podjęciu tematu Fausta. Sceny wspólne dla obu oper: studio Fausta, scena w ogrodzie, sabat czarownic i scena w więzieniu, są zupełnie inaczej potraktowane w obydwu przypadkach. Małgorzata np. w Boitowskiej wersji pojawia się dopiero w scenie ogrodowej – nie zaś na targu ani jako swego rodzaju zachęta podsuwana Faustowi przez żadnego jego duszy Mefistofelesa. Zasadnicza różnica między operą Gounoda i operą Boita jest taka, że ten pierwszy opiera się na librecie (autorstwa Barbiera i Carreé) obejmującym tylko część I tragedii Goethego, ten drugi natomiast czerpie materiał z obu części.

Znamienne jest także to, że w obliczu wznowienia (z sukcesem) *Fausta* Gounoda Boito – chyba nie przez przypadek – odkłada na jakiś czas pracę nad swoją wizją historii Fausta, jak gdyby nie chciał przedwcześnie przedstawiać własnego dzieła publiczności chwilowo nasyconej tym tematem.

Boito opuścił Paryż 1 kwietnia 1862 roku i przez Berlin oraz Poznań udał się do wioski Mystki pod Wieluniem, majątku swej przyrodniej siostry Tekli zamężnej za Karolem Karśnickim. Była to pierwsza z trzech udokumentowanych dotychczas wizyt Boita w Polsce. Pobyt w chłodniejszym i mglistym klimacie, w spokoju polskiej wsi, sprzyjał zapewne rozmyślaniom i odpoczynkowi po wielkomięjskim szumie Paryża. 19 kwietnia 1862 roku Arrigo pisał z Mystek do wicekuratora Konserwatorium

⁴ Nie ma jednak pewności, czy koncert ten faktycznie się odbył.

⁵ Por. William Ashbrook, op.cit., s. 270.

Mediolańskiego Carla Reale: „Już dwa tygodnie temu, jak opuściłem to wielkie »Pandemonium«, aby oto zaszyć się jak mysz w samotni polskiej wsi; prawdę mówiąc, przejście było gwałtowne i szczególnie dla mnie, poszukującego wielkich emocji pochodzących z wielkich kontrastów, lepiej nie mogło się zdarzyć. Tak więc piszę do Pana z tej pustelni północy. (...) pozostanę jeszcze dwa lub trzy miesiące w Polsce (...) – potem wrócę (...) do mego Mediolanu z radosnym zadowoleniem zmęczonego osiołka, który po długim dreptaniu węszy zapach stajni i pędzi tam galopem (...).

Ja tutaj – jako że trzeba zawsze wpaść w tę obmierzłą rolę pierwszej osoby – urządzam się na wzór Jana Jakuba i obmyślam w mózgu potworne prace. I w tej chwili, by Pana rozśmieszyć, znajduję się pod magnetycznym wpływem Tacyta i obmyślam wielki melodramat, który będzie ochrzczony straszliwym imieniem: Neron”⁶.

Ciekawe jest widzieć, jak 20-letni podówczas Boito był już w dużej mierze – i pod względem charakteru, i pod względem zamierzeń twórczych – bliski temu, co osiągnął w dojrzałym wieku. Młody Arrigo, nieświadom jeszcze nie tylko triumfów, lecz także rozczarowań i ciężkich prób, które przyniesie mu przyszłość, z dystansem do siebie samego pisze o „obmierzłej roli pierwszej osoby”, z lekką kpina wspomina nawet o swojej pasji, która miała mu towarzyszyć do chwil ostatnich, a zatem nie była to błaża przygoda intelektualno-twórcza – o Neronie.

Prawdopodobnie niedługo potem, bo około 20 października 1862 roku, Boito był już w Wiedniu⁷, a stamtąd udał się do Mediolanu, gdzie nawiązał znajomość z Emiliem Pragą, przez co wszedł do kręgu mediolańskiej *Scapigliatury*.

Znajomość z Pragą przerodziła się niebawem w przyjaźń oraz owocowała współpracą obydwu butnych twórców. Owocem tego jest komedia *Le madri galanti*, która weszła na scenę Teatro Carignano di Torino w marcu 1863 roku i która, jak skomentował sam Boito trzydzieści lat później, została „uroczyście wysyczana, żeby nie powiedziec wygwizdana”⁸. W tym roku wystawiono też wywodzącą się z tego sa-

⁶ Cyt. za: Walerian Preisner, op.cit., s. 63.

⁷ Por. tamże, s. 66.

⁸ Por. Mario Lavagetto, *Arrigo Boito. La vita. Profilo storico-critico dell'autore e dell'opera. Guida bibliografica*, w: Arrigo Boito, *Opere*, red. Mario Lavagetto. *Collezione I Garzanti. I Grandi Libri*, Milano 1979, s. VIII.

mego kręgu pierwszą operę Franca Faccia *I profughi fiamminghi* do libretta Emilia Pragi.

Kolejne lata to przede wszystkim czas wielkiego rozwoju Boita jako krytyka muzycznego i publicyści, okres dojrzewania jego koncepcji reformowania opery włoskiej, a także czas przeznaczony na twórczość poetycką. W tym też czasie w życiu Boita wystąpił nawet epizod żołnierski – wiosną 1866 roku patriotyczny obowiązek wezwał jego i jego przyjaciół do broni – kiedy wybuchła wojna z Austrią, Boito, Faccio i Praga zaciągnęli się do oddziałów Giuseppe Garibaldiego. 28 maja młodzi rekruci zostali zakwaterowani w Como, gdzie mieli zostać przeszkoleni w rzemiośle wojennym. Ich wojskowa kariera nie trwała długo – kiedy po kilku miesiącach szkoleń wydawało się już, że wezmą wreszcie udział w poważnej akcji zdobywania Trydentu, wszystkie działania wstrzymano z przyczyn dyplomatycznych. W ten sposób u końca 1866 roku Boito przebywał ponownie w Paryżu i zapewne zajmował się poważnie dokończeniem swojej dawno zaplanowanej opery na podstawie *Fausta*.

Niedługo potem, w 1867 roku Arrigo po raz trzeci odwiedził Polskę, gdzie niestrudzenie pracował nad *Mefistofele*, rozszerzając operę również o drugą część Goetheańskiej tragedii. Nie jest pewne, kiedy Boito wrócił do Włoch, w każdym razie w czerwcu 1867 roku w Mediolanie musiał zająć się pogrzebem czteroletniego Kazimierza Boita, synka swojego brata Camilla.

Pozostawszy w Mediolanie, Boito ostatecznie ukończył *Mefistofele* w latach 1867–1868.

W tym czasie mediolańska La Scala przechodziła trudny okres⁹. Przyczyniły się do tego zapewne niepokoje panujące ogólnie we Włoszech, lecz także nieudolność dyirekcji, która swoim niekonsekwentnym i nieprofesjonalnym postępowaniem zraziła do siebie całkowicie publiczność (podczas ostatniego przedstawienia sezonu 1866–1867 doszło do zamieszek, podczas których widownia gromkimi okrzykami domagała się zdjęcia dyirekcji ze stanowisk). W czerwcu 1867 roku parlament postanowił zawiesić subwencje dla królewskich teatrów. Niedługo potem powołano specjalną komisję, której zadaniem było

⁹ Wydarzenia poprzedzające wystawienie *Mefistofele* na podstawie studium Williama Ashbrooka, op.cit., s. 275–281.

zdobywanie publicznych pieniędzy na utrzymanie teatrów – w sierpniu komisja uzbierała już 54 tys. lirów. Jednocześnie zadbano o zmianę kierownictwa La Scali: we wrześniu 1867 roku funkcję dyrektora zaczął pełnić Giuseppe Bonola, który w swoim dyrektorskim exposé obiecał wystawienie nowej dla Mediolanu opery autorstwa kompozytora o ustalonej sławie, a także zupełnie nowej opery napisanej przez kompozytora włoskiego. La Scala nowy repertuar ogłosiła w październiku tego roku i wśród zapowiadanych na 1868 rok utworów znalazł się, oprócz włoskiej premiery *Romeo i Julii* Gounoda oraz wznowienia *Wilhelma Tella* Rossiniego, właśnie Boitowski *Mefistofele*.

Mimo wprowadzonych zmian atmosfera wokół La Scali bynajmniej nie uległa w tym czasie poprawie. Wśród krytyków w wyrażaniu swojego niezadowolenia prym wiódł mediolański tygodnik „La Fama”, w którym 8 października 1867 roku można było przeczytać: „Będziemy także mieli, jako nową operę nigdzie jeszcze nieprzedstawianą, *Mefistofele* Boita, dawnego ucznia mediolańskiego konserwatorium, pisarza debiutującego jako kompozytor: nie wiemy, jednakowoż, czy wystarczy to, by wypełnić zapowiedź dyrekcji do wystawienia nowej opery autorstwa twórcy o ustalonej sławie”¹⁰. I choć kierownictwo La Scali obiecywało przecież także zupełnie nową operę włoskiego autora – który to wymóg Boito ze swym *Mefistofele* spełniał – to znaleźli się nawet tacy przeciwnicy poglądów Boita, którzy podważali jego prawo do mienienia się kompozytorem włoskim. „La Fama” odegrała niezaprzeczalnie istotną rolę w tworzeniu nieprzyjaznego klimatu wokół *Mefistofele*: dwa tygodnie później ponowiła swoje zarzuty pod jego adresem, temat na jej łamach ciągnął się zresztą także miesiąc później w niezmiennym kształcie.

Sezon 1867–1868 w La Scali otworzyło, zgodnie z zapowiedzią, wznowienie *Wilhelma Tella* Rossiniego. Już 26 listopada 1867 roku Boito napisał do dyrekcji prośbę o wyjątkowo wcześniejsze udostępnienie mu chóru do prowadzenia z nim prób: „Moja opera (...) – wyjaśniał Boito – musi być ćwiczona długo, bardzo poważnie i o wiele więcej niż jakakolwiek inna opera wystawiana w tym sezonie w La Scali”¹¹.

¹⁰ Cyt. za: tamże, s. 276.

¹¹ Cyt. za: tamże, s. 277.

Mimo wszystko próby zaczęły się dopiero w drugiej połowie stycznia roku 1868. Niezawodna „La Fama” od razu zdała z tego relację: „W La Scali zaczęły się próby do *Mefistofele*. W nowej operze wezmą udział Signora [Melania] Reboux (Margherita i Elena), [Marcello] Junca (Mefistofele), baryton [Gerolamo] Spalazzi (Faust) i Signora [Giuseppina] Flory (Marta). Co bardzo dziwne, opera napisana jest bez partii tenora, co jest innowacją, która na pewno jest wygodna z przyczyn ekonomicznych dla dyrekcji, lecz nie z przyczyn artystycznych, jako że pozbawiona jest typu głosu o takim znaczeniu”¹².

Jak by tego było mało, Boito zgodził się na – co najmniej wątpliwy – pomysł, by samodzielnie dyrygować operą na premierze. Myśl ta zrodziła się w głowie Filippa Filippiego, który przez jej realizację chciał w osobie Boita odzwierciedlić pełną trójcę twórczą: poety, kompozytora i dyrygenta w jednym. Wedle określenia Alberta Mazzucata, od tej chwili „wszystko zeszło na psy”¹³. Przeciągające się próby i niesnaski (źródłem pomysłu Filippiego był bowiem spór Boita z Mazzucatem, który pierwotnie miał dyrygować premierą, Mazzucato sugerował pewne skróty w operze, na co Filippi, poproszony o radę przez Boita, orzekł właśnie, że skoro dyrygent nie jest w stanie poprowadzić dzieła w jego oryginalnym kształcie, niech zajmie się tym sam kompozytor) spowodowały opóźnianie się premiery *Mefistofele*, co było zresztą kwitowane z dużą satysfakcją m.in. przez „La Famę”.

Jeszcze innym źródłem kłopotów dla młodego twórcy okazał się jego pomysł (niepraktykowany powszechnie w owym czasie) wydania drukiem libretta na długo przed premierowym przedstawieniem. To nielicznym obrońcom jego talentu dało podstawę do obaw o całość opery („Jeśli chcecie mieć pojęcie o tym, za jak wielkie dobro uważam *Mefistofele* jako dzieło poetyckie, wyobraźcie sobie tylko olbrzymią liczbę zarzutów, które będą mieli przeciwko niemu ci wszyscy miłośnicy *grand'aria di sortita*, apostołowie *cavatiny*, fanatycy *cabaletty*” – pisał Michele Uda w „Il Pungolo” 15 lutego¹⁴), a rzeszy jego przeciwników: temat do nowych ataków. Faktem jest, że w istocie atakujący obnażali w większości przypadków jedynie własną niewiedzę i niezrozumienie

¹² Cyt. za: tamże, s. 277.

¹³ Tamże, s. 277.

¹⁴ Cyt. za: tamże, s. 279.

Boitowskich idei oraz formy, jaką nadał librettu. Nie zmienia to jednak tego, że wobec tak nieprzyjawnego nastawienia premiera *Mefistofele* była właściwie skazana na niepowodzenie.

I w istocie okazała się klapą, największą bodaj w historii La Scali, a na pewno należąca do najbardziej pamiętnych w historii całej opery.

Boito poprowadził swą trwającą od godz. 19.30 do godz. 2 w nocy operę „pośród gwizdów i wyrazów dezaprobaty, [lecz] z wielkim zaangażowaniem i opanowaniem”¹⁵. Z łoży obserwował go przychylnie doń nastawiony krytyk Leone Fortis, który opisał potem „długą, chudą i blondwłosą postać młodzieńca, postać przyjaciela i artysty (...) spokojnego, niewzruszonego, który zmaga się z atakami potężnej burzy, nie tracąc odwagi, nie opadając z sił, który na każde uderzenie wścieklej fali tego morza ogarniętego sztormem unosi głowę i odrzuca z czoła kosmyk włosów, po czym dalej walczy”¹⁶. Jakkolwiek w odmalowanym obrazie roi się od stereotypów typowych dla ikonografii romantycznej, z całą pewnością Fortis oddał sprawiedliwość Boitowi, jeśli chodzi o jego postawę arystokratyczną, wyróżniającą się i cechującą się samokontrolą. Tego typu bowiem charakterystyki kompozytora można odnaleźć również w innych źródłach, także tych, których autorzy odnoszą się do Boita co najmniej z niechęcią – choćby w pełnym zawziętości albo nawet jadu liście napisanym przez Carla Tencę do Clariny Maffei, wysłanym z Florencji z datą 8 marca 1868 roku. Czytamy w nim, że porażka *Mefistofele* była przewidywalna, jeśli zna się poezję Boita, zwłaszcza z uwagi na „pokręcenie umysłu” i „zбочenie co do sztuki” oraz częstotliwość „fałszywych wersów”, a także jeśli się zna, przede wszystkim, samego człowieka. „Trawi go, niestety, organiczna choroba, z której nie można ozdrowieć. Organizm się nie zmienia. Przyjacieli i kolega, który asystował przy pierwszym przedstawieniu *Mefistofele*, powiedział mi, że był uderzony zachowaniem Boita i rodzajem uśmiechu, z jakim ten przyjmował dezaprobatę publiczności”¹⁷.

Choć oczywiście po premierze nie wszyscy byli na tyle małostkowi, by mieć do kompozytora pretensje o „rodzaj uśmiechu”, to nawet najłagodniejsze wypowiedzi ludzi mu przyjaznych nie były wolne od

¹⁵ Mario Lavagetto, op.cit., s. X.

¹⁶ Cyt. za: tamże, s. X.

¹⁷ Cyt. za: tamże, s. X.

wątpliwości co do przedstawionego dzieła. Należący dotąd do przychylnych Boitowi Iginio Ugo Tarchetti pisał np. w „Emporio Pittoresco”: „Przyznaję z bólem, bo nikt z nas bardziej nie docenia talentu tego zdolnego młodzieńca, że jego muzyka nie mogła się podobać. Brak w niej melodii – co chwila zdaje się rozpoczynać frazę, by urwać ją zaraz gwałtownie. Brak pasji. Monotonia recytatywów prowadzi do nudy”¹⁸. Niektórzy krytycy radzili Boitowi porzucenie komponowania i skoncentrowanie się wyłącznie na literaturze. Tak pisali m.in. Cavallotti w „Gazzettino Rosa” („Sztuka włoska nie przywdzieje żałoby, jeśli tracąc jednego maestra, zyska jednego więcej poetę”¹⁹) i Giulio Ricordi („Tak więc z zupełną szczerością, płynącą z serdecznej przyjaźni, jaką żywię dla Boita, pozwalam sobie powiedzieć mu jasno: będziesz poetą, będziesz literatem, ale nie kompozytorem dzieł scenicznych”²⁰).

Co sprawia, że opera podczas swej premiery odrzucona i przez krytykę, i przez publiczność, jest teraz widziana przez badaczy jako dzieło oryginalne, wybitne, wręcz genialne? Przede wszystkim, jak się wydaje, należy wyjść od tego, jak kształtowały się artystyczne poglądy Boita, nim wcielił swoje teorie, tworząc *Mefistofele*.

1.2. Droga do *Mefistofele* – Boitowska reforma opery

Wartą wspomnienia ciekawostką jest, że sam Goethe widział *Fausta* jako temat opery dla uwielbianego przez siebie niemal obsesyjnie Mozarta: „Muzyka musiałaby być w charakterze *Don Juana*. Mozart powinien był skomponować muzykę do *Fausta*”²¹ – stwierdził poeta podczas jednej z rozmów z Johannem Peterem Eckermannem. Sporo odwagi i wiary w siebie musiał mieć zatem 26-letni Arrigo Boito, gdy podjął się konkurować z wyobrazeniami starego mistrza na temat formy muzycznej właściwej dla jego genialnej tragedii.

¹⁸ Cyt. za: Henryk Swolkień, *Arrigo Boito, poeta i muzyk*, Warszawa 1988, s. 59.

¹⁹ Tamże, s. 59.

²⁰ Tamże, s. 59.

²¹ Cyt. za: Karol Berger, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essays on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley–Los Angeles–London 2008, s. 272. Polski przekład według: Johann Peter Eckermann, *Rozmowy z Goethem. Tom drugi*, tłumaczyli Krzysztof Radziwiłł i Janina Zeltzer, Warszawa 1960, s. 89.

Należy jednak zacząć od tego, że lata 60. XIX wieku w Mediolanie sprzyjały przemianom i odważnym wystąpieniom. Proklamacja z 17 marca 1861 roku powołała do życia Królestwo Italii, co wpłynęło na osłabienie działania cenzury. Radośnie skorzystali z tego młodzi artyści i buntownicy, wśród nich współtworzący grupę tzw. cyganerii mediolańskiej (*Scapigliature*) młody Boito. W 1862 roku rozpoczął jako korespondent zagraniczny (przebywał wówczas, przypomnijmy, na stypendium w Paryżu) współpracę z „La Perseveranza”, gdzie swym publicystycznym talentem szybko zyskał sobie przychyłność głównego redaktora muzycznego Filippa Filippiego (tego samego, który potem udzielił mu fatalnej rady dyrygowania samodzielnie *Mefistofele* podczas premiery). Z tego roku pochodzi też pierwsze wywiedzione z Shakespeare’a libretto Boita do opery *Amleto* Franca Faccia – o niezbyt udanej kompozycji Faccia szybko litościwie zapomniano, natomiast od razu zwrócono uwagę na wyjątkowy talent Boita: „Literacka śmiałość libretta wydaje się niewątpliwie sprzyjać radykalnemu odnowieniu języka muzycznego, nowym perspektywom dramatu muzycznego wolnego od powtarzania »kanonicznych« sytuacji [*situazioni „canoniche”*] – pisał Guido Salvetti. – Kompozycja Faccia jednakże ukazuje wewnętrzne ograniczenia nowych idei [Boita] w zetknięciu z zasadami rządzącymi operą, wzięwszy należycie pod uwagę wymagania produkcji scenicznej”²².

Dwa lata później, w lipcu 1864 roku, znany już szerszej publiczności ze swych błyskotliwych recenzji, śmiałych poglądów, a nawet twórczości muzycznej i poetyckiej Boito wraz z Albertem Mazzucatem i Ricordimi zakłada „Giornale della Società del Quartetto”, dążąc tym samym konsekwentnie do zreformowania muzyki i całego życia kulturalnego Włoch. Środek do tego celu stanowiło dla niego skupienie się na niemieckiej muzyce symfonicznej i kameralnej, która co prawda pojawiała się zarówno w programie studiów w konserwatoriach, jak i w programach koncertów, była jednak w zasadzie zupełnie ignorowana przez publiczność. Boito uważał, że czerpiąc z kameralistyki i dokonań symfonicznych Niemców, można wzbogacić muzyczne i dramatyczne źródła opery, by ta w istocie nadal zasługiwała na miano najwspanialszego wkładu Włoch w historię muzyki. 14 maja 1865 roku Boito postuluje wprost: „Pozwólcie nam cwi-

²² Cyt. za: William Ashbrook, op.cit., s. 272.

czyć się w symfonii i kwartecie, byśmy mogli przyjąć wyzwanie stawiane przez operę”²³. Zapoczątkowany wówczas nurt rozwoju opery określa się poręcznym mianem „symfonizmu” (*sinfonismo*). Warto podkreślić, że propagowane przez Boita *sinfonismo* musiało budzić sporo emocji i polemik, skoro jeszcze 20 lat później Giuseppe Verdi pisze w liście do księcia Opprandino Arrivabene: *L'opera è l'opera; la sinfonia è la sinfonia* („Opera jest operą, symfonia jest symfonią”)²⁴.

Boito, propagując intensywnie tę reformatorską postawę w licznych publikacjach, wyłożył swoje przemyślenia jasno kilka miesięcy przed premierą *Mefistofele* w mediolańskim „Figaro”, w recenzji z opery *Ginevra di Scozia* Giuseppe Roty. Rota w swoim dziele opracował historię wykorzystaną już przez Mayra w 1801 roku, przeniesioną na grunt muzyki z *Orlanda szalonego* Ariosta przez Haendla w jego *Ariodante*. Temat utworu w połączeniu ze słabą muzyką Roty stworzyły dla Boita wymarzoną wprost okazję do rozważań na temat opery w ogóle. W charakterystyczny dla siebie dowcipny i ironiczny sposób pisze on o operze „teraźniejszości”, biorąc teraźniejszość w cudzysłów, dzięki czemu robi zarówno przytyk do archaicznej tematyki kompozycji Roty, jak i nawiązuje do Wagneriańskiej „muzyki przyszłości”. Opera „teraźniejszości”, postuluje zatem Boito, by zachować żywotność i osiągnąć porzucone tymczasem przez nią szczytne cele, powinna po pierwsze całkowicie zniszczyć „formułę”, po drugie – stworzyć „formę”, po trzecie – realizować w muzyce możliwe najświetniejsze współczesne osiągnięcia tonalne i rytmiczne, po czwarte zaś – dojść do najwyższego wcielenia dramatu. Jak się ma do tego omawiana opera Roty? Niestety, wyzłościwia się Boito: „Gdyby przynajmniej w muzyce Roty istniało coś, co jakkolwiek brzydkie, byłoby indywidualne; jakkolwiek zdeformowane, byłoby nowe; jakkolwiek żmudne, byłoby choć dziwaczne. Ale nie, on podąża za litanią diakonów, subdiakonów, kleryków, zakrystianów, którzy wleką się z tyłu za Najwyższym Kapłanem; [Rota] idzie za tą procesją powolutku, powolutku, ze świecą w dłoni, z kołyszącą się kadzielnicą, mówiąc *Amen* po każdym kroku i przyklekając przy każdym ołtarzu, dewocyjny niczym mnich, z bojaźliwą pokorą zakonnicy”²⁵.

²³ Cyt. za: tamże, op.cit., s. 272.

²⁴ Tamże, s. 272.

²⁵ Cyt. za: tamże, s. 273.

Powyższy fragment dobrze ilustruje główne cechy stylu publicystycznego Boito: *scapigliato* – rozczochranego, humorystycznego, antyklerykalnego i z lubością szokującego czytelników. Jego oryginalne felietony i recenzje nie są jednocześnie przegadane i Boito zawsze znajduje w nich miejsce, by wyjaśnić jakąś istotną kwestię i wyłożyć swoje poglądy – jak w zamieszczonej 13 września 1863 roku w „La Perseveranza” recenzji z opery Antonia Cagnoni *Il vecchio della montana* do libretta Francesca Guidi. Boito zarzuca temu dziełu, że „zaczyna się ono jak zwykle od libretta”. I wyjaśnia: kłopot z librecistami jest taki, że nie zdają sobie sprawy z ciężącej na nich odpowiedzialności. Cieszą się swoją łatwą profesją, zupełnie nie dbając o sztukę.

Dalej Boito wyklada różnicę pomiędzy wspomnianą już wyżej „formą” a „formułą” dzieła:

„Rzymianie (...) drugie z tych słów utworzyli jako zdrobnienie pierwszego; lecz Rzymianie umieli też mówić i myśleć jaśniej niż my. *Forma*, zewnętrzna manifestacja, piękny surowy materiał sztuki, ma tyle wspólnego z *formułą*, co Horacjańska oda z pioseneczką Ruscellego, co Mojżeszowe promienie z oślimi uszami. Trzeba tu powiedzieć, że od momentu powstania *melodramma* we Włoszech aż do dziś nie mieliśmy nigdy prawdziwej *formy melodramma*, zamiast niej zawsze tylko zdrobnienie, *formułę*. Zrodzona w czasach Monteverdiego *formuła melodramma* przeszła do Periego, Cestiego, Sacchiniego, Paisiella, Rossiniego, Verdiego, zdobywając stopniowo, gdy była podawana dalej (szczególnie w rękach tych ostatnich wielkich mistrzów) moc, rozwój, różnorodność, pozostając jednak wciąż *formułą*, jako że *formułą* została stworzona. Terminy aria, rondo, *cabaletta*, stretta, ritornello, *pezzo concertato* znajdują w niej miejsce, ustawione w szyku, by utrzymać ten stan. Powinna wybić godzina zmiany stylu, forma osiągnięta w innych sztukach powinna rozwinąć się także na naszym polu, powinien nastąpić czas jej pełnej dojrzałości; (...) pozwólcie nam zmienić nazwę i metodę i zamiast mówić *libretto*, używając tego konwencjonalnego słówka, pozwólcie nam mówić i pisać *tragedia*, jak to robili Grecy”²⁶.

Nieco może naiwny idealizm młodego Boito i pompa, z jaką czasami wyklada swoje teorie, nie powinny nam przyćmić jego skryzalizowa-

²⁶ Cyt. za: tamże, s. 274.

nych poglądów, konsekwencji, szacunku dla podejmowanego tematu i przekonania o słuszności swoich przemyśleń. Boito potrafi zainteresować czytelnika i dać mu do myślenia.

Zgrabne i erudycyjne krytyki oraz felietony Boita miały, jak się niebawem okazało, przygotować grunt pod faktyczną reformę: nową operą o nowej formie (nie formule!) miał być właśnie *Mefistofele*.

1.3. Echa Faustowskie we wczesnych utworach Boita – *Dualismo*

Mefistofele, przygotowany wieloletnimi rozważaniami teoretycznymi, nie jest dziełem zawieszonym w pustce, lecz widzieć go można w kontekście twórczości poetyckiej Boita.

Przede wszystkim trzeba wyjść od przypomnienia, że Boito pierwsze kroki jako artysta i poeta stawiał, przynależąc do ruchu społeczno-literackiego znanego pod nazwą *Scapigliatura*. Ruch ten stanowił poniekąd odpowiednik francuskiej bohemy i rozwijał swoją działalność głównie w latach 60. XIX wieku w Mediolanie i w Turynie. U jego podstaw legło m.in. przekonanie, że etos artystyczny i konwencje społeczne prowadzące do zjednoczenia Włoch są już nieaktualne i nie mogą mieć znaczenia dla ekspresji artystycznej. Celem ruchu była zatem przede wszystkim odnowa literackich wzorów, odrzucenie romantycznego sentymentalizmu, narodowej i społecznej misji literatury, kult prawdy, asymilacja poezji Baudelaire'a. Na niwie społecznej działania *Scapigliatury* skierowane były przeciw filistrom, zapamiętali „cyganie” manifestowali swój światopogląd w strumieniach alkoholu, odurzając się narkotykami i seksem. Chcieli szokować i zrywać z wszelkimi konwencjami. Z takich założeń wyradzał się styl poetycki rozedrgany, impresjonistyczny, zawieszony między realizmem a symbolizmem, tworzone dzieła otwarte, celowo niespójne i nieharmonijne²⁷.

Współcześni raczej nie potrafili docenić faktycznego znaczenia *Scapigliatury*, obecnie jednak istnieje wśród literaturoznawców zgodność co do tego, że ruch ten stanowił pierwszą w pełni nowoczesną literacką

²⁷ Na temat *Scapigliatury* zob. m.in. *Historia literatury włoskiej* pod red. Piotra Salwy, t. 2., Warszawa 2002, s. 164–165, oraz Nataliano Sapegno, *Historia literatury włoskiej w zarysie*, tłumaczyły Zdana Matuszewicz, Krystyna Kasprzyk, Warszawa 1969, s. 610.

szkołę Włoch²⁸. Nie do przecenienia jest także ponowne odkrycie przez *Scapigliaturę* dla sztuki Zła, której to kwestii jeszcze nie raz przyjrzymy się także na przykładzie twórczości Boita.

Poza Boitem do najważniejszych twórców *Scapigliatury* należeli Emilio Praga (1839–1875) i Iginio Ugo Tanchetti (1839–1869). Wszyscy oni dążyli do utożsamiania literatury ze sztukami figuratywnymi i z muzyką. Pod tym względem kierowali się myślą wspomnianej już francuskiej bohemy.

Niepokój, sprzeczność i antytezy, które znajdujemy we wszystkich niemal dziełach Boita, znalazły miejsce faktycznie w tragicznym życiu kilku członków *Scapigliatury*: Tarchetti w wieku 29 lat zmarł na gruźlicę, Praga odszedł przedwcześnie w wieku lat 36 pod wpływem przedawkowania narkotyków i alkoholu, Camerana – jeszcze jeden ze „scapigliati” – popełnił samobójstwo jako 60-latek.

Boito – ocalony poniekąd od klątwy *Scapigliatury* – pewne charakterystyczne cechy stylistyczne ruchu zachował w swojej twórczości do końca. Można się o tym przekonać już podczas lektury jego młodzieńczych wierszy z wydanego dopiero w 1877 roku, ale zbierającego poezje z kilkunastu lat, poczynawszy już od 1862 roku, tomu *Il libro dei versi*.

Znajduje się w nim m.in. wiersz manifest *Dualismo*. Po raz pierwszy ukazał się w „Figaro” 18 lutego 1864 roku. Składa się z szesnastu siedmiowersowych strof. Jeśli chodzi o treść, to *Dualismo* zawiera wszystkie podstawowe komponenty późniejszych dzieł Boita: dwuznaczne współistnienie przeciwieństw w ramach jednej jaźni, związane z odwiecznym egzystowaniem człowieka na granicy pomiędzy grzechem a cnotą.

W pierwszej zwrotce Boito mówi o świetle i cieniu:

<p><i>Son luce ed ombra; angelica Farfalla o verme immondo, Sono un caduto chërubo O un demone che sale, Affaticando l'ale, Verso un lontano ciel</i>²⁹.</p>	<p>Jestem światłem i cieniem; anielskim Motylem lub ohydnyim robakiem, Jestem upadłym cherubem Lub demonem, który powstaje, Wzlatując ociężale Ku dalekiemu niebu³⁰.</p>
---	---

²⁸ Por. Deidre O'Grady, *Piave, Boito, Pirandello – from Romantic Realism to Modernism*, Lewiston–New York, 2000, s. 29.

²⁹ Arrigo Boito, *Opere*, op.cit., s. 3–6.

³⁰ O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie wiersze w przekładzie autorki niniejszej pracy.

Dualizm widoczny jest już od pierwszych słów: przede wszystkim mamy tu do czynienia z serią przeciwstawię: światło – cień, motyl – robak, cherub – demon. Lecz równie istotną kategorią co dualizm jest niejednoznaczność: kojarzący się powszechnie z dobrem cherub okazuje się upadły, natomiast skrzydła, ten atrybut istot niebieskich, tutaj należą do demona. Ten obraz nasuwa skojarzenia z wizją Goetheańską, a za tym – z *Mefistofele*. U Goethego także mamy niejednoznaczność moralną, Bóg okazuje się wyczulony w swych sądach tylko na działanie, nie zaś na etyczne znaczenie czynów, Faust dostępuje zbawienia zupełnie niezrozumiałego z naszego ziemskiego punktu widzenia, diabeł zaś to konieczny towarzysz człowieka, jego drugie ja niemalże, siła aktywna i popychająca ludzi do aktywności.

Deidre O'Grady w swojej analizie tego wiersza, opisując przytoczoną powyżej pierwszą strofę, kładzie nacisk przede wszystkim na tym, że kategorie światła i cienia mają tu za zadanie wprowadzić charakter naukowości – światło symbolizuje naukę, rozum i intelekt. Cień zaś tworzony jest przez światło w ciemności³¹. W istocie w dalszej strofie jest mowa już dosłownie o Nauce:

<i>Forse noi siam l'homunculus D'un chimico demente, Forse di fango e foco Per ozioso gioco Un buio Iddio ci fe'.</i>	Być może jesteście <i>homunkulusami</i> Wytworzonymi przez szalonego chemika. Być może stworzył nas ciemny Bóg Z ognia i z błota, By się zabawić.
---	---

Powyższa strofa nasuwa na pamięć słynne *Credo* Jagona z *Otella* Verdiego, do którego libretto Boito napisał wiele lat później. Z kolei inna zwrotka *Dualismo*, w której poeta pisze o Sztuce, to jakby znowu wstęp do *Mefistofele*, do Faustowskiej pogoni za ideałem:

<i>E sogno un'Arte eterea Che forse in ciel ha norma, Franca dai rudi vincoli Del metro e della forma, Piena dell'Ideale Che mi fa batter l'ale E che seguir non so.</i>	I marzę o wiecznej Sztuce, Która być może w niebie ma zasady nią rządzące, Wolna od okrutnych łańcuchów Metrum i formy, Pełna Ideału, Który sprawia, że zaczynam bić skrzydłami I wzlatuję nie wiadomo dokąd.
--	---

³¹ Por. Deidre O'Grady, op.cit., s. 31.

Poeta zatem dąży do Sztuki idealnej, wolnej od ograniczeń formy, od zasad narzucanych jej przez ludzi. Pogoń za Ideałem dodaje mu sił, porywa go do lotu – lecz jest to lot w nieznaną, bez określonego kierunku, niedający się opowiedzieć zapewne ludzkimi słowami i wedle ludzkich kategorii. Ta chwila szczęścia wzlatywania ku Ideałowi jest zresztą ulotna, pamiętajmy bowiem, że poeta na początku mówi, że jest i anielskim motylem, i robakiem.

Dualizm w wyobrażeniu Boita nie wyczerpuje się tutaj oczywiście w prostym przeciwstawieniu nauki i sztuki. Dwoista jest także sama sztuka:

<i>E sogno un'Arte reprob Che smaga il mio pensiero Dietro le basse imagini D'un ver che mente al Vero. E in aspro carme immerso Sulle mie labbra il verso Bestemmiando vien.</i>	I marzę o Sztuce potępionej, Która sprawia, że moja myśl się gubi Poza niskimi wyobrażeniami prawdy Zadającej kłam Prawdzie. I w surowej zatopiony pieśni Na me usta wers Błuzniący wychodzi.
---	---

Boito także tu zaburza jednoznaczność – chwilę wcześniej marząc o sztuce wiecznej, której zasady ustalane są w niebie, teraz śni o sztuce potępionej. Obraz uskrzydlenia poprzez sztukę przeciwstawia zaś wizji błuznierstw, które cisną mu się na usta wywołane przez ową potępioną sztukę.

Konkluzję wiersza stanowią słowa:

<i>Tale è l'uman, librato Fra un sogno di peccato E un sogno di virtù.</i>	Taka jest istota ludzka, balansująca Pomędzy snem o grzechu A snem o cnocie.
--	--

Wskazują one nie tylko na wspomniany już na początku dualizm istniejący w każdym człowieku – tak naprawdę znacznie bardziej niepokojące jest tu to, że zamiast o grzechu i cnocie, jest mowa o śnieniu na temat grzechu i śnieniu na temat cnoty. Istota ludzka, niepewna i rozdwojona, staczająca codzienną walkę, jest w sytuacji groźnej i tragicznej: walczy bowiem z widziadłami, z marami sennymi, i snem są zarówno jej zwycięstwa, jak i jej porażki. Rzeczywistość jest snem – czy pozostaje jednakże ideał? To pytanie podejmuje właśnie *Mefistofele*.

1.4. Dwie wersje opery

Przystępując do analizy i interpretacji *Mefistofele*, należy w pierwszej kolejności podkreślić, że obecna jego wersja, którą można badać, nie jest dokładnie tym samym, co *Mefistofele* z 1868 roku, ten, który w zamiarze młodego kompozytora miał stanowić krok milowy w historii opery. Pierwszej wersji, co więcej, poznać nie możemy, ponieważ kompozytor, przerabiając swoje dzieło po kilku latach od klęski, zniszczył te fragmenty, które nie weszły do drugiego wariantu – nie pierwszy i nie ostatni raz Boito pozostawia badaczy tylko z domysłami.

Pierwotną wersję *Mefistofele* odtworzył na podstawie wnikliwej analizy materiału przechowywanego w Archivio storico Giulio Ricordi and Co. w Mediolanie Jay Nicolaisen, a efekty jego badań zawarte w artykule *The First „Mefistofele”*³² zostaną tutaj zrelacjonowane.

Nicolaisen w rękopisie opery Boita zauważa zastosowanie dwóch dominujących typów papieru i stwierdza, że wszystkie fragmenty pisane na papierze pierwszego typu to te zachowane z premierowej wersji. Przytacza za tym następujące argumenty:

1. Wiele fragmentów oryginalnego libretta zostało wcielonych do wersji ostatecznej (z 1875 roku) właściwie bez żadnych zmian lub tylko z niewielkimi poprawkami. Te fragmenty właśnie są stale zapisywane na papierze I typu – fragmenty zmienione znajdziemy na papierze II typu (późniejszym).
2. W wersji opery z 1868 roku partia Fausta była przeznaczona na baryton, nie zaś na tenor (co miało znaczenie rewolucyjne, lecz przyczyniło się z pewnością do klęski premiery). Na papierze I typu znajdujemy partię Fausta zapisaną w kluczu basowym, potem przekreślonym i z przepisaną do klucza tenorowego melodią. Na papierze II typu partia Fausta od początku jest tylko w kluczu tenorowym.
3. Zgodnie z wieloma źródłami można stwierdzić, że do drugiej wersji opery zostało dodanych kilka znaczących fragmentów: duet

³² Jay Nicolaisen, *The First „Mefistofele”*, „19th-Century Music” 1, 3/1978, s. 221–232.

Lontano, lontano, lontano, aria *Spunta l'aurora palida* Margherity i Piekielna Fuga zamykająca akt II. Wszystkie te części zapisane są w całości na papierze II typu.

„Przeciwnie, niż się powszechnie uważało od ponad stulecia – podsumowuje Nicolaisen – okazuje się, że istnieją wielkie fragmenty oryginalnego *Mefistofele*. O ile nie możemy dowiedzieć się zbyt wiele na temat muzyki, którą Boito usunął, o tyle możemy przynajmniej stwierdzić, które części oryginalnego dzieła uważał za warte pozostawienia z niewielkimi zmianami lub bez zmian”³³.

Nicolaisen drobiazgowo analizuje wszystkie fragmenty odrzucone lub wstawione do drugiej i oficjalnie przyjętej wersji opery. Kompozytor przede wszystkim, ogólnie rzecz biorąc, skrócił niezwykle długie w oryginale monologi Fausta oraz zupełnie zlikwidował dwie rozbudowane sceny: rozgrywający się w pałacu Cesarza ówczesny akt IV oraz dzielące akt IV i V *Intermezzo Sinfonico* (bitwę między siłami Cesarza dowodzonymi przez Fausta i Mefistofelesa z siłami Anty-Cesarza).

Na pierwszy rzut oka można stwierdzić, że wykreślenie olbrzymich połaci tekstu i muzyki musiało zmienić niemal zupełnie sens dzieła. Przypomnijmy, jak zasadniczą rolę w *Fauście* Goethego odgrywa wątek władzy (której pożądanie okazuje się wszak głównym motywem działania Fausta) – tymczasem rewidując wersję swojej opery z 1868 roku, by przygotować ją do ponownego wystawienia w 1875 roku, Boito wykreślił w zasadzie wszystkie fragmenty wiążące się z tą właśnie tematyką.

Poza scenami u Cesarza i bitwy Boito wykreślił też z pozostałych aktów wiele scen niosących faktycznie największy ładunek rozważań filozoficznych i filologicznych. Z aktu I usunął np. rozmowę Fausta z Wagnerem na temat dychotomii rzeczywistości i ideału, a także moment medytacji Fausta nad Biblią, z aktu III – lament Fausta nad losem Margherity, ze sceny z Eleną (akt IV) – rozmowę Fausta i Mefistofelesa ze Sfinksami.

To, co rzuca się szczególnie w oczy w przypadku pierwszego *Mefistofele*, to wyraźna dominacja ważności tekstu nad ważnością muzyki. „Redukując rozmiar swego dzieła – ocenia Nicolaisen – i odrzucając to, co można postrzegać jako najbardziej abstrakcyjne fragmenty, Bo-

³³ Tamże, s. 223.

ito stworzył nowe libretto, znacznie bliższe konwencji epoki. Utwór obraca się w następstwie wokół dwóch romantycznych epizodów – spotkań Fausta z Margheritą i Eleną – a złożona wizja Goethego jest uproszczona do kilku typowo Boitowskich antytez: dobra i zła, rzeczywistości i ideału (...). Zatem zwracając się ku *Mefistofele* z 1868 roku, zwracamy się do dzieła większego wymiaru i stawiającego sobie wyższe cele (...)³⁴.

Drugą wersję opery Nicolaisen określa mianem „popularyzatorskiej”. Rewidując swoje dzieło, Boito wyznaczał sobie dwa jasne cele: usunięcie wszystkiego, co zostało mu szczególnie wytknięte w 1868 roku, oraz stworzenie wsparcia dla tego, co pozostało, poprzez dodanie fragmentów mających się przede wszystkim podobać. Scena w pałacu Cesarza oraz *Intermezzo Sinfonico* zniknęły, ponieważ wcześniej budziły niechęć. Podobnie rzecz się ma ze wspomnianymi już usuniętymi rozmowami Fausta z Wagnerem oraz z Faustowskimi rozmyślaniami nad Biblią – w 1868 roku publiczność i krytyka odrzuciła te fragmenty jako nudne niekończące się recytatywy.

Zmiany i wstawki poszły w kierunku zewnętrznej urody i wirtuozerii: z 1875 roku pochodzi aria *L'altra notte in fondo al mare* z aktu III oraz z tego samego aktu aria *Spunta l'aurora palida*, krótka, lecz efektowna, która trafnie skupia uwagę na postaci Margherity tuż przed jej śmiercią. Uroczym dodatkiem do opery jest też duet Margherity i Fausta *Lontano, lontano, lontano*.

Z pierwszej wersji *Mefistofele* nie zachowały się żadne arie Fausta, co jest zrozumiałe, jeśli pamiętamy, że Faust z barytona stał się w 1875 roku tenorem. Ta zmiana to znowu ukłon w stronę konserwatywnej krytyki, którą reprezentuje zapewne dobrze wypowiedź z 1881 roku pióra Salvatore Fariny na łamach „Gazzetta musicale di Milano”: „Nie odbieramy człowiekowi obdarzonemu głosem barytonowym prawa do miłości i do wyznawania jej swojej ukochanej; lecz powinno to się w miarę możliwości odbywać w kuluarach. W świetle jupiterów chcemy słuchać śpiewu o miłości zapisanego w kluczu tenorowym”³⁵.

³⁴ Tamże, s. 225.

³⁵ Cyt. za: Jay Nicolaisen, op.cit., s. 230.

„Pomimo kompromisów i ustępstw – opiniuje jednak ostatecznie Nicolaisen – na które poszedł kompozytor na rzecz popularnych upodobań, dzieło pozostało stylistycznie najbardziej oryginalną operą włoską XIX wieku. Jego oryginalność jest tym większa, gdy uświadomimy sobie, że wiele najważniejszych jego elementów powstało już w 1868 roku, w czasach *Don Carlota*. W okresie, gdy Verdi cierpliwie majstrował przy tradycyjnych strukturach włoskiej opery romantycznej, Boito po prostu je porzucił. Ani jedna scena *Mefistofele* nie podąża za starym czteroczęściowym schematem ([opisanym przez Baseviego] *tempo d'attacco, cantabile, tempo di mezuzo, cabaletta*), a niektóre sceny – szczególnie Prolog i Romantyczny Sabat – nie mają precedensu w całej włoskiej tradycji”³⁶.

Nicolaisen, mimo wszystko surowo oceniając drugą wersję *Mefistofele*, nie postrzega tej opery w sposób pełny: jedynie walory filologiczne, rzec można, ilość wątków, które Boitowi udało się wcielić do libretta zdają się w ocenie Nicolaisena stanowić najważniejsze cechy tego dzieła. Nie uwzględnia on natomiast wieloaspektowości opery jako gatunku, faktu, że równoważyć się w niej muszą w odpowiednich proporcjach warstwy słowna, muzyczna i wizualna. Jeśli widzieć *Mefistofele* przez pryzmat wszystkich cech gatunkowych, należałoby raczej uznać, że pierwsza wersja opery z 1868 roku miała przewagę nad drugą, jeśli chodzi o ładunek filozoficzny, lecz z dużym prawdopodobieństwem można przypuszczać, że wersja z 1875 roku, którą wszak Boito uznał za skończone i kompletne dzieło, przewyższa tę wcześniejszą pod względem walorów muzycznych i scenicznych. Analiza tego dzieła pomoże też wykazać, że nie ma w akcji drugiego *Mefistofelesa* braku w logice rozwoju akcji, a podnoszone przezeń problemy stanowią w pełni wartościową interpretację Goetheańskiej realizacji jednego z podstawowych mitów nowoczesności.

³⁶ Tamże, s. 230–231.

1.5. Budowa opery w kontekście różnic między *Faustem* a *Mefistofele*

1.5.1. Historia Fausta jako mit

Wchodząc w świat *Mefistofele*, przede wszystkim cały czas trzeba mieć na uwadze jego stosunek do Goetheańskiego oryginału. Boito, co naturalne, wybiera pewne fragmenty niemieckiej tragedii, większość z tych wybranych części niemal literalnie przekładając, zarazem jednak nie-rzadko dokonuje przesunięć znaczeń, interpretacji, uzupełnień – koniec końców, przenosząc *Fausta* na scenę możliwie dokładnie, jednocześnie tworzy jakość zupełnie nową, a poszczególne wątki i postaci, choć tak podobne do tych Goetheańskich, zyskują u Boita inne funkcje.

Zasadniczo odmienne okazuje się scharakteryzowanie już postaci Fausta.

Pisząc o Fauście po Kierkegaardzie, musimy przede wszystkim przypomnieć, że jego historia stanowi jeden z mitów nowoczesności. „Mit – stwierdza Mircea Eliade – opowiada jakąś historię sakralną, to znaczy prawydarzenie, które dokonało się na początku czasu, *ab initio*. A opowiadanie o sprawach sakralnych jest równoznaczne z objawianiem tajemnicy, gdyż postaci mitu nie są istotami ludzkimi: są to bogowie albo bohaterowie kulturowi i dlatego właśnie ich czyny stanowią tajemnice, misteria: człowiek nie mógłby ich znać, gdyby mu nie zostały objawione. (...) »powiedzieć mit« to znaczy obwieścić to, co stało się *ab origine*. Raz powiedziany, to jest objawiony, mit staje się prawdą apodyktyczną: stanowi prawdę absolutną»³⁷.

Zagadnienie mityczności historii Fausta rozwinął Karol Berger w swojej książce *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essays on the Origins of Musical Modernity*³⁸.

Berger w swoich rozważaniach skupia się na Fauście takim, jakim opisał go Goethe – przy czym tę tragedię zestawia z *Don Giovannim*

³⁷ Mircea Eliade, *Mit – wzorzec*, [w:] *Sacrum – mit – historia. Wybór esejów*. Wyboru dokonał i wstępem opatrzył Marcin Czerwiński, tłumaczyła Anna Tarkiewicz, Warszawa 1993, s. 109–110.

³⁸ Zob. Karol Berger, *op.cit.*, s. 241–280.

Mozarta. I Faust, i Don Juan są bohaterami mitów nowoczesności. Nowoczesność to tutaj czas dający się porównać z okresem w historii literatury nazywanym nowożytnym, tj. mniej więcej od oświecenia począwszy, kiedy to (streszczając) pod wpływem zawierzenia sile rozumu ograniczono lub też nawet całkiem odrzucono działanie religii, tworząc tym samym nowy system wartości dla ześwieczonej cywilizacji zachodniej.

Faust jest zatem wcieleniem człowieka nowoczesnego, tak odmiennego od przednowoczesnej religijnej rzeczywistości: aspirowanie do absolutnej wolności, pogoń za pożądaniem bez granic, paradoksalne zaangażowanie w unikanie zaangażowania, przywilej stawiania ponad bytem – wszystko to należy do nowoczesnego światopoglądu³⁹.

Mit jednak jest nie tylko opowieścią o początku – jest on opowieścią sakralną, objawieniem prawdy absolutnej, tj. boskiej. Sacrum w *Fauście* obecne jest od razu: to przecież plan boski leży u podstawy wszelkich późniejszych wydarzeń. Jest to jednak całkiem inny Bóg niż ten, którego znamy z czasów przednowoczesnych: Bóg Goethego jest obojętny wobec wartości dobra, zła i grzechu i chce, żeby człowiek był aktywny i twórczy, by nigdy nie zaprzestawał walczyć, nie stawia przy tym celów ani granic owej walce – znalezienie celów i wyznaczenie granic to także rola człowieka. Bóg ów nie przejmuje się zupełnie tym, że zmagając się, walcząc, człowiek będzie popełniał błędy. Wręcz przeciwnie, zgodnie ze słowami Aniołów unoszących w górę nieśmiertelną cząstkę Fausta w finałowej scenie: „Kto wiecznie dążąc, trzodzi się,/ Tego możemy zbawić”⁴⁰. We wszechświecie stworzonym przez tego Boga jedynym prawdziwym grzechem jest zaprzestanie walki i trudu dążenia⁴¹. Ten Bóg nie

³⁹ Tamże, s. 271.

⁴⁰ Użyto tu tłumaczenia Bernarda Antochewicza (Wrocław 1992, s. 413), jako że wydaje się bliższe oryginałowi niż (wysoko przeze mnie cenione w wielu innych przypadkach) tłumaczenie Adama Pomorskiego (Warszawa 2005), który odnośny fragment tłumaczy: „Ten, kto do celu w trudzie dąży,/ W nas ocalenie zyska” (s. 500). Tymczasem w oryginale u Goethego jest: „Wer immer strebend sich bemitt/ Den können wir erlösen” (wersy 11936–37. Wersja oryginalna dramatu według: Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Goethes Werke Festaufgabe. Fünfter Band. Dramen. Bearbeitet von Robert Petsch*. Bibliographisches Institut – Leipzig, 1926).

⁴¹ Por. Karol Berger, op.cit., s. 269.

tylko nie ma w diable swego przeciwnika – on widzi w nim wręcz swego sprzymierzeńca, siłę, ducha negacji, który leniwego z natury człowieka popchnie do działania, zaprzeczając i podając w wątpliwość wartość tego, co jest, a przez to budząc pożądanie tego, czego nie ma.

Oto zatem objawiona w micie tajemnica zbawienia: do zbawienia niezbędna jest walka, potępienie rodzi tylko stagnacja. Co więcej, do zbawienia potrzebny jest diabeł, do dobra niezbędne jest zło. Walka i działanie posunięte są przy tym tutaj do granic ostatecznych. Faust porzucający akademickie *vita contemplativa* na rzecz *vita activa*, doświadczania świata i życia bezpośrednio, dokonuje tego w sposób totalny. Nie może mianowicie zatrzymać ani jednej chwili, by trwała. Wyrzeka się trwania, wyrzeka się zatem upływu czasu – zgodnie z Kierkegaardowską interpretacją na egzystencję Fausta składa się od-tąd nieustannie powtarzający się, wciąż na nowo zaczynający się czas teraźniejszy, bez przeszłości ani przyszłości. Ów aspekt tej historii również jest jej cechą mityczną – mit bowiem nieustannie się reaktualizuje, odnawia poprzez ciągle powtarzanie zawartego w nim wzorca⁴². Dlatego właściwy jest mu czas teraźniejszy, seria chwil, nieprzerwana boska aktualność, nie zaś ludzkie przemijanie. Faust w swoim katalogu chwil, zadań wciąż na nowo podejmowanych i rozpoczynanych jest jak mityczny Syzyf wtaczający ciągle na nowo kamień pod górę.

Funkcjonowanie Fausta (podobnie jak to było z Don Giovannim) wyłącznie w czasie teraźniejszym to oczywiście nie tylko kwestia reaktualizacji mitu. Jest w Faustowskim nielinearnym istnieniu niezgoda na zwykłe, ludzkie uwikłanie w czas. Spośród serii chwil, w których Faust żyje, ma wybrać tę jedną, która miałaby trwać, którą chciałby przemienić w wieczność. Wieczność jednakże jest atrybutem jedynie Boga, dlatego, paradoksalnie, odnalezienie przez Fausta chwili mającej być wiecznością ma właśnie zakończyć jego istnienie. „Chwilo trwaj, jesteś piękna” – to granica między czasem a bezczasem w micie o Fauście.

W ujęciu Kierkegaardowskim relacjonowanym przez Karola Bergera istnienie Fausta tylko w czasie teraźniejszym to przede wszystkim sprawa ukazania jego egzystencji jako egzystencji estetycznej (polegającej wyłącznie na życiu tu i teraz, a także obdarzaniu miłością tylko siebie,

⁴² Por. Mircea Eliade, op.cit., s. 113.

niebraniu odpowiedzialności ani za przeszłość, ani za przyszłość, ani za innych ludzi) – w odróżnieniu od egzystencji etycznej (będącej przeciwieństwem tamtej pod każdym względem, a rozpatrywanej w kategoriach czasowych: linearnej, tj. obejmującej przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, będącej następstwem zdarzeń, nie zaś katalogiem chwil). Oba te typy egzystencji, estetyczna i etyczna, należą zresztą do nowoczesności – dla przednowoczesności bowiem istniała jeszcze trzecia droga: egzystencja religijna, tj. mająca w perspektywie wcale nie życie doczesne (jakiegokolwiek by ono było, rozgrywające się w teraźniejszości, czy także w przeszłości i przyszłości), ale następujące po nim życie wieczne. Miłość ponadto bytu religijnego nie koncentruje się na sobie ani nawet nie na bliźnich, lecz (jak wyjaśnia z kolei św. Augustyn) płynie od siebie samego do bliźniego, a od bliźniego do Boga.

Historia Fausta, jako mit nowoczesności, wyraźnie ujmuje tę kwestię: podczas gdy człowiek przednowoczesny żył z myślą o nieśmiertelności, Faust jest wobec niej zupełnie obojętny:

<p><i>Das Drüben kann mich wenig kümmern; Schlägst du erst diese Welt zu Trümmern, Die andre mag darnach entstehen. Aus dieser Erde quillen meine Freuden, Und diese Sonne scheinete meinen Leiden; Kann ich mich erst von ihnen scheiden, Dann mag was will und kann geschehn.</i></p>	<p>„Ten świat to kłopot, ale tamten? Ten legnie w gruzach: puść go kaniem; Tamten się zacznie – a niech sobie! Cieszyć się cieszę na tym globie, Cierpię w promieniach tego słońca; A co ma być w następstwie końca, Niewiele sobie z tego robię”⁴³.</p>
<p><i>Der Erdenkreis ist mir genug bekannt, Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt;</i></p> <p><i>Tor, wer dorthin die Augen blinzelnd richtet, Sich über Wolken seinesgleichen dichtet! Er stehe fest und sehe hier sich um; Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm. Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen! Was er erkennt, läßt sich ergreifen.</i></p>	<p>„Po swych okręgach zbiegłem świat szeroki. A tam, w zaświatach, marne mam widoki; Głupi ku niebu mruga chytrym okiem, Chce podobnego znaleźć za obłokiem: Stanąłby lepiej, spojrzął dookoła; Świat gada z takim, co dumnego czoła. Czegóż w wieczności żywy człowiek pyta? Niechże się rzeczy poznawalnej chwytą –”⁴⁴.</p>

⁴³ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, tłum. Adam Pomorski, op.cit., s. 68–69 (w oryginalnej wersji 1660–66).

⁴⁴ Tamże, s. 482 (w oryginalnej wersji 11441–48).

Podobnie zresztą sprawę wieczności postrzegał sam Goethe, jak świadczy o tym cytat z pism poety wybrany przez Bergera: „Zajmowanie się kwestią nieśmiertelności to zajęcie dla wyższych klas, szczególnie dla kobiet, które nie mają nic do roboty. Uzdolniony człowiek jednak, który planuje zrobienie czegoś godnego siebie tutaj i który w związku z tym musi się zmagać, walczyć i działać każdego dnia, pozostawia świat przyszły samemu sobie i jest aktywny i użyteczny w tym świecie”⁴⁵.

Nie tylko obojętność wobec życia wiecznego czyni Fausta typem podobnym do Don Juana, nie ludzką, lecz mityczną personą, symbolem bez indywidualności. „Tak jak Don Giovanni – opisuje to Berger – [również Faust] nie wykazuje żadnej etycznej samoświadomości ani śladów sumienia. Gdy dowiaduje się o uwięzieniu Małgorzaty, robi wyrzuty tylko Mefistofelesowi – nie sobie. (Choć, rzecz jasna, w pewnym sensie Mefisto jest także Faustem). Jego ozdrowienie na początku cz. II, po tragedii Małgorzaty, nie nosi śladów refleksji, jest prostym biologicznym procesem zapominania, niezasłużoną łaską zesłaną przez naturę – prefiguracją analogicznie niezasłużonej łaski, którą Bóg obdarzy go po śmierci. Na końcu życia, w spotkaniu z Troską, odrzuca wszystko to, co ona reprezentuje; nie tylko myśli o śmierci i zaświatach, lecz także każde drgnienie sumienia, które mogłoby postawić granice jego nieprzerwanej aktywności. To właśnie beztroska i brak etycznej świadomości czynią go – metaforycznie, a wreszcie także literalnie – ślepy”⁴⁶.

Choć tyle łączy Fausta z Don Juanem, to jednak te dwa mity różnią się od siebie nader zasadniczo. Obydwie postaci reprezentują żądę nieograniczonej wolności – ale nieszkodliwy zupełnie w tym kontekście Don Juan pożąda podbojów erotycznych bez granic, tymczasem zaś Faust pragnie nieograniczonej wolności w ogóle. To czyni go, jak zauważa Berger, znacznie bardziej niebezpiecznym. Gdy przeanalizuje się bowiem motywy jego działań, ujawnione szczególnie w drugiej części tragedii, w której Faust poświęca się projektowi odzyskania ładu z morza i stworzenia raju na ziemi, okazuje się jasno, że tym, co go pcha do czynów, jest nieograniczona żądza władzy⁴⁷. „Jego utopijna nadzieja

⁴⁵ Cyt. za: Karol Berger, *op.cit.*, s. 268.

⁴⁶ Tamże, s. 271.

⁴⁷ Por. tamże, s. 274.

na stworzenie raj u na ziemi może być autentyczna, lecz by spełnić to marzenie, Faust bezlitośnie niszczy prawdziwe życie w prawdziwym świecie, stwarzając koszmar⁴⁸. W istocie trudno odrzucić tu skojarzenie z totalitaryzmami, zwłaszcza XX wieku, które do realizacji planów despotycznego władcy używały niewolniczej pracy, nie cofając się przed żadnymi kosztami, a już najmniej chyba – przed ponoszeniem ofiary ludzkiego życia.

W komentarzu do swego przekładu *Fausta* Goethego, który niejednokrotnie dostarcza poszlak i kontekstów kluczowych w interpretacji tej tragedii, Adam Pomorski wyjaśnia, że pierwowzorem historycznym dla stwarzanej przez Fausta nowej cywilizacji opartej na niewolniczej pracy były „reformatorskie poczynania oświeconych despotów XVIII w.: Piotra Wielkiego (Petersburg, wzniesiony »na kościach« chłopów, spędzonych do jego budowy; sieć kanałów w Rosji, wzorowana na połączeniach wodnych w Anglii czasów rewolucji przemysłowej) oraz Fryderyka II (melioracja i budowa sieci kanałów w dorzeczu Odry i Wezery, akcja osuszania polderów nadmorskich z masowym zastosowaniem pracy przymusowej zmilitaryzowanych robotników)”⁴⁹.

Choć inni wielcy poeci romantyczni również dostrzegli tę problematykę ustrojową, stwierdza Pomorski (Mickiewicz w III części *Dziadów*, Słowacki w *Rozmowie z matką Makryną Mieczysławską*), to umknęła ich uwagi jej „reformatorska nowoczesność”⁵⁰ – natomiast Goethe w iście profetycznym geście stworzył obraz Fausta tyrana, który odbiera władzę przednowoczesności, symbolizowanej przez Cesarza i Kościół. Faust stanowi tu kwintesencję nowoczesnej władzy, która spoglądając tylko w przyszłość, lekceważy przeszłość i pozbawiona jest tradycji⁵¹.

Ponieważ jednak nie ma nigdzie prawdziwie pustej, czekającej tylko na swojego władcę ziemi, także Faust natrafia na przeszkodę w postaci ostatniego przyczółka przednowoczesnego chrześcijańskiego świata – chaty staruszków Filemona i Baucis mieszkających w cieniu chylącej się do upadku kapliczki.

⁴⁸ Tamże, s. 274.

⁴⁹ Adam Pomorski, *Ten bardzo poważny żart*, [w:] Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, tłum. Adam Pomorski, op.cit., s. 557.

⁵⁰ Tamże, s. 557.

⁵¹ Por. Karol Berger, op.cit., s. 274.

Tyran, pragnący pełnej władzy, miota się z wściekłości, ilekroć słyszy bijący na kaplicy dzwon, przypominający mu o jego ograniczeniach:

*Verdammtes Läuten! Allzuschändlich
Verwundet's, wie ein tückischer Schuß;
Vor Augen ist mein Reich unendlich,
Im Rücken neckt mich der Verdruß,
Erinnert mich durch neidische Laute:
Mein Hochbesitz, er ist nicht rein,
Der Lindenraum, die braune Baute,
Das morsche Kirchlein ist nicht mein.
(...)
So sind am härtesten wir gequält,
Im Reichtum fühlend, was uns fehlt.
Des Glöckchens Klang, der Linden Duft
Umfängt mich wie in Kirch' und Gruft.
Des allgewaltigen Willens Kür
Bricht sich an diesem Sande hier.
Wie schaff' ich mir es vom Gemüte!
Das Glöcklein läutet, und ich wüte.*

„Przeklęty dzwon! Haniebne brzęmie!
Niby nóż w plecy! podła zdrada!
W oczach mam nieobjętą ziemię,
A w uszy wieczny jazgot wpada.
Zawsze przypomnieć mu się uda,
Że samowładcą się nie stałem:
Że moja nie jest brudna buda
Razem z kościółkiem ich zmurszałym.
(...)
Najgorzej, gdy przez feler mały
Czujemy niedostatek chwały.
Ten zapach lip, ten dzwon cmentarny:
Jakbym już leżał w ziemi czarnej.
Wszechmocna wola w swym rozmachu
Rozbija się o tę garść piachu.
Jak ja mam pozbyć się tej zmory!
Dzwon brzęknie, a już jestem chory”⁵².

Rozdrażnienie Fausta, umiejętnie podsycane przez Mefistofelesa, doprowadza do zbrodni: kierując się (niby niewydanym, lecz jednak stanowiącym przyzwolenie na przemoc) rozkazem Fausta Mefistofeles wraz z pomocnikami zabija staruszków, ich gościa, a chatkę i kaplicę pali. Tak oto wymarzona kraina wolnych ludzi Fausta powstaje na fundamencie bezprawia i okrucieństwa.

Mimo wszystko – co jest niepojęte w kategoriach ziemskich standardów etycznych – Faust zostaje zbawiony. To tajemnica, misterium będące cechą każdego mitu. Zostaje objawione postępowanie Boga, lecz nie mogą być przecież poznane motywy jego działania.

Fausta nie ocala akt boskiej sprawiedliwości, lecz nieskończona miłość – zapewne miłość „Wiecznej Kobiecości”, bo nawet nie Bóg, lecz Bogini wzywana jest na zakończenie tragedii, jako ta, która ma sprzyjać grzesznikom.

Goethe w *Fauście* daje niezbyt optymistyczny obraz rodzącego się nowoczesnego świata. Kładzie pod niego fundamenty w pełni świado-

⁵² Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, tłum. Adam Pomorski, op.cit., s. 470 i 474 (w oryginale wersy 11151–58 i 11251–58).

my tkwiącego w nim destrukcyjnego potencjału, zarazem jednak wiedząc, że ludzkość nie ma innej drogi rozwoju.

Stary poeta ukończył swoje dzieło w 1831 roku – podjęte niespełna 40 lat później przez innego artystę, w innym kraju, przynależało już też do innej epoki: nie liberalnej, a zarazem libertyńskiej ery rozumu, lecz gwałtownej epoki romantyzmu. Wszystko to w sposób konieczny musiało przeobrazić Fausta.

1.5.2. Prolog w Niebie

Fundamentalne zmiany zapowiada już operowy Prolog w Niebie – u Boita bowiem stanowiąca podstawę paktu Fausta z diabłem umowa między Mefistofeilesem a Bogiem nie ma w zasadzie miejsca w sensie dosłownym. Bóg nie pojawia się w operze bezpośrednio – takie rozwiązanie stanowiło być może w części, jak sugeruje w swoim studium William E. Grim⁵³, efekt działania właściwych epoce konwencji. Wiek XIX, jeśli porównać go z wcześniejszym liberalnym wiekiem światła i rozumu, duży nacisk kładł na wartości chrześcijańskie, co zresztą spowodowane było innym nastawieniem epoki do spraw religii. Zachowały się przepisy dyktujące różne ograniczenia dla teatrów – takie np., jak ten sformułowany przez prefekta policji mediolańskiej: „Teatry zostały stworzone, by podnosić morale, i w związku z tym nigdy nie mogą przedstawiać niczego poza tematami moralnymi lub, gdy przedstawiają wady i słabość, muszą to robić w ten sposób, by w efekcie cnota ukazywała się [na ich tle] tym bardziej pełna chwały i piękna”⁵⁴.

Miast wymownego i nowoczesnego Goetheańskiego Boga mamy zatem u Boita Chorus Mysticus, którego obecności jednak, co zostanie wykazane niebawem, nie można tu lekceważyć – w cytowanej pracy William E. Grim nie wyczerpuje bynajmniej tego tematu, ograniczając się tylko do stwierdzenia tego faktu, nie interpretując go⁵⁵.

Wracając jednak jeszcze na chwilę do pierwszych taktów dzieła: Prolog otwiera wstęp instrumentalny, tworzący atmosferę uroczystą

⁵³ William E. Grim, *The Faust Legend in Music and Literature*. Studies in the History and Interpretation of Music. Vol. 5. Lewiston–New York, 1988

⁵⁴ Cyt. za: tamże, s. 36.

⁵⁵ Por. tamże, s. 36.

i podniosłą, zapowiadający nadejście czegoś ważnego i niezwykłego. Następujący teraz cudowny chór, w którym biorą udział dwie Falangi Aniołów, stanowi jeden z najważniejszych elementów w architektonice całej opery – będzie powracał w kluczowych momentach, zapowiadając zbawienie Małgorzaty w akcie III i ocalenie duszy Fausta w Epilogu:

Przykład 1.1. *Mefistofele*, Prolog, chór *Ave Signor*⁵⁶, t. 104–120

7

HAIL! SOVEREIGN LORD.
(AVE SIGNOR.)

CHORUS.

FIRST PHALANX.
Andante lento.
Soprani e Contralti.

ppp Soprani e Contralti.
Hall! Sov - 'reign Lord of saints and an - gels ho - - ly,
A - - ve Si - - gnor de - git an - ge - li e dei san - - ti,

ppp Tenori.
Hall! Sov - 'reign Lord of saints and an - gels ho - - ly,
A - - ve Si - - gnor de - git an - ge - li e dei san - - ti,

p Bassi.
Hall! Sov - 'reign Lord of saints and an - gels ho - - ly,
A - - ve Si - - gnor de - git an - ge - li e dei san - - ti,

SECOND PHALANX.
Andante lento.
Soprani e Contralti.

ppp Soprani e Contralti.
Hall! Sov - 'reign Lord of saints and an - gels ho - - ly,
A - - ve Si - - gnor de - git an - ge - li e dei san - - ti,

ppp Tenori.
Hall! Sov - 'reign Lord of saints and an - gels ho - - ly,
A - - ve Si - - gnor de - git an - ge - li e dei san - - ti,

p Bassi.
Hall! Sov - 'reign Lord of saints and an - gels ho - - ly,
A - - ve Si - - gnor de - git an - ge - li e dei san - - ti,

Andante lento. ♩ = 60.

⁵⁶ Przykłady nutowe według: Arrigo Boito, *Mefistofele. Opera in Four Acts*. Adapted and translated by Theodore T. Barker, Boston 1880.

8

Hall! might - y Lord..... of the an - gel - ic..... hosts!
molto marcato il canto del Soprano.
ve Si - gnor,..... Si - gnor de - gli an - ge - li

Hall! might - y Lord of an - gel hosts!
A - ve Si - gnor de - gli an - ge - li

Sov' - reign
o
molto marcato il canto della donna.
 Sov' - reign
Si -

legato.
p

Of the ser - aphs,
e dei san - ti

Of the ser - aphs,
e dei san - ti

Of the ser - aphs,
e dei san - ti

Lord..... of all the heav'n - ly..... hosts!
-gnor,..... Si - gnor de - gli an - ge - li

Lord of heav'n - ly hosts!
-gnor de - gli an - ge - li

też dźwięki poruszają się bardzo nieznacznie, głównie poprzez kroki sekundowe. To harmonika jednak, bardzo bogata (w czasach Boita z trudem akceptowana ze względu na swoje nowatorstwo), oraz polifoniczne wprowadzanie tematu przez kolejne głosy wpływają na bogactwo barw brzmienia, i to one właśnie odgrywają oprócz dynamiki najważniejszą rolę w rozwijaniu formy i budowaniu jej kulminacji.

Wkroczenie Mefistofelesa zapowiada *Scherzo stromentale* – jego materia melodyczna, harmoniczna (puste kwinty) i rytmiczna (pauzy i przednutki) stanie się w operze motywem diabła – dosłownie przywoływana będzie kilkakrotnie, by sygnalizować jego pojawienie się na scenie, jej elementy jednak charakteryzować będą nie tylko wszystkie wystąpienia Szatana, lecz także posłużą za symbol jego znaczenia i obecności w chórach wiedźm i strzyg podczas Nocy Sabatu:

Przykład 1.2. *Mefistofele*, Prolog, *Scherzo stromentale*, t. 159–174

15

SCHERZO STROMENTALE.

Allegretto. ♩ = 144.

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 144 beats. The first system begins with the instruction 'p secche.' followed by 'p'. The second system contains two measures with 'p' markings. The third system also contains two measures with 'p' markings. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm in the right hand and a more complex bass line with some rests and tied notes.

Mefisto, podobnie, jak to ma miejsce w tragedii Goethego, przybywa do Pana, zdać sprawę z nędzy ludzkości:

<p><i>Ave Signor!</i> <i>Perdona se il mio gergo</i> <i>si lascia un po' da tergo</i> <i>le superne teodie del paradiso;</i> <i>perdona se il mio viso</i> <i>non porta il raggio</i> <i>che inghirlanda i crini</i> <i>degli alti cherubini;</i> <i>perdona se dicendo</i> <i>io corro rischio</i> <i>di buscar qualche fischio:</i> <i>Il dio piccin della piccina terra</i> <i>ognor traligna ed erra,</i> <i>e, al par di grillo</i> <i>saltellante, a caso,</i> <i>spinge fra gli astri il naso,</i> <i>poi con tenace fatuità superba</i> <i>fa il suo trillo nell'erba.</i> <i>Boriosa polve! tracotato atomo!</i> <i>fantasima dell'uomo!</i> <i>E tale il fa quell'ebbra illusione</i> <i>che'egli chiama Ragion, Ragion.</i> <i>No!... Sì, Maestro divino,</i> <i>in buio fondo</i> <i>crolla il padron del mondo</i> <i>e non mi dà più il cuor,</i> <i>tant'è fiaccato,</i> <i>di tentarło al mal.</i></p>	<p>Bądź pochwalony, Panie! Wybacz, jeśli mój żargon rozmija się nieco z podniosłymi niebiańskimi teodiami; wybacz, jeśli na mojej twarzy nie ma promienia który otacza włosy wysokich cherubinów; wybacz, jeśli mówiąc, ryzykuję, że wymknie mi się jakiś gwizd: malutki bożek małej ziemi zawsze zbacza z właściwej ścieżki i błądzi, i, podobny pasikonikowi skaczącemu bez celu, wtyka nos pomiędzy gwiazdy, po czym z nieustępliwą butną pustotą wygrywa w trawie swoje trele. Wyniosły pył! bezczelny atom! cień człowieka! I tak ten idiota stwarza iluzję, którą nazywa Rozumem, Rozumem. Nie!... W istocie, boski Mistrzu, w ciemną głąb zstąpił władca ziemi i nie mam serca, tak jest bezsilny, skłaniać go do zła⁵⁷.</p>
---	---

Diabeł Goethego jest nawet bardziej bezpośredni i ośmiela się wytykać Bogu, jakoby nieszczęsne położenie biednej ludzkości także jego było winą:

⁵⁷ Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie fragmenty libretta *Mefistofele* w tłumaczeniu autorki.

<p><i>Ich sehe nur wie sich die Menschen plagen. Der kleine Gott der Welt bleibt stets von gleichem Schlag, Und ist so wunderbarlich als wie am ersten Tag. Ein wenig besser würd' er leben, Hättst du ihm nicht den Schein des Him- melslichts gegeben; Er nennt's Vernunft und braucht's allein, Nur thierischer als jedes Thier zu sein. (...) Die Menschen dauern mich in ihren Jam- mertagen, Ich mag sogar die armen selbst nicht plagen.</i></p>	<p>„Ja tu nie widzę nic prócz ludzkiej męki. Człowiek, mały bóg świata! Ode dnia stworzenia W dziwactwie swym bynajmniej się nie zmienia. Żyłoby się mu może trochę prościej, Gdybyś mu nie dał pozorów światłości, Których on użył pod mianem rozumu, Żeby większym bydlakiem być od bydła tłumu. (...) Płacę nad ludźmi, patrząc na ich nędzę, Nieraz im nawet moich plag oszczędzę⁵⁸.</p>
---	--

W tragedii w oryginale do zakładu o duszę Fausta prowokuje Mefistofelesa poniekąd sam Bóg, podkreślając zasługi tego nieco zagubionego w swych dążeniach człowieka – u Boita koncepcję skuszenia Fausta Mefisto poddaje niczym niesprowokowany; nosił się widać z tym zamiarem już wcześniej. To zresztą jasne: u Boita Mefistofeles (co widoczne jest wszak już w tytule opery) ma większe znaczenie i większą samodzielność niż u Goethego, w którego tragedii Bóg nazywa diabła *der Schalk* – kpiarzem, żartownisiem – takie określenie nie mogłoby paść pod adresem Boitowskiego Mefistofelesa, którego moc, jako wcielenia Zła, przybiera na sile i podkreślana jest w miarę rozwoju opery, by zyskać kulminację podczas Nocy Sabatu.

O znaczeniu operowego Szatana świadczą też jego kolejne słowa:

<p><i>Sia! Vecchio Padre, a un rude gioco l'avventurasti. Ei morderà nel dolce pomo dei vizi e sopra il Re del ciel avrò vittoria!</i></p>	<p>Zrobione! Stary Ojczy, Dajesz się wciągnąć w twardą grę. Skosztuje słodkiego jabłka grzechu i odniosę zwycięstwo nad Królem niebios!</p>
--	---

Tymczasem w wersji Goetheańskiej triumf, który planuje diabeł, ma być bez wątplenia triumfem nad Faustem, nie nad Bogiem; to Faust ma się czołgać w kurzu i pyle niczym biblijny wąż:

⁵⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, tłumaczył Adam Pomorski, op.cit., s. 14–15 (w oryginale wersy 280–286 i 297–298).

<p><i>Schon gut! nur dauert es nicht lange. Mir ist für meine Wette gar nicht bange. Wenn ich zu meinem Zweck gelange, Erlaubt ihr mir Triumph aus voller Brust. Staub soll er fressen, und mit Lust, Wie meine Muhme, die berühmte Sch- lange.</i></p>	<p>Adam Pomorski, znajdując odpowiedni przekład dla tego fragmentu, wprost mówi o triumfie Mefistofelesa nad Faustem – „W porządku! To nie potrwa długo. Wyniku jestem całkiem pewny. Za pozwoleniem Pana Boga Odniosę triumf nad Twym sługą I będę święcił swoje święto: Niech on żre proch, niech czołga się pod piętą Jako ów wąż, mój sławny krewny”⁵⁹.</p>
---	--

Chóry aniołów i pokutnic, podejmujące w operze po zakładzie o Faustowską duszę pieśń ku chwale Maryi oraz najwyższej miłości, przeniósł Boito do Prologu z zakończenia tragedii. Ten zabieg pozwolił mu rozbudować scenę w niebie (a jej wyjątkowa uroda została od razu zauważona, nawet podczas fatalnej premiery pierwszego *Mefistofele* w 1868 roku) – ale ma on także wagę w budowaniu sensu przekazywanego przez całe dzieło: Boitowska opera pozbawiona jest słynnej pochwały Wiecznej Kobiecości, tak ważnej w tragedii Goethego. Jednocześnie rola kobiecości, miłości, a nawet kobiecego bóstwa należy do kluczowych zagadnień w Boitowskiej kompozycji. To właśnie miłość, a zarazem pojęcie, znaczenie i postać kobiecości, w którym odkrywana jest nierozwiązywalna sprzeczność pomiędzy rzeczywistością a ideałem, składają się na temat o szczególnej funkcji w tej operze.

W tym sensie przeniesione z zakończenia niemieckiej tragedii do Prologu opery modlitwy do Maryi i pochwała miłości od razu sygnalizują – a wraz z rozwojem akcji tylko to się potwierdzi – że podstawowym doświadczeniem swego Fausta ruszającego ku samopoznaniu z Mefistofeilesem Boito uczyni nie wolność ani władzę (jak Goethe), lecz miłość.

Nie może być wszak pozbawione znaczenia również i to, że pod nieobecność Boga w Prologu w rozmowie z Mefistofeilesem odzywa się, jak wspomniano, Chorus Mysticus: ten, który u Goethego pojawia się tylko raz, by w ostatnich słowach tragedii powiedzieć:

⁵⁹ Tamże, s. 16–17 (w oryginale wersy 330–335).

<i>Alles Vergängliche Ist nur ein Gleichnis; Das Unzulängliche, Hier wird's Ereignis; Das Unbeschreibliche, Hier ist's getan; Das Ewig-Weibliche Zieht uns hinan.</i>	„Jest podobieństwem tylko Wszelka nietrwałość. Tutaj spełni się w dziejach Niedoskonałość. To, co niewysłowione, Tu się przybliży. Wieczna Kobiecość nęci Wyżej i wyżej” ⁶⁰ .
---	---

Wystąpienie w operze – na początku – Chorus Mysticus, który wypowiada puentę i podsumowanie niemieckiej tragedii, odsyła właśnie do tych słów. W ten sposób Wieczna Kobiecość w sposób niewypowiedziany, lecz konieczny dołącza do elementów składających się na fabułę *Mefistofele*.

1.5.3. Akt I. Niedziela Wielkanocna. Pakt

Pierwsza charakterystyka Fausta pada z ust Mefistofelesa – w Prologu. U Boita jest ona nieco inna niż u Goethego, i ta zmiana zyskiwać będzie fundamentalne znaczenie w miarę rozwoju opery. Podczas bowiem gdy niemiecki Mefistofeles powiada o Fauście, że ten „to najpiękniejszej gwiazdki z nieba, to znów rozkoszy ziemskich żąda” [*vom Himmel fordert er die schönsten Sterne, und von der Erde jede höchste Lust*] (podkreśla zatem splatającą się w Faustowskiej osobowości sprzeczność między pożądaniem transcendencji a pożądaniem rozkoszy), w wersji Boitowskiej diabeł powiada:

<i>Inassopita bramosia di saper il fa tapino ed anelante; egli vorrebbe quasi trasumanar e nulla scienze al cupo suo delirio è confine.</i>	Nienasycona żąda poznania czyni go nieszczęśliwym i wyczerpanym; chciałby nieomal wykroczyć poza człowieczeństwo i żadna wiedza nie stawia granic w jego mrocznym oblędzie.
---	---

Już w tym miejscu zasygnalizować można, że obydwie – i oświeceniowe niemieckie, i romantyczne włoskie – wcielenia Fausta, jako realizacje mitu mają na celu dostarczanie nam logicznego modelu rozwiązywania sprzeczności (co jest niemożliwe – dodaje Claude Lévi-Strauss, który

⁶⁰ Tamże, s. 506 (w oryginale wersy 12104–12111).

stawia tę tezę w swojej próbie usystematyzowania struktury mitów – o ile sprzeczność jest rzeczywista⁶¹ – lecz ostatecznie inna (nierozwiązywalna) sprzeczność stanie się dominantą dzieł Goethego i Boita.

Podobnie pierwsze pragnienia i światopogląd Fausta Boitowskiego odbiegają od oryginału. Zapewne, jak zauważa w przywoływanym już studium *The Faust Legend in Music and Literature* William E. Grim, to, co różni *Mefistofele* od *Fausta*, wynika w dużej mierze z różnicy epok między tymi dziełami⁶². O ile bowiem u Goethego obracamy się w sferze świata doczesnego, rozumu, władzy, działania, o tyle u Boita olbrzymią rolę odgrywa pierwiastek pozaświatowy, emocjonalny, transcendentny i religijny. Niemniej jednak nie sposób nie odnieść się polemicznie do diagnozy Grima, mówiącej, że: „(...) parę pokoleń dzieli Goethego i Boita i anormalne cechy *Mefistofele* wynikają w większości z próby pogodzenia z założeniami romantyzmu tego, co zasadniczo stanowi artystyczny wytwór oświecenia. Faust Goethego to człowiek umysłu, który szuka aktywnych ujść dla swej twórczej energii; Faust Boita zaś szuka zadośćuczynienia wewnętrznym emocjonalnym konfliktom. Dla Goethego motywującym elementem egzystencji Fausta jest poszukiwanie momentu transcendencji; w *Mefistofele* Faust jest przede wszystkim zajęty godzeniem rzeczywistości z ideałem”. Jak widać, Grim, wskazując na poszukiwanie transcendencji, interpretuje działania Fausta tylko przez pryzmat pierwszej części tragedii (i to w sposób niepełny, odrzucając wprost przez Fausta wyrażoną chęć porzucenia życia w naukowej ascezie na rzecz działania i poszukiwania rozkoszy), tymczasem zaś już II część pokazuje Fausta jako kierującego się przede wszystkim żądzą władzy. Niesprawiedliwością też co najmniej, jeśli nie po prostu błędną interpretacją, byłoby odmawianie Boitowskiemu Faustowi miana „człowieka umysłu” i dążenia do transcendencji, zwłaszcza że, jak to się niebawem okaże, jego podstawową motywacją do zawarcia paktu z diabłem będzie chęć poznania siebie i świata.

Zestawiając niemiecki oryginał i jego operową adaptację, można zauważyć, że podczas gdy Goethe przedstawia nam Fausta od razu

⁶¹ Zob. Claude Lévi-Strauss, *Struktura mitów*, w: *Antropologia strukturalna*, przełożył Krzysztof Pomian, Warszawa 1970, 285–315.

⁶² William E. Grim, op.cit., s. 30.

w jego izbie, „pełnego niepokoju przy pulpicie”⁶³, u Boita ujrzymy Fausta dopiero wśród radosnego zamieszania w mieście z okazji Niedzieli Wielkanocnej. Już ten fakt wpływa na odmienne budowanie charakteru tych postaci.

Akt I opery otwiera scena zbiorowa, podczas której grupy młodych dziewcząt i chłopców uwodzą się wzajemnie, wznosząc toasty i zabawiając się śpiewem. Po chwili przez barwny tłum przejeżdża orszak książeący i wreszcie na scenie pojawiają się Faust i jego towarzysz Wagner.

Pierwsze słowa Fausta w operze to rozmarzony zachwyt nad wiosną:

<p><i>Al soave raggjar di primavera si scoscendono i ghiacci e già rinverda di speranza la valle; i vecchio inverno fugge al monte e il sol rallegra e avviva forme e color; se per anco al pianto non isbocciano i fior, l somma luce fa pullulare in cambio i bei borghesi azzimati da festa.</i></p>	<p>W słodkich promieniach wiosny pękają lody, a w dolinie zielenieje znów nadzieja; stara zima ucieka w góry i słońce ponownie rozwesela i ożywia kształty i kolory; jeśli jeszcze na nizinie nie rozkwitają kwiaty, to w zamian światło sprawia, że dobrzy mieszczanie wyroili się wystrojoni, by świętować.</p>
---	---

Trzeba zwrócić uwagę, że choć powyższe rozważania zaczerpnięte są wprost z tragedii Goethego, to ponieważ zostały wybrane przez Boita z dłuższego fragmentu, pozbawione są ironii i goryczy, które towarzyszą im w oryginale. W całości bowiem analogiczna wypowiedź Fausta w tragedii wygląda następująco:

<p><i>Vom Eise befreit sind Strom und Bäche Durch des Frühlings holden belebenden Blick; Im Thale grünet Hoffnungs-Glück; Der alte Winter, in seiner Schwäche, Zog sich in rauhe Berge zurück. Von dorthier sendet er, fliehend, nur Ohnmächtige Schauer körnigen Eises In Streifen über die grünende Flur; Aber die Sonne duldet kein Weißes, Überall regt sich Bildung und Streben, Alles will sie mit Farben beleben;</i></p>	<p>„Już wiosny życiodajne wejrzenie Rozkuło z lodów rzekę i strumienie; W dolinie błysły nadzieją zielenie; Starucha zima, osłabła, zgrzybiała, W dzikie się góry na powrót zdała. I tylko stamtąd, gdzie się zasyła, Gradowe szczątki groźnej nawały Na zieleniące się pola nasyla; Lecz słońce żadnej nie ścierpi pobiałą, Co się kształtuje, powstaje z tworzywa, Wszystko niech barwą rozliczną ożywa;</p>
--	--

⁶³ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, tłumaczył Adam Pomorski, op.cit., s. 21.

<p><i>Alles will sie mit Farben beleben; Doch an Blumen fehlt's im Revier, Sie nimmt geputzte Menschen dafür. Kehre dich um, von diesen Höhen Nach der Stadt zurück zu sehen. Aus dem hohlen finstern Thor Dringt ein buntes Gewimmel hervor. Jeder sonnt sich heute so gern. Sie feiern die Auferstehung des Herrn, Denn sie sind selber auferstanden, Aus niedriger Häuser dumpfen Gemächern, Aus Handwerks – und Gewerbes-Banden, Aus dem Druck von Giebeln und Dächern, Aus der Straßen quetschender Enge, Aus der Kirchen ehrwürdiger Nacht Sind sie alle an's Licht gebracht.</i></p> <p><i>Sieh nur, sieh! wie behend sich die Menge Durch die Gärten und Felder zerschlägt, Wie der Fluß, in Breit' und Länge, So manchen lustigen Nachen bewegt, Und bis zum Sinken überladen Entfernt sich dieser letzte Kahn (...).</i></p>	<p>A że nie pora jeszcze na kwiaty, Tłum ludzi słońcu wystarcza pstrokaty. Odwróć się, spojrzysz z tego wzniesienia Na miasto w dole: widzisz, jak z cienia, Z bramy ziejącej pustką czarną Bez końca ludek się wyłania. Wszyscy się na słoneczko garną. Dziś mają święto Zmartwychwstania, Bo też powstałi jak z zaświatów Z zatęchłych izb nikczemnych domów, Z uwięzi rzemiosł i warsztatów, Z ucisku dachów, wykuszy, załomów, Ze stłoczonej ciasnoty zaułków, Z nabożnej nocy kościołów, kościółków, Na światło dzienne wypęzli, wybiegli, Między ogrody na pola wylegli. Popatrz no, popatrz! Jak to ta tłuszcza W łódceczkach się na wodę wypuszczza, Jak okiem sięgnąć suną po wodzie,</p> <p>Ledwie nie tonąc, przepełnione łodzie (...)⁶⁴.</p>
--	---

Widoczne jest, jak Boito urywa przykład tuż przed tym, gdy rozmyślanie o przebudzeniu świata na wiosnę zamieniają się w pogardliwe oceny mieszczan, powstałych „z zatęchłych izb nikczemnych domów”.

W operze ostatecznie liryczne refleksje Fausta zostają ponownie przerwane przez rozbawiony tłum. Następujący po tej chwili fragment opery jest ciekawy i istotny z punktu widzenia związków Boita z Polską – młodziem, pokrzykując, zaczyna bowiem tańczyć, jak zapisano w partyturze, obertasa. Charakterystyczne metrum trójdzielne i typowa dla oberka budowa rytmiczna pojawiają się najpierw w orkiestrze, a potem także w partii chóru.

Oberka charakteryzuje także tekst, chór bowiem śpiewa o tańcu, podczas którego się drepcze i kręci (*La danza scalpita sul suol, la danza rotonda sul suol*):

⁶⁴ Tamże, s. 41–42 (w oryginale wersy 903–934).

Przykład 1.3. *Mefistofele*, Akt I, obertas, t. 222–261

74

OBERTAS.
Piu mosso un poco $\text{♩} = 192.$
 (They begin to dance the Obertas.)

maid, They dance in the shade A mad gallo - pade!
par si dan - no a dan - zar un mai - to ga - lop - po.

maid, They dance in the shade A mad gallo - pade!
par si dan - no a dan - zar un mat - to ga - lop - po.

OBERTAS.
Piu mosso un poco $\text{♩} = 192.$

f slanciato. *ruvidissimo e ff*

Ju - hé!..... Ju - hé!..... Ju - hé!... Ju - hé! Ju - hé!...
ben marato il ritmo dei Tenori.

Ju - hé!..... Tut - ti vanno al - la rin - fu - sa sul - la mu - si - ca con -

Ju - hé!..... Ju - hé! ah!.....

gettate con forza.

76

false collusion flows Our sing- ing. Dancing, we stamp upon the ground, Dancing, we stamp upon the ground, The
 - fu - sa tutti van, can - tia - mo, la danza scapi-ta sui suoi, la danza scal-pita sui suoi, la

false collusion flows Our sing- ing. Dancing, we stamp upon the ground, Dancing, we stamp upon the ground, The
 - fu - sa tutti van, can - tia - mo, la danza scapi-ta sui suoi, la danza scal-pita sui suoi, la

piu forte ancora. maratissimo

mer - ry go round! ah! All is going to con- fu - sion.
 dan - sa ro - ton - da. Tutti vanno alla rin- fu - sa.

mer - ry go round 'o'er the ground.
 dan - sa ro - ton - da sui suoi. Heisa hé!

All is go- ing to con- fu - sion.
 Tut - ti van no alla rin - fu - sa. Ju-

il canto. riattac-

Po wirującym tańcu ponownie pojawia się Faust, który konsekwentnie jest przedstawiany jako spokojny, refleksyjny i łagodny stary mędrzec – nie ma w nim tymczasem nic z targanego wątpliwościami uczonego, który w niemieckim oryginale w pierwszym swym monologu zadrecza się:

<i>Habe nun, ach! Philosophie, Juristerei und Medicin, Und leider auch Theologie! Durchaus studirt, mit heißem Bemühn. Da steh' ich nun, ich armer Thor! Und bin so klug als wie zuvor (...) Mich plagen keine Scrupel noch Zweifel, Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel – Dafür ist mir auch alle Freud' entrissen (...).</i>	„Te moje uniwersytety! Nad filozofią i nad prawem, Nad medycyną i, niestety! Nad teologią w pocie krwawym Ileż to ja się naślęczałem, Nieszczęsny głupiec! z zyskiem jakże ma- łym! (...) Obce mi wprowadzie lęk i wahanie, Nie straszny diabeł, piekielne otchłanie – Lecz radość przysła, straciłem radość (...) ⁶⁵ .
---	--

Doktor i jego pomocnik Wagner obserwują chylenie się dnia za horyzont – Boito ledwie kilka słów wybiera z kolejnego długiego monologu Fausta u Goethego, który, odpędzając złe i melancholijne myśli, rozmarza się o tym, jak „biegłby tak i biegł za światłem słońca,/ Gdybyż to skrzydła niosły go w błękicie”⁶⁶.

W operze Faust i Wagner, kontemplując zachód słońca, w oddali dostrzegają postać mnicha w szarym habicie kapucynów – dzięki motywowi w orkiestrze, znanemu już z Prologu, nie ma wątpliwości, że to Mefistofeles (który, inaczej niż u Goethego, nie przychodzi zatem pod postacią czarnego psa):

⁶⁵ Tamże, s. 21 (w oryginale wersy 354–359 i 368–370).

⁶⁶ Tamże, s. 47. Tak Adam Pomorski przekłada wersy: *O daß kein Flügel mich vom Boden hebt, ihr [der Sonne] nach und immer nach zu streben!*

Przykład 1.4a. *Mefistofele*, Prolog, *Scherzo stromentale*, t. 159–174

Allegretto. $\text{♩} = 144$.

p *secco*. *p* *p* *p* *p*

Przykład 1.4b. *Mefistofele*, Akt I, t. 379–382

Allegretto. $\text{♩} = 96$.

thought doth always turn to one's dwelling.
bru - na tor - na dol - ce la ca - sa.

Allegretto $\text{♩} = 96$
p

Mimo że Wagner zaprzecza, Faust na widok mnicha jest pełen obaw – dostrzega pod jego stopami płomień. W atmosferze zbliżającej się grozy i niepokoju odchodzą do domu.

Otwierająca kolejną scenę aria Fausta *Dai campi, dai prati* należy nie tylko do najsztywniejszych fragmentów opery ze względu na swój

wdzięk – jest to ponadto jeden z momentów charakterystyki Fausta, pozwalający zarysować znaczące różnice pomiędzy jego wcieleniem operowym a Goetheańskim.

Boitowski Faust wyznaje:

<p><i>Dai campi, dai prati, che inonda la notte, ...dai queti sentier ritorno, e di pace, di calma profonda son pieno, di sacro mister. Le torve passioni del core s'assonnano in placido oblio; mi ferve soltanto l'amore dell'uomo! l'amore di Dio! Ah! Dai campi, dai prati ritorno e verso l'Evangel mi sento attratto, m'accingo a meditare.</i></p>	<p>Z pól, z łąk, które zrosiła noc, ...cichymi ścieżkami powróciłem, i głębokiego spokoju pełen jestem, i świętej tajemnicy. Dręczące namiętności serca sennie odeszły w zapomnienie; rozpala się we mnie tylko miłość do człowieka! miłość do Boga! Ach! Z pól, z łąk powracam i czuję, jak przywołuje mnie Ewangelia, przygotowuję się do medytacji.</p>
---	--

U Goethego analogiczny fragment brzmi, jak następuje:

<p><i>Verlassen hab' ich Feld und Auen, Die eine tiefe Nacht bedeckt, Mit ahnungsvollem heiligem Grauen In uns die bess're Seele weckt. Entschlafen sind nun wilde Triebe, Mit jedem ungestümen Thun; Es reget sich die Menschenliebe, Die Liebe Gottes reget sich nun.</i></p>	<p>W przekładzie Adama Pomorskiego: „Pożegnać przyszło je po ciemku: Na polach, łąkach noc już głucha, Co w pełnym przeczuciu, świętym lęku Budzi tę lepszą cząstkę ducha, Zasnęły dzikie żądze ludzi, Nieokiełznane poczynania; Miłość człowieka w nas się budzi, Miłość co nas ku Bogu skłania”⁶⁷.</p>
---	---

Boitowski Faust „pełen jest spokoju”, co więcej, czuje w sobie „świętą tajemnicę” – Faust Goetheański mówi zaś o „świętym lęku”. Inne znaczenie ma też wyznanie o miłości do człowieka i Boga: u Boita Faust mówi o sobie – że to w nim rozpala się ta miłość. W niemieckim oryginale więcej jest dystansu i zwrotów ogólnych, nie tak bezpośrednich: tu Faust deklaruje tylko, że „budzi się” (*es reget*) – lecz w kim? – miłość do człowieka, a zatem (*nun*) – także do Boga. Adam Pomorski przekłada to tak, że miłość do człowieka „skłania nas ku Bogu”. Bóg jest adresatem

⁶⁷ Tamże, s. 51 (w oryginale wersy 1178–1185).

ludzkiej miłości dzięki temu, że stworzył właśnie taką istotę jak człowiek. Interpretując to bardzo dosłownie: Faust Boitowski kocha Boga bardziej bezwarunkowo.

Prosta, melodyjna aria o trzyczęściowej budowie opiera się w przeważającej mierze na krokach sekundowych, z ewentualnym wychylem ku tercji. Tworzy atmosferę łagodną i pełną pogody:

Przykład 1.5. *Mefistofele*, Akt I, *Dai campi, dai prati*, t. 455–467

88

FROM THE GREEN FIELDS.

(DAI CAMPI.)

ARIA.

Translated and adapted by THEODORE T. BARKEE.

Larghetto. (♩ = 42.) (FAUST.) *meditabondo.*

From the green fields, from the mea-dows, Where are fall-ing night's
Dolce. *pp*
Da - i cam - pi, da - i pra - ti, che in - non - da' la

shad - ows, Where are fall - ing night's shad - ows, From the path - ways now
pp
not - te, che in - non - da la not - te, da - i que - ti sen -

still'd, Re - turn I, and with sweet peace, With calm deep and
pp
tier ri - tor no e di - pa - ce, di cal - ma pro -

Copyright, 1880, by O. DITSON & Co.

Gwałtowną zmianę nastroju przynosi ponowne pojawienie się Mefistofelesa – zamaskowany pod postacią mnicha już wcześniej wraz z Faustem wemknął się do izby, teraz jednak zdradza go okrzyk, który wydaje, gdy Doktor zasiada do lektury Ewangelii.

Wraz z wkroczeniem do akcji diabła, w muzyce zagęszcza się chromatyka, a tonacja gwałtownie zmienia się z F-dur na f-moll:

Przykład 1.6. *Mefistofele*, Akt I, pojawienie się Mefistofelesa w studiu, t. 495–496

91

Faust. (Opens a volume placed on a lectern. His meditations are broken by the Prior's shriek, as he rises from the alcove.)
Asai sostenuto.

What ho! O - ho! who's call - ing! The Fri - ar! how is this!
 chi ur - la? Il fra - te! che veggio?

Asai sostenuto. ♩ = 72.

Po chwili f-moll moduluje do Des-dur, a po rozpedzonym półtonowym biegniku dociera do Ges-dur. Wtedy też, wraz z pierwszymi słowami Mefistofelesa do Fausta, w orkiestrze pojawia się motyw, który już dwukrotnie sygnalizował wejście diabła (w Prologu i we wcześniejszej scenie aktu I, gdy na horyzoncie widoczna była postać zakapturzonego mnicha):

Przykład 1.7. *Mefistofele*, Akt I, *Che baccano*, t. 509–518

Mar. Scherzoso. Fas.

What an up - roar! good sir, I wait your or - ders. This, then must be the kernel of the
 Che bac-ca - no! Mes-ser, mi co - man - do - se. Questo e - ra dunque il nocciolo del?

Scherzoso. ♩ = 120.

(pauze.) a piacere. *Meno mosso. Mar.*

fiat! A car-a - her! well, the just excites my laughter. What is your name, sir? Sir, your question is foreign and
 frate! un cau - lier! mi fa ri - der la fa - ce - sia. Co - me ti chia - mi? La do - man - da è stran - ia puè.

Meno mosso. ♩ = 92.

col canto. col canto.

Krótki dialog Fausta i Mefistofelesa wyjęty jest niemal dokładnie z Goethego i podobnie jak w niemieckim oryginale daje pierwszą znaczącą charakterystykę Mefistofelesa jako emanacji wszechobecnego chaosu. Diabeł nie chce wyjawić, jak ma na imię. Imię wszak, powiada Faust, pozwala określić esencję, istotę – zjawisko nienazwane jest dla człowieka nieuchwytnie, zanurzone w bezpojęciowej przestrzeni, w której wszystko zlewa się ze wszystkim. Nazywanie to dar człowieka, wyróżniający go spośród innych istot – na początku świata to Adam nadał imiona wszystkim „zwierzętom ziemnym i ptakom powietrznym”. Jednocześnie adamiczna zdolność nazywania stanowi o ludzkiej słabości – nienazwane bowiem może nam się wymykać. Wittgenstein wyciągnie z tego w swoim czasie wniosek jeszcze bardziej ostateczny, stwierdzając, że poza granicami języka jednostki kończy się jej świat.

Skoro zatem diabeł unika odpowiedzi na pytanie o imię, to znaczy, że chce pozostać dla Fausta nieuchwytny i nierozpoznany. Można jednak dostrzec w tym także inne znaczenie – Mefistofeles nie musiałby mieć imienia, jest bowiem po prostu odwrotnością, negacją i zaprzeczeniem, istnieje tylko jako przeciwieństwo, a zarazem dopełnienie – a w tym wypadku będzie to przeciwieństwo i dopełnienie samego Fausta.

W tragedii Goethego diabeł mówi o sobie:

<p><i>Ich bin der Geist der stets verneint! Und das mit Recht; denn alles was entsteht Ist werth daß es zu Grunde geht; Drum besser wär's daß nichts entstünde. So ist denn alles was ihr Sünde, Zerstörung, kurz das Böse nennt, Mein eigentliches Element. (...) Ich bin ein Theil des Theils, der Anfangs alles war, Ein Theil der Finsterniß, die sich das Licht gebar, Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht,</i></p>	<p>„Ja jestem duch, co zawsze przeczy! I całkiem słusznie, bo dzieło stworzenia Zaprawdę warte jest zniszczenia; Lepiej mu było nie powstawać. Moim żywiołem jest więc to, Co grzechem zwykło się wydawać: Niestwo, krótko mówiąc – zło. (...) Jam cząstka cząstki dawnej jedni wielkiej, Cząstka ciemności, światła rodzicielki, Butnego światła, które Matce Nocy Odmawia dziś znaczenia, miejsca, mocy,</p>
---	--

<p><i>Und doch gelingt's ihm nicht, da es, so viel es strebt, Verhaftet an den Körpern klebt.(...), So, hoff' ich, dauert es nicht lange Und mit den Körpern wird's zu Grunde gehn.</i></p>	<p>A samo przez to większe się nie stanie: Do ciała przykute, pada tylko na nie (...); Niedługo to, jak tuszę, będzie trwało: Zniszczeje samo razem z ciałem zniszczeniem⁶⁸.</p>
---	---

W następującej w tym miejscu opery tzw. arii z gwizdem Boito przedstawia, podążając jednak po części tylko za Goethem, Mefistofelesa jako filozofa, który stanowi personifikację ludzkiej skłonności do Zła. To nie jest już towarzysz życia człowieka, który ma go popychać do działania, lecz władca i sztukmistrz zarazem, rozbijający później kulę ziemską w drobny pył. Mefistofeles nie aktywizuje, lecz po prostu unicestwia człowieka:

<p><i>Sono lo spirito che nega sempre tutto; l'astro, il fior. Il mio ghigno e la mia bega turban gli ozi al Creator. Voglio il Nulla e del Creato La ruina universal, È atmosfera mia vital ciò che chiamasi peccato, Morte e Mal! Rido e avvento questa sillaba: „No” Struggo, tento, ruggo, sibilo: „No” Mordo, invischio, Struggo, tento, ruggo, sibilo: fischio! fischio! fischio! fischio! fischio! fischio! (fischia violentemente colle dita fra le labbra) Parte son d'una latebra del gran Tutto: Oscurità. Son figliuol della Tenebra che Tenebra tornerà. Sor la luce usurpa e afferra il mio scettro a ribellion, poco andrà la sua tenzon, vè sul Sol e sulla Terra, Distruzion!</i></p>	<p>Jestem duchem, który zaprzecza zawsze wszystkiemu; gwiazdom, kwiatom. Mój szyderczy śmiech i mój sprzeciw zakłócają chwile odpoczynku Stwórcy. Chcę Nicości i totalnej ruiny Stworzenia. Właściwie mi środowisko to to, co nazywa się grzechem, Śmiercią i Złem. Śmieję się i rzucam tę sylabę: „Nie”. Niszczę, kuszę, ryczę, syczę: „Nie”. Kąsam, wciągam, Niszczę, kuszę, ryczę, syczę: gwizdź! gwizdź! gwizdź! gwizdź! gwizdź! gwizdź! (gwizdź gwałtownie na palcach) Jestem częścią części wielkiej Całości: Mroku. Narodziłem się synem Ciemności, który do Ciemności powróci. Jeśli teraz światło przywłaszcza sobie i chwyta moje berło i bunt, wkrótce nastanie sprzeciw wobec niego na Słońcu i na Ziemi: Destrukcja!</p>
--	---

⁶⁸ Tamże, s. 56–57 (w oryginale wersy 1338–1344, 1349–1354 i 1357–1358).

Boitowski szatan wydaje się groźniejszy przez to, że mówi po prostu w swoim własnym imieniu – on nikogo tak naprawdę nie reprezentuje: sam jest totalnym i wszechogarniającym Złem. Podczas gdy w niemieckiej tragedii mowa jest zaledwie o tym, że „dzieło stworzenia zaprawdę warte jest zniszczenia” (*alles was entsteht ist werth daß es zu Grunde geht*), to Boito każe Mefistofelesowi stwierdzić: „Chcę Nicości i totalnej ruiny Stworzenia” (*Voglio il Nulla e del Creato la ruina universal*). Choć Goethe pozwala ciemności pozostać „światła rodzicielką”, co ostatecznie ma wydzźwięk nadziei, że po mroku zawsze przyjdzie światło, to Boito w świetle widzi wyłącznie przeciwnika ciemności, którego ta zniszczy i bezpowrotnie pochłonie.

Zresztą Goetheański Faust po takiej przemowie Mefistofelesa pozwala sobie na lekceważące: „Nie mogąc się rozprawić z wielkim światem dziarsko poczynasz sobie z małym”⁶⁹ (*Du kannst im Großen nichts vernichten und fängst es nun im Kleinen an*), w operze natomiast Faust niemal z lękiem i z szacunkiem – natomiast bez szyderstwa – zwraca się do diabła: „Dziwny synu Chaosu” (*Strano figlio del Caos*); bezimien-ny, a więc zanurzony w chaosie, poza granicami poznania. Ten wers, wyjęty z dłuższej, nieco kpiącej wypowiedzi Fausta z niemieckiego oryginału, pozbawiony kontekstu, zmienia znaczenie.

William E. Grim w muzycznej warstwie arii *Sono lo spirito che nega* dostrzega parodię arii Fausta sprzed kilku chwil *Dai campi, dai prati*, choć nie wydaje się, by poza faktem, że aria Faustowska jest w F-dur, Mefistofelesowska zaś w f-moll, oraz poza dalekim podobieństwem motywu czołowego obydwu utworów, w których linia melodyczna początkowo opada, dało się jasno wskazać inne punkty świadczące o parodystycznej intencji kompozytora.

W efektywnym utworze charakteryzującym Mefistofelesa podstawowy materiał melodyczny stanowią pochody chromatyczne – przede wszystkim w krokach sekundowych –

⁶⁹ Tamże, s. 57 (w oryginale wersy 1360–1361).

Przykład 1.8. *Mefistofele*, Akt I, *Sono lo spirito che nega*, t. 540–543

MEFIS. *Un poco piu trattenuto. (♩ = 58.)*

Im... the Spir - it that... de - ni - eth All... things,
Son... lo Spi - ri - to.... che ne - ga sem - pre,

sf *pp assai legato e cres - - - - cen - - - -*

– ponadto progresje składające się z rozłożonych trójdźwięków, jak to widać w przykładach poniżej. Można jeszcze dodać, że owe rozłożone akordy także nawiązują do pierwszej muzycznej identyfikacji Mefista w Prologu:

Przykład 1.9a. *Mefistofele*, Prolog, *Scherzo stromentale*, t. 175–178

staccatissimo.

Przykład 1.9b. *Mefistofele*, Akt I, *Sono lo spirito che nega*, t. 586–594

97

Wast-ing, howl-ing, hiss-ing, on I go, Whis-t'ling! whis-t'ling! whis-t'ling!
 strug-go, ten-to rug-go, of-fer-lo, *f* - schio! *f* - schio! *f* - schio!

cen-do. (He whistles loudly with his fingers between his lips.)
 whis-t'ling! whis-t'ling! Eh! Eh!
f - schio! *f* - schio! *Sra*

Allegro focoso.
fff *f con brio.*

Sra
f *pausa lunga.*

Nie brak tu również charakterystycznych dla powtarzającego się w operze kilkakrotnie motywu Mefistofelesa przednutek, choć pełny motyw nie pojawia się w arii:

Przykład 1.10. *Mefistofele*, Akt I, *Sono lo spirito che nega*, t. 571–585

96

Più mosso con fuoco. (♩ = 188.)

-gres - sion, Sin... and Death! Shout - ing and
 -ca - to, Mor - te e Mal! Ri - do e av-

laugh - ing out this word I throw: "No!" Wast - ing,
 -ven - to que - sta sil - la - ba: "No." Strug - go,

roar - ing, hiss - ing, on I go - "No!" Stan - d'ring, soll - lug,
 ten - to, rug - go si - bi - lo. "No." Mor - do, in - vi - achio,

Aria *Sono lo spirito che nega* składa się z dwóch niemal identycznych części, w których można wydzielić jasno oddzielone segmenty: krótki wstęp instrumentalny oparty na rozłożonych, opadających akordach kadencji w f-moll (a), dwukrotną prezentację tematu melodycznego bazującego na opadającej gamie chromatycznej, zwieńczonego skokiem o kwintę w górę, który zamyka się sekundą małą (b), fragment bazują-

cy na kilkudziesiękowych, wyskandowanych motywach melodycznych ukształtowanych pod względem wysokości dźwięku na kształt łuków (c), prowadzący do kulminacji odcinek, w którym najistotniejszy element charakterystyczny stanowią dźwięki staccato i przednutki, a także zamykająca go chromatyczna, wstępująca progresja trójdźwięków (d) oraz krótkie ogniwo kulminacyjne, melodycznie tożsame ze wstępem, lecz wyróżniające się poprzez fakt, że solista gwizdże (a') – po tym odcinku powracają: część b, minimalnie zmieniona, jeśli chodzi o akompaniament orkiestry, części c i d oraz, raz jeszcze, a' – z gwizdem.

W następującym po arii recytatywie diabeł oferuje się jako sługa Fausta – w zamian ostrzegając, że sytuacja wzajemnej podległości będzie musiała ulec zmianie *tam (laggiù)*.

Odpowiedź Fausta Boitowskiego ponownie różni się w istotnych szczegółach od tej, którą daje na tę samą ofertę jego niemiecki pierwowzór – w operze bowiem bohater prosi o „godzinę odpoczynku, w której dusza się uspokaja” (*un ora di riposo in cui s'acquieti l'anima*), i o to, by przed jego „ciemnym umysłem odkryć jego samego i świat” (*sveliare al mio buio pensier me stesso e il mondo*). W takiej chwili pogodzenia ze sobą i poznania Faust pragnąłby powiedzieć do upływającej chwili: „Zatrzymaj się, jesteś piękna!” (*Arrestati sei bello!*).

U Goethego tylko Mefistofeles mówi o wartości spokoju: „Lecz, przyjacielu, z czasem się docenia spokój, co daje zasmakować w życiu”⁷⁰ (*Doch, guter Freund, die Zeit kommt auch heran wo wir was Guts in Ruhe schmausen mögen*) – Faust zaś protestuje:

<p><i>Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen, So sei es gleich um mich gethan! Kannst du mich schmeichelnd je belügen Daß ich mir selbst gefallen mag, Kannst du mich mit Genuß betrügen; Das sei für mich der letzte Tag!</i></p>	<p>„Jeślibym miał w spokoju gnuśnie zalec, Niech raczej zdechnę jak padalec! Jeśli oszustwo dzięki tobie We własnej wziąłbym zaś osobie Za rozkosz, za świadomość – w rzeczy samej Możesz mnie, kusicielu, składać w grobie”⁷¹.</p>
---	--

Goetheański Faust zatem po raz kolejny wskazuje na fakt, że celem człowieka ma być działanie – które, jak wynikało z relacjonowanej wcze-

⁷⁰ Tamże, s. 69 (w oryginale wersy 1690–1691).

⁷¹ Tamże, s. 70 (w oryginale wersy 1692–1697).

śniej analizy Karola Bergera, stanowi jedyną drogę ku zbawieniu i zadanie stawiane przed ludzkością przez Boga. Targany niepokojami Faust oświeceniowy najbardziej brzydzi się zatem spokojem – a życie wieczne, o które wszak nie dba, gotów jest oddać za jedną chwilę świadomości, ale też rozkoszy; XIX-wieczny Faust z opery Boita marzy o chwili, w której jego dusza zazna uspokojenia, a błędzący w mrokach umysł rozjaśni odkrycie znaczenia siebie samego i świata (czyli w istocie: wszystkiego).

Po kantylenowo wyrażonym pragnieniu Fausta Mefistofeles rozpoczyna duet *Fin da stanotte* – ponownie pojawiają się tu charakteryzujące diabła środki muzyczne: przednutki, rytmy szesnastkowe, liczne pauzy, technika staccato oraz chromatyka:

Przykład 1.11. *Mefistofele*, Akt I, *Fin da stanotte*, t. 692–701

105

Allegretto. (♩ = 126)

Then from to-night, forth, then from to-night, forth, In all the re-vels, mas-ter thou'lt
Fin da sta not - te, fin da sta not - te, nel - for-gie ghio-t-te dal mio mes-

saltellando e brioso.

be; ser; And as you'll see, da ca-merier, Servant I'll be, da ca-merier, Serv-ing my mas-ter right faith-ful-
ly! ro. Then, from to-night, forth, then, from to-night, forth, Fin da sta not - te, fin da sta not - te,

Warto podkreślić, że włączając się do tego duetu, Faust przejmuje od Mefistofelesa jego „szatańską” melodię.

Akt pierwszy kończy zatem przypieczętowanie paktu Fausta z diabłem, z którym jednoczy się on w zgodnym duecie. To kolejny moment, w którym Boito wyraźnie akcentuje silniejszą, niż to jest u Goethego, pozycję Mefistofelesa, chwilami będącego niemal niczym sobowtór Fausta, jego *Doppelgänger*, ten, kto przedstawia groteskową parodię Faustowskich działań i myśli, jego ambicji i pragnień widzianych w diabelskim krzywym zwierciadle, chwilami zaś – choć oferuje swoje usługi – jest wyraźnie władcą Fausta, tym, kto całą grę rozgrywa wyłącznie według własnych reguł.

1.5.4. Akt II. Ogród

Pierwszym doświadczeniem Fausta, wyruszającego ze studia wraz z Mefistofelem, jest miłość do Margherity. Cała historia rozkwitu tej krótkiej i tragicznej miłości rozgrywa się w Boitowskiej operze podczas pierwszej sceny aktu II. Uroczą sceneria ogrodu Marty – powstała z połączenia dwóch osobnych spotkań kochanków opisanych w tragedii Goethego – niepoprzedzona jest ani wypiciem naszykowanego przez Czarownicę magicznego napoju, ani zetknięciem się Henryka i Małgorzaty na ulicy.

W tragedii Goethego odmłodzony przez Wiedźmę Faust dostrzega w jej czarodziejskim lustrze „piękną zjawę” – zapewne Helenę Trojańską, ideał kobiecej urody wszech czasów, której tymczasem jednak nie pozwala mu obejrzeć Mefistofeles, wołając:

<i>Nein! Nein! Du sollst das Muster aller Frauen Nun bald leibhaftig vor dir sehn.</i>	„Nie! Nie! Nie chodzi teraz o widziadła; Arcykobietę ujrzeć masz cieleśnie”
--	--

A cicho dodaje:

<i>Du siehst, mit diesem Trank im Leibe, Bald Helenen in jedem Weibe.</i>	„Po tym napoju w całym jej powabie Piękną Helenę ujrzysz w każdej babie” ⁷² .
---	---

⁷² Tamże, s. 112 (w oryginale wersy 2601–2604).

Co prawda także operowy Faust napomyka chyba o jakimś wcześniejszym spotkaniu, mówiąc:

<p><i>Mi perdona l'ardimento che dal labbro mi sfuggi quando il magico portento del tuo viso m'appari.</i></p>	<p>Proszę, wybac mi śmiałość, co wymknęła się z mych ust, gdy ukazała mi się czarowna zapowiedź twojej twarzy.</p>
--	--

a Margherita także wspomina, że w istocie zasmuciła ją ta niegdysiejsza jego śmiałość, dręczyła się bowiem, że mógł ją wziąć za dziewczynę bez zasad – ale poza tą krótką wymianą nieokreślonych wspomnień nie ma w *Mefistofele* innych opisów początków owej znajomości, przez co robi ona wrażenie nagłej i pośpiesznej (choć nie wyczarowanej!). Ten pośpiech czytelnie podkreśla też Boito w zamykającym scenę kwartecie (*Corri, corri, lesto, lesto* – „biegnij, biegnij, rażno, rażno” – śpiewają w nim Margherita i Marta).

Scenę ogrodową otwiera dworna rozmowa czworga bohaterów: Fausta i Małgorzaty oraz Mefistofelesa i Marty.

Niemal dokładny pierwowzór tego obrazka znajduje się u Goethego. W niemieckim oryginale „ogród Marty, w którym odbywa się schadzka, to parodia Ogrodu Miłości (i ogrodu mistycznego!), znanego kolejnym epokom kultury europejskiej od średniowiecza do rokoka. Gra pozorów miłosnych w symbolicznie kontrapunktujących się dialogach dwóch par rozmówców to gra pozorów stanowych (figury odgrywają nie swoje role społeczne), magiczny kwadrat oszustwa i złudy. W drugiej warstwie znaczeniowej cztery postaci tej sceny odgrywają alchemiczny spektakl wzajemnych przemian. Zasadą nadrzędną jest jedność przeciwieństw: Małgorzata tworzy więc dopełniającą się parę z Martą, podobnie jak Faust z Mefistoelesem. Marta – skądinąd *alter ego* Mefistofelesa – to »stara«, skażona ziemskim doświadczeniem Małgorzata (tak jak Faust to »stary Werter«)⁷³.

Ogrodowa sceneria w operze nie stanowi parodii, lecz wpisuje się w konwencję przedstawiania scen miłosnych. Boito dzięki drobnym przesunięciom akcentów oraz przede wszystkim dzięki gnącej się niczym w ukłonach melodii zamienia zatem to spotkanie, które w niemieckim

⁷³ Adam Pomorski, *Ten bardzo poważny żart*, op.cit., s. 547.

Pierwszy z owych motywów to początek arii Fausta *Colma il tuo cor*:

Przykład 1.13. *Mefistofele*, Akt II, *Colma il tuo cor*, t. 163–167

rall. *Andante sostenuto.*

Dases to de-clare "I be-lieve not!" Flood thou thy heart with all the bliss
 ta - to da dir: non cre - do? Col - - ma il tuo cor d'un pal - - pi - to
Andante sostenuto. $\text{♩} = 5.$

rall. molto col canto.

That from true and ar-dent love doth proceed, And call that rap'rous
 e chis - ma poi quel-

Niebawem powyższy temat będzie sygnalizował pojawienie się zjawy Małgorzaty podczas Nocy Sabatu.

Drugi motyw pochodzi z następującego po tym miłosnym dialogu kwartetu (którego temat, jak to zostanie także później pokazane, również stanowi element konstrukcyjny spajający poszczególne części dzieła, pojawia się bowiem w akcie III w scenie szaleństwa i śmierci Małgorzaty, jako znak jej rozpoznania Fausta i związanych z nim wspomnień):

Przykład 1.14. *Mefistofele*, Akt II, *Dio clemente*, t. 225–229

$\text{♩} = 56.$ **127**

Moderato con passione. *p*

o'er me, I feel mys-terious airs.... o'er me blowing. Fare-
 sen-to, ah! sento un'a - u - ra ar - ca-na e ca - ra. Ad-

yea!
 st.

con passione.

yea!
 st. I feel mys-terious airs.... o'er me blow-ing.
 A! sen - to un'a - u - ra ar - ca-na e ca - ra..

Jeśli chodzi o treść duetu między Henrykiem i Margheritą w akcie II, sc. I, zaczynającym się od słów *Dimmi se credi, Enrico* („Powiedz mi, czy wierzysz, Henryku”), to stanowi on, z pewnymi skrótami, niemal dokładny przekład sceny opisującej drugą schadzkę kochanków w *Fauście* Goethego. W wersji Boita mniej jest dosłowności, np. gdy Enrico mówi:

<i>Di, non potrò giammai dolce un'ora d'amore viver teco e confondere il mio cuor col tuo cuore?</i>	Powiedz, czy nigdy nie będę mógł przeżyć z tobą słodkiej godziny miłości i połączyć mego serca z twoim sercem?
--	---

to w oryginale namowy Fausta skierowane do Małgorzatki są bardziej jednoznaczne:

<i>Ach kann ich nie Ein Stündchen ruhig dir am Busen hängen, Und Brust an Brust und Seel' in Seele drängen?</i>	W tłumaczeniu Adama Pomorskiego: „Ach, gdybym choć przez chwilę Spokojnie mógł przytulić cię całą, Połączyć z duszą duszę, z ciałem ciałem!” ⁷⁵ .
---	---

Po dialogu między zakochanymi, na którego zakończenie Faust wręcza Marghericie ampułkę z kroplami nasennymi dla jej matki, przychodzi czas na finał całego aktu – dwuczęściowy kwartet, wspomniany już powyżej, który nie ma swojego odpowiednika w oryginalnym tekście. Pierwsza część kwartetu ważna jest, jak wspomniano, ze względów architektonicznych dla całej opery, jej melodia powraca bowiem w scenie szaleństwa Małgorzaty jako motyw przypomnienia. Pod względem treści powtarza miłosne rozważania i deklaracje przewijające się już we wcześniejszej rozmowie zarówno Fausta i Małgorzaty, jak i Mefistofelesa i Marty. Część druga to muzyczny znak pospiesznie się rozgrywiającej w operze krótkiej historii miłości Fausta i Margherity: czwórka bohaterów powtarza naprzemiennie słowa takie, jak: biegnę, uciekam, rażno, zostań itd.

W warstwie melodycznej natomiast wrażenie zdyszanego biegu tworzy powracający stale w każdej partii rytm dwóch szesnastek i pauzy ósemkowej – ten sam rytm powtarza orkiestra:

⁷⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, tłum. Adam Pomorski, op.cit., s. 154 (w oryginale wersy 3502–3504).

Przykład 1.15. *Mefistofele*, Akt II, *Addio*, t. 230–231

Allegretto come prima.
 MARG. (freeing herself from FAUST.)

-well I homeward hieing, swiftly fly-ing,
 -dio! fug-go, fug-go, les-ta, les-ta.

(following MARGARET.)

Hur-ry, skurry, sprightly, lightly,
 Cor-ri, cor-ri, les-to, les-to.

Stay thee, stay thee, Margret darling.
 Res-ta, res-ta, Marghe-ri-ta.

(follows MARTHA.)

Martha! Martha! Martha! Martha!
 Maria! Maria! Maria! Maria!

Allegretto come prima.
staccato e leggero.
PPP

Bieg stopniowo narasta, aż w kulminacji kwartetu kochankowie składają sobie wyznanie miłości.

Liczne sceny u Goethego, związane z tym miłosnym wątkiem, z których rezygnuje Boito (wydaje się, że nie tylko ze względu na konieczność zmniejszenia objętości dzieła dla potrzeb sceny operowej), dodają romansowi Fausta i Małgorzaty spójności (obserwujemy kolejne etapy związku i ich konsekwencje) oraz bez wątpienia pikanterii. Z kolei przemilczenia zastosowane przez Boita ujmują pożądaniu kochanków pewnej biologicznej czy chemicznej (lub raczej alchemicznej) dosłowności, czyniąc z ich uczucia zjawisko bardziej duchowe – mimo iż wiemy, że nie tylko w tej sferze musiało się rozegrać, skoro także Boitowska Margherita ostatecznie trafia do więzienia z oskarżeniem o dzieciobójstwo.

Co więcej, przesunięcia znaczeń, których dokonuje Boito w stosunku do Goethego, nadają zgoła inną wymowę fiasku, jakim kończy się ta historia miłosna. Opera inaczej też niż Goetheańska tragedia ukazuje, sublimując je, choć wszak zamykając w jednej ze swych konwencji, cierpienie Małgorzaty.

1.5.5. Akt II. Noc Sabatu

Drugą część aktu II stanowi Noc Sabatu, która należy z kolei do najważniejszych momentów w operze, jeśli chodzi o charakterystykę roli odgrywanej przez Mefistofelesa. To tu właśnie Boito z Goetheańskiego diabła, przypominającego raczej naszego poczciwego Rokitę zamieszkującego w dziuplach rosochatych wierzb i skupiającego się na wpędzaniu nieuważnych podróżnych do bagien, zmienia Mefistofelesa we wszechmocnego władcę ciemności, króla podziemi porywającego się na panowanie nad całym światem, otoczonego wierną świtą i zastępami szatańskich wojowników.

Boito, co więcej, poprzez zabiegi poetyckie i muzyczne, potrafi stworzyć przekonanie, że władcze i niszczyielskie zarazem ambicje Mefistofelesa nie są bezpodstawne – już pierwsze takty instrumentalnego wstępu, w którym pojawiają się przejmujące smutkiem opadające motywy z adnotacją *lamentoso*, a następnie zamykająca akt II fuga nasuwająca nieodparte skojarzenia z Mozartowskim *Requiem* każą domyślać się, że sabat, stanowiąc radosne święto wiedźm, strzyg i diabłów, jest zarazem mszą żałobną dla świata.

Początek tej części libretta zaczerpnięty jest z analogicznej części tragedii Goethego – Mefistofeles i Faust wędrują ku Brockenowi, górze czarownic. Wraz z pierwszymi słowami Mefistofelesa w orkiestrze powraca związany z nim motyw z przednutką (tu zastąpioną krótkim biegnikiem) i pustymi kwintami:

Przykład 1.16. *Mefistofele*, Akt II, *Su cammina*, t. 266–269

M.F. (With tones sounding hollow and subterranean.)

Copyright, 1880, by O. DITSON & Co.

Po chwili, tak jak to jest u Goethego, Faust zauważa świetlika – w przerażającej ciemności diabelskiej nocy małe światełko urasta do rangi przewodnika i Faust, poganiany przez Mefistofelesa, prosi robaczką, by się zbliżył, śpiewając arię *Folletto, folletto*.

Wędrowcy docierają do celu i Mefistofeles zaczyna nasłuchiwać odgłosów sabatu. Od tego momentu nastrój i znaczenia zmieniają się coraz bardziej w stosunku do niemieckiego oryginału. Goetheańska „*Noc Walpurgi* – konstatuje Adam Pomorski, omawiając niemieckie dzieło – od pierwszych słów podszyta jest obscenami. (...) *Chwyćże się mojego czubka!*, woła Mefistofeles: *Oszalał byle głupka Mammon, co w środkowej dziurze ogniem pała w czarnej górze*. Czubek to głowa i zarazem fallus. Mammon – diabelski demon pieniądza, złota. Dalej obraz analny – złotodajny i światłonośny czarci odbył w piekielnym świecie na opak – to znany motyw mitologii satanicznej. Z czarciego odbytu *dymy, wyziewy w górę biją*”⁷⁶.

U Boita seksualne obrazowanie zostaje usunięte na rzecz budowania atmosfery diabelskiej potęgi. U Goethego Mefistofeles przychodzi na sabat jako jeden z wielu gości, szukając rozrywki:

<p><i>Es ist doch lange hergebracht, Daß in der großen Welt man kleine Welten macht. Da seh' ich junge Hexchen nackt und bloß (...) Die Müß ist klein, der Spaß ist groß. (...) Was sagst du, Freund? das ist kein kleiner Raum. Da sieh nur hin! du siehst das Ende kaum. Ein Hundert Feuer brennen in der Reihe; Man tanzt, man schwatzt, man kocht, man trinkt, man liebt; Nun sage mir, wo es was Bessers gibt?</i></p>	<p>„Cóż tam świat wielki z jego szalem! Cichcem szukajmy uciech w małym. Młode wiedźmiątka widzę nagusienkie (...) Niewielki koszt figielków tyłu. (...) Cóż, przyjacielu? nie ma tu ciasnoty. Końca nie widać, tylko spójrz, mój złoty! Sto ognisk w jednym płonie rządzie; Tańcz się, gada, pichci, kocha, pije; Czy może być piękniejsze życie czyje?”⁷⁷.</p>
---	--

W operze zaś diabeł przedziera się przez zdążający na Brocken tłum wiedzy i strzyg, krzycząc: „Z drogi, z drogi, przed Mefistofełsem, przed waszym królem!” (*Largo, largo, a Mefistofele, al vostro Re!*), a czarownicy i strzygi, „klękając w kręgu wokół Mefistofelesa”, jak mówią dida-

⁷⁶ Adam Pomorski, *Ten bardzo poważny żart*, op.cit., s. 549

⁷⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, tłum. Adam Pomorski, op.cit., s. 178–179 (w oryginale wersy 4044–4046, 4049, 4055–4059).

skalia, deklamują: „Korzymy się przed Mefistofešem, przed naszym królem” (*Ci prostriamo a Mefistofele, al nostro Re*). Puste kwinty zarówno w tym fragmencie, jak i w poprzedzającym tę scenę chórze strzyg, nawiązują ponownie do diabelskiego motywu Mefistofelesa:

Przykład 1.17a. *Mefistofele*, Chór *Siam salvi in tutta l'eternità*, t. 497–500

We're saved through
Siam sal - vi in
 We're saved through end-less o - ter - ni - ty! We're saved through
Siam sal - vi in tut - ta Fe - ter - ni - tà!
 end-less o - ter - ni - ty! We're saved through end-less o - ter - ni - ty! We're saved through
tut - ta Fe - ter - ni - tà! Siam sal - vi in

Przykład 1.17b. *Mefistofele*, hołd składany Mefistofešowi (*Ci prostriamo a Mefistofele*), t. 556–561

CHORUS. (They kneel in a circle around MEFISTOFELLES.)
ppp Poco più mosso come un mormorio.

Here we bow to Me - fis - to - fe - les, to our great king, our o -
Ci pro - stria - mo a Me - fi - sto - fe - le, al no - stro Re, o -
ppp
 Here we bow to Me - fis - to - fe - les, to our great king, our o -
Ci pro - stria - mo a Me - fi - sto - fe - le, al no - stro Re, o -
Poco più mosso come un mormorio.

Po hołdzie następuje taniec wiedźm – chromatyka i charakterystyczny motyw z przednutką przypominają o wszechwładzy i wszechobecności diabła:

Przykład 1.18. *Mefistofele*, Akt II, *Taniec wiedźm*, t. 575–582

Gdy Mefistofeles wzywa poddanych, by podali mu berło i chlamidę (*Popoli*), Boito wplata w scenę sabatu fragment znacznie wcześniej występującej w tragedii Goethego sceny w kuchni czarownicy. Tam jednak tym samym symbolem władzy towarzyszyło zgoła inne znaczenie: Mefistofeles i Faust w kuchni spotykają, przypomnijmy, Koczkodana i Koczkodanicę. To Koczkodan właśnie (wręczając diabłu kwacz) drwi: „Kropidło bierz i siadaj tu na stołku” (*Den Wedel nimm hier, und setz' dich in Sessel!*), a Mefistofeles po chwili odpowiada: „Siedzę tu niby król na tronie,/ Berło już mam, pomyślmy o koronie”⁷⁸ (*Hier sitz' ich wie der König auf dem Throne, den Zepter halt' ich hier, es fehlt nur noch die Krone*). Jest to zatem ukoronowanie ukazane w krzywym zwierciadle, parodia, której ironiczny wydźwięk musiał mieć jeszcze większe znaczenie w XVIII-wiecznym, oświeceniowym świecie czasów *Fausta*. Boito, przenosząc moment koronacji Mefistofelesa z kuchni czarownicy

⁷⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, tłum. Adam Pomorski, op.cit., s. 104–105 (w oryginale wersy 2427–2428 i 2448–2449).

do centrum satanicznego obrządku sabatu, czyni z niej moment poważny – Mefistofeles faktycznie domaga się wszak przynależnych mu z racji sprawowanej władzy jej insygniów.

Dzierżąc berło i deklarując sprawowanie despotycznej władzy nad swym królestwem (*despota son del mio regno fiero* – co również stanowi dalekie odbicie słów wypowiedzianych w kuchni czarownicy przez Zwierzaki: „Koronę sklej klajstrem/ z krwi ludzkiej i potu!”⁷⁹ – *O sei doch so gut, mit Schweiß und mit Blut die Krone zu leimen!*), Mefistofeles żąda dla siebie całego świata (*mondo intero*).

„Oślepiający i spalający na popiół akt pychy – komentuje diabelskie pożądanie świata w swoim traktacie *Udział diabła* Denis de Rougemont – który Anioła Światłości przeobraził w Anioła i Księcia Ciemności, skazał go na niemający granic, a więc z samej definicji pozbawiony nadziei imperializm. Utrata Jedyne, co Niezbędne, rodzi pragnienie z samej swej istoty nie do ugaszenia. Cały świat nie jest w stanie zapełnić pustki, jaką wytwarza w sercu stworzenia świadomość, że opuściło właściwe sobie miejsce w świecie. Po upadku odrywającym go od tego, co wieczne, Szatan pragnie tego, co nieskończone. Po upadku odrywającym go od Być, pragnie Mieć. Ale jest to problem, który nigdy nie zostanie rozwiązany. Albowiem po to, aby mieć i posiadać, trzeba być, a on już nie ma bytu. Niszczy wszystko, co zagarnia. (Nicość unicestwia, mówi Heidegger). Oczywiście, że będzie mógł mieć wszystko, skoro w Ewangelii nazwany został Księciem Tego Świata – ale nigdy nie będzie miał niczego innego niż ten oto świat. Nigdy nie uda mu się podbić Nieba, a to ono właśnie jest duszą tego Świata i tajemnicą transcendencji w immanencji. Z naszego wszechświata będzie miał, jako swą własność, tylko jego materialny szkielet. I przypuszczalnie tymi właśnie szczątkami opuszczonego Domu będzie palić w swoim Piekło...”⁸⁰

Poddani Mefistofelesa wobec wyrażonego przez niego pożądanego świata zaczynają krzątać się wokół kotła – to jeszcze jedno przeniesienie scenografii z Goetheańskiej kuchni czarownicy, w której wiedźma w kotle ugotuje odmładzającą miksturę dla Fausta, a zanim to uczyni, Mefistofeles i Faust zastaną przy nim Zwierzaki, które grzeją się w jego

⁷⁹ Tamże, s. 105 (w oryginale wersy 2450–2452).

⁸⁰ Denis de Rougemont, *Udział diabła*, przełożył Andrzej Frybes, Warszawa 1992, s. 31.

oparach, doglądają go i pilnują (*Der alberne Topf! Er kennt nicht den Topf, er kennt nicht den Kessel!* – „Pyta się ciołek,/ Na co kociołek!/ Nie widziałeś kociołka, ciołku?”⁸¹ – odcinają się Koczkodan i Koczkodanica, gdy diabeł zainteresuje się kociołkiem).

W operze w kotle, wokół którego tańczą wiedźmy, zostaje przygotowany świat dla Księcia Ciemności – wielka szklana kula, którą czarownice podają Mefistofelesowi.

Ballata del mondo – „Ballada o świecie” – jak zatytułowana jest następująca w tym momencie aria Mefistofelesa – to obok arii *Sono lo spirito che nega* utwór określający znaczenie diabła w fabule opery, jego drugie *credo*, w którym wyjawia on wśród drwin szatańską prawdę o funkcjonowaniu świata:

<p><i>Ecco il mondo, vuoto e tondo, s'alza, scende, balza e splende, fa carole intorno al sole, trema, rugge, dà e distrugge, ora sterile, or fecondo. Ecco il mondo. Sul suo grosso antico dosso vè una schiatta e sozza e matta, fiera, vile, ria, sottile, che ad ogn'ora si divora dalla cima sino al fondo del reo mondo. Fola vana è a lei Satana, riso e scherno è a lei l'Inferno, scherno e riso il Paradiso.</i></p>	<p>Oto świat, pusty i okrągły, podnosi się i upada, podskakuje i błyszczy, tańczy wokół Słońca, trzęsie się, wrzeszczy, tworzy i niszczy, to jałowy, to płodny. Oto świat. Na jego potężnym starym grzbiecie jest plemię i wstrętne, i szalone, pyszne, nikczemne, przebiegłe, bezwzględne, które od zawsze pożera samo siebie od początku aż do końca tego złego świata. Czczą bajką jest dla nich Szatan, żartem i kpina jest dla nich Piekło, kpiną i żartem Raj.</p>
--	--

⁸¹ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, tłum. Adam Pomorski, op.cit, s. 103 (w oryginalnej wersji 2423–2425).

<p><i>E</i>Oh per Dio! <i>che or rido anch'io</i> <i>nel pensar ciò che le ascondo –</i> <i>ah-ah! ah-ah! ah-ah! ah!</i> <i>Ecco il mondo! ecco il mondo!</i></p>	<p>Och na Boga! teraz śmieję się i ja na myśl o tym, jak ich wykiwałem – Cha-cha! Cha-cha! Cha-cha! Cha! Oto świat! Oto świat!</p>
---	--

Aria *Ecco il mondo* ma formę zwrotkową, przy czym strofy przedzie-
 la krótki instrumentalny refren:

Przykład 1.19. *Mefistofele*, Akt II, *Ecco il mondo*, t. 697–704

Pis. Veloc. (♩ = 100.)

Refrenowa powtarzalność stanowi też ważną cechę konstrukcyjną
 tekstu: słowo *mondo* występuje w czterech wersach (w trzech z nich jest
 to cała fraza *Ecco il mondo*), przy czym rozłożone są one symetrycznie:
 jest to wers pierwszy, dziesiąty, dwudziesty i trzydziesty (nie licząc mo-
 mentu śmiechu Mefistofelesa).

To, co staje się mową koronacyjną Mefistofelesa, Goethe włożył
 w formie prostej, prześmiewczej rymowanki w usta Koczkodana go-
 gospodarującego w kuchni czarownicy. Zwierzak, widząc wielką szklaną
 kule, którą bawiły się Koczkodanięta, mówi:

<p><i>Das ist die Welt; Sie steigt und fällt Und rollt beständig; Sie klingt wie Glas; Wie bald bricht das! Ist hohl inwendig. Hier glänzt sie sehr, Und hier noch mehr, Ich bin lebendig! Mein lieber Sohn, Halt' dich davon! Du mußt sterben! Sie ist von Thon, Es gibt Scherben.</i></p>	<p>W tłumaczeniu Adama Pomorskiego gi- nie zdanie: „Oto świat” (<i>Das ist die Welt</i>): „Spadnie, podskoczy I znów się toczy; Globus podzwania, Jakby szkło brzękło; Żeby nie pękło! To pusta bania. Zalśni jaskrawo, Zapłonie krwawo: »Żyję, widzicie?« Synu mój miły! Strzeż się tej bryły! Stracisz życie! Zostaną łupy Z glinianej skorupy!”⁸².</p>
---	--

Szatan kończy swą arię rozbiciem szklanej kuli na kawałki – dokonuje zatem symbolicznego, upragnionego przez siebie unicestwienia świata, o którym mówił już na początku, w studiu Fausta – wcześniej zaś przedstawia przerażającą w istocie tezę: ludzie nie wierzą w Szatana, kpią z istnienia Piekła i Nieba – i to właśnie jest najdoskonalszym dziełem Zła, które potrafiło przekonać ludzkość o swoim nieistnieniu, tym samym sprawiając, że ludzie stracili czujność i pomagają Diabłu w dziele zagłady samych siebie.

Potworny triumfalny taniec czarownic cieszących się z upadku świata jest niczym parodia radosnego obertasa z aktu I. Tam świętująca Wielkanoc młodzież tańczyła, kręcąc się (*danza rotonda*), tu zaś diabelska chmara wiruje w obłądnym pędzie, wykonując „piekielną riddę” (*ridda infernal*) – w tradycji anglosaskiej taniec ten, szczególnie popularny w średniowieczu, nosił nazwę *reel*. Jedno z najstarszych odniesień do niego znajduje się w relacji z procesu o czary w North Berwick z roku 1590 – oskarżona o bycie wiedźmą dziewczyna miała właśnie grać *reel*⁸³.

Od tej chwili Boito ponownie zaczyna czerpać tekst do swej Nocy Sabatu z Goetheańskiej Nocy Walpurgi – i tak jak tam, także w operze

⁸² Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, tłum. Adam Pomorski, s. 103 (w oryginale wersy 2402–2415).

⁸³ Hasło *Reel* autorstwa Francisa Collinsona, *Oxford Music Online*, dostęp 12 sierpnia 2011 r.

Faust dostrzega na horyzoncie zjawę. W orkiestrze pojawia się motyw z miłosnej arii Fausta ze sceny w ogrodzie: *Colma il tuo cor*; i choć słowa jeszcze tego nie potwierdzają, muzyka przekazuje, że zjawia to Małgorzata:

Przykład 1.20a. *Mefistofele*, Akt II, *Colma il tuo cor*, t. 163–173

rall. *Andante sostenuto.*

Daves to de-clare "I be-lieve not!" Flood thou thy heart with all the bliss
 ta - to da dir: non cre - do! Col - - ma il tuo cor d'un pal - - pi - to
Andante sostenuto. ♩ = 5.

rall. molto col canto.

That from true and ar - dent love doth proceed, And call that rap't'rous
 i - - nef - fa - bi - le e ve - ro d'amor e chia - ma poi quel -

121

ec - sta - cy as Na - ture! Love! and mys' - ry! Life, and heaven! Life, and
 Fe - sta - si Na - tu - ra! Amor! Mi - ste - - ro! Vi - ta, Dio! Vi - ta!

ravvivando. col canto.

Heaven! Both are but emp - ty no - tions;
 Dio! non è che fu - - - - - mo e fo - - - - - la,

sempre assai legato p e dolcissimo.

Przykład 1.20b. *Mefistofele*, Akt II, Noc Sabatu, pojawienie się Małgorzaty, t. 819–828

172

Faust.
Andante lento. ♩ = 48.

Benumb'd! amazed! There in the
stupor! stupor! the Lon-

Andante lento. *dolcissimo cantabile.*

distance, against the mur-ky sky, See'st thou a mald-en, pal-lid and sor-row-ful seem-ing? Her
- ta - no, nel ne - bu - lo - so ciel u - na fan - ci - ulla pal - li - da, me - sta, la scerni? il

foot but slow-ly doth move, for with a chain 'tis fet-tered! Ah! a pi-ti-ful
pie - de len - to con - du - cee di ca - tene av - vis - to! Ah! pie - to - sa vi -

cres.

sight, Those love-ly fea-tures seem to me to re-sem-ble my poor dead
- sion, mi ras - so - mi - glia quella dol - ce fi - gu - ra a Mar - ghe -

Ten moment opera się na wykorzystaniu uwznioślającej mocy muzyki – z opętanych diabelskich tańców i śpiewów jesteśmy nagle przeniesieni do innej rzeczywistości. Słodki motyw miłości ponadto,

który już zawczasu, nim zauważy to sam Faust, sygnalizuje obecność Małgorzaty, przeczy też słowom Mefistofelesa, próbującego wmówić swej ofercie, iż takie widziadło specjalnie przybiera postać ukochanej, w istocie nią nie będąc. I podczas gdy czytając tragedię Goethego, moglibyśmy dać wiarę czarcim kręactwom, to muzyka w operze nie pozwoli na chwilę wahania.

Pojawienie się Małgorzaty, tak jak cały wątek jej i Fausta miłości w ujęciu Boita, ma charakter wzniosły i romantyczny – otoczony strzygami i wiedźmami Faust pełen tęsknoty wpatruje się w „swojego anioła”, na którego piersi niedawno jeszcze składał „pocałunek miłości”. Ta sama scena u Goethego jest w zasadzie odarta z romantyzmu: „Wygląda, biorę cię na świadka,/ Jak ta pocziwa Małgorzatka” (*Ich muß bekennen, daß mir deucht,/ Daß sie dem guten Gretchen gleicht*) – zastanawia się Faust, dostrzegając błady cień.

*Es ist ein Zauberbild, ist leblos, ein Idol.
Ihm zu begegnen, ist nicht gut:
Vom starren Blick erstarrt des Menschen
Blut,
Und er wird fast in Stein verkehrt;
Von der Meduse hast du ja gehört.*

„To jest widziadło, idol, martwa zjawa.
Lepiej obchodzić ją z daleka;
Pod jej zastygłym wzrokiem stygnie krew
człowieka
I on sam bryłą staje się z kamienia;
Meduza, nie wiesz? W kamień żywych
zmienia”⁸⁴

– odparowuje Mefisto.

Podobnie w operze – diabeł namawia Fausta: Odwróć oczy, omamiona duszo, od głowy Meduzy (*Torci il guardo, anima illusa, dalla testa di Medusa*).

Widmo Małgorzaty z nagłą okazuje się Meduzą – komentuje ideę Goethego Adam Pomorski⁸⁵ – Meduza zaś to jedno z bóstw chthonicznych, zrodzonych z ziemi Gorgon, które zamieszkiwały „dalej w kierunku Nocy, poza Okeanosem”, jak notuje Karl Kerényi, który objaśnia też, że Meduza jako jedyna z trzech Gorgon była śmiertelna, a w wielu mitach, paradoksalnie, nosiła miano „pięknołicej”, choć bez wątplenia podobnie jak siostry była potworem: „Gorgony miały złote skrzydła,

⁸⁴ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, tłumaczył Adam Pomorski, op.cit., s. 184 (w oryginale wersy 4187–4188 i 4190–4194).

⁸⁵ Adam Pomorski, *Ten bardzo poważny żart*, op.cit., s. 551.

za to ręce z żelaza. Miały też potężne kły jak u dzika, węże wiły się im wokół głów i wokół bioder na podobieństwo pasa. Jeśli ktoś spojrział na przeraźliwą twarz Gorgony, natychmiast tracił oddech i kamieniał⁸⁶.

Zarazem Meduza była też tą, koło której kładł się ciemnowłosy Posejdon – i tą, której węzowłosa głowa uwieczniona na napierśniku, a może na tarczy chroniła dziewiczą pierś Ateny, jedynej bogini, która Zeusowi patrzyła prosto w oczy.

Niejednoznaczne i wewnętrznie sprzeczne jest zatem upostaciowanie zjawy Małgorzaty jako Meduzy. Jej ohydne spojrzenie przemieniające nieuważnych obserwatorów w kamień musi nosić też odbicie boskiego oblicza Posejdona, w które spoglądała w miłosnym zespoleniu.

Faust nie oderwie od niej zatem wzroku – niezależnie od tego, czy to mitologiczne monstrum, jak chce Mefisto, czy jego ukochana, której okrutnego losu jest nieświadomy. Zauważa jednak, że szyję Małgorzaty (która jako dzieciobójczyni oczekuje już w więzieniu na ścięcie) otacza „dziwny czerwony naszyjnika sznurek” (*ein einzig rotes Schnürchen*) – w rzeczywistości zaś jest to czerwona linia krwi, według ludowych wierzeń charakterystyczna dla powstałych z grobu upiorów (upiorzyca po śmierci winna mieć ściętą głowę i złożoną w nogach zwłok). Boito ogranicza dalsze okropności do wyjaśnienia Mefistofelesa, ponownie przywołującego mit Meduzy:

<i>Ha la testa distaccata, Perseo fu che la tagliò.</i>	Ma oddzielną głowę, odciął ją Perseusz.
---	--

W notatkach Goethego zaś zachowały się jego szczegółowe wyobrażenia tej sceny: „Na rozżarzonej ziemi nagi idol. Ręce na plecach. Twarz ani srom niczym nie zasłonięte. Głowa spada. Krew tryska i gasi ogień. Noc. Szemranie. Gadanina dziwolągów. Z niej Faust się dowiadyuje⁸⁷. Przytaczający ten cytat Adam Pomorski dopowiada, że podkreślona przez poetę nagość twarzy i sromu to wynik reguł obowiązujących kata, nim przystąpił do torturowania dzieciobójczyni: winien był ogolić całe owłosienie jej ciała, by zaczajony we włosach diabeł nie ulżył jej w cierpieniach.

⁸⁶ Karl Kerényi, *Mitologia Greków*, tłumaczył Robert Reszke, Warszawa 2002, s. 46–47.

⁸⁷ Cyt. za Adam Pomorski, *Ten bardzo poważny żart*, op.cit., s. 552.

Boito przerywa słodko-gorzką wizję Fausta powrotem chóru strzyg i czarownic. Zamykająca akt II część nosi tytuł *Ridda e fuga infernale* („Ridda i piekielna fuga”). Początkowo powracają motywy z rozpędzonej triumfalnej riddy odtąnczonej przez piekielny tłum po zniszczeniu szklanej kuli świata. Gdy rozpoczyna się fuga, to jej temat w swym zgodnym z muzyczną retoryką połączeniu kroku w górę o sekundę z desperackim i zarazem żałośliwym skokiem o sekstę w dół buduje nastrój pogrzebowego obrządku dla:

Przykład 1.21. *Mefistofele*, Akt II, *Ridda e fuga infernale*, t. 872–882

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for measures 872-882. The tempo is marked as quarter note = 176. The lyrics are: "Our Sab-bath night do-lags are cr-gies stu-pen-dous!...". The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with the lyrics: "Sab-da, Sab-da, Sa-bo-d! In cir-cles turn-ing, and turn-ing, and rid-diam, rid-dia-mo, rid-dia-mo, rid-diam!". The third system shows the vocal line and piano accompaniment for measures 872-882, with the lyrics: "Sab-da, Sab-da, Sa-bo-d! In cir-cles turn-ing, and turn-ing, and rid-diam, rid-dia-mo, rid-dia-mo, rid-diam!".

Nieprzypadkowo musiał Boito w infernalnej fudze przywołać Mozartowski temat z fugi *Kyrie eleison* z *Requiem*. Nad zniszczonym przez Mefistofelesa światem zapada noc śmierci. Noc śmierci nadchodzi też dla Małgorzaty. Rzeczywistość, powie potem Faust, której Małgorzata była wcieleniem, przyniesie już tylko ból.

1.5.6. Akt III. Śmierć Małgorzaty

Śmierć Małgorzaty, będąca tematem aktu III, to ten moment dzieła Boita, w którym do głosu dochodzi znaczenie cierpienia i uczuć w budowaniu systemu wartości także nowoczesnego świata. „W obecnym momencie naszej kultury niejako obowiązuje zakaz wiedzy o cierpieniu, nawet muzyka zaczęła stronić od wyrażania bólu”⁸⁸ – mówił Michał Bristiger w introdukcji do koncertu „De Musica” w 2004 roku. Gatunkiem, który daje twórcom szczególną możliwość podjęcia próby opowiedzenia o cierpieniu i rozpacz, jest właśnie opera – to w niej nie trzeba, zda się, obawiać się patosu ani tragizmu, to ona właśnie, ujmując wszystko w nawias i cudzysłów, zarazem pozwala na bezpośredniość i prawdziwość. Choć należy stwierdzić, że również w operze przemiany konwencji i obyczajów zmieniają sposób obrazowania uczuć – w wieku XVII mitologiczne królowe i księżniczki wyśpiewują swoje cierpienia w przejmujących lamentach, świadome i dumne z własnych emocji. Być może jednak to, co przystoi mitologicznej królowej, gest cierpienia, które jest wielkie i piękne przez samą wielkość cierpiącej, nie mogło być bezkarnie i bez śmieszności powtórzone przez zwykłą śmiertelniczkę – i dlatego uwiedziona przez Fausta i oczekująca na śmierć w więzieniu Małgorzata swój lament może wyśpiewać tylko w obłąkaniu.

Wątek szaleństwa w operze XIX-wiecznej był częsty – zresztą podobnie jak w literaturze tego czasu, o czym świadczy dowodnie fakt, że w Mickiewiczowskim manifeście otwierającym epokę romantyzmu w Polsce zgromadzona gawiedź obserwuje obłąkaną Karusię – przy czym nierzadko szaleństwo owo było szaleństwem w konsekwencji nieszczęśliwej (niemożliwej, zdradzonej, nieodwzajemnionej, poniżonej) miłości i dotyczyło niemal wyłącznie kobiet – chyba że jako chlubny wyjątek policzyć Otella, który oszalał z miłości dusi Desdemonę.

Do najbardziej kanonicznych przykładów miłosnego obłąkania należy Łucja z Lammermooru w operze Gaetano Donizettiego, posądzona o zdradę przez ukochanego, wskutek waśni rodzinnych oraz politycz-

⁸⁸ Michał Bristiger, *Koncert „De Musica” II*, w: *Transkrypcje*, Gdańsk 2010, s. 154.

nych kalkulacji swego brata poślubiona innemu mężczyźnie, w obłądnie zabijająca najpierw swego niechcianego męża, a potem siebie. Wśród oszalałych z bólu po tragicznej miłości należą też Imogena z *Pirata* i Elwira z *Purytanów* Belliniego czy *Anna Bolena* u Donizettiego.

Sceny szaleństwa, począwszy od czasów Belliniego i Donizettiego właśnie, miały swój określony kanoniczny kształt – co jest o tyle paradoksalne, że kompozytorzy korzystali z kliszy, by przedstawić obłąkanie wymykające się wszak w logiczny sposób wszelkim ramom, polegające na przekraczaniu granic.

Regułą, od której rzadko czyniono wyjątki, było zastosowanie w scenie szaleństwa arii dwuczęściowej, składającej się z dwóch w zasadzie samodzielnych, kontrastujących ze sobą ogniw, opartych na zestawieniu tempa wolnego i w dalszej kolejności szybkiego. Początek XIX wieku to ogólnie czas wzrastającej popularności arii dwuczęściowych, które w odróżnieniu od wcześniej preferowanych jednoczęściowych bądź też w formie *da capo* pozwalały kompozytorom prawdopodobnie w bardziej przekonujący sposób kłaść nacisk na rozwój i przemianę emocji w trakcie arii – jedna część lub trzy części, zwłaszcza gdy pierwsze ogniwo równało się mniej więcej trzeciemu, nie dawały tych możliwości, powodując wrażenie, że przedstawiane na scenie uczucie jest statyczne lub że afekt wyjściowy powraca, nie przynosząc żadnej trwałej przemiany. Przykłady dwuczęściowych arii w scenach szaleństwa znajdujemy w takich operach, jak *Łucja z Lammermooru*, *Nina*, *Lunaticzka*, *Anna Bolena*, *Semiramida* etc.

Dwuczęściowa forma arii, w pierwszej chwili tak odkrywca, szybko się skonwencjonalizowała. Podobnie schematycznie traktowane było zakończenie sceny szaleństwa, często przybierające formę kabaletty składającej się z dwóch bardzo zbliżonych przebiegów, z których funkcją drugiego było zwykle stworzenie możliwości wirtuozowskiego popisu dla śpiewaka bądź śpiewaczki.

Wracając do otwierającej taką scenę arii dwuczęściowej – fakt, że po fragmencie powolnym następował szybki, wiązał się z rozwojem akcji na scenie: żywe tempo w drugiej części arii umotywowane było bądź wpadaniem przez obłąkaną w stan swego rodzaju hysterii, bądź też – i tego przykładem jest np. *Cathérine* z Meyerbeerowskiej *Gwiazdy północy* – nagłym i radosnym otrząśnięciem się bohaterki z szaleń-

stwa, np. pod wpływem jakiegoś szczęśliwego wspomnienia albo skojarzenia.

W obydwu przypadkach część szybka miała charakter taneczny – co pozwalało stworzyć atmosferę ekstazy, radosnej lub też chorobliwej (nasuwają się tu natrętnie obrazy średniowiecznych *danse macabre*, epileptycznego tańca św. Wita czy nawet rytualnego chocholego tańca).

Równoległe do tendencji do ustalania się sztywnego schematu rozwijała się w XIX-wiecznej operze dążność do rozluźniania go, które zresztą mogło również przebiegać w sposób konwencjonalny – w przypadku scen szaleństwa wykraczanie poza przyjęty wzór polegało przede wszystkim na rozbudowywaniu sceny o fragmenty kształtowane bardziej dowolnie, wymykające się jednoznacznym klasyfikacjom formalnym, bazujące bądź na upodabnianiu recytatywu do arii (wstawki melodyczne do recytatywnej deklamacji), bądź arii do recytatywu (melodia o charakterze deklamacyjnym, oparta na niewielkich interwałach etc.). W scenach szaleństwa formowanych z takimi swobodnymi tendencjami centralnym i kulminacyjnym momentem stawała się już nie aria głównej bohaterki, lecz jej złożony, dowolnie rozbudowywany monolog – czego przykładem może być taka właśnie scena w wykonaniu Lady Macbeth w operze Verdiego.

Innym ważnym elementem scen szaleństwa, który należy tu odnotować, jest technika motywów przypominających – obłąkana heroina często poddaje się wspomnieniom, które wiążą się z powrotem materiału melodycznego z wcześniejszych części opery, i mogą być to zarówno wspomnienia szczęścia, wywołujące tęsknotę, jak i wizje przerażające, związane z zaznaną krzywdą lub poniesioną winą. Do przykładów zastosowania tej techniki zaliczyć można m.in. scenę szaleństwa Elwiry z *Purytanów* oraz Marguerite z *Fausta* Gounoda.

I jeszcze jeden czynnik kształtujący romantyczne sceny szaleństwa – wirtuozeria. Wirtuozeria była zjawiskiem charakterystycznym dla wieku XIX, przy czym w przypadku muzyki instrumentalnej wiązała się oczywiście z postępem technicznym, jeśli chodzi o budowę instrumentów, natomiast w muzyce wokalne miała związek z potrzebą znajdowania środków wyrazu dla wciąż narastającej emocjonalności. Wirtuozowskie popisy szczególnie często były jedynie konwencjonalnym

atrybutem w całej scenie, pozbawionym głębszego znaczenia⁸⁹.

Oczywiście powyższe uwagi o schematyczności i konwencjonalności dotyczą nie wszystkich XIX-wiecznych scen szaleństwa, lecz głównie kompozycji o mniejszym znaczeniu – te najwybitniejsze, jak zwykle, albo w ramach zastanych konwencji kreowały jednak nową i żywą wartość estetyczno-dramatyczną, albo też wyraźnie przełamywały schemat.

Do takich scen o istotnym miejscu w historii opery należy moment szaleństwa Margherity, poprzedzający jej śmierć, który obejmuje cały III akt opery *Mefistofele*.

W akcie tym mamy kolejno: arię Małgorzaty (jednoczęściową, a zatem nietradycyjną dla tego typu sceny), recytatyw, wykorzystujący technikę motywów przypominających, duet, trio i ponownie arię, w formie przekomponowanej.

Otwierająca akt aria to *L'altra notte in fondo al mare*, znana, przypomnijmy, dopiero z drugiej wersji dzieła z 1875 roku.

Jako że zmiany i wstawki do wersji opery z 1868 roku poszły w kierunku zewnętrznej urody i wirtuozerii, tak też stało się prawdopodobnie właśnie z ową słynną arią, będącej istic brawurowym, stroficznym utworem – przy tym prawdziwie pięknym, poruszającym trafnym oddaniem stanu umysłu nieprzytomnej z rozpaczy Margherity, która zawieszona pomiędzy okrutną jawą a obłąkaniem tęskni za utraconą wolnością, miłością i życiem. „Scenie szaleństwa Margherity z *Mefistofele* Boita – przekonuje, analizując bardzo liczne przykłady tego typu scen w całej literaturze operowej XIX wieku Sieghart Döhring – nadany jest charakter »unoszenia się« poprzez stopniowe rozpraszanie melodii w filigranowej koloraturze; »eksterytorialna« funkcja kadencji potwierdzona zostaje pod względem technicznym, zarazem jednak znajduje legitymację muzyczno-dramatyczną⁹⁰:

⁸⁹ Na temat scen szaleństwa w operze XIX wieku por. Sieghart Döhring, *Die Wahnsinnszene*, w: *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, red. Heinz Becker. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 42, Regensburg 1976, s. 279–314.

⁹⁰ Tamże, s. 301–302.

Przykład 1.22. *Mefistofele*, Akt III, *L'altra notte in fondo al mare*, t. 39–44

200

air is, the dark cell bar - row, And my sad heart brok - en to -
Sra
fred - da, il car - cer fo - sco, e la me - - sta a - ni - ma

day, Like the tin - id wood - land... spar - row, Longs to
mia
co - me il pas - - se - ro... del... bo - sco vo - la
Sra

fly;... ah! to... fly... a - way, far a -
vo - la... vo - la... vo - la... vo - la

way! Fa - ther pl - ty me!
via. Ah!... pie - tà... di me!

rall.

Wirtuozeria nie jest tu zatem popisem, lecz odgrywa rolę dramatyczną.

Ogólnie aria ta to jeden z najbardziej lirycznych fragmentów całej opery. W nim właśnie portret psychologiczny Boitowskiej Margherity,

choć wsparty na niemieckim oryginale, uwalnia się zarazem z Goetheańskiego tekstu – naturalna, poruszająca w swej prostocie niemiecka Gretchen, przywodząca na myśl świat Mickiewiczowskich *Ballad i romansów*, ustępuje miejsca Marghericie, której rozdzierająca skarga wydaje się bardziej świadoma, intelektualna, choć nie wystudiowana.

Zupełna zmiana charakteru postaci w operze staje się czytelna, jeśli odniesiemy się do fragmentu dramatu Goethego, na którym Boito oparł arię *L'altra notte* – w oryginale Faust, zbliżając się do zaryglowanego więzienia w celu uwolnienia Gretchen, słyszy, jak dziewczyna śpiewa tradycyjną piosenkę:

<p><i>Meine Mutter die Hur, Die mich umgebracht hat! Mein Vater, der Schelm, Der mich gessen hat! Mein Schwesterlein klein Hub auf die Bein An einen kühlen Ort, Da ward ich ein schönes Waldvögelein, Fliege fort! Fliege fort!</i></p>	<p>„Matka moja kurwa była, Zabiła mnie, bo zabiła! Ojciec mój, zły dziad, Zjadł mnie na obiad! Siostrzyczka mała Kosteczki zebrała, Schowała je w ciemny kąć; A mój śpiew się niesie jak ptaszka po lesie; Odfrun stąd, odfrun stąd!”⁹¹.</p>
--	---

U Boitowskiej Margherity z tej dosadnej śpiewki zostaje w zasadzie tylko skojarzony obraz ptaszka i śmierci – jej dusza wyrывa się z ciała zamkniętego w zimnym lochu niczym wróbel do lasu:

<p><i>L'altra notte in fondo al mare il mio bimbo hanno gittato, or per farmi delirare dicon ch'io l'abbia affogato. Laura è fredda, il carcere fosco, e la mesta anima mia, come il passero del bosco, vola, vola, vola, vola, vola via. Ah! Pietà di me! In letargico sopore è mia madre addormentata, e per colmo dell'orrore dicon ch'io l'abbia attoscata.</i></p>	<p>Pewnej nocy w głąb oceanu rzucili moje dzieciątko. Teraz, by doprowadzić mnie do obłądu, powiadają, że sama je utopiłam. Powietrze jest zimne, więzienie ciemne, a moja smutna dusza odlatuje niczym wróbel do lasu. Ach, zmiłuj się nade mną! W letargiczny sen osunęła się moja matka, a by dopełnić grozy, mówią, że ją otrułam.</p>
---	--

⁹¹ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, tłum. Adam Pomorski, op.cit., s. 197 (w oryginale wersy 4412–4420).

*Laura è fredda, il carcere fosco,
e la mesta anima mia,
come il passero del bosco
vola via.
Ah! Pietà di me!*

Powietrze jest zimne, więzienie ciemne,
a moja smutna dusza
odlatuje
niczym wróbel do lasu.
Ach, zmiłuj się nade mną!

W swoim lamencie Margherita, choć obłąkana, zdaje się odzyskiwać jasność widzenia – w jej śpiewie słyhać prostotę, mimo efektownych wokaliz jej opowieść pełna jest dramatyzmu. O potwornościach mówi bezpośrednio – choć z niedowierzaniem. A w jej dziecinnej skardze – na zimne powietrze i ciemność w więzieniu – jest zarazem prośba o uniewinnienie. Nie o oczyszczenie z zarzutów morderstwa, tylko raczej o uniewinnienie pełne, o przywrócenie jej w ten stan niewinności, nim z radosnej dziewczyny stała się uwodzicielką, porzuconą, zdradzoną i zagubioną.

Gdy Małgorzata kończy ostatnie błaganie – „Zmiłuj się nade mną” – u wrót więzienia pojawiają się Faust i Mefistofeles. W momencie kiedy Faust spogląda na Margheritę, muzyka przypomina motyw z jego miłosnej arii *Colma il tuo cor* z aktu II, ten sam, który towarzyszy pojawieniu się zjawy Małgorzaty podczas sabatu:

Przykład 1.23a. *Mefistofele*, Akt II, *Colma il tuo cor*, t. 163–167

rall. *Andante sostenuto.*

Dares to de-clare "I be-lieve not?" Flood thou thy heart with all the bliss
tan - to da dir: non cre - do? *Col - - - ma il tuo cor d'un pai - - pi - to*

rall. molto col canto. *Andante sostenuto. ♩ = 5.*

That from true and ar - dent love doth proceed, Aud..... call that rapt'rous
t - - - nef - fa - bi - le e ve - ro d'amor *e..... chia - ma poi quel -*

Przykład 1.23b. *Mefistofele*, Akt III, t. 72–75

FAUST. (*outside the grating.*)

Save her life!
Sal - va - la!

The image shows a musical score for Faust. It consists of three staves: a vocal line for Faust, a piano accompaniment, and a bass line. The vocal line has the lyrics 'Save her life! Sal - va - la!' written above it. The tempo and mood are indicated as 'FAUST. (outside the grating.)'. The music is in a minor key and features a complex piano accompaniment with many chords and moving lines.

„Ocal ją”, prosi Faust, na co Mefistofeles okrutnie odpowiada: „Czyją winą jest jej poniżenie, moją? Czy raczej twoją?”. Obiecuje jednak zrobić, co w jego mocy, podając Faustowi klucze i usypiając strażników. Faust wkracza do celi, gdzie pogrążona w szaleństwie ukochana kobieta nie rozpoznaje go w pierwszej chwili, dopiero gdy on wypowie jej imię, ona przypomni sobie szczęście, którego wraz z nim doznała. Następuje fragment częsty dla XIX-wiecznych operowych scen szaleństwa, w którym, chcąc przedstawić moment reminiscencji, kompozytor przywołuje motywy z wcześniejszych aktów.

Najpierw gdy Margherita rozpoznaje Fausta:

Przykład 1.24a. *Mefistofele*, Akt III, t. 103–112

f *Andante lento.* $\text{♩} = 60.$

me. Mer-cy! once more re-peat it, ah!.....
me. Cie-lo! ah! parla an-co-ra, ah!.....

sotto voce. (with effusion.)

Be si - lent!
Si - len - sto.

Dearest Marg'ret!
Marghe - ri - ta.

Andante lento. $\text{♩} = 60.$

pp *lunga Vuota.* *f* *con espressione e forza.* *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

The image shows a musical score for Margherita. It consists of three staves: a vocal line for Margherita, a piano accompaniment, and a bass line. The vocal line has the lyrics 'me. Mer-cy! once more re-peat it, ah!..... me. Cie-lo! ah! parla an-co-ra, ah!.....' and 'Be si - lent! Si - len - sto.' and 'Dearest Marg'ret! Marghe - ri - ta.' written above it. The tempo and mood are indicated as '*f* *Andante lento.* $\text{♩} = 60.$ '. The piano accompaniment features a complex texture with many chords and moving lines, including a section marked '*pp* *lunga Vuota.*' and another marked '*f* *con espressione e forza.* *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *'.

203

(wanderingly.)

say it! ah! thou wilt save me! ah!... saved al - read - y! See you, that this the
par - ia! ah! tu mi sal - vi! ah!... m'hai sal - va - ta! ec - co la strada d'

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *sforz* * *Ped.* *pp* *rallentato*.

to jej fraza jest dokładnym powtórzeniem ich miłosnego rozpoznania z aktu II:

Przykład 1.24b. *Mefistofele*, Akt II, t. 225–229

127

Moderato con passione. $\text{♩} = 56.$

o'er me, I feel mys-terious airs.... o'er me blowing. sen - to, ah! sen-ton' a - u - ra ar - ca - sse ca - ra. I feel mys-terious airs.... o'er me blow - ing. A! sen - to un' a - u - ra ar - ca - sse ca - ra..

p *con passione.* *Moderato* $\text{♩} = 56.$ *Sya---*

Następnie wspomina dzień, gdy ujrzała Fausta po raz pierwszy, dlatego w orkiestrze powraca motyw wyśpiewany w miłosnym kwartecie w ogrodzie w akcie II:

Przykład 1.25a. *Mefistofele*, Akt II, *Dio clemente*, t. 213–216

125

Allegretto ♩ = 84.
ppp *legatissimo.*

MARGARET.

MARTHA.

rasserenanfosi. *cres. rall. un poco.* *f* *ppp* (as if murmuring.)

Pl - ying heav - en,
Dio cle - men - te,

Ah! is't true that
Ah! Dav - ver? *nd in*

oth - er! Ah!..... Ah!..... 'Tis the height of
-gia - are! Ah!..... Ah!..... E - fa - ne - li-

MEFIS.

ppp (as if murmuring.)
What love's I know not,
Non so, cre - de - te - lo,
Allegretto legatissimo.

cres. *f* *rall. un poco.* ♩ = 84.
ppp *come un mormorio.*

noth - ing know - ing Of the world's ways, or of lov - ing
mo - va, i - gna - ra *son del - mon - do,* *del* - fa - mo - re;
crescendo pian piano.

you have ne'er as yet have fall - en in love's snare! not
trap - po - la, *nd in* *trap - po - la* *ca - de* - ste an - cor, an -

bliss ter - res - trial, 'Tis the mys - te - ry ce - les - tial
-to *su - per - no,* *il mi - ra - co - lo* *di - ti - no*
crescendo pian piano.

Naught I know what is love, Naught I know what love may be, nor do I care; What may be love's light snare, naught I know or care,
non so, cre - de - te - lo, che sia *fa - mo - re non so, cre - de - te - lo, non so, cre - de - te - lo, che sia* *fa - mo - re,*

crescendo pian piano.

Przykład 1.25b. *Mefistofele*, Akt III, t. 114–120

street is, where for the first time I be-held your fea-tures; There too, is Mar - tha's
 ques - ta dou - 'to si' vi - di per la pri - ma voi - ta... *ripiogliando il tempo.*
 garden; Ah! has - ten, dearest! Stay yet, one moment, stay. Ah!
Maria.. Ah! vie - ni, ah! vie - ni... *Restia ancor, resta an - cor..* T'af -
 haste thee, or this do - lay hap - ly may cost us dear - ly. Thou dost not kisse me!
fret - ta o a prazzo tremen - do pagherem l'in - dugio. E non mi ba - ci?

FAUST. (anxiously.) *MARG. (tranquilly.)* *FAUST.*

pp *accoll.* *MARG. (with affectionate apprehension.)*

cres. *sempre piu agitato.* *crescendo assai.*

Wzruszenie trwa krótko. Margherita, nie zdając sobie teraz do końca sprawy z tego, gdzie się znajduje, próbuje przyłgnąć do kochanka, ten jednak, starając się wyciągnąć ją z więzienia i czując presję czasu, zniecierpliwiony mocuje się z nią, nie chcąc marnować cennych chwil na pocałunki. „Czemu mnie nie pocałujesz? Co się stało z naszą miłością?” – woła więc Małgorzata – bo przecież od początku wiadomo, że to właśnie jest ważne: on ją zdradził i teraz przychodzi za późno. W tej scenie następuje odwrócenie ról kochanków z aktu II – podczas gdy wtedy to Faust śpiewał: *Resta, resta, Margherita* („Zostań, zostań, Małgorzato”), a ona odpowiadała: *Fuggo, fuggo, lesta, lesta* („Uciekam, uciekam, raźnie, raźnie”), to w więzieniu ona prosi: *Resta ancor, resta ancor* („Zostań jeszcze, zostań jeszcze”). Choć jest tu też podobieństwo,

bo Faust prosił w ogrodzie: *Amor mio, vieni, vieni* („Aniele mój, chodź, chodź”) i zaklina ją także w więzieniu: *Ah, vieni, ah vieni* („Ach chodź, ach chodź”).

Margherita nie daje się przekonać miłosnym zaklęciami Fausta, niby szalona, lecz zarazem bardziej świadoma mimo swego obłąkania niż on – po cóż mam żyć?, pyta bowiem w pewnym momencie, wszak nie będę zdolna udźwignąć świadomości zbrodni, które popełniłam. W tym miejscu następuje przejmujący recytatyw *Dio di pietà*, który zasługuje na uwagę ze względu na zastosowane w nim przez Boita zabiegi poetyckie. Margherita mówi Faustowi o grobach dla siebie, swojej matki i swojego dziecka:

<p><i>Vien... vo' narrati il tetro ordin di tombe... che doman scaverai... Là... fra le zolle più verdeggianti... stenderai mia madre nel più bel sito del cimiter... discosto... ma pur vicino... scaverai la mia... la mia povera fossa... e il mio bambino poserà sul mio sen.</i></p>	<p>Chodź... Powiem ci o mrocznym porządku grobów... które musisz jutro wykopać... Tam... Pod najzielenią darnią... położysz moją matkę w najpiękniejszym miejscu cmentarza... nieco z boku... ale jednak blisko... wykopiesz mój... mój nieszczęsny grób... i moje dziecko położysz na mojej piersi.</p>
---	--

Boito, jeśli chodzi o treść, podąża za Goethem dosyć dokładnie, używa jednak zupełnie inny efekt, nie stosując rymów, używając nieregularnych cesur i różnych długości wersów. U Goethego ten fragment wygląda bowiem następująco:

<p><i>Ich will dir die Gräber beschreiben. Für die mußt du sorgen Gleich morgen; Der Mutter den besten Platz geben, Meinen Bruder sogleich darneben, Mich ein wenig beiseit, Nur nicht zu weit! Und das Kleine mir an die rechte Brust.</i></p>	<p>„Teraz ci o grobach opowiem. Musisz już dziś na zaranku Czuwać przy nich, mój kochanku; Matce dasz najlepszy grób, Przy niej miejsce bratu zrób; Mnie usuń troszkę w bok, Nie za daleko, wiesz, o krok! U mojej prawej piersi maleństwo”⁹².</p>
---	---

⁹² Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, tłum. Adam Pomorski, op.cit., s. 202 (w oryginalnej wersji 4521–4528).

Mamy tu, poza zmianą wyrazu, także pewne przesunięcie znaczenia: podczas gdy Gretchen mówi Faustowi jedynie, by ten „zatroszczył” się o groby (czy też „czuwał” przy nich, jak chce Pomorski), to Margherita bezpośrednio, i to dwukrotnie wskazuje, że Faust ma je wykopać własnoręcznie. Patos tej sceny zwiększa się ponadto dzięki zająknięciu Margherity: *la mia... la mia povera fossa*. Margherita jest być może bardziej egzaltowana niż Gretchen, ale także silniej jest podkreślona jej indywidualność⁹³.

Mimo sprzeciwu Małgorzaty Faust w dalszej części sceny nie poddaje się, błaga, namawia, wyjdźmy, uciekajmy, aż ona, zda się, ulega: następuje zatrzymanie akcji i obydwójce, objęci, w rozmarzeniu śpiewają duet *Lontano, lontano, lontano* – dopisany na potrzeby drugiej wersji opery z 1875 roku, niemający swojego odpowiednika w scenie więziennej u Goethego. Formalnie duet ma formę przekomponowaną: jest zasadniczo jednoczęściowy, w jego obrębie zaś dokonuje się stopniowy rozwój podstawowych motywów metrycznych i melodycznych.

Słodkie *Lontano, lontano, lontano* to marzenie o szczęśliwej wyspie, gdzie wolni kochankowie, uciekinierzy, będą mogli żyć wiecznie swoją miłością, pod jasnym niebem i w promieniach słońca. Boito uzyskuje tu silny efekt zupełnego wyłączenia owej chwili z toczącej się akcji – choć Faust i Małgorzata pozostają w środku sceny, dialogując ze sobą i widzom, w praktyce znajdują się na boku, *a parte*, tworząc swego rodzaju maleńkie i zupełnie nietypowe *largo concertato*. Melodyka tego utworu – w zasadzie recytatywna – skąpy, niemal nieistniejący przez większość czasu akompaniament orkiestry czynią z niego chwilę bardziej religijną, modlitewną, niż typowy miłosny duet, w którym operowi zakochani zwykli łączyć swoje głosy w wirtuozowskich popisach:

⁹³ Porównanie tekstu Boita i Goethego w tej scenie: zob. William Ashbrook, *The „Mefistofele” Libretto as a Reform Text*, op.cit., s. 282–283.

Przykład 1.26. *Mefistofele*, Akt III, *Lontano, lontano, lontano*, t. 184–203

Mar. Adagio. (♩ = 40) *solto voce dolciss.* 208

FAUST. A - way, far from strife and con-mo - tion, O'er waves of a wide-spread-ing o - cean,
Lon - ta - no, lon - ta - no, lon - ta - no, sul fist - ti d'una am - pio oce - d - no

Adagio. (♩ = 40) *ppp*

Ped. *Ped.*

'Mid per - fumes exhaled by the sea, 'Mid palm - trees and flow'rs in pro - fu - sion,
frai ro - ri - di estu - vi del mar. fra l'ai - ghe, fra i fior, fra le pal - me,

Ped. *Ped.*

The por - tal of peace and se - clu - sion, The blue isle seems wait - ing for me.
il por - to dell' in - si - me cal - me, l'as - sur - rai - so - let - ta m'appar,

Ped. *Ped.*

There, skies in their beau-ty transcend-ent, Seem girt with a rain-bow re-splendent,
M'appa-re sul cie-lo se-re-no *ri-cin-ta d'un ar-co-ba-le-no*

Re-flect-ing the sun's lov-ing smile. The flight of all hearts that are lov-ing, and
specchian-te il sor-ri-so del sol. *La fu-ga del li-be-ri aman-ti spe-*

hopeful and mov-ing, and rov-ing, is turned towards that life-giv-ing is-land, that life-giv-ing
ran-ti, mi-gran-ti, rag-gian-ti al-ri-ge a quel *Pi-so-la il vo-lo, a quell'i-so-la il*

ff accel. ben esallamente con col canto. *piu rapido.* *all.*

Ped. *un poco accel.* *string.* *Ped. un poco piu.*

al. rarrivando. *

210

a tempo. pp *cres.*

isle, The flight of all hearts that are lov - ing, The flight of all hearts that are lov - ing, And
col. *La fu - ga del ti - be - ri aman - ti,* *La fu - ga del ti - be - ri aman - ti spe -*

a tempo. pppp *Ped.* *cres.* *

dim. *

hopeful, and moving, and rov ing, Is turned to that isle..... That peaceful isle..... to that life - giv - ing
or. f. *ran - ti, mi gran - ti, rag - gian - ti di - ri - ge a quell'i - so - la ti col,..... a quell'iso - la ti*

ppp *pppp*

isle. A - way to that is - land far dis - tant! A - way to that is - land far dis - tant!
col. *lon - ta - no, lon - ta - no, lon - ta - no, lon - ta - no, lon - ta - no, lon - ta - no,*

Ped. ppp *morendo* *

Ten błogi sen przerywa brutalnie wejście Mefistofelesa, przypominającego o nadchodzącym świcie i zbliżającym się nieubłagane momencie egzekucji. Po wyciszeniu, jakie przyniósł duet, następuje teraz fragment gwałtowny, trio *Sorge il di!*, w którym groźby Mefistofelesa

splatają się z przerażeniem Małgorzaty, wstrząśniętej jego obecnością, a zarazem czekającą ją śmiercią, oraz z błaganiem Fausta, który zupełnie już bezskutecznie próbuje uspokoić wyrwijącą mu się kobietę. Z tej płataniny i szarpaniny wyswobadza się wreszcie kolejna aria Małgorzaty, której błagania o śmierć, nim jej szyję przetnie katowski topór, zostają wysłuchane: słabnąc i osuwając się w ramiona zrozpaczonego Fausta, Małgorzata śpiewa *Spunta l'aurora palida* – drugą już w tym akcie przejmującą skargę na okrutny los, który sprawił, że oto wstaje jutrzeńka ostatniego dnia jej życia, dnia, który miał być chwilą największego szczęścia, gdy zostanie poślubiona ukochanemu – przez jego okrucieństwo jednak czy nieuwagę ten dzień zamyka ostatecznie jej sprawy na tym świecie.

Stopniowo liryczna, skupiona, niemal szeptem wyśpiewana aria przeradza się w żarliwe błaganie do Boga o ocalenie – w orkiestrze zaś powracają motywy chórów anielskich z Prologu opery, jeden z motywów przewodnich całego dzieła, dzięki którym wiemy, że Margherita zostanie wysłuchana:

Przykład 1.27a. *Mefistofele*, Prolog, t. 109–112

8

Hall! might - y Lord..... of the an - gel - lo..... hosts!
A - ve Si - gnor..... Si - gnor de - gli an - ge li
molto marcato il canto del Soprano.

Hall! might - y Lord of an - gel hosts!
A - ve Si - gnor de gli an - ge li

Sov' - reign
o Si -
molto marcato il canto della donna.

Sov' - reign
o Si -

legato.
p

Przykład 1.27b. *Mefistofele*, Akt III, t. 298–311

Uomo nel Prologo.

Lord! thy pardon grant, ... O Lord!
 - gnor, per - done - ra - - - - - Si - - - - gnor!

Ho - ly Fa - - - ther!
 Pa - dre san - - - to!

smorz un poco.

217

O, save thou me, ho - ly an - - - gels,
 mi sal - - - va e voi ce - - - le - - - sti,

pp accelerando.

Kind - - ly wel - - - come one to your arms re -
 pro - - teg - ge - - - te que - - sta che a voi st
 oen do.

allarg. e rinf.

MARG. (fallo.) quasi parlato.
 - turn - - - ing!..... O Hen - ry, thy sin is hate-ful!
 col - - - ge!..... En - ri - co, mi fai ri - brez-zo!

FAUST.
 O hor - - - ror!
 O stra - - - sto!

MEX.
 They have condem'd her.
 E giu - di - ca - ta.

f *Ped.* *dim.* *sf*

Głuchy na boski głos Mefistofeles, obserwując umierającą, mówi: została osądzona. „O zgrozo” – lamentuje Faust i wtedy Margherita w ostatnim tchnieniu zwraca się do mężczyzny, którego kiedyś kochała i dla którego popełniła najstraszliwsze zbrodnie: „Henryku, napawasz mnie wstrętem” (*Enrico, mi fai ribrezzo*).

Aniołowie ogłaszają, że Margherita została zbwiona. Zdruzgotanego Fausta bezceremonialnie zabiera ze sobą Mefistofeles, scena się kończy.

Miłosna historia Małgorzaty i Henryka u Boita zbudowana jest więc zgola inaczej niż u Goethego, a śmierć Margherity w Boitowskim odczytaniu niemieckiej tragedii jest w znacznie większym stopniu niż w oryginale klęską Fausta. Podstawową zmianą jest w operze od razu fakt, że związek Fausta i Margherity to nie wynik czarów, lecz rodzi się z czystego pożądania. Tymczasem u Goethego Faust, sterowany magią i diabelskimi sztuczkami, jest w zasadzie marionetką – „w Niemczech XVIII w. dzieje Fausta to kanwa licznych sztuk marionetkowych”⁹⁴ – wyjaśnia Adam Pomorski w podsumowującym jego przekład Goetheańskiej tragedii studium *Ten bardzo poważny żart* i dodaje, że „bohatera rodem z ulicznego teatrzyku i straganowych broszur”⁹⁵ demaskuje już wstępny monolog Fausta.

⁹⁴ Adam Pomorski, *Ten bardzo poważny żart*, op.cit., s. 525.

⁹⁵ Tamże, s. 526.

W tamtym kukiełkowym Fauście miłość do małej prostytutki Małgorzatki zapłonie dzięki alchemicznym czarcim kombinacjom, cała ich historia jest niczym błazeńska parodia rzeczywistych uczuć. Rychnło, analizuje Pomorski, „pokoik Małgorzatki ukazuje swój charakter domku dla lalek. Seksualna żądza (...) adresowana jest do dziecka. (...) Przymierzając się do patriarchalnego fotela Faust wyobraża sobie małą dziewczynkę dziękującą pocałowaniem ręki za prezent gwiazdkowy. Sam, przed odmłodzeniem, był równy wiekiem »dziadusiowi« rozda-
jącemu podarki”⁹⁶.

Goetheańska Małgorzatka to na poły dziecko, kuszone prezencjami przez lubieżnego starca w ciele młodzieńca, zarazem samo, pod wpływem mirażu awansu społecznego rzekomo oferowanego jej przez zalotnika, popadające bez oporów coraz głębiej w grzech.

Otrzeźwieniem dla niej jest dopiero oskarżenie i więzienie. Nie mamy już tego u Boita, lecz w tragedii Goethego wyraźnie sygnalizowane są koszmarne realia XVI-wiecznych (gdzie dzieje się akcja), ale funkcjonujących jeszcze w XVIII wieku procesów o dzieciobójstwo.

Balladowa, surowa scena więzienna, jak relacjonuje Pomorski, zainspirowana została sprawą Zuzanny Małgorzaty Brandt ściętej we Frankfurcie 14 stycznia 1772 roku, a wcześniej przetrzymywanej w więzieniu nieopodal domu poety. Ówczesne traktowanie dzieciobójczyń nie znało litości ani okoliczności łagodzących. Małgorzata, zamknięta w karczerze, w łańcuchach, lęka się nie tylko tortur duchowych, które mogłoby na nią sprowadzić życie z poczuciem winy za popełnione zbrodnie (tych obawia się, przypomnijmy, Margherita u Boita), lecz całkiem realnych, fizycznych męczarni, których skazane dzieciobójczynie doświadczały przed wykonaniem wyroku – takich jak naciąganie nagiej winowajczyni na bloczku aż do wyłamania kończyn ze stawów i miażdżenie nóg w bucie hiszpańskim. Faust w scenie więziennej, stojąc „z pękiem kluczy i z lampą przed żelaznymi drzwiczkami”, mówi „Odwykłem od takiego lęku./ Na samo dno zstępuję ludzkiej kaźni”⁹⁷ – i w istocie tak jest, nie ma tu raczej metafory.

⁹⁶ Tamże, s. 545.

⁹⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, tłum. Adam Pomorski, op.cit., s. 197 (w oryginalnej wersji 4405–4406).

„(...) Faust zastaje Małgorzatę z ogoloną czaszką, ręce i nogi przykute razem łańcuchem do ściany lub do żelaznego pręta. Jako wiedźma-dzieciobójczyni nie ma prawa dotykać ziemi, jej barłóg mieści się więc w zawieszanej nad ziemią klatce czy skrzyni żelaznej (»drzwiczki«, które otwiera Faust, nawet w eufemistycznej wersji XVIII w. nie oznaczają wrzędźdźwów lochu)⁹⁸. Takiej sceny XIX-wieczna opera by nie zniosła.

Zarazem jednak, choć ocalona z brutalnej, naturalistycznej kaźni, Boitowska Margherita poddana jest tym bardziej cierpieniom duszy. Historia jej i Enrico to nie wyczarowana i wykrzywiona relacja dziecka z młodo-starym ni to jej ojcem, ni to dziadkiem, ni to kochankiem, lecz zrodzony z wzajemnej fascynacji związek kobiety i mężczyzny – i dlatego odpowiedzialność za niego nie spadnie na siły pozaziemskie, lecz właśnie na mężczyznę.

U Boita zatem po ukaraniu (czy raczej uratowaniu?) Małgorzaty za zabójstwo dokonane na matce i dziecku kara spada także na Fausta – za zabójstwo dokonane na miłości – i karą tą jest brak przebaczenia ze strony tej, której nie potrafił kochać dobrze.

„Za grzech, żem poniechał twych rąk, i dlatego, że solą
Wzgardziłem był warg twych rzewnych, za to na pewno
Do świtu muszę tu czuwać, w głuszy ścian akropolu”
– tak u Mandelsztama.

U Boita, w przeciwieństwie do tragedii Goethego, Małgorzata nie wraca na koniec, by zbawić Fausta.

1.5.7. Akt IV. Noc Klasycznego Sabatu

W akcie IV Boito buduje akcję na podstawie II części Goetheańskiej tragedii, spośród jej rozlicznych wątków wybierając do przeniesienia na scenę historię miłości Fausta do Heleny Trojańskiej. Helena stanowi u Boita dopełnienie postaci Małgorzaty. Nie jest jej konkurentką do serca Fausta – to sen, widziadło, symbol i kolejny etap na drodze poznania Fausta, poszukującego prawdy o sobie i o świecie – jak deklaruje, zawierając układ z Mefistofeilesem.

Czwarty akt opery zatem, po wspaniałej scenie szaleństwa Małgorzaty w akcie III, nie tyle jest dalszym ciągiem akcji, ile raczej jej zatrzy-

⁹⁸ Adam Pomorski, *Ten bardzo poważny żart*, op.cit., s. 553.

maniem, stanowiąc apoteozę piękna i miłości, uosabianych przez ideał kobiecości ziszczony właśnie w postaci Heleny Trojańskiej.

U Goethego Helena i Małgorzata zdają się dwoma wcieleniami tej samej zjawy, ukazującej się Faustowi w czarcim zwierciadle – jednak podczas gdy „piękna Helena” ujrzana w postaci Małgorzatki to raczej parodia tego zjawiska, to w II części tragedii spotkana trojańska królowa jest tą Heleną właściwą, z mitycznych opowieści, przywoływanych już przez Chirona, na którego grzbiecie Faust przedostaje się do antycznej krainy.

Trzeba podkreślić, że „właściwa” nie oznacza bynajmniej „prawdziwa” – jedyna śmiertelna córka Zeusa pozostaje widziadłem, wiemy o tym i musi to wiedzieć także Faust, Helena bowiem, tak jak ją opisali starożytni, była wszak zjawą już u boku Parysa. Oddajmy na chwilę głos opowieści Roberto Calasso: „Burzliwe wiatry zapędziły okręt Heleny i Parysa, uciekających ze Sparty, na morski brzeg w Sydonie. (...) Pożeglowali do Egiptu i dotarli do kanobijskiego ujścia Nilu. (...) Kochankowie poczuli się tu bezpiecznie. Ale są na świecie osoby, które zawsze umieją o wszystkim się dowiedzieć i które do wszystkiego odnoszą się obojętnie – egipcyscy kapłani. Proteus, król w Memfis, już wcześniej został przez nich powiadomiony, jak naprawdę przedstawia się historia dwojga tułających się kochanków, zanim wezwał ich do siebie i cierpliwie wypytał, a Parys wciąż wikłał się w odpowiedziach. Na koniec król ogłosił wyrok: nie może kazać zabić Parysa za jego przewinienia, choć tego by pragnął, ponieważ Parys jest cudzoziemcem, a tym samym nie można go tknąć. Ale zatrzyma u siebie Helenę i jej skarby. Parys może wrócić do Troi jedynie ze zjawą mającą kształt jej postaci”⁹⁹. Cała wojna trojańska zatem, co zresztą przemilcza Homer, toczyła się o zjawę, „cała krew została przelana o ciało kobiety, której nie było”¹⁰⁰.

U Goethego znajdujemy liczne potwierdzenia, że także i tej Heleny, którą spotyka Faust, w istocie nie ma: „Piękność kobiety!... – prycha (z pogardą nawet) Chiron, wioząc Fausta ku wymarzonej – Co tam o tem: chłód podobizny czy odbicia (...)”¹⁰¹; „Sama sobie się wydaje

⁹⁹ Roberto Calasso, *Zaślubiny Kadmosa z Harmonią*, wprowadzenie Josif Brodski, przekład Stanisław Kasprzysiak, Warszawa 2010, s. 141–142.

¹⁰⁰ Tamże, s. 142.

¹⁰¹ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, tłum. Adam Pomorski, s. 320 (w oryginale wersy 7399–7400).

snem¹⁰² – wyznaje w pewnej chwili Helena i rzeczywiście – ostatecznie zniknie, a obejmującemu ją Faustowi pozostaną w rękach tylko jej suknia i zasłona.

Mimo że Boito w swojej operze ponownie – jak w przypadku historii Fausta i Małgorzaty – rezygnuje z literalnego przedstawienia tekstu Goethego poświęconego Helenie, to samą konstrukcją aktu i doбором poszczególnych obrazów tworzy wizję nie tylko znakomicie odpowiadającą, ale w genialny sposób poprzez interpretację ubogacającą myśl niemieckiego poety. „A choćby była poza czasu sferą!”¹⁰³ – wykrzykuje w tragedii Goethego zuchwale Faust, opętany chęcią posiadania Heleny. Tych słów nie ma w librecie Boita, lecz bez wątpienia odzwierciedla je cały układ aktu IV, pozbawionego w zasadzie logicznej akcji i ciągłości czasowej, ponad którą przedłożona jest kontemplacja serii następujących po sobie obrazów.

Pierwszy obraz to duet Eleny i Pantalis płynących łodzią w świetle księżycy, pieszczących się rozkosznym krajobrazem rysującym się przed ich oczyma – srebrzystych promieni księżycowych, nimf, łabędzi i nereid igrających wśród fal. Ten właśnie widok urzeka Fausta, który w zachwyceniu wypowiada imię najpiękniejszej z kobiet¹⁰⁴:

Przykład 1.28. *Mefistofele*, Akt IV, t. 42–49

The musical score consists of two systems. The first system shows vocal lines for two characters with Italian lyrics: "Sy - ren, Sing on, O, Sy - ren, thy so - ra - nade low! / - re - na, can - ta, o si - re - na, la se - re - na". The piano accompaniment is marked "rall." and "Piu lento. ten.". The second system continues the vocal lines with lyrics: "de - na, He - na, He - le - na! / - na, E - na, E - na!". The piano part is marked "Ripigliando il Moto. di prima." and "f marcato".

102 Tamże, s. 378 (w oryginalne wers 8881).

103 Tamże, s. 322 (w oryginalne wers 7434).

104 Arrigo Boito, *Mefistofele*, op.cit., s. 221.

Księżycowy krajobraz to wbrew pozorom nie tylko sceneria, lecz element istotny konstrukcyjnie zarówno dla tragedii Goethego, jak i dla jej operowej adaptacji autorstwa Boita. Księżyc to pierwiastek kobiecy (w przeciwstawieniu do męskiego Słońca), ale także symbol przemiany, jakiej poddawany jest Faust (przemiany pozornej i nietrwałej, dokładnie jak fazy Księżyca). Co więcej, jak zauważa Pomorski, „konstrukcja całego utworu [Goethego] opiera się na hermetycznej symbolice Księżyca, który rytmem swych przemian odmierza czas, wnosząc element konstrukcyjnego porządku i czytelności w kosmos i umożliwiając intuicję jego żywej Całości. Miarą upływu rytualnego czasu tragedii jest noc (...): Wielkanoc, Noc Walpurgi, noc duchowa w pracowni, noc dziejowa (Rewolucji i wolności przed nowym odrodzeniem) i kosmiczna w *Fauście II*¹⁰⁵. U Boita, z uwagi na rezygnację z wielu fragmentów tekstu z *Fausta*, ta rozpięta pomiędzy nocami konstrukcja jest jeszcze wyraźniej zaakcentowana – począwszy od zmierzchu, wraz z którym do jego pracowni wkrada się Mefistofeles, poprzez Noc Sabatu, noc w więzieniu Małgorzaty, aż po akt IV, który Mefistofeles zapowiada: *Ecco la notte del classico Sabba* [„Oto noc klasycznego sabatu”]. A zatem ponownie jesteśmy w środku Nocy Walpurgi. Jediną sceną, która wyraźnie rozgrywa się w dzień, jest spotkanie kochanków w ogrodzie – choć przyznać trzeba, że także ono niesie w sobie przede wszystkim zapowiedź nocy...

Boito pozbawia wątek Heleny niemal całej grozy zawartej w tekście niemieckim, w którym nad Heleną (choć zjawą) wisi widmo śmierci z rąk Menelaosa; ten przywiózłszy ją z Troi, pragnie złożyć żonę w ofierze (tak przynajmniej twierdzi Mefistofeles-Forkiada).

W operze najbardziej mrocznym fragmentem w akcie IV jest moment, gdy Elenę prześladuje wspomnienie Ilionu.

U Goethego o zagładzie Troi opowiada chór – u Boita to sama królowa porywana coraz to gwałtowniejszą wizją potworności śpiewa arię *Numi terribili*, o podsycających okrutną walkę przerażających bóstwach. Punktowany rytm linii melodycznej daje efekt skandowania słów przez ogarniętą grozą Elenę:

¹⁰⁵ Adam Pomorski, *Ten bardzo poważny żart*, op.cit., s. 535.

Przykład 1.29. *Mefistofele*, Akt IV, *Numi terribili*, t. 228–233

Molto più trattenuto.

The gods in their dread - ful wrath are
I Nu - mi ter - ri - bi - li - ti - giù

Ye gods!
Nu mi!

Molto più trattenuto.

ff con violenza.

thun - der - ing, Urging all to fren - zy for the bat - tle;
rug - go - no, I i - re in - fa - ro - cen - do del - la pug - na;

fff

accel.

Tragedia Troi to w istocie kluczowy moment historii Heleny, a wojna pod jej murami także dla olimpijskich bogów, jak powiada Isokrates, „była starciem znaczniejszym i straszliwszym niż tamto, które kiedyś stoczyli z gigantami”¹⁰⁶.

Elena, dręczona wspomnieniami, przed oczyma ma obraz nocy zniszczenia:

*Notte cupa, truce,
senza fine funebre!
orrida notte d'Illio!
Implacato rimorso!
Nugoli d'arsa polvere
al vento sorgono e fanno
più cieca la tenebra.*

Noc ciemna, ponura,
nieskończenie żałobna!
Straszliwa noc Ilionu!
Nieubłagane wyrzuty sumienia!
Chmury popiołu na wietrze
unoszą się i czynią
noc tę jeszcze bardziej nieprzenikloną.

¹⁰⁶ Cyt. za: Roberto Calasso, op.cit., s. 143.

<p><i>Notte cupa, truce, senza fine funebre! orrida notte d'Illio! Implacato rimorso! Nugoli d'arsa polvere al vento sorgono e fanno più cieca la tenebra.</i></p>	<p>Noc ciemna, ponura, nieskończenie żałobna! Strasziwa noc Ilionu! Nieubłagane wyrzuty sumienia! Chmury popiołu na wietrze unoszą się i czynią noc tę jeszcze bardziej nieprzeniklioną.</p>
<p><i>Di cozzantisi scudi e di carri scroscianti e di catapulte sonanti l'etere è scossa! si muta il suol in volutabro di sangue.</i></p>	<p>Powietrzem wstrząsają uderzenia w tarcze, łaskot powozów, grzmot katapult! Ziemia zamienia się w krwią nasiąkłe błoto.</p>
<p><i>I Numi terribili già ruggono, l'ire inferocendo della pugna! l'ispide torri ergonsi tragiche, negre, fra la caligin densa.</i></p>	<p>Wnet ryczą gniewni bogowie i czynią walkę jeszcze okrutniejszą. Obdarte szpice wież wystają czarne, tragiczne spośród gęstej mgły.</p>
<p><i>L'incendio già lambe le case. Veggonsi l'ombre degli Achei proiette (bui profili gigantic) vagolar le pareti in mezzo ai roghi. Ahimè! ah! Alto silenzio regna poscia dove fu Troia.</i></p>	<p>Płomienie liżą teraz domy. Chwieją się cienie Achajów (gigantyczne profile) wędrują po ścianach. Biada! ach! Wkrótce głęboka cisza króluje tam, gdzie stała Troja.</p>

Eleną targają wyrzuty sumienia – Boito silniej podkreśla to niż Goethe. Faktycznie przyczyniła się do klęski Troi (jeśli nawet, wzorem Priama, będziemy podtrzymywali przekonanie, że nie była winna całej wojnie, jako że wszystkim sterowali wyłącznie bogowie), a przynajmniej jej nie zapobiegła, choć mogła. Troja miała bowiem, jak relacjonuje w swej *Mitologii* Karl Kérenyi – „wizerunek boga, który spadł z nieba (...). Owa starożytna statua miała wysokość trzech łokci, stopy miała złączone, w prawicy trzymała włócznię, w lewicy – niczym bogini śmierci i przeznaczenia – kądziel i wrzeciono. Podług tego wzoru wykonano wiele kopii różnej wielkości, tak aby nikt nie potrafił stwierdzić, który posąg jest autentyczny, albowiem od jego obecności w obrębie murów miejskich zależało istnienie samego miasta; gdyby wpadł we wrogie ręce, Troi groziła zagładą”¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Karl Kérenyi, *Mitologia Greków*, op.cit., s. 582.

Posąg, rzecz jasna, postanowili wykraść szturmujący miasto Grecy i na zwiady wysłali najsprytniejszego ze swego grona Odysa, który, zakradłszy się za mury w stroju żebraka, na nieszczęście natknął się na Helenę. W niej jednak na widok znajomej twarzy obudziła się nagła tęsknota za ojczyzną i za pozostawioną w niej córeczką – koniec końców nie tylko obiecała nie wydać Odysa, lecz także wyjaśniła szpiegowi, jak ma rozpoznać prawdziwy posąg wśród kopii.

W operze ten okrutny obraz tylko na moment zostaje przywołany, by ustąpić miejsca serii pochwalnych pieśni o miłości, które rozpoczynają pojawienie się Fausta w zbroi XV-wiecznego rycerza. To diabelskie czary tak go wystroiły – wystarcza to jednak, by urzec Helenę, kobiecość wcieloną, zakochaną w samej miłości, personifikację kobiecego dopełnienia wymarzonego przez mężczyznę.

Wkroczenie Fausta na scenę zapowiada w orkiestrze motyw raz jeszcze zaczerpnięty z odgrywającej tak istotną rolę w wątku miłosnym Henryka i Małgorzaty arii *Colma il tuo cor*:

Przykład 1.30a. *Mefistofele*, Akt II, *Colma il tuo cor*, t. 168–170

121

eo - sta - cy as Na - ture! Love and mys! - ry! Life, and heaven! Life, and
- Fe - sta - si Na - tu - ra! Amor! Mi - ste - ro! Vi - ta, Dio! Vi - ta!

rattacando. col canto.

Przykład 1.30a. *Mefistofele*, Akt IV, wejście Fausta w stroju rycerza, t. 256–259

Moderato.

Accentate con eleganza.

Podczas gdy Faust wyraża swoje uwielbienie dla Heleny, ona wyznaje, że unosi się na jego oddechu i zalicza się do błogosławionych dzięki uczuciu swego wybranka. Miłosnemu duetowi towarzyszy chór, pełen zachwytu dla tej boskiej pary. Jest to czysta apoteoza miłości, w swym przerysowaniu chcąc ukazać jej wyższość ponad wszystkim innym, ponad umiarkowaniem i ponad rzeczywistością.

Następujący po pierwszych wyznaniach ekstatyczny duet, do którego włącza się po chwili chór, opowiada o miłości jako o zjawisku tajemniczym, boskim i umieszczonym poza czasem. W budowie podstawowego motywu tego fragmentu wyczuwa się analogię z miłosnym rozpoznaniem Fausta i Margherity:

Przykład 1.31a. *Mefistofele*, Akt II, t. 225–229

127

Moderato con passione. $\text{♩} = 56.$

o'er me, I feel mys-terious airs.... o'er me blowing. *Fzro*
Ad.
sen - io, ah! senio n' a - u - ra ar - ca - na e ca - ra.

yea!
ah. *con passione.*

yea!
si / I feel mys-terious airs.... o'er me blow - ing.
A - / sen - io n' a - u - ra ar - ca - na e ca - ra..

ruru!
-er! *Moderato* $\text{♩} = 56.$ *Sve.*

Przykład 1.31b. *Mefistofele*, Akt IV, t. 345–353

(spiritedly) *Andante. ♩. = 68.*

love thee! ah! This love is a myst' - ry profound and ce -
 fa - mo! ah! A - more! mi - sis - rio es - lute pro -

yes, I a - dore and love thee, Ah! This love is a myst' - ry profound and ce -
 mo! fa - mo, fa - mo, fa - mo, ah! A - more! mi - sis - rio es - lute, pro -

Andante ♩. = 68.

245

lea - - tial! Of time's flight for - got - ful, annul'd are cares ter - res - - trial! At last, when the
 fon - do! già il tempo di - le - gua, con-col - la - si il mon - do! *Gid fo - re dai*

lea - - tial! Of time's flight for - got - ful, annul'd are cares ter - res - - trial! At last, when the
 fon - do! già il tempo di - le - gua, con-col - la - si il mon - do! *Gid fo - re dai*

allarg. un poco. *legando con forza.*

hours... of this earth-life are num - - ber'd, We'll roam thro' fair re - gions by cares un - en -
 te - tri mor-ta - li con - ta - - ta ra - min - gan se - re - ne per pla - ghe be -

hours... of this earth-life are num - - bered, We'll roam thro' fair re - gions by cares un - en -
 te - tri mor-ta - li con - ta - - ta ra - min - gan se - re - ne per pla - ghe be -

morendo.

Po chwili, w ustach Choretyd, hymn do miłości staje się hymnem do poezji:

<i>Poesia libera, t'alza pe' cieli! voli di folgore! impeti d'aquila! spinganti all'ultime regge del sol, alle regie del sol, si, spinganti a vol!...</i>	Poezjo wolna, wznos się do nieba! z szybkością błyskawicy! gwałtownością orła! wzbijaj się do najdalszego królestwa słońca, do królestwa słońca, tak, wzbijaj się do lotu!...
---	--

To przesłanie, ta pochwała poezji, która wobec tego jest jedynym godnym zastępcą, a może nawet bliźniaczą siostrą miłości, ukryte jest niejako pod ekstatycznym duetem dwojga kochanków i nie sposób go wysłyszeć bez partytury czy choćby libretta – lecz już to samo zdaje się elementem owej metafory poezji-miłości, ukrytej i domagającej się odkrycia.

Po hymnie objęci Faust i Helena oddalają się w poszukiwaniu Arkadii, tej wreszcie zdefiniowanej krainy szczęśliwych kochanków, o której być może Enrico i Margherita śnili w więzieniu.

W Boitowskiej operze zatem w obrazie Heleny przeważa słodycz i – przynajmniej tak nam się w pewnej chwili może wydawać – spełnienie.

Tymczasem aż do eposu Homera złożona postać Heleny – bosko pięknej, jedynej ludzkiej córki Zeusa, ale też cudzołożnicy i zdrajczyni – funkcjonowała w opowieściach wraz ze wszystkimi wpisanymi w nią sprzecznościami. „[Wraz z Heleną] zjawiała się dwuznaczność. Jedni bowiem widzieli w [niej] nierządnicę, inni zaś – czarodziejkę. Chętnie obarczano ją winą, zbyt często bywała w końcu przyczyną cierpień i rozpacz. Aby ją usprawiedliwić, zaczęto opowiadać, że była tylko narzędziem losu, który nie liczył się z jej wolą. Dlatego jej sposób walki z przeciwnościami życia, kobieca wersja gry z przeznaczeniem, stała się natychmiast tajemnicą, równie nieprzeniknioną jak struktura materii dla jońskich filozofów przyrody”¹⁰⁸.

W miarę upływu wieków jednak ciemne strony charakteru spartańskiej księżniczki zagubiły się i została z niej sama piękność oraz tajemnica. Takiej jej pragnie i taką ją znajduje Boitowski Faust – wielbiąc ją

¹⁰⁸ Ryszard Przybylski, *Mityczna przestrzeń naszych uczuć*, Warszawa 2002, s. 16.

na kolanach, określa ją mianem „idealnej, najczystszej formy odwiecznej Piękności” (*Forma ideal, purissima della Bellezza eterna*).

Ta inwokacja obrazuje dualizm rzeczywistości i ideału zobrazowany w postaciach Margherity i Eleny – i choć rzeczywistość niesie ból, jak powie Faust, docierając do kresu swej wędrówki, to zaklęty w postaci Heleny ideał piękności okaże się snem. Tajemnica zaś? Tajemnica pozostaje nierozwiązana.

1.5.8. Epilog. Śmierć Fausta

Epilog nosi podtytuł „Śmierć Fausta” (*La morte di Faust*) – poprzedzający go krótki wstęp instrumentalny, w dynamice *piano* i *pianissimo*, buduje nastrój refleksji. Z długich, przelewających się dźwięków wyłania się po chwili temat znany z aktu IV:

Przykład 1.32a. *Mefistofele*, Epilog, t. 33–43

To dokładne powtórzenie fragmentu miłosnego duetu Fausta i Heleny – moment, w którym królowa wyznaje Faustowi, że jego uczucie czyni ją szczęśliwą:

Przykład 1.32b. *Mefistofele*, Akt IV, *Dal tuo respiro pendo*, t. 301–312

237

O'er your sweet ac - cents, hap - py am I still to lin - ger ;
 Dal tuo re - spi - ro pen - do e me chiamo be - a - ta

How, mid all these maid - ens, these love - ly nymphs of Troy and Ar - goe,
 ch' u - ni - ca fra tut - te le tre - adie le ar - gi - ve niu - fe

have my charms thus cap - tured Such love, express'd in words so ten - der!
 spar - go i' vo - lut - tuo - si fa - sci - ni su co - tanto a - man - te !

Przywołanie tego tematu mówi o myślach, w jakich pogrążony jest stary Faust, który po chwili wydaje westchnienie: *O rimembranza!* (Och, wspomnienia!). Wokół niego krąży niespokojnie Mefistofeles, czekając na śmierć starca, tak by mógł, zgodnie z paktem, zabrać jego duszę.

Scena ta ma zgoła inną wymowę niż końcowe fragmenty tragedii Goethego – musi tak być, skoro ostatecznie w omawianej tu wersji opery z roku 1875 Boito zupełnie zrezygnował z tych części oryginału, które koncentrowały się na wątku władzy i które doprowadziły Fausta do pragnienia zbudowania nowego kraju, realizowanego w scenerii niemal obozu koncentracyjnego.

Faust Boitowski ma za sobą inną drogę, i dlatego podsumowując swe życie, wypowiada następujące słowa:

*Ogni mortal mister gustai,
 il Real, l'Ideale,
 l'amore della vergine,
 l'amore della dea... Sì.
 Ma il Real fu dolore
 e l'Ideal fu sogno.*

Zakosztowałem wszystkich tajemnic śmiertelnych.
 Rzeczywistości, Ideału,
 miłości kobiety,
 miłości bogini... Tak.
 Lecz Rzeczywistość przyniosła ból,
 a Ideał okazał się snem.

Nierozwiązywalna sprzeczność między rzeczywistością a ideałem, ściślej rzecz biorąc: między niemożnością zyskania szczęścia i spełnie-

nia w rzeczywistości a niemożnością zatrzymania (mimo iż został odnaleziony!) ideału należy do myśli tworzących fundament całej opery. Rzeczywistość, czyli to, co przemijalne, zostaje tu ucieleśniona przez tragiczny związek Fausta i Małgorzaty, wcieleniem ideału jest Helena i jej uczucie – przypomnijmy: „idealna, najczystsza forma wiecznego Piękna” (*forma ideal, purissima della Bellezza eterna*). To, że owa idealna forma jest nietrwała, nie zależy od jej żadnych braków, lecz wyłącznie od ograniczeń ludzkiego umysłu, dla którego niemożliwe jest trwałe skupienie się na perfekcyjnym obrazie. „Rozpad lub dezintegracja jej obrazu – analizuje Deidre O’Grady – jest zatem rezultatem błędzenia człowieka w obliczu czegoś ponadludzkiego. Konflikt występuje pomiędzy umysłem a ciałem, pomiędzy myślą filozoficzną a fizycznym mózgiem, który ją zawiera. Zakończenie dzieła pozostawia Fausta w poszukiwaniu tego, co nieosiągalne. Ten filozoficzny traktat na temat sztuki, stworzony naukowo i intelektualnie, ostatecznie może być podsumowany następującym równaniem: dla Fausta iluzja okazuje się rzeczywistością, która jest odrzucana przez umysł na rzecz osiągalnej, lecz niedającej się utrzymać, absolutnej iluzji”¹⁰⁹.

Innymi słowy: fabuła Boitowskiego *Mefistofele* przedstawia miłość i namiętność jako jedne z podstawowych przeżyć danych człowiekowi – jako emocje same w sobie zawierające paradoksy dobrze ilustrują tę sprzeczność, dla której Boito pragnąłby znaleźć logiczne rozwiązanie w swojej operowej realizacji mitu o Fauście.

Wydaje się przy tym, że choć na scenie miłość obrazowana jest poprzez uczucie pomiędzy kobietą a mężczyzną, nie byłoby nadużyciem stwierdzenie, że przedstawiany przez Boito problem można rozumieć znacznie szerzej: namiętność byłaby tu znakiem braku obojętności, wyrazem niezbywalnej potrzeby, niemożnością zyskania spokoju, i dotyczyć mogłaby bez wątpienia nie tylko rozumianych tak duchowo, jak fizycznie doznań erotycznych człowieka, lecz także jego dążeń intelektualnych czy poznawczych. Pogoń za ideałem nie może zakończyć się sukcesem, powiada zatem Boito – ideał przekracza bowiem granice poznania i człowiek nie może, raz go nawet osiągnąwszy, osiąść go na stałe – pogoń ta jednak zarazem nie może się zakończyć w ogóle,

¹⁰⁹ Deidre O’Grady, op.cit., s. 67.

gdź to dążenie, ta tęsknota, stanowi cechę immanentną i przesądza-
jącą o – wspaniałym w swojej istocie, tragicznym czy przerażającym
– człowieczeństwie.

Gorzka konstatacja Boita o bólu niesionym przez rzeczywistość
i śnie o ideale niejednokrotnie bywa interpretowana nie tylko jako pod-
sumowanie żywota Fausta, lecz jako swego rodzaju artystyczny i ży-
ciowy manifest samego kompozytora. Faktem jest, że nie znajdziemy
w niemieckim oryginale wersów ściśle odpowiadających temu wyzna-
niu – jego echo pobrzmiwa tylko w deklaracji składanej przez Fausta
podczas zawierania paktu z Mefistofelem, w I części tragedii:

<p><i>Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist, Soll keinen Schmerzen künftig sich verschlie- ßen, Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist, Will ich in meinem innern Selbst genießen, Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen, Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen, Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst er- weitern, Und, wie sie selbst, am End' auch ich zer- scheitern.</i></p>	<p>„(...) Wiedzy już nie czując głodu Wszystek ból świata sercem swym wyczer- pię, Losów całego człowieczego rodu Zaznam w sobie, w jestestwie swoim się docierpię, Duchem najwyżej i najgłębiej sięgnę, Sercem swym ludzkie dole i niedole sprzę- gnę O jestestwo ludzkości mnożąc swe jeste- stwo, Aż, jak ona, obrócę się wreszcie w nice- stwo”¹¹⁰.</p>
---	---

Zresztą Goethe każe od razu Mefistofelesowi przestrzec Fausta:

<p><i>Glaub' unser einem, dieses Ganze Ist nur für einen Gott gemacht!</i></p>	<p>U Pomorskiego rubasznie: „Możesz nam wierzyć, tej całości Nikt nie ogarnie oprócz Bozi!”¹¹¹.</p>
--	--

W operze wyznanie Fausta kontrapunktuje zniecierpliwienie dia-
bła, który zarzuca mu, iż spróbowałszy wszystkiego, nigdy nie wyrzekł

¹¹⁰ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, tłum. Adam Pomorski, op.cit., s. 72–73
(w oryginale wersy 1768–1775).

¹¹¹ Tamże, s. 73 (w oryginale wersy 1780–1781).

przrzeczonego „Chwilo trwaj, jesteś piękna” – muzycznie wers ten stanowi cytat z aktu I, w którym wypowiada go Faust:

Przykład 1.33a. *Mefistofele*, Akt I, t. 686–689

104

legando, con molta passione.

fly - - - ing; "Stay thee, for thou art
gen - - - te: Ar - - re - sta - ti sei

Sra

bliss - - full! Ah! let me die then, And let hell there on -
bel - - lo! Al - - lor ch'io muo - ta e m'in - ghio - ta Pa -

Sra

accel. assai.

W Epilogu Mefistofeles powtarza, jak mówią didaskalia, „z ironią”:

Przykład 1.33b. *Mefistofele*, Epilog, t. 68–71

FAU. *Oppure.*

(*ironically.*) All mortal mys-te-ries I've proved, The I - do - al, the Re - al; The love of sim-ple
O - gni mortal mister gu - stai il Re - al, l' I - do - a - la, l' A - mo - re dol - la

"Stay then, for thou art bliss - full!"
Ar - re - sta - ti sei bel - lo!

f

Oczekiwana przez diabła chwila – ta, którą Faust będzie pragnął zatrzymać – musi jednak nadejść. U Goethego, jak już to opisano w niniejszej pracy, Faust, pchany niepowstrzymaną żądzą władzy, zapamiętuje się w realizacji utopijnego projektu zbudowania raju na ziemi. Oślepiiony przez Troskę, ociemniały zarówno fizycznie, jak i zaślepiiony przemożną potrzebą zrealizowania swego planu, Goetheański Faust mówi:

<p><i>Das Letzte wär' das Höchsterrungene. Eröffn' ich Räume vielen Millionen, Nicht sicher zwar; doch tätig-frei zu wohnen. Grün das Gefilde, fruchtbar; Mensch und Herde Sogleich behaglich auf der neusten Erde, Gleich angesiedelt an des Hügels Kraft, Den aufgewälzt kühn-emsige Völkerschaft. Im Innern hier ein paradiesisch Land, Da rase draußen Flut bis auf zum Rand, Und wie sie nascht, gewaltsam einzuschleusen, Gemeindrang eilt, die Lücke zu verschließen. Ja! diesem Sinne bin ich ganz ergeben, Das ist der Weisheit letzter Schluß: Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, Der täglich sie erobern muß. Und so verbringt, umrungen von Gefahr; Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr. Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn, Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn. Zum Augenblicke dürft' ich sagen: Verweile doch, du bist so schön! Es kann die Spur von meinen Erdetagen Nicht in äonen untergehn. — Im Vorgefühl von solchem hohen Glück Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick.</i></p>	<p>„To byłoby zwieńczeniem dzieła: Milionom istnień świat do zamieszkania Wolny, acz niezbyt pewny się odsłania. Zielone, żyzne pola; człowiek, trzody</p> <p>Z nadzieją patrzą na najnowszą ziemię, Której tamami przed naporem wody Broni odważnie pracowite plemię. Raj wewnątrz rozpościera się, tu w głębi, A z zewnątrz morze dąsa się i kłębi, Wspólnota spiesznie lata zaś wyłomy,</p> <p>Którymi żywioł ciśnie się łakomy. Tak, tak, w ten pewnik wierzę dziś niezbitcie – To cała mądrość na tym globie: Temu w wolności przysługuje życie, Kto na co dzień je zdobywać musi sobie. Tak w oblężeniu, w walce z grozą świata, Dzieciom, mężczyznom, starcom scho- dzą lata. Chcę widzieć mrowie, że się trudzi: Na ziemi wolnej stać wśród wolnych ludzi. Przelotnej mógłbym rzec godzinie: Zatrzymaj się, o piękna chwilo! Ślad moich dni już nie przeminie Śród wieków, co się oczom mylą. – Tak mając szczęście zapewnione Najwyższą chwilę życia dzisiaj chłonę”¹¹².</p>
---	--

Powyższy monolog Fausta przeniesiony przez Boita do opery, pozbawiony pełnego grozy kontekstu wyjaśniającego zbrodnicze fundamenty tej pozornie pięknej wizji, staje się idealistycznym, utopijnym marzeniem o krainie szczęśliwości – choć trzeba pamiętać, że taki efekt ma miejsce tylko w drugiej wersji opery, pierwsza bowiem, niezacho-

¹¹² Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, tłum. Adam Pomorski, op.cit., s. 487 (w oryginale wersy 11562–11586).

wana, z 1868 roku, obejmowała zarówno sceny w pałacu Cesarza, jak i bitwę wojsk Cesarza i Anty-Cesarza, które wprowadzały wątek władzy, tak istotny w tragedii Goethego.

Mimo wycięcia wyżej wspomnianych scen i rezygnacji z kontekstu dla arii *Giunto sul passo estremo* warto podkreślić, że nie zostaje zaburzona logika wydarzeń – zmienia się tylko ich znaczenie. Faust, u kresu swego życia, doświadczywszy bólu rzeczywistości i złudy ideału, zyskuje świadomość, czemu winien był poświęcić swoje życie:

<p><i>Giunto sul passo estremo della più estrema età, in un sogno supremo si bea l'anima già. Re d'un placido mondo, d'una landa infinita, a un popolo fecondo voglio donar la vita. Sotto una savia legge vo' che surgano a mille a mille e genti e gregge e case e campi e ville. Ah! voglio che questo sogno sia la santa poesia, e l'ultimo bisogno dell'esistenza mia. Ecco, la nuova turba al guardo mio si svela! Ecco il colle s'inurba e il popolo s'inciela. ...Già mi bèò nell'augusto raggio di tanta aurora! già nell'idea pregusto l'alta ineffabil ora!</i></p>	<p>Dotarliśmy do ostatniego etapu, kresu egzystencji, odnajduję teraz radość w najpiękniejszym śnie. Jako król świata wypełnionego pokojem, bezkresnej ziemi, pragnąłbym poświęcić moje życie płodnemu ludowi. Pod rządami mądrego prawa widzę, jak po tysiącokroć mnożą się ludzie i bydło, i domy, i uprawy, i miasta. Ach, chciałbym, by ten sen stał się świętą poezją i ostatnim dążeniem mego życia. Oto nowy tłum roi się przed mymi oczami. Oto wzgórze pokrywa się miastami, a ludzkość wniebowstępuje. Raduję się w boskich Promieniach tej zorzy! Już rozkoszuję się Najwyższą niewysłowioną godziną!</p>
--	--

Obecne u Goethego obrazy trudu, walki, pozoru tego rajy na ziemi, wreszcie – potrzeba zapewnienia sobie przejścia do wieczności („Ślad moich dni już nie przeminie wśród wieków, co się oczom myślą”) nie pojawiają się tu u Boita, co oczywiście stanowi konsekwencję wspomnianego już pozbawienia tej wizji jej oryginalnego kontekstu.

Muzycznie arię wyróżnia między innymi to, że melodię wersów stanowiących kadencję danego odcinka powtarza niczym echo – lecz z własnym tekstem – Mefistofeles. Diabeł świadomy, że piękna wizja może doprowadzić, iż Faust wreszcie wypowie upragnione, zapisane

w pakcie słowa, czyha na jego serce, i stawia siebie na bacność, powtarzając: „Ach, uważaj, kusicielu”:

Przykład 1.34. *Mefistofele*, Epilog, t. 88–98

255

peo - ple—And fain would aid their living. Un - der care-ful leg - is - la-tion, I saw new towns a -
 con-do.... *voglio do-nar la vi-ta.* *Sot - to u - na sa-ria leg-ge vo' che sur-ga-no a*

Mep. *p*
 (Now I would read his heart.)
 (*Spi - ar voglio il suo cor.*)

*ris - ing; A hap - py, prosp' - rous na - tion, With homes and flocks surpris - ing!
 mil - le a mil - le a gen - ti e greg - ge e case e cam - pie e vil - le.*

M (Ah! up, tempter; do thy
 (Ah! all'er - ta, ten - ta -

F Ah!..... would then, that this fair vis - ion could but be my last dream, The lat - est earthly
 Ah!..... *Po - glio che que - sto so - gno sia la san-ta poe-sia e l'ul - timo bi -*

M part.)
 tor.)

CON FORZA

TENERAMENTE

Gdy Faust sławi „najwyższą, niewysłowioną godzinę”, Mefistofeles, czujny i spięty, wykrzykuje:

Allerta, allerta!
È la battaglia incerta
fra Satana ed il Ciel.

Uważaj, uważaj!
To niepewna walka
Między Szatanem a Niebem.

– co stanowi odbicie rozbudowanej sceny w niemieckim oryginale, podczas której Mefistofeles czuwa przy ciele Fausta, czekając na (nie)dające się przewidzieć) wyjście duszy ze zwłok.

W tym momencie opery w orkiestrze powraca motyw wstępu instrumentalnego z Prologu, zapowiadając w istocie pojawienie się Nieba:

Przykład 1.35a. *Mefistofele*, Prolog, t. 86–91

Conservando esattamente la misura dei quarti del 4 antecedenti.

f Squilli in Orchestra e sul palco. *f diminuendo.*

Przykład 1.35b. *Mefistofele*, Epilog, t. 126–133

259

Largo. ♩ = 60

bat - tle will here be fought to - day.)
cer - ta fra Sa - ta - na ed il - ciel.

raff. moltissimo.

poco pesante.

Largo ♩ = 60.

(solo from celestial trumpets)

p *ppp*

Mefistofeles, słysząc zbliżające się zastępy aniołów, próbuje przywołać Fausta do siebie, jak wówczas, gdy po zawarciu paktu, wyruszyli razem ze studia doktora (akt I):

Przykład 1.36a. *Mefistofele*, Akt I, t. 737–741

Largo. $\text{♩} = 42$

I've.... but to stretch my cloak in this wise,
Pur.... ch'io di - sten - da que - sto man - tel.
vigorously.

ff con sicurezza.

110

pp thro' the air we shall journey!
noi viagge - re - mo sul - l'a - ria.

crescendo sempre e accel.

Przykład 1.36b. *Mefistofele*, Epilog, t. 134–136

FAUST. $\text{♩} = 58$

MEF. (to Faust, arranging his cloak, as in the first act.)

come! I have but to spread thus my cloak, Swift thro' the air 'twill
Vien! io dis - ten - do que - sto man - tel e voi - rem sul -

f

Niebiańskie falangi jednak nadchodzą – kolejne takty zatem to znany zarówno z Prologu, jak i z aktu III, ukazującego śmierć Małgorzaty, chór aniołów, który już w tym momencie zapowiada zbawienie Fausta:

Przykład 1.37a. *Mefistofele*, Prolog, t. 109–118

8

Hall! might - y Lord of the an - gel - ic hosts!
A ve Si - gnor, Si - gnor de - gli an - ge - li

molto marcato il canto del Soprano.

Hall! might - y Lord of an - gel hosts!
A ve Si - gnor de - gli an - ge - li

Sov' - reign
o Si - gnor
molto marcato il canto della donna.

Sov' - reign
o Si - gnor

legato.

Of the ser - apha,
e dei san - ti

Of the ser - apha,
e dei san - ti

Of the ser - apha,
e dei san - ti

Lord of all the heav'n - ly hosts!
-gnor, Si - gnor de - gli an - ge - li

Lord of heav'n - ly hosts!
-gnor de - gli an - ge - li

Przykład 1.37b. *Mefistofele*, Epilog, t. 138–143

260 *Tempo del Prologo. ♩ = 60.*

Heaven!

take us! Faust! Faust! Faust! Faust! (Voices only)

Sop. I. Ah! AA! Hail Sovereign Lord... of bright an -
A - ve Si - gnor... Si - gnor de -

Sop. II. Ah! AA! Hail Sovereign Lord of
A - ve Si - gnor de - - -

Ten. I. Ah! AA! Hail Sovereign Lord... of bright an -
A - ve Si - gnor... Si - gnor de -

Ten. II. Ah! AA! Hail Sovereign Lord .. of bright an -
A - ve Si - gnor de -

(Throwing spells around the alcove where the sirens appear in a warm light.)

Hear the sweet songs of
O-di-ù can-to d'a-

gel-ic hosts, and of... all worlds cre-a-ted...
gli an-ge-li, dei san-cti, dei-le, tte-re...

gel-ic hosts, and of... all worlds cre-a-ted...
gli an-ge-li, dei san-cti, dei-le, tte-re...

an-gel hosts, and Se-raphs ho-ly!
gli an-ge-li, Si-gnor dei san-cti.

an-gel hosts, Hail Lord of an-gels ho-ly!
gli an-ge-li, Si-gnor, Si-gnor dei san-cti.

Sove-reign Lord! Hail, all hail thee!
O Si-gnor, Si-gnor, Si-gnor...

Mefistofeles, zdesperowany, podejmuje kolejną próbę odwrócenia uwagi Fausta, przywołując wspomnienie jego miłosnych uniesień przeżywanych z Heleną – cytuje zatem materiał melodyczny z aktu IV:

Przykład 1.38a. *Mefistofele*, Akt IV, t. 345–350

(spiritedly) *Andante*, $\text{♩} = 68$.

love thee! ah! This love is a myste- ry profound and ce-
 fa - mo! ah! A - more! mi - sis rio ce - less pre -

yes, I ad-ore and love thee, Ah! This love is a mys- ry profound and ce-
 mo! fa - mo, fa - mo, fa - mo, ah! A - more! mi - sis rio ce - less pre -

Andante, $\text{♩} = 68$.

245

- lee - tial! Of time's flight for - get - ful, annu'd are carus ter - res - trial! At last, when the
 fon - do! già il tempo di - le - gua, con-ol - la - si il mon - do! *Gia l'o-re dei*

- lee - tial! Of time's flight for - get - ful, annu'd are carus ter - res - trial! At last, when the
 fon - do! già il tempo di - le - gua, con-ol - la - si il mon - do! *Gia l'o-re dei*

allarg. un poco. *largando con forza.*

Przykład 1.38b. *Mefistofele*, Epilog, t. 144–147

$\text{♩} = 52$ 261

love, That your heart did so more! Come, re - new your e-
 more! che un di del' il tuo cor! Vieni a inebbriar le

Alto quarto.

mo - tion, Thro' these sympha of the o - ceas, come now
 re ne sul sen del' le et - re me! *Vie - ni!*

moltoissimo.

col canto.

O tym, że wysiłki Mefistofelesa pozostają bezowocne, przekonuje powrót do psalmodii śpiewanej przez chór Aniołów – do ich pieśni dołącza Faust, który w tym momencie dopiero, w religijnej ekstazie, pragnie zatrzymać umykającą chwilę:

Przykład 1.39. *Mefistofele*, Epilog, t. 148–155

FAUST. $\text{♩} = 63.$ *(Faust with ecstasy.)*

(The sirens disappear.) *Voci sola.* O stay thou, thou art
Ar - re - sta - ti sei

CHORUS. Cherubs, boys, del - le ser - apha, and of cher - uba, and of the cher - uba with their
re, dei vo lan - ti e dei vo - lan - ti che - ru -
A - ve
hall!

*of the ser - apha, and of cher - uba, And of the cher - uba,
dei san - ti, dei vo lan - ti e dei vo - lan - ti*

*Thou of ser - apha art Lord! And of the cher - uba with their
e dei san - ti dei gnor e dei vo lan - ti che - ru -*

262

Mrs. *(Approaching Faust.)* All hail!
ful!
lo!

Turn your glances, turn your glances!
Torni il guardo, torni il guardo!

wings of gold!
di or!

All hail!
ve!

Hail to thee, Lord!
ve dei gnor!

wings of gold!
di or!

To znacząca zmiana w stosunku do tragedii Goethego, w której Faust umiera, opętany wizją założenia niby-rajskiej, w rzeczywistości zaś despotycznej, krainy – wybawienie duszy Goetheańskiego Fausta odbywa się poniekąd bez jego udziału (tak, jak bez swego udziału poniekąd zapłonął uczuciem do Małgorzaty, o czym była już mowa). Boitowski Faust, świadomy, mówi:

<i>Baluardo m'è il Vangelo! Dio clemente, m'allontana dal demonio mio beffardo. Non indurmi in tentazione!</i>	Bastionem mym jest Ewangelia! Miłosierny Boże, wybaw mnie od sztydzącego ze mnie demona. Nie wódz mnie na pokuszenie!
--	--

Powyższych słów nie mógłby wypowiedzieć oświeceniowy Faust Goethego, który wpatrując się w znak Makrokosmosu (w I części tragedii), zastanawia się:

<i>War es ein Gott, der diese Zeichen schrieb, Die mir das innre Toben Stiller (...)? Bin ich ein Gott? (...)</i>	„Jakiż to bóg przede mną znak ten pisze, Że zgiełku głosów w sobie już nie słyszę (...)? Czy może bóg to ja? (...)” ¹¹³ .
---	---

Boitowskiego Fausta zbawia ostatecznie wiara i modlitwa – to zupełna zmiana w stosunku do oryginału. W ostatnich słowach Faust prosi o wieczność (*A me l'eternità!*); Faust Goetheański też pragnął wieczności tuż przed śmiercią, jednak upatrywał jej w dokonaniu zamierzonego dzieła budowy utopijnego raju na ziemi. W operze Faustowską duszę zabierają Aniołowie – powraca tu muzyka z Prologu, spinając kłamrą całą operę – nie pojawia się, przypomnijmy, w zakończeniu ani żeńskie bóstwo, ani Margherita.

Ciekawe jest jeszcze to, że mimo pozornego zwycięstwa odniesionego przez dobro nad złem Boito pozostawia pewną niejednoznaczność owego triumfu. Mefistofeles bowiem, uciekając przed niebiańskimi fałangami i deszczem róż, odgraża się:

¹¹³ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, tłum. Adam Pomorski, op.cit., s. 23–24 (w oryginale wersy 434–435 i 439).

<i>Trionfa il Signor ma il reprobato fischia!</i>	Pan triumfuje, Lecz potępieniec gwizdże!
---	---

Nie ma zatem mowy o ostatecznym pokonaniu zła, raczej można być pewnym, że jego działanie, tak jak dotąd, skierowane będzie na kolejne wcielenia Fausta, dręczonego niepełnieniem i sprzecznościami człowieka nowoczesnego.

1.6. Znaczenie *Mefistofele*

Podsumowując tę wciąż jednak daleką od wyczerpania tematu próbę opisaną Boitowskiego *Mefistofele*, trzeba podkreślić jeszcze kilka kwestii.

Szczególnie istotną wśród nich wydaje się śledzona tu relacja opery Boita do będącej jej podstawą tragedii Goethego. Porównanie tekstu Goetheańskiego i wywiedzionego zeń libretta nie pozostawia wątpliwości, że *Mefistofele* w bardzo ścisły sposób podąża za niemieckim dziełem, zarazem zachowując uderzającą wręcz samodzielność w prezentowaniu poszczególnych wątków. Domagają się w tym miejscu zrelacjonowania ważne spostrzeżenia Andreasa Meiera zawarte w jego teoretycznoliterackim studium ukazującym operę Boita jako punkt zwrotny w historii recepcji *Fausta* we Włoszech. Meier podkreśla, że libretto do *Mefistofele* nie jest ani automatycznym przekładem, ani tym bardziej uproszczeniem na potrzeby sceny operowej tragedii Goethego, lecz popartą dogłębnymi przemyśleniami i badaniami komparatystycznymi interpretacją niemieckiego arcydzieła przez Boita, który widzi w niej alegoryczne przedstawienie problemów ludzkiej egzystencji. Chcąc poprzeć swą tezę, Meier przywołuje w kontekście *Mefistofele* słowa Leo Kreutzera, definiującego w 1983 roku w pracy *Für ein Regietheater in der Literaturwissenschaft* interpretację jako „inscenizację własnego doświadczenia czytelniczego” – taką właśnie inscenizacją czytelniczego doświadczenia Boita z lektury Goethego byłby *Mefistofele*. Nawet gdy uświadomimy sobie ten fakt, konkluduje Meier, zdumiewa szczególnie kreatywny sposób odczytania przez Boita *Fausta*, który swoją operą wpisuje się wprost w XIX-wieczną dyskusję nad niemiecką tragedią, jako główną i niezaprzeczną jej cechą stawiając jedność

I i II części dzieła Goethego¹¹⁴. By sobie tym jaśniej uświadomić wagę zjednoczenia obu części tej tragedii przez Boita, przywołajmy oparte na *Fauście* inne dzieła operowe lub słowno-muzyczne tego okresu: ani *Faust* Gounoda, ani *Potępienie Fausta* Berlioza, ani nawet (choć to zestawienie wykracza poza właściwy dla dzieła Boita kontekst XIX-wiecznej muzyki włoskiej i francuskiej) *Faust* księcia Antoniego Radziwiłła nie wybiegają poza pierwszy wątek miłosny zakończony śmiercią Małgorzaty.

Już sam fakt imponującego skondensowania i zjednoczenia wątków z dwóch części *Fausta* Goethego – także na tle innych realizacji tego tematu – każe uznać operę Boita za utwór przełomowy zarówno w historii teoretycznoliterackiej refleksji nad niemiecką tragedią (co akcentuje Meier), jak i, przede wszystkim, w historii rozwoju opery włoskiej. Tu, poza maestrią Boita jako poety i librecisty, duże znaczenie ma jego sposób myślenia o muzyce operowej. Prześledzenie wszystkich części *Mefistofele* ukazuje ściśle wcielony w życie zamysł stworzenia również jedności muzycznej: architektonika opery zakłada bogate zastosowanie motywów przypominających i wykorzystanie konkretnego materiału muzycznego w roli swego rodzaju filarów budujących symetrię dzieła (takim filarem będzie otwierający i zamykający operę chór anielski, wyznaczający także środek i punkt zwrotny w dziele, pojawiający się bowiem również w chwili śmierci Małgorzaty).

Oceniając staranność, z jaką kompozytor zaplanował w swej kompozycji pracę tematyczną, zarazem biorąc pod uwagę sposób funkcjonowania motywów przypominających (nie przewodnich), należy przyznać rację Jayowi Nicolaisenowi, który w *Mefistofele* widzi „pierwszą włoską operę reprezentującą symfoniczną logikę”¹¹⁵. Świadomość prezentowanych wcześniej poglądów kompozytora na rolę muzyki symfonicznej w koniecznym procesie odnowy gatunku operowego upewnia nas, że tworząc *Mefistofele*, Boito z rozmysłem zrealizował swój zamiar.

¹¹⁴ Por. Andreas Meier, „Una im mensa unitá”. Arrigo Boitos Libretto „Mefistofele”: Der Wendepunkt der italienischen „Faust”-Interpretation am Beginn der europäischen Moderne, „Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft”. Berlin/ New York, Band 28/1 (1993), s. 33.

¹¹⁵ Jay Nicolaisen, op.cit., s. 231.

Logika formy muzycznej, jej przejrzystość, sposób przełożenia i ujęcia materiału zaczerpniętego z tragedii Goethego w kontekście zarówno jego interpretacji operowych, jak i historii badań literackich, ponadto walory językowe tekstu poetyckiego pozwalają klasyfikować pierwszą i jedyną ukończoną operę Boito jako dzieło wybitne.

Co więcej jednak, wchodząc w świat tego utworu, mierzymy się z ważnym tematem odczytania jednego z fundamentalnych mitów nowoczesności. Boito, jak to zostało kilkakrotnie wskazane, dokonuje twórczych odczytań, przesunięć, a nawet odwracania znaczeń wpisanych w ten mit przez Goethego. Boitowski Faust mimo to, a paradoksalnie także dzięki temu, różniąc się od swego pierwowzoru, stanowi na równi wcielenie człowieka nowoczesnego, z jego namiętym stosunkiem do życia przy jednoczesnej niemożności budowania na bazie owych namiętności wartości trwałych, z jego odrzucaniem rzeczywistości przy jednoczesnej obawie przed jej utratą, z jego dążeniem do ideału, który zawsze mu się wymknie, z jego upartym zaprzeczaniem własnej skończoności i wreszcie – choć nie ostatecznie – z jego wolną wolą, którą Boito obdarzył Fausta w pełni, dalece wykraczając poza intencje w tym zakresie Goethego.

Boitowski *Mefistofele*, który mimo upływu czasu zachowuje uniwersalność i siłę przekazu, dzięki aktualności zapisanego w nim mitu zaliczony być może w poczet arcydzieł nowoczesności.

Rozdział 2

Rewizja *Simona Boccanegry*

Pierwsza wersja opery *Simon Boccanegra* Giuseppe Verdiego do libretta Francesca Piave miała premierę w 1857 r. Mimo nadziei, jakie wiązał z tym dziełem kompozytor, nie zostało ono dobrze przyjęte – zarzucono mu, że jest ciężkie, surowe i zdominowane przez smutny koloryt. Ponad 20 lat później wydawca oper Verdiego, Giulio Ricordi, zdołał przełamać opór kompozytora i namówić go do podjęcia się rewizji *Boccanegry* we współpracy z Arrigiem Boitem.

Bogata korespondencja dotycząca rewidowanej wersji *Boccanegry* prowadzona między Verdim a Boitem pozwala na szczegółowe prześledzenie procesu i etapów współdziałania tego jednego z najsłynniejszych i najwybitniejszych duetów twórców w całej historii opery.

Boito, początkowo pełen rezerwy, stopniowo wciągnął się w obmyślanie nowego biegu fabuły. Już jego pierwszy list z 8 grudnia 1880 r. pozwala określić główne problemy i cele, jakie stawiali sobie kompozytor i librecista, pracując nad tym dziełem.

W niniejszym rozdziale moim głównym celem jest przedstawienie i wyabstrahowanie owych problemów z listów wymienianych w czasie pracy nad operą pomiędzy Boitem a Verdim – co stwarza wyjątkową i nieomal niepowtarzalną możliwość zagadnień *poiesis* libretta, nie zaś poprzestania na *aisthesis*.

Wychodząc od pytania, co przede wszystkim zajmowało Verdiego i Boita podczas pracy nad operą, obszernie przytaczam ich korespondencję (po raz pierwszy w tak znaczącej części przełożonej tu przeze mnie na język polski), która jasno ukazuje skupienie kompozytora i librecisty na: stabilności całego dzieła, zaakcentowaniu siły tragicznej, budowaniu logiki w rozwoju akcji, efektach teatralnych (dużą rolę od-

grywają ich rozważania dotyczące spodziewanych reakcji publiczności), a także – na podwyższeniu temperatury emocjonalnej *Simona*.

2.1. Pierwsza i druga wersja *Simona Boccanegry* – rys historyczny

W roku 1855 zdarzyło się, że Giuseppe Verdi nieugięcie odrzucał propozycje napisania nowej opery dla Teatro la Fenice. „Na drodze [temu przedsięwzięciu] stoją rozmaite plany na przyszłość; ale jeśli mam być szczery, główną przeszkodę stanowi moja niewzruszona determinacja niewiązania się już ani razu na określony czas w celu stworzenia kompozycji bądź przedstawienia”¹ – pisał do Giovanniego Battisty Torniellego² 16 lutego 1855 r.

Po roku, wiosną 1856 r., Verdi zmienił jednak zdanie – dzięki uporowi Francesca Piave – i w maju napisał ponownie do Torniellego: „Warunki mogą być w większości takie jak w przypadku *Traviaty*: ale w porę należałoby dodać, że jeśli temat, który wybiorę, będzie wymagał jakichś dodatkowych partii drugoplanowych, dyrekcja powinna zagwarantować angaż”³. Dwa tygodnie później między kompozytorem a teatrem została podpisana umowa.

Kilka miesięcy potem w korespondencji między Verdim a Piavem pojawił się tytuł nowej opery – *Simon Boccanegra*, na podstawie sztuki Garcíi Guttierreza, autora dramatu *El Trovador*, który swego czasu przyniósł Verdiemu sukces, jakim była opera *Il Trovatore*. Z hiszpańskiego zarówno za pierwszym, jak i za drugim razem przełożyła sztuki Giuseppina Streponi.

Tekst Guttierreza pełen był pułapek, takich jak bardzo długi czas ujęty w ramach fabuły, które źle wróżyły jego karierze na deskach teatru operowego. Mimo ryzyka Verdi wiązał jednak duże nadzieje z *Boccanegrą* i z takim samym zaangażowaniem jak zazwyczaj skupiał się na przygotowaniach do premiery. W niedatowanym liście do Francesca

¹ Cyt. za: Julian Budden, *The Operas of Verdi. Vol. 2: From Il Trovatore to La Forza del destino*, New York 1984, s. 245.

² Giovanni Battista Tornielli, ur. w 1805 r. w Wenecji, w latach 1850–1872 zajmował różne stanowiska w zarządzie w Teatro la Fenice.

³ Cyt. za: Julian Budden, op.cit., s. 245.

Piave (prawdopodobnie jesienią 1856 r.) pisał: „Myślę, że znalazłem tu [w prologu] dobry efekt muzyczny, którego nie chciałbym poświęcić z powodów scenicznych (...). Palazzo Grimaldi w pierwszym akcie nie powinno mieć nazbyt dużej głębi. Zamiast jednego okna widziałbym kilka po prawej stronie aż do poziomu parteru; w zasadzie tarasu. Chciałbym tam mieć także tło z księżycem, którego promienie oświetlałyby morze, co powinno być widoczne dla publiczności (...). Niech Pan bardzo zadba, błagam, o scenę, w której Doża rozkazuje Pietrowi ukazać balkon: powinniśmy widzieć bogatą, rozległą iluminację zajmującą szeroką przestrzeń, by umożliwić dobry widok na światła, które są gaszone jedno po drugim, aż do chwili śmierci Doży, gdy wszystko okrywają najgłębsze ciemności (...). Pierwszy plan tła nie musi być oddalony, ale drugi wraz ze światłami musi dawać efekt dużego dystansu”⁴.

Jeśli chodzi o wybór śpiewaków, sukcesowi opery mogło śmiertelnie zagrozić nieuważne obsadzenie roli Paola: „Partia Paola jest bardzo ważna; niezbędne jest, by odtwarzał ją baryton będący zarazem dobrym aktorem (...)”⁵.

Mimo starań *Boccanegra* nie został dobrze przyjęty. Po premierze Verdi zwierzał się hrabinie Maffei, że był przekonany, iż tworzy coś znośnego – jednak, jak widzi, najwyraźniej się mylił. 15 marca 1857 roku *Gazzetta Privilegiata di Venezia* pisała: „Muzyka *Boccanegry* jest tego rodzaju, że nie robi wrażenia natychmiast. Jest bardzo rozbudowana, pisana z nieskazitelnym mistrzostwem i wymaga detalicznych studiów nad wszystkimi jej szczegółami. Z tego powodu podczas pierwszego wieczoru nie została w pełni zrozumiana i była kilkakrotnie zbyt pochopnie osądzona (...). Pierwsze, niekorzystne wrażenie może być do pewnego stopnia wytłumaczone charakterem samej muzyki, która jest prawdopodobnie zbyt ciężka i surowa, oraz pełnym smutku kolorytem dominującym w partyturze, zwłaszcza w prologu”⁶.

Kolejne przedstawienia *Boccanegry* odbywały się ze zmiennym szczęściem: operę dobrze przyjęto w Reggio Emilia i w Neapolu, ale poniosła porażkę w La Scali, a we Florencji została wręcz wyśmiana.

⁴ Cyt. za: tamże, s. 252.

⁵ Cyt. za: tamże, s. 252.

⁶ Cyt. za: tamże, s. 253.

„Wszystkie te krytyki dotyczące *Boccanegry* – podsumowuje Julian Budden w swoim wielotomowym studium na temat twórczości Verdiego – bardzo dziwnie się dziś czyta, zwłaszcza tym, którzy widzieli go na scenie. Jest bez wątpienia posępny, ale nie bardziej niż większość włoskich *melodrammi* i na pewno nie bardziej niż jego druga wersja po rewizji, która jest ogólnie uznawana za arcydzieło. Nie ma w drugiej wersji niczego, co dałoby się porównać pod względem żywotności ze sceną na publicznym placu z 1857 r. Bogactwo andantina na 3/8 przywołuje *I due foscari*; to samo jest udziałem niedającej się zdefiniować »morskiej« atmosfery, którą przepojona jest partytura. (...) dopasowanie słów do muzyki w *Simonie Boccanegrze* jest bardziej sylabiczne niż w jakiegokolwiek z wcześniejszych oper Verdiego. Deklamacja (...) dominuje nad lirycznością. Arie mają tendencję do bycia zwięzłymi i skoncentrowanymi, tak jak *racconto* między Paolem i Fieskiem *Il lacerato spirito*. Wszystkie cechy, które kojarzymy z terminem *bel canto*, stosowane są oszczędnie. Dla żyjącego w połowie XIX wieku Włocha było to równoznaczne z zaprzeczeniem narodowych praw przysługujących Italii z urodzenia. (...) Oryginalny *Boccanegra* to trudne, twarde dzieło, ascetyczne, jeśli chodzi o linię wokalną, i bezkompromisowe pod względem ekspresji; ale nie było to dzieło, którego kompozytor powinien się wstydzić”⁷.

Faktem jednak jest, że zainteresowanie *Boccanegrą* malało, aż znikło zupełnie w momencie pojawienia się *Balu maskowego* – a to zniknięcie było już powodem do poważnego zmartwienia może nie tak bardzo dla kompozytora, jak dla jego wydawcy. Giulio Ricordi próbował co najmniej dwukrotnie namówić Verdiego na przejrzenie partytury, tak by można było pomyśleć o ewentualnej reedycji i powrocie *Boccanegry* na scenę. Za drugim razem, w roku 1879, naciskany Verdi protestuje, pisząc rozzłoszczony do Ricordiego: „Wczoraj otrzymałem dużą paczkę, która zawiera, jak przypuszczam, partyturę *Simona*. Jeśli przyjedzie Pan do S. Agata, licząc od dziś, za sześć miesięcy, za rok, dwa albo trzy, etc., znajdzie ją Pan nietkniętą, dokładnie taką, jaką Pan mi wysłał. Nienawidzę robić rzeczy niepotrzebnych”⁸.

⁷ Tamże, s. 254.

⁸ Cyt. za: tamże, s. 255.

Niebawem jednak sytuacja się zmieniała: Verdi dał się namówić Ricordiemu na napisanie *Otella* do libretta Arriga Boita i uległ również naleganiom, by w celu dotarcia się z nowym librecistą popracować w międzyczasie nad czymś nieco łatwiejszym niż stworzenie opery opartej na Boitowskiej adaptacji Shakespeare'a – mianowicie nad wprowadzeniem kilku poprawek do *Simona Boccanegry*.

2.2. Praca nad rewizją. *Poiesis* libretta

W listopadzie 1880 r. Verdi w liście do Ricordiego planuje już, w których miejscach opery będzie robił zmiany. Na początku grudnia zaczyna się regularna korespondencja między Verdim i Boitem, która pozwala na szczegółowe prześledzenie procesu i etapów współpracy tego jednego z najsłynniejszych i najwybitniejszych duetów twórców w całej historii opery.

Boito, początkowo pełen rezerwy, stopniowo wciągnął się w obmyślanie nowego biegu fabuły. Już jego pierwszy list z 8 grudnia 1880 r. pozwala określić główne problemy i cele, jakie stawiali sobie kompozytor i librecista, pracując nad tym dziełem.

Uporządkowanie tych problemów uświadamia badaczowi, że znalazł się w szczególnie uprzywilejowanej sytuacji: ma oto bowiem szansę zgłębienia zagadnień *poiesis* libretta, podczas gdy zazwyczaj może się zajmować jedynie jego *aisthesis*.

Fakt, że w tym konkretnym przypadku mamy do czynienia nie z dziełem nowo powstającym, tylko rewidowanym, w niczym nie przeszkadza („Chciałbym wykonać całą pracę w kolejności takiej, jakby to była nowa opera” – deklaruje Verdi w liście do Boita z 8 stycznia 1881 r.⁹) – pozwala nawet na uwypuklenie kluczowych momentów współpracy kompozytora i jego librecisty, bez rozpraszania się na zagadnienia pomniejszej wagi.

⁹ „Io vorrei fare tutto di seguito come se si trattasse d'un'opera nuova”. Korespondencja między Boitem a Verdim w niniejszym studium w przekładzie autorki, na podstawie *Carteggio Verdi – Boito* [dalej także jako CVB], red. Mario Medici i Marcello, współpraca Marisa Casati, Parma 1978, t. I, s. 7–47. Cytując tekst oryginalny w przypisach nie uwzględniam ponownie fragmentów libretta omawianych przez Boita i Verdiego, zamieszczając odpowiednie fragmenty również po włosku w głównym tekście.

Co zatem przede wszystkim zajmowało Verdiego i Boita podczas pracy nad operą?

W pierwszej kolejności rzuca się w oczy ich skupienie na: stabilności całego dzieła, zaakcentowaniu siły tragicznej, budowaniu logiki w rozwoju akcji, efektach teatralnych – tu dużą rolę odgrywają ich rozważania dotyczące spodziewanych reakcji publiczności, a także – na podwyższeniu temperatury emocjonalnej *Simona*.

Korespondencję otwiera list Boita: „Jedna idea rodzi kolejną, a wystarczą dwie idee, by rodzić wątpliwość – zaczyna ostrożnie poeta, tłumacząc się z powolnego przystępowania do pracy nad dziełem – która z kolei jest naturalnym wrogiem działania. Dlatego właśnie zwracam się do Pana, by pomógł mi Pan otrząsnąć się z tego zwątpienia i wskazał mi ścieżkę, którą powinienem podążać. Prawdę mówiąc, taka ścieżka była bardzo jasno wyznaczona w listach, które napisał Pan do Giulia, i to powinno by wystarczyć, bym usiadł do pracy bez zadawania dalszych pytań, ale człowiek nie zawsze jest panem własnego umysłu”¹⁰.

Po początkowym wahaniu jednak Boito, z niezwykle charakterystyczną dla siebie erudycją, szkicuje pierwsze pomysły: „Oto zatem sposób, w jaki rozwinąłbym scenę w Senacie:

Z historycznego punktu widzenia najbardziej ścisły opis byłby następujący:

Sala Rady w Palazzo degli Abati.

Doża. Podestà. Doradcy reprezentujący szlachtę, doradcy reprezentujący lud, konsulowie morza, konstable.

Woźny sądu anonsuje kobietę, która błaga o rozmowę z Dożą. Doża wydaje rozkaz, by została przyjęta, ale chce z nią rozmawiać po tym, jak omówione zostaną losy ojczyzny. Doża ogłasza Konsulowi, że Toris, król Tatarów, wysłał ambasadora, wnosząc o pokój z Genueńczykami. (Patrz *Roczniki Republiki Genui* Giustinianiego, tom 2, księga 4). Cała Rada jednogłośnie popiera pokój. Potem Doża wzywa do

¹⁰ Tamże, s. 7: „Da idea nasce idea e bastano due idee sole per generare il dubbio che è il nemico naturale dell'azione. Ecco perché mi rivolgo a Lei affinché Ella mi ajuti ad escire da questa titubanza e mi indichi la via da seguire. Veramente la via era molto nettamente segnata nelle lettere ch'Ella scrisse a Giulio e sarebbe bastato ch'io mi fossi messo al lavoro senza chiedere altro, ma l'uomo non è sempre padrone del proprio cervello”.

zakończenia wojny z Republiką Wenecji. Odmowa rady, zgiełk. Doża krzyczy: »Zgadzaście się zawrzeć pokój z barbarzyńcami, z niewiernymi, ale chcecie wojny z braćmi. Czy Wasze triumfy jeszcze Wam nie wystarczają? czy krew przelana do wód Bosforu nie zaspokoila Waszej wściekłości? Przewieźliście Waszą zwycięską banderę przez fale Morza Tyrreńskiego, Adriatyku, Morza Czarnego, Jońskiego, Egejskiego«, i tu możemy zacytować najpiękniejsze fragmenty listu 5. w księdze 14. listów Petrarki¹¹. Szczególnie gdy mówi: *bello è superare l'avversario alla prova del brando; bellissimo è vincerlo per magnanimità di cuore* [pięknie jest pokonać przeciwnika mieczem, lecz najpiękniej jest zwyciężyć go wielkością swego serca], oraz gdy przemawia tak lirycznie o wspaniałościach wybrzeża Ligurii¹² (zakładając, że ta ostatnia dygresja nie wydłuży zanadto sceny), ale tyle piękna w tym, gdy mówi: *ed ammirato il nocchiero alla novità dello spettacolo lasciavasi cadere il remo dalle mani e fermava per meraviglia la barca a mezzo il corso* [i sternik, porwany nowością widoku, wypuścił z rąk wiosło i, w zachwycie, zatrzymał swą łódź w środku kursu]. Także odpowiedź Doży

¹¹ List Petrarki, do którego odnosi się Boito, był pierwotnie zasugerowany przez Verdiego Giulio Ricordiemu w liście z 20 listopada 1880 r. [CVB, s. 290]: „Przywołuję dwa wspaniałe listy Petrarki, jeden napisany do Doży Boccanegra i drugi do Doży Wenecji”. W zasadzie pierwszy z tych listów nie był adresowany do Boccanegry, lecz do „Doży i Konsula Genewy”. W 1352 r., gdy list został napisany, dożą był już następca Boccanegry, Giovanni di Valente. Boccanegra został ponownie wybrany dopiero w 1356 roku. Erudyta Boito był oczywiście zachwycony pomysłem Verdiego i krótka wzmianka o pierwszym liście znalazła się w ostatecznym tekście libretta (akt I, scena 10; na temat odniesień do Petrarki patrz też listy nr 17 i 18). Ani scena w Senacie, ani zaproponowana (i odrzucona) scena w San Siro nie występują w oryginalnym librecie Piave – co odnotowano w komentarzu do anglojęzycznego wydania korespondencji między Boitem i Verdim: *The Verdi – Boito Correspondence*, red. Marcello Conati i Mario Medici. *With a New Introduction by Marcello Conati. English-language edition prepared by William Weaver*, Chicago–London 1994, s. 14.

¹² Boito pisze: „splendori della riviera”, co przez Williama Weavera w jego znakomicie przygotowanym i opracowanym tłumaczeniu korespondencji Boita i Verdiego na język angielski (*The Verdi – Boito Correspondence*, op.cit.) zostało przetłumaczone jako: „splendors of the Ligurian coast” – w istocie przekład ten wydaje się bardziej trafny stylistycznie niż potencjalne użycie sformułowania „wspaniałości Riwiery”, dlatego zastosowano go również w polskim tłumaczeniu.

musi zakończyć się dumnie i być przerywana tu i tam przez okrzyki tłumu; lud jest za pokojem, szlachta za wojną. Zaognia się antagonizm między szlachtą i plebsem. Tumult za drzwiami sali, ogłoszony zostaje areszt przez szlachcica, który z mieczem w rękę próbuje utorować sobie drogę przez radę. Arystokracja i lud gwałtownie domagają się wpuszczenia go. Wchodzi Gabriello Adorno, który oskarża Dożę o wydanie rozkazu uprowadzenia Amelii Grimaldi. Zaskoczenie i oburzenie szlachty; Doża jest oszołomiony i rozkazuje im przyprowadzić kobietę, która chwilę wcześniej prosiła o pomoc i azyl w pałacu. Kobieta zostaje wprowadzona. To Amelia, która rzuca się do stóp Doży, i wyjaśnia, że uciekła swoim porwaczom. Tu mogłyby być jakieś wersy, w których Doża dziękuje niebiosom za ocalenie Amelii, i akt zakończyłby się w ten sam sposób, jak to jest w oryginalnej wersji opery.

Teraz przechodzimy do pokazania innej idei:

Opiera się ona na takiej koncepcji: by włączyć do jednego aktu główne numery z dwóch aktów środkowych, pomijając kompletnie sceny 10, 11 i 12, które kończą obecnie akt 2. (lub raczej akt 1., licząc prolog), i zakończyć ten cały (wymieszany) akt tercetem, który zamyka aktualnie przedostatni akt. Zrobiwszy to, dodać w całości nowy akt, niedługi, i wstawić go w miejsce oryginalnego przedostatniego aktu.

Pomówmy najpierw o sposobie na połączenie dwóch środkowych aktów. Przede wszystkim dobrym pomysłem byłoby uproszczenie wydarzeń. Zostawienie porwania Amelii. Spójrzmy zatem.

AKT 1

Ogród Grimaldich

Scena 1 Amelia sama

Scena 2 Amelia i Gabriele

Sceny 3, 4, 6, 7 tak jak są, bez sceny 5, co pozwoli 4 przejść w 6 bez zakłóceń i bez zmiany ustawienia, a potem duet między Dożą i Amelią. Po duecie Amelia powoli wychodzi, w międzyczasie rozgrywa się scena 8, bardzo krótka, między Dożą a Paolem. W tej scenie musimy dodać groźbę Paola: jest on wyrazicielem głosu mniejszości ludowej i roznieci rewoltę, jeśli Doża nie odda mu ręki Amelii. Niewzruszony Doża akceptuje wyzwanie i odmawia oddania Amelii Paolowi. Paolo wychodzi. Amelia jest wciąż w pobliżu w ogrodzie; Doża przywołuje ją,

by ją pożegnać i objąć w tej godzinie niebezpieczeństwa. W momencie uścisku ojca i córki wchodzi Gabriele, wyciągając miecz, by rzucić się na Dożę. Amelia broni ojca. Teraz następuje tercet, a akt kończy się, jak obecnie, okrzykami »Do broni«.

AKT 2 (PRZEDOSTATNI)

Wnętrze kościoła San Siro (dawniej klasztoru Benedyktynów), przylegającego do domów Boccanegrów

Kościół pełen jest zbrojnych, w loggiach stoją kusznicy, w centralnej rozecie na fasadzie ładowana jest katapulta. Na zewnątrz krzyki i tumult ataków, trąby; wewnątrz, przy ołtarzu kapłan błogosławi walczących, Amelia jest zdruzgotana, modli się przed Madonną. Gabriele jest w centralnej loggii obok katapulty jako strażnik, Boccanegra wydaje rozkazy, wchodzi zwiadowcy; rody Fiesco, D’Oria, Grimaldi zjednoczyły się z tą częścią stronnictwa ludowego, która atakuje kościół. Wierni Boccanegrze pozostają konsulowie morza, z całą marynarką i kusznikami, i większość ludu. Gabriele przy każdej okazji dopytuje, czy powinien wystrzelić katapultę (starzy Genuenccy nazywają katapultę *trabocchi*), ale Doża się sprzeciwia. W międzyczasie z łomotem zostają uderzone drzwi kościoła, wielki dzwon bije na alarm. Przychodzi wiadomość od zwiadowców na temat tego, jak atakujący są otoczeni przez silne szeregi kuszników, którzy strzelają z jednego z domów Boccanegry (zwiadowcy wchodzi i wychodzą przez drzwi prowadzące dokładnie do domu Simone). Drzwiom kościoła grozi wyważenie, Boccanegra wraz z grupą kuszników zajmuje stanowisko na wprost drzwi, drzwi ustępują, wchodzi Fiesco na czele hordy szlachty oraz ludu i rani Boccanegrę w rękę, lecz nagle, widząc kościół wypełniony zbrojnymi gotowymi do walki, atakujący zatrzymują się przestraszeni. Ranny Boccanegra pokazuje Fiescowi katapultę grożącą atakującym z góry i przysięga, że nie każe z niej strzelać ani żadna krzywda nie stanie się rebeliantom, jeśli w tym świętym przybytku, w którym się teraz znajdują, uroczyste przysięgną zawrzeć pokój. Chwila ciszy. W międzyczasie Paolo, który jest przywódcą rewolty, cicho pyta Pietra, który jest wśród zwolenników Boccanegry (ażeby go zdradzić), czy nie ma już nadziei dla rebeliantów. Pietro odpowiada, że są otoczeni przez kuszników i że Boccanegra złapał ich w swoją sieć. Wtedy Paolo wyciąga szarfę ze

swego miecza i upuszcza na nią kilka kropel trucizny z ampułki, którą wyciągnął ze swej kurty, potem rzuca miecz do stóp Boccanegry i, klękając, prosi, czy może obandażować krwawiącą ranę na ręku Doży. Wszyscy atakujący chowają teraz do pochew swoje miecze. Boccanegra pozwala na zabandażowanie swojej dłoni i mówi Paolowi, by powstał, i ułaskawia go. W międzyczasie Amelia wchodzi przez drzwi, przez które wyszli zwiadowcy. Gabriele zszedł z loggii. Boccanegra uroczyście nadzoruje składanie przysięgi o zawarciu pokoju, sam wypowiada słowa przysięgi oraz deklaruje, że pokój pomiędzy szlachtą a ludnością powinien zostać przypieczętowany ślubem jego córki Amelii z Adornem. Ta scena przysięgi będzie miała rozmiary pozwalające stworzyć z niej rozległy i pełen mocy muzyczny numer.

W ten sposób akt kończyłby się.

Sprawdźmy teraz zalety drugiego projektu: Jesteśmy świadkami otrucia Doży, a poprzez to świadkami akcji, która jest związana z katastrofą w finale i dzięki temu czynimy ją bardziej widoczną, bardziej tragiczną. Druga zaleta: wprowadzamy do dramatu prawdziwe wydarzenie (odnotowane w *Rocznikach Giustinianiego*, księga 4, rok 1356), które dodaje mu nieco kolorytu historycznego i lokalnego. (Te kościoły przekształcone wszystkie nagle w okopy, fortece, można znaleźć w historii Genui). Pokazujemy publiczności Boccanegrę, gdy wykonuje on wielki gest siły i wspaniałomyślności, i zostaje pokonany przez zdradę Paola właśnie w momencie dokonywania tego wielkiego i szczodrego aktu. Kolejna zaleta: ślub wynika logicznie z wydarzenia, które go poprzedza.

Lecz tenor nie będzie miał sceny, w której mógłby wykazać swą wirtuozerię? Ta scena mogłaby się pojawić na początku ostatniego aktu.

A zatem. Powiedziałem Panu wszystko, co przyszło mi do głowy podczas ostatnich kilku dni, kiedy pogrążyłem się w czytaniu historii Genui. Zgaduję, że będzie Pan miał uwagi krytyczne zarówno do pierwszej, jak i do drugiej wersji.

Scena w Senacie może się wydawać zimna, chyba że koncepcja patriotyczna i polityczna, która ją ożywia, jest opowiadana i rozwijana z wystarczającą dozą ciepła, by uczynić ją dramatyczną, ale nawet jeśli ta koncepcja da radę podnieść emocjonalność dramatu i zainteresować publiczność, czeka na nas następna pułapka: przybycie Gabriele (a później Amelii) może zniszczyć tę ideę, zanim zostanie ona w pełni

rozwinęta, a kwestia Wenecji, która zrobiła na nas takie wrażenie na początku, pozostaje wtedy nierozwiązana z powodu nowego wydarzenia. Potem to wydarzenie będzie traciło na sile, a na tym ucierpi także zakończenie aktu.

Nietrudno domyślić się, jakie będą uwagi krytyczne odnośnie do drugiego projektu, w którym wojna w kościele może wydawać się nawet dość nowa, ale efekt teatralny może być problematyczny. Mamy historię ponurą już samą w sobie, a dodany akt nie poprawiłby ogólnego nastroju. Uzbrojony kościół nie jest na pewno ani pełen łagodności, ani wesoły.

Nasze zadanie, Maestro mój, jest ciężkie. Dramat, którym się zajmujemy, jest nierówny, niczym niestabilny stół, i nie wiemy, która noga jest zbyt krótka, i choć próbujemy naprawić stół, on wciąż jest chwiejny. W tym dramacie nie znajduję żadnych cech, które w innych dramatach każą nam wydać okrzyk: »Jest wyrzeźbiony!«. Nie ma tu wydarzeń prawdziwie przesądzonych, niezbędnych i mocnych, spowodowanych nieuchronnym tragicznym przeznaczeniem. Wyłączam prolog, który jest naprawdę piękny i w swej mrocznej jedności pełen siły, solidny, ciemny niczym bazalt. Ale prolog (odnoszę się do poezji, ponieważ przez wiele, wiele lat nie miałem okazji słuchać ponownie muzyki do *Boccanegry*), prolog to jest ta dobra noga stołu, jedyna, która stoi solidnie na ziemi; pozostałe trzy, jak Pan to wie lepiej niż ja, są niestabilne. Jest dużo akcji i mało treści. Wszystko w tym dramacie jest sztuczne, wszystkie wydarzenia wydają się wymyślone same dla siebie, na moment, byle tylko zaludnić scenę: nie mają ani głębokich korzeni, ani silnych połączeń, nie mają związku z postaciami, dają tylko *pozór wydarzeń*. By właściwie ustawić taki dramat, należy go zmienić.

Jeśli, Maestro mój, mógłby Pan czytać w moich myślach (a dlaczego miałoby być skrytym, dlaczego kłamać?), wyczytałby Pan wielki opór przed braniem tego dramatu ponownie na warsztat z zamiarem jego wystawienia. Temu dramatowi brakuje głębokich cnót, ponieważ odwołuje się on do złejszych wzruszeń; temu dramatowi (z wyjątkiem prologu) brak zarówno tragicznej siły, jak i *teatralności*.

Jednakże, Pańskie życzenia są moimi, i teraz gdy otworzyłem już przed Panem serce, przyrzekam zrobić wszystko, co powinno być zrobione według Pana, gdyż to Pan, nie ja, jest najwyższym sędzią w tej sytuacji.

Zatem oczekuję na Pana decyzję, czy robić Senat, czy kościół San Siro, czy w ogóle nic z tego”¹³.

¹³ *Carteggio Verdi – Boito*, op.cit., s. 7–12: „Ecco dunque come svilupperei la scena del Senato: L’indicazione più (sic!) esatta dal punto di vista storico sarebbe la seguente: *Sala del consiglio nel Palazzo degli Abati. Il Doge. Il Podestà. I consiglieri nobili, I consiglieri popolari, I consoli del mare, I Conestabili*. Un usciere annuncia una donna la quale implora di parlare al Doge. Il Doge ordina che si dia ricetto a quella Donna ma la vedrà soltanto dopo che si sieno libratì i destini della patria. Il Doge annuncia al Consiglio che Toris il Re di Tartaria invia un ambasciatore richiedente pace ai Genovesi. (Veda *Annali della Repubblica di Genova* del Giustiniani T.II.L.IV). Tutto il Consiglio ad una voce accorda la pace. Allora il Doge invoca che si cessi la guerra colla Repubblica di Venezia. Ripulse del consiglio, tumulto. Il Doge esclama: Coi barbari, cogli onfedeli acconsentite alla pace e volete la guerra coi fratelli. E non vi bastano I vostri trionfi? e il sangue sparso sulle aque del Bosforo non *ha ancora estinta la vostra ferocia? Voi avete portato il vostro vessillo vittorioso sulle onde del Tirreno, dell’Adriatico dell’Eusino, dell’Jonio dell’Egeo*, e qui possiamo servirci dei più bei brani della lettera V del XIV Libro, *epistolario di Petrarca*. Specialmente là dove dice: *bello è superare l’avversario alla prova del brando; bellissimo è vincerlo per magnanimità di cuore* e dove parla così liricamente degli splendori della riviera (purché questa ultima digressione non prolunghi troppo la scena) ma è così bello là dove dice: *ed ammirato il nocchiero alla novità dello spettacolo lasciavasi cadere il remo dalle mani e fermava per meraviglia la barca a mezza il corso*. Pure la perorazione del Doge deve terminar fieramente e interrotta quà e là da qualche grido della moltitudine; i popolari stanno per la pace i nobili per la guerra. Antagonismo assai vigoroso fra nobili e plebei. = Tumulto alla porta della sala è annunciato l’arresto d’un nobile il quale col ferro in pugno voleva penetrar nel consiglio. Nobili e popolari, veementemente, vogliono che questo nobile s’avvanzi. Entra Gabriello Adorno il quale accusa il Doge d’aver fatto rapire Amelia Grimaldi. Soepresa e sdegno dei nobili; il Doge rimane come fulminato e ordina che si faccia comparire la donna che poco prima chiedeva ajuto e asilo nel palazzo. La donna è introdotta. È Amelia che si getta ai piedi del Doge e che annuncia d’essersi salvata. Qui troverebbero posto alcuni versi coi quali il Doge ringrazia il cielo per aver salvata Amelia e l’atto terminerebbe come nell’opera già esistente –. Passiamo all’esposizione dell’altra idea: È basata su questo concetto: fondere in un’atto solo i pezzi principali dei due atti intermedi, saltando a piè pari le scene X. XI. XII. Colle quali si conchiude ora il II° atto (ossia il I°, computando il prologo) e finire tutto ques’atto (rifuso) col *terzetto* col quale termina l’attuale penultim’atto. Fatto questo, aggiungere un’atto intiero, nuovo, non lungo e collocarlo al posto del penultim’atto primitivo. Parliamo prima di tutto del modo di raggiungere la fusione dei due atti intemedj (sic!). Anzi tutto conviene semplificare gli avvenimenti. Rinunziare al rapimento d’Amelia. Vediamo. *Atto I°. Giardino de’ Grimaldi*. Scena I^a. Amelia sola. Scena II^a. Amelia e Gabriele. Scena III^a,

Powyzszy list Boita, zapoczątkowujący pracę nad rewizją *Bocc negry*,
IV, VI, VII come stanno si farebbe senza la scena V^a per poter fa seguire alla IV la VI senza interruzione e senza mutamento di luogo e quindi il duetto fra il Doge e Amelia. Dopo il duetto Amelia s'allontana lentamente mentre segue rapidissima la scena VIII fra il Doge e Paolo in questa scena bisogna aggiungere una minaccia di Paolo, egli è l'anima della fazione popolare e muoverà una rivolta se il Doge non gli cede Amelia. Il Doge irremovibile accetta la disfida e ricusa a Paolo di dargli Amelia. Paolo esce. Amelia non è ancora molto lontana nel giardino, il Doge la chiama per dirle addio ed abbracciarla in quell'ora di periglio. Sull'abbraccio del padre e della figlia entra Gabriele, impugna la spada per avventarsi sul Doge Amelia difende il padre. Segue il terzetto, l'atto sichiude come sta ora colle grida d'*all'armi. Atto II° (penultimo). L'interno della Chiesa di S. Siro. attigua alle case dei Boccanegra (antico chiostrò dei Benedettini)*. La chiesa è piena d'armati, sulle loggie i balestrieri, dal rosone centrale della facciata si sta caricando una catapulta. Al di fuori grida e tumulto d'assalitori, trombe, nell'interno dall'altare un sacerdote benedice i combattenti, Gabriele è sulla loggia centrale accanto alla catapultain ossevatione, Boccanegra dà dei comandi, entrano degli esploratori; i Fieschi i D'Oria i Grimaldi si sono uniti a quella parte dei faziosi popolari che assaltano la Chiesa. Al Boccanegra sono rimasti fedeli i consoli del mare con tutto l'esercito di marina e i balestrieri e la maggior parte del popolo. Ad ogni tratto Gabriele chiede se si deve lanciare la catapulta (gli antichi genovesi chiamavano le catapulte *trabocchi*) ma il Doge s'opponne. Intanto sono colpite fragorosamente le porte della chiesa la *grossa campana* suona a stormo. Arriva un annuncio d'un esploratore che racconta come gli assalitori sieno accerchiati da una forte schiera di balestrieri sbucati da una casa dei Boccanegra (gli esploratori entrano ed escono da una porta che comunica alla casa di Simone). La porta della chiesa minaccia ruina, Boccanegra con un gruppo di balestrieri si mette di fronte alla porta, la porta crolla, entra Fiesco a capo d'un turbine di nobili e popolani e ferisce alla mano il Boccanegra, ma d'un tratto vedendo la chiesa tutta piena d'armati pronti ad irrompere gli assalitori s'arrestano intimoriti. Boccanegra, ferito, mostra a Fiesco la catapulta minacciosa sulla testa degli assalitori e giura che non la scaglierà e che nessuna offesa verrà fatta ai rivoltosi se questi in quel sacro asilo ove sono promettono solennemente la pace. Momento di silenzio. Intanto Paolo che è il capo della rivolta chiede sommessamente a Pietro che è fra i sostenitori di Boccanegra (per tradirlo) se non vi sia piú speranza pei rivoltosi. Pietro risponde che sono accerchiati dai balestrieri e che Boccanegra li ha còlti nei suoi lacci. Allora Paolo strappa la fascia della sua spada e dopo aver messo su quella fascia alcune gocce d'un amolla di veleno che estrae dal suo giustacuore getta la spada ai piedi di Boccanegra e inginocchiandosi davanti ad esso gli chiede di fasciargli la ferita della mano sanguinosa. Allora tutti gli assalitori mettono le loro armi nelle guaine. Boccanegra si lascia bendare la mano e dice a Paolo d'alzarsi e gli perdona. Intanto giunge Amelia dalla porta da dove escirono gli esploratori. Gabriele è sceso dalla loggia. Boccanegra solennemente fa giurar la pace e dà le formule del giuramento e vuole che questa

określa, jak już stwierdzono, wszystkie główne cele pracy podejmowanej pace fra nobili e plebei sia consacrata dalle nozze dell'Adorno con Amelia sua figlia. – *Giuramento* che avrà le proporzioni volute da un ampio e forte pezzo musicale. Così finirebbe l'atto. – Vediamo ora i vantaggi di questo secondo progetto: Assistere all'avvelenamento del Doge e perciò assistere ad un fatto che lega colla catastrofe finale e quindi la rende più evidente, più tragica. Secondo vantaggio: rappresentare un fatto (registrato negli annali del Giustiniani Libro IV anno 1356) che diffonde un poco di colore storico e locale sul dramma. (Quelle chiese d'un tratto trasformate in trinciere in fortezze si riscontrano nella storia genovese). Mostrare al pubblico il Boccanegra mentre compie un grande atto di forza e di magnanimità e colpito dal tradimento di Paolo appunto mentre compie una azione generosa e grande. Atro vantaggio: far derivare le nozze logicamente dal fatto che le precede. Ma il tenore non avrà una scena ove far mostra della sua virtuosità? Questa scena potrebbe aver luogo in principio dell'ultim'atto./ Ecco. Le ho detto tutto ciò che m'è passato per la mente in questi giorni mentre mi tuffavo nella lettura delle storie Genovesi. Indovino le critiche ch'Ella farà così alla prima come alla seconda idea. La scena del Senato può parer fredda a meno che il concetto patriottico e politico che la anima sia reso con tale calore di forma da renderlo drammatico, ma allora se questo concetto arriva a toccare l'emozione del dramma e a interessare l'uditorio un altro inciampo ci attende, l'arrivo di Gabriele (e poi d'Amelia) viene a interrompere questo concetto prima del suo esaurimento e la quistione di Venezia che ci ha tanto impressionati in sul principio non trova il suo scioglimento per causa del nuovo incidente. E allora sarà questo incidente nuovo che si scapiterà e la fine dell'atto con esso. La critica del secondo progetto non è molto recondita, quella guerra in chiesa può parer forse abbastanza nuova ma l'effetto teatrale può parere assai problematico. Abbiamo già un'azione cupa per sé stessa e l'atto che si aggiungerebbe non ne correggerebbe la tinta generale. Quella chiesa armata non è certo né serena, né gaja. Il nostro compito, Maestro mio, è arduo. Il dramma che si occupa è storto, pare un tavolo che tentenna, non si sa da che gamba, e, per quanto ci si provi a rincalzarlo, tentenna sempre. Non trovo in questo dramma nessun carattere di quelli che ci fanno esclamare: è scolpito!. Nessun fatto che sia realmente *fatale* cioè indispensabile e potente, generato dalla ineluttabilità tragica. Faccio una eccezione pel prologo, quello è veramente bello e nella sua cupa interezza è forte, solido tenebroso come un pezzo di basalte. Ma il prologo (sempre parlando della tragedia, da molti di anni non ho più avuto occasione di riudire la musica del Boccanegra) il prologo è la gamba diritta del tavolo la sola che poggi solidamente, le altre tre, ella lo sa meglio di me, zoppicano tutte. V'è molto intrigo e non molto costruito. Tutto in quel dramma è superficiale, tutti quei fatti sembrano ideati lí per lí, al momento, per occupare la scena materialmente, non hanno radici profonde né vigorosi legami, non sono il risultato di caratteri, sono *apparenze di fatti*. Per coreggere un simile dramma bisogna mutarlo. S'El-la, Maestro mio, potesse leggere nel mio pensiero (e perché usar reticenze o mentire?) vi leggerebbe una grande ripugnanza a ripigliar questo dramma per

przez kompozytora i librecistę nad tą operą – mowa tu o potrzebie podniesienia emocjonalności dramatu (np. w momencie, gdy Boito rozważa wady i zalety wprowadzenia do opery sceny w Senacie), szczególnie sugestywnie zobrazowany jest problem niestabilności dzieła („Dramat, którym się zajmujemy, jest nierówny niczym niestabilny stół”), Boito wskazuje też na wagę rozwijania zdarzeń w sposób logiczny („Wszystko w tym dramacie jest sztuczne – krytykuje pierwszą wersję opery – wszystkie wydarzenia wydają się wymyślone same dla siebie” etc.), wreszcie – zarzuca librettu Piavego brak siły tragicznej i teatralności

W odpowiedzi z dnia 11 grudnia 1880 r. Verdi zasadniczo zgadza się z jego diagnozami, tonuje jednak nieco te obawy, pewny swojej i swego librecisty znajomości działania teatru: „*Albo Senat... albo kościół San Siro... albo nic*. Nierobienie *niczego* byłoby najlepszą drogą, lecz są powody, nie tyle finansowe, ile, że tak powiem, zawodowe, które nie pozwalają mi porzucić idei skorygowania tego *Boccanegry* bez podjęcia przynajmniej jednej próby zrobienia z nim czegoś. Niech mi będzie wolno dodać pouczająco, że w interesie każdego z nas leży, by *La Scala ocalała!* Repertuar w tym roku, o zgrozo, jest godny pożałowania! Wspaniała opera Ponchiello, ale reszta? Bogowie!!! Istnieje opera, która wzbudziłaby wielkie zainteresowanie publiczności, i nie rozumiem, dlaczego Kompozytor i Wydawca uparcie starają się temu zaprzeczyć! Mam na myśli *Mefistofele*. To byłby dla niej odpowiedni moment, i zrobiłby Pan tym samym przysługę Sztuce i wszystkim innym¹⁴.

rappresentarlo, questo dramma esente cosí di virtú profonde come di pregi leggieri, questo dramma (a parte il prologo) mancante di potenza tragica come di *teatralità*. Pure io metto il mio desiderio nel suo ed ora che le ho aperto l'animo mio, le dichiaro che farò ciò ch'ella creda di dover fare visto che il supremo arbitro in una tale quistione è Lei, non io. Attendo dunque la sua decisione per fare o il Senato o la Chiesa di S. Sito o per far nulla di tutto ciò”.

¹⁴ Opera Ponchiello, o której wspomina Verdi, to *Il figliuol prodigo*, który miał otworzyć sezon w La Scali 26 grudnia 1880 r. Rekomendacja Verdiego, że także *Mefistofele* Boita powinien się znaleźć w programie La Scali, również przyniosła owoce: dzieło (w swojej zrewidowanej wersji) miało dziesięć przedstawień na zakończenie sezonu wiosennego, dwa miesiące po osiemnastu przedstawieniach zrewidowanego *Boccanegry*. (Por. komentarz do anglojęzycznego wydania korespondencji między Boitem i Verdim: *The Verdi – Boito Correspondence*, op.cit., s. 15).

Akt, który zaplanował Pan w San Siro, robi olbrzymie wrażenie pod każdym względem. Piękny w swym nowatorstwie – piękny, jeśli chodzi o koloryt historyczny – piękny z muzyczno-scenicznego punktu widzenia; ale byłoby to za dużo dla mnie, bym zdołał się tego podjąć, i nie mógłbym się obarczać taką pracą.

Zmuszeni, niestety, do rezygnacji z tego aktu, musimy trzymać się sceny w Senacie, która, jeśli zostanie zrobiona przez Pana, nie wyda się zimna, jestem pewien. Pańskie krytyki są słuszne, ale poprzez Pana zaangażowanie w dzieła podniosłe, jeśli mamy w pamięci *Otella*, stanowią wyraz dążenia do niemożliwej do osiągnięcia tutaj perfekcji. Mierzę niżej i, będąc większym optymistą niż Pan, nie rozpaczam. Zgadzam się, że stół się chwieje, ale naprawiając jedną lub dwie nogi, jak wierzę, możemy go ustabilizować. Zgadzam się także, że nie znajdziemy tu żadnej z tych wartości (zawsze nader rzadkich), które każą Panu wydać okrzyk: »Jest wyrzeźbiony!«; mimo to czuję, że w postaciach Fiesco i Simone są cechy, które mogą zostać dobrze wykorzystane.

Podsumowując, podejmijmy próbę i zróbmy ten finał z Ambasadorem Tatarów, z listami Petrarki etc., etc., etc. Spróbujmy, powtarzam. Nie jesteśmy tak niedoświadczeni, żebyśmy nie mogli stwierdzić, nawet zawczasu, co się sprawdzi w Teatrze. Jeśli nie jest to problem dla Pana i jeśli ma Pan czas, proszę zasiąść do pracy od razu. W międzyczasie ja będę próbował wyprostować tu i tam wiele koślawych nóg moich nut i... zobaczmy!”¹⁵.

¹⁵ *Carteggio Verdi – Boito*, op.cit., s. 12–13: „*O il Senato... o la Chiesa di S. Siro... o far nulla... Far nulla* sarebbe la cosa migliore, ma ragioni, non d’interesse, ma diò cosí, di professione m’impediscono di abbandonare l’ideai di aggiustare questo Boccanegra, almeno senza aver tentato prima di farne qualche cosa. Fra parentesi, è interesse di tutti che la *Scala viva!* – Il cartellone di quest’anno ohimé, è deplorabile! Benissimo l’opera di Ponchielli, ma il resto? Eterni Dei!!!! Vi sarebbe l’opera che sveglierebbe un grand’interesse nel pubblico, e non capisco perché Autore, ed Editore si ostinino a rifiutarla! – Parlo del Mefistofele. Il momento sarebbe propizio, ed Ella renderebbe servizio all’Arte ed a tutti./ L’atto da Lei ideato nella Chiesa di S’ Sito, è stupendo sotto ogni rapporto. Bello per novità – bello per colore storico – bello dal lato scenico-musicale; ma mi impregnerebbe troppo, e non potrei sobbarcarmi a tanto lavoro. Rinunciando disgraziatamente a quest’Atto, bisogna attenersi alla Scena del Senato, che fatta da Lei, non dubito possa riescir fredda. Le sue critiche son giuste, ma Ella ingolfata in lavori piú elevati, ed avendo in mente Otello, mira ad

Odpowiedź Boita zagięła – zapewne zawierała projekt sceny w Senacie, do której Verdi odnosi się z aprobatą, choć i z pewnymi uwagami, pisząc 28 grudnia 1880 roku: „Bardzo piękna jest ta scena w Senacie, pełna ruchu, kolorytu lokalnego, z bardzo eleganckimi i mocnymi wersami, które Pan zazwyczaj pisze. Zgadzam się co do wymagających zmiany wersów na początku trzeciego aktu, a sposób otrucia Doży jest znakomity. Ale, niestety dla mnie, numer jest bardzo rozległy, trudny do skomponowania do niego muzyki i nie wiem, teraz, gdy nie jestem już *dans le mouvement*, czy będą miał czas wspiąć się ponownie na siodło, by to zrobić, tak samo jak przejrzeć resztę.

Proszę mi pozwolić teraz na kilka uwag, bym mógł wyjaśnić sobie niektóre rzeczy.

1. Czy uważa Pan za niezbędne, by już na początku było wiadomo, że Amelia jest bezpieczna i *domaga się sprawiedliwości*?
2. Czy myśli Pan, że sam tylko interes Tatarów jest wystarczającym powodem do zjednoczenia Senatu? Czy mogłaby być dodana jakaś inna racja stanu: np. ujęcie korsarzy; i może jeszcze wojna wenecka przekłeta przez Poetę? Wszystko, oczywiście, musi być zrobione szybko, w kilku wersach?
3. Jeśli Adorno mówi¹⁶: *Ho ucciso Lorenzino perché mi rapia la sposa* [»Zabiłem Lorenzina, ponieważ uprowadził moją narzeczoną«], a Amelia mówi: *Salva lo sposo mio* [»Ocal mojego narzeczonego«], ruinujemy scenę w akcie trzecim pomiędzy Dożą i Amelią¹⁷. Scena

una perfezione che qui sarebbe impossibile raggiungere. Io guardo più in basso, e, più ottimista di Lei, non dispero. Convengo che il tavolo è zoppo, ma, aggiustando qualche gamba, credo, potrà reggersi. Convengo ancora, che non vi sono di quei caratteri (ben rari sempre!) che vi fanno esclamare: è scolpito nonostante a me pare che vi sia nei personaggi di *Fiesco* e *Simone* qualche cosa da trarne buon partito. Infine tentiamo, e facciamo questo Finale col rispettivo Ambasciatore Tartaro, colle lettere di Petrarca et... et... et... Tentiamo, ripeto. Noi non siamo poi tanto inesperti, da non capire, anche prima, cosa sarà per succedere sul Teatro. – Se a Lei non pesa, e se ha tempo si metta immediatamente al lavoro. Io intanto guearderò di raddrizzare quà e là le molte gambe storte delle mie note, e... vedremo!”

¹⁶ W punkcie 3 mowa o akcie 1., scenach 11. i 12.

¹⁷ Gdy Verdi pisze o akcie 3., ma na myśli to, co jest teraz aktem 2. (często myląc prolog nazywał aktem 1.). Jak pokazuje ostateczne libretto, Boito zaadoptował większość spośród sugestii kompozytora.

sama w sobie jest mało istotna, lecz zgrabnie przygotowujemy sen Doży i tercet. Wydaje mi się, że akcja nic by nie straciła, gdyby, kiedy Doża mówi: *Perché impugni l'acciar?* [»Czemu wyciągnąłeś swój miecz?«], Gabriele odpowiedział:

<i>Tu facesti rapire Amelia Grimaldi...</i>	Ty kazałeś porwać Amelię Grimaldi...
<i>Vile Corsaro coronato muori</i>	Umieraj, nędzny, ukoronowany Korsarzu
<i>D. Ferisci...</i>	DOŻA Uderz...
<i>G. Amelia</i>	GAB. Amelia
<i>T. Amelia</i>	WSZYSCY Amelia
<i>Dog. Adorno: tu la vergin difendi; t'ammiro, e t'assolvo...</i>	DOŻA Adorno: broniłeś niewiasty; podziwiam cię i ułaskawiam cię...
<i>Amelia di come tu fosti rapita ecc., ecc.?</i>	Amelio, powiedz, jak byłeś porwana etc., etc.? ¹⁸

Reszta jest w porządku. Porażająca od *Plebe Patrizi Popolo* [»Plebujusze, patrycjusze, ludu«] aż do końca, który zamkniemy *Sia maledetto!* [»Niech będzie przeklęty!«].

Proszę odpisać mi najszybciej, jak się da¹⁹.

Ostatecznie scena omawiana przez Verdiego wygląda następująco²⁰:

¹⁸ Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie fragmenty libretta w przekładzie autorki.

¹⁹ *Carteggio Verdi – Boito*, op.cit., s. 14–15: „Bellissima questa Scena sul Senato, piena di movimento, di color locale, con versi elegantissimi e potentissimi come al solito Lei fa. Stà bene per i versi da cambiare nel pricipio del Terz'Atto, e enissimo l'avvelenamento del Doge in quel modo. Ma per disgrazia mia, il pezzo è vasto assai, difficile a musicare, e non so se, ora che non sono piú *dans le mouvement*, avrò il tempo per rimettermi in sella per far questo, ed accomodare tutto il resto. Mi permetta adesso alcune osservazioni per semplice mio schiarimento. 1.° Crede Ella necessario far presentire nel pricipio che Amelia è salva, ed *invoca giustizia*? 2.° Crede Ella che sia bastante l'affare solo di Tartaria per unire il Senato? Non si potrebbe aggiungervi altro affare di Stato per es: una presa di Corsari; e magari la guerra di Venezia maledetta dal Poeta? Tutto, s'intende alla sfuggita, in pochissimi versi? 3.° Se Adorno dice: *Ho ucciso Lorenzino perché mi rapia la sposa* ed Amelia *Salva lo sposo mio* si viene a distruggere la scena dell'Atto Terzo fra il Doge ed Amelia. Scena poco importante per se stessa, ma che prepara assai bene il sonno del Doge ed il Terzetto. A me pare che l'azione non perderebbe nulla, se quando il Doge dice *Perché impugni l'acciar?* Gabriele risponde [fragment libretta w oryginalnej wersji w tekście głównym]. Il resto benissimo. Stupendo dal *Plebe Patrizi Popolo* sino alla fine che chiuderemo col *Sia maledetto!* Mi risponda al piú presto”.

²⁰ Zob. Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra. Melodramma in un prologo e tre atti. Libretto di Francesco Maria Piave e Arrigo Boito. Opera completa per canto*

Przykład 2.1 *Simon Boccanegra*, Akt III, s. 118–123

118

DOGE (ironicamente) #.

Que . sta è dun . que del po . po . lo la

M

vo . ce? Da lun . gi tuo . no d' u . ra .

D

- gan, da pres . so gri . do di

D

don . ne e di fan . ciul . li. A .

47372

e pianoforte, red. Mario Parenti. Ricordi, Milano 1963, s. 118–123. Ze względu na brak numeracji taktów w niniejszym wydaniu wskazują wyłącznie numery stron.

GABRIELE 119

Ho truci dato Loren - zi.no.

- dorno, perchè impugni l'ac.ciar?

POPOLO

Assas.

Assas.

Assas.

G

Ei la Gri.maldi avea ra - pi - ta. Quel vi.le priadi mo.

D

(Orror!)

- sin! Menti!

- sin! Menti!

- sin! Menti!

N

47372

120

G

.rir dis.se che un uom pos . sen . te al cri.mine. l'ha

G

(fissando il Doge con tremenda ironia)

spinto. Tac . que.ta! il reo si spense

DOGE (con agitazione)

E il nome suo?

PIETRO (a Paolo)

(Ah! sei scoperto!)

G

pria di sve . lar . lo. Pei cie . . . lo! uom pos . sen . te sei

(terribilmente)

pausa lunga

D

Che vuoi dir?

47372

(al Doge slanciandosi) (divincolandosi corre per ferire il Doge) 121

G tu! (a Gabriele) Au - dace rapitor di fan.ciu!le! Em - pio cor.

D Ribaldo!

C O R I CONSIGLIERI

Si di .sarmi!

O Si di .sarmi!

G .sa . ro in .co . ro . na . to! muo . ri!

(che frattanto è entrata, interponendosi fra Gabriele e il Doge)

AMELIA

f Fe - ri - sci?

ff

dim. **P** *PP* *assat legato*

47372

122

AME.

GAB. *p* O Doge! Ah! salva,

DOGE *p* A - melia!

FIESCO *p* A - melia!

CORO DI CONSIGLIERI E POPOLO *pp* A - melia!

pp A - melia!

pp A - melia!

p *pp*

A *p* sal.va l'Ador.no tu. (alle guardie che si sono impossessate di Gabriele per disarmarlo)

DOGE *p* Nessun l'of.fenda. Ca.de l'or.goglio e al

47372

D

suon del suo do - lo - re tutta l'a - nima mia parla d'a - mo - re..... *dolcissimo*

a piacere

D

Amelia, di' come fo - sti ra - pi - ta e come al pe - riglio potesti scam -

col canto

AME.

MODERATO ♩ : 60 *dolcissimo cantabile*

Nel - - l'o - ra so - a - ve che all'e - sta - si in -

D

- par. *MODERATO* ♩ : 60 *dolcissimo cantabile*

lunga *p*

A

poco rall.

- vi - ta so - let - ta men gi - vo sul li - do del mar.

dim. *col canto*

W kolejnym liście, z 8 stycznia 1881 r., Verdi, człowiek teatru, ze znanostwem analizuje spodziewane reakcje publiczności, prosząc Boita o „słowa dobre do nadstawiania uszu”, a wcześniej relacjonując swoje zamierzenia względem muzyki: „Jak dotychczas nic nie zrobiłem zupełnie, jeśli chodzi o muzykę. Teraz, jednakże, myślę o tym, w rzeczy samej, rozmyślałem o tym *Boccanegrze* cały dzień, i oto, co, jak mi się wydaje, mogłoby być zrobione.

Przeskoczę teraz prolog, chociaż być może zmienię pierwszy recytatyw oraz kilka taktów tu i tam w partii orkiestry.

W pierwszym numerze pierwszego aktu wyciąłbym kabalettę, nie dlatego że to kabaletta, ale dlatego, że jest bardzo brzydka. Zmieniłbym preludium, do którego dołączyłbym *cantabile* primadonny, zmieniając orkiestrację i robiąc z całości *osobny numer*. Na koniec powtórzyłbym fragment orkiestrowy z preludium, ponad którym Amelia powiedziałaby... *Spuntò il giorno... Ei non vien!...* [»Dzień wstaje... On nie przyszedł...«] – czy coś w tym stylu. Więc proszę mi napisać kilka krótkich wersów, w przerwanych zdaniach... Nie chciałbym tych słów zazdrości dla Amelii!

Romanza tenora zza sceny zostałyby dokładnie tak, jak jest.

W następującym po niej duecie zmieniłbym formę kabaletty, ale nie byłoby już tam nic do robienia dla Pana.

W scenie 5. pomiędzy Fieschim a Gabriele chciałbym kilku słów więcej w recytatywie, po wersie *A nostre nozze assenti?* [»Zgadzasz się na nasz ślub?«]. Jeśli publiczność nie uchwyci słowa *umil* [»niski«], nic nie zrozumieją. Gdyby powiedział, np.: *Ascolta... alto segreto* [»Słuchaj... głębokiego sekretu«], etc., etc. To zawsze są słowa sprawiające, że słuchacze nadstawiają uszu. Zatem, jeśli uważa Pan, że warto, proszę dodać kilka wersów, albo nie, jak Pan zechce. Dla mnie ważna jest zmiana duetu pomiędzy Fieschim a Gabriele *Paventa o Doge* [»Bój się, o Dożo«]. Jest zbyt ognisty i nic nie mówi²¹. Wolałbym, żeby Fieschi, ni-by-ojciec Amelii, pobłogosławił młodą parę narzeczonych. To mogłoby stworzyć moment patosu, który byłby niczym promień światła wśród ciemności. By utrzymać kolor, proszę także wprowadzić trochę *uczuc*

²¹ Wspomniany duet w istocie zastąpiono nową sceną, jak to zostanie pokazane później w niniejszej pracy.

obywatelskich. Fieschi mógłby powiedzieć... *ama quell'angelo... Ma dopo Dio... la Patria* [»Kochaj tego anioła... Ale po Bogu... ojczyźnie«] etc. Wszystkie słowa dobre do nadstawiania uszu... W sumie osiem przyjemnych wersów dla Fieschiego i tyleż samo dla Gabriele, emocjonalne, poruszające, proste, tak by pasowały do odrobiny melodii albo przynajmniej czegoś, co przypomina melodię. Ach, gdybyśmy mogli kazać Amelii wrócić na scenę i potem mieć terzettino na głosy solo! Jak pięknie jest pisać na trzy głosy!... Amelia i Gabriele klęczą, Fiesco przed nimi, stoi, błogosławiąc ich!... Ale rozumiem, że, pomijając trudność przywrócenia Amelii na scenę, mielibyśmy scenę prawie identyczną z konkluzją ostatniego aktu...

Czy wyraziłem się jasno? Nie jestem pewien, czy tak. Proszę spróbować wyczuć to, czego nie umiałem powiedzieć, i w międzyczasie wysłać mi te kilka wersów tak szybko, jak to możliwe; jutro albo pojutrze opowiem Panu o reszcie. W międzyczasie zacznę pracę nad pierwszym numerem pierwszego aktu, choćby po to, by znaleźć się *dans le mouvement*, nim przyjdzie czas na finał. Chciałbym wykonać całą pracę w kolejności takiej, jakby to była nowa opera”²².

²² *Carteggio Verdi – Boito*, op.cit., s. 15–16: „Non abbia rimorso d’avermi rubato il tempo. Non mi sono affatto occupato finora di musica. Ora però ci penso, anzi ho pensato tutt’oggi a questo Boccanegra, ed ecco cosa mi pare, si potrebbe fare. Passo il Prologo di sui cambierei forse il Primo Rec: e qualche battuta quà e là in orchestra. Nel primo Atto toglierei nel primo pezzo la Cabaletta, non perché sia una Cabaletta, ma perché è brutta assai. Cambierei il Preludio, a cui unirei il *Cantabile* della Donna cambiando l’orchestrazione e ne farei un *pezzo unito*. Ripiglierei alla fine un movimento d’orchestra del Preludio su cui Amelia direbbe... *Spuntò il giorno... Ei non vien!...* o qualche cosa di simile. Mi aggiusti dunque un pajo di versi piccoli a frasi spezzate... Non amerei quelle parole di gelosia d’Amelia! La Romanza interna del Tenore reserebbe tal e quale. Nel Duetto seguente cambierei la forma della Cabaletta ed Ella non avrebbe nulla a fare – -// Nella Scena V tra Fieschi e Gabriele amerei qualche parola di più nel Rec: dopo il verso *A nostre nozze assenti*. Se il Pubblico perde la parola *Umil* non capisce più nulla. Se dicesse per es: *Ascolta... alto segreto* et. et. Queste son sempre parole che fanno drizzare le orecchie al pubblico. E però, se crede, aggiunga un pajo di versi, opuure nò, come vuole. Quello che a me preme di è, di cambiare il Duetto tra Fieschi e Gab: *Paventa o Doge*. È troppo fiero, e non dice nulla. Io amerei invece che Fieschi, quasi padre d’Amelia, benedisse I futuri giovani sposo. Potrebbe sortirne un momento patetico che sarebbe un raggio di luce fra tanto scuro. Per mantenere il colore introduca

Istotne jest, z jaką dbałością zarówno Verdi, jak i Boito podchodzą do wszystkich elementów dzieła – nie tylko librecista (o czym przekonują kolejne listy), lecz także kompozytor z uwagą skupia się na szczegółach brzmienia poszczególnych wersów lub nawet głosek, co widać w liście z 9 stycznia 1881 r.: „Nie wiem, czy napisałem Panu, by nie robić zbyt długich wersów w duettino między Gabriele i Fiesco. W scenie 6., zamiast trąbek anonsujących Dożę, wolałbym odległy chór myśliwych. Co by Pan na to powiedział?

W nowym finale pierwsze dwa wersy Doży »Nowy dzień...« etc., są bezużyteczne. Niech Pan dopasuje następujące po nich wersy i zostawi duet między ojcem a córką tak, jak jest. Jedynie na końcu, zamiast czterech wersów Amelii:

<i>Non di regale orgoglio</i>	Nie królewskiej dumy
<i>Leffimero splendor</i>	Ulotny splendor
<i>Mi cingerà d'aureola</i>	Lecz aureolą, która mnie ukoronuje,
<i>Il raggio dell'amor</i>	Będzie światło miłości

Chciałbym, żeby mówiła, w czterech równych wersach, »Będę żyła w tajemnicy, więc nie będziesz celem nienawiści wrogów« [*Vivrà nel mistero perché tu non sia bersaglio all'odio dei nemici*]. W ten sposób bardziej rozwinąłbym tę tak zwaną kabalettę i już bym jej nie powtórzał.

Ponadto prosiłbym Pana, by zmienił Pan dla mnie wers bądź wersy ojca, by uniknąć słowa »aureola«. Nie mam problemów ze słowami,

pure un po' di *cittadini affetti*. Fieschi può dire... *ama quell'angelo... Ma dopo Dio... la Patria* et... Tutte parole buone per far drizzare le orecchie... Infine otto bei versi a Fieschi ed altrettanti a Gabriele, affettuosi, patetici, semplici per farvi sú un po' di melodia, o qualche cosa che ne abbia almeno l'apparenza. Ah se si potesse far ritornare in scena Amelia e fare un Terzettino a voci sole! Che bella cosa scrivere a tre voci!... Amelia e Gabriele inginocchiati, Fiesco in mezzo, alto, che li benedice!... Ma capisco che oltre la difficoltà di far ritornare in scena Amelia, avremmo la scena Finale dell'ultimo atto quasi simile... Mi sono spiegato? Non ne sono ben sicuro. Procuri d'indovinare quello che non ho saputo dire, e mi mandi intanto questi pochi versi al piú presto possibile, che domani o dopo gli dirò del resto. Io intanto comincerò a lavorare al Primo pezzo di questo primo Atto, se non altro per mettermi *dans le mouvement* prima d'arrivare al Finale. Io vorrei fare tutto di seguito come se si trattasse d'un'opera nuova”.

ale w cantabile to »au... eo...« daje nosowy dźwięk, gardłowy i bardzo niezadawalający.

Bardzo niewiele, w rzeczy samej niemal nic nie musi być zrobione w innych aktach.

Na poważnie zasiadłem do pracy. Proszę, by spróbował mi Pan wysłać tak szybko, jak to tylko możliwe, to, o co prosiłem wczoraj i o co proszę dzisiaj²³.

Verdi pod tym listem podpisuje się: „W pośpiechu Pański G. Verdi”²⁴ – i w pośpiechu pracuje też jego librecista, który w odpowiedzi datowanej na 8–9 stycznia bez słowa wstępu wysłał całą porcję oczekiwanych tekstów:

„Wariacje Aktu 1
Akt 1

Przed romanżą tenora

<p><i>S'inalba il ciel, ma l'amoroso canto Non s'ode ancora!... Ei mi terge ogni dì, come l'aurora La rugiada dei fior, del ciglio il pianto.</i></p>	<p>Jutrzenka wstępuje na niebo, ale pieśni miłosnej Jeszcze nie słyhać... Każdego dnia, jak jutrzeńka, która osusza Kwiaty z rosy, osusza łzy z moich rzęs.</p>
---	---

Dodatek do dialogu między Gabriello i Fiesco, scena 5.

²³ Tamże, s. 17: „Non so se le dissi di non farmi dei versi troppo lunghi nel Duetto tra *Gab:* e *Fiesco*. Nella scena VI in vece delle Trombe che annunciano il Doge preferirei un Coro lontano di Cacciatori. Che ne dice? Col nuovo Finale sono inutili i due primi versi del Doge *Il nuovo dí f...* et. Aggiusti l'altro che vien dopo e lasciamo tal quale il Duetto tra Padre e figlia. Solo alla fine amerei che Amelia invece dei quattro versi [oryginał włoski w tekście głównym] dicesse in altro quattro versi equali *Vivro nel mistero perché tu non sia bersaglio all'odio dei nemici*. In questo modo darei maggior sviluppo alla cosiddetta *Cabaletta*, e non la ripeterei. Più la pregherei di cambiarmi il verso o i versi del Padre per evitare le parole *aureola*. Io non sono difficile per le parole ma in un Cantabile quell'*au... eo...* danno un suono nasale, gutturale antipatico. Ben poco, anzi quasi nulla, vi sarà a fare negli altri Atti. Io mi sono messo al lavoro seriamente. – Procuri di mandarmi al più presto quanto le domandai jeri, e le domando oggi”.

²⁴ Tamże, s. 17: „Di fretta, suo G. Verdi”.

<p>GAB. <i>A nostre nozze assenti?</i> ANDREA <i>Alto mistero</i> <i>Un cupo arcano</i> <i>Sulla vergine incombe.</i> GAB. <i>E qual?</i> AND. <i>Se parlo</i> <i>Forse tu più non l'amerai.</i> GAB. <i>Non teme</i> <i>Ombra d'arcani l'amor mio! – T'ascolto.</i> AND. <i>Amelia tua d'umile stirpe nacque...</i> GAB. <i>La figlia dei Grimaldi?!</i> AND. <i>No – la figlia</i> <i>Dei Grimaldi mori fra consacrate</i> <i>Vergini in Pisa ecc., ecc., ecc.</i></p>	<p>GAB. Czy zgodzasz się na nasz ślub? ANDREA Głęboka tajemnica Mroczny sekret Otacza narzeczoną. GAB. Jaka? AND. Jeśli powiem, Być może nie będziesz już jej kochał. GAB. Moja miłość nie boi się Cienia tajemnic! – Słucham cię. AND. Twoja Amelia z nędznego urodziła się rodu... GAB. Córka Grimaldich?! AND. Nie, córka Grimaldich zmarła pomiędzy konsekro- wanyimi Dziewicami w Pizie, etc., etc., etc.</p>
---	---

AKT 1

*Zakończenie sceny 5.**Po versi sciolti*

<p>AND. <i>Pio guerrier, del tempo antico</i> <i>Alta fede in te rampolla;</i> <i>No, la spada tua non crolla</i> <i>Per nemico odio crudel.</i> <i>(abbracciandolo)</i> <i>Baldo croe</i> <i>Vieni a me, ti benedico</i> <i>Nell'amore e nella Guerra,</i> <i>Sii fedele alle tua terra,</i> <i>Langiol tuo ti sia fedel.</i> GAB. <i>Del tuo labbro il sacro detto</i> <i>Come balsamo raccolti,</i> <i>Forti ho già te vene e</i> <i>Saldi son pel brando i polsi,</i> <i>M'empie il petto un vasto ardor.</i> <i>Se da te fui benedetto</i> <i>L'alma mia più in me non langue,</i> <i>Freme e m'agita nel sangue</i> <i>Oddio immense e immense amor.</i></p>	<p>AND. Uświęcony wojowniku, szlachetna wiara Starożytnych czasów odrodziła się w tobie; Nie, twój miecz nie daje drogi Okrutnej wrogiej nienawiści. (obejmując go) Nieustraszony bohaterze Chodź do mnie, błogosławieć cię W miłości i w wojnie, Bądź wierny swej ziemi, Niech anioł twój będzie Ci wierny. GAB. Z twoich ust te uświęcone słowa Były mi balsamem, Mam już stały charakter i Stałe dla mego miecza są moje nadgarstki, Wielki entuzjazm wypełnia me piersi. Jeżeli zostałem przez ciebie pobłogosławiony Mój duch już we mnie nie upadnie, W mojej krwi kipią i falują Odwieczna miłość i odwieczna nienawiść.</p>
--	---

Wariant dla sceny w Senacie

<p><i>SIM. Messeri, il re di Tartaria vi porge Pegni di pace e ricchi doni e annunzia Schiuso l'Eusin alle liguri prore. Acconsentite?</i> <i>TUTTI Sì.</i> <i>SIM. (dopo una pausa) Ma d'altro voto Più generoso io vi richiedo.</i></p> <p><i>ALCUNI Parla.</i> <i>SIM. La stessa voce che tuonò su Rienzi²⁵, Vaticinio di gloria e poi di morte, Or su Genova tuona. – Ecco un messaggio Del romito di Sorga; ei per Venezia Supplica pace... (s'incomincia ad udire un tumulto lontano)</i> <i>PAOLO (interrompendolo) Attenda alle sue rime</i> <i>Il cantor della bionda Avignonese.</i> <i>SIM. (con forza) Messeri!... (il tumulto s'avvicina)</i> <i>PIETRO Qual clamor?!</i> <i>ALCUNI D'onde tai grida?</i> <i>ecc., ecc., ecc., ecc.</i></p>	<p><i>SIM.</i> Panowie, król Tatarów pragnie dać wam Gwarancję pokoju oraz bogate prezenty i deklaruje Otwarcie Morza Czarnego dla liguryjskiej floty. Czy się zgodzacie? <i>WSZYSCY</i> Tak. <i>SIM.</i> (po chwili milczenia) Lecz jedno jest przyrzeczenie, Bardziej jeszcze hojne, o które was proszę. <i>NIKTÓRZY</i> Powiedz. <i>SIM.</i> Ten sam głos, który zagrział nad Rienzim, Prorokował zwycięstwo, a potem śmierć, Teraz grzmi nad Genuą. – Oto wiadomość Od eremity z Sorgues, dla Wenecji Błaga o pokój... (zaczyna być słyszalny daleki tumult) <i>PAOLO</i> (przerwywając) Troszczy się o swoje rymy Piewca blondwłosej z Awinionu. <i>SIM.</i> (z naciskiem) Panowie!... (zbliża się wrzawa) <i>PIETRO</i> Co to za hałas?! <i>NIKTÓRZY</i> Skąd te krzyki? <i>etc., etc., etc., etc.</i></p>
--	--

Inny wariant sceny w Senacie przed wejściem Amelii

²⁵ (...) *voce che tuonò su Rienzi* [„Głos, który zagrział nad Rienzim”] odnosi się, podobnie jak *romito di Sorga* [„eremita z Sorgues”], do Petrarcki; *bionda Avignonese* [„blondwłosa z Awinionu”] to ukochana poety Laura. Rienzi – znany częściej jako Cola di Rienzo – był XIV-wiecznym rzymskim rewolucjonistą, który ustanowił republikę ludu; został zamordowany w 1354 r. Sorgues to rzeka w Vaucluse, we Francji; występuje w dziełach Petrarcki pisanych podczas jego wygnania na te tereny (Por. komentarz do anglojęzycznego wydania korespondencji między Boitem i Verdim: *The Verdi – Boito Correspondence*, op.cit., s. 24.

<p>SIM. <i>Perché impugni l'acciar?</i> (a Gabr.) GAB. <i>Ho trucidato</i> <i>Lorenzino.</i> POP. <i>Assassin.</i> FIESCHI <i>Ei la Grimaldi</i> <i>Avea rapita.</i> SIM. (Orror!) POP. <i>Menti!</i> GAB. <i>Quel vile</i> <i>Pria di morir disse che un uom possente</i> <i>Al crimine l'ha spinto.</i> PIETRO (Ah! <i>Sei perd scoperto!</i>) (a Paolo) SIM. (con agitazione) <i>E il nome suo?</i> GAB. <i>Tacqueta! il reo si spense/ Pria di</i> <i>svelarlo.</i> (fissando il Doge con tremenda ironia) SIM. <i>Che vuoi dir?</i> GAB. <i>Pel cielo!</i> (terribilmente) <i>Uom possente tu se'!</i> SIM. <i>Ribaldo!</i> (a Gabriele) GABRIELE <i>Audace</i> (al Doge slanciandosi) <i>Rapitor di fanciulle!</i> ALCUNI <i>Si disarmi!</i> GABRIELE (divincolandosi e correndo con Fiesco per ferire il Doge) <i>Empio corsaro</i> <i>incoronato! muori!</i> AMELIA (entrando ed interponendosi fra i due assaltatori e il Doge) <i>Ferisci.</i> SIM. <i>Amelia!</i> FIE. GAB. TUTTI <i>Amelia!...</i> AM. <i>O Doge! (o padre!)</i> <i>Salva l'Adorno tu.</i> SIM. (alle guardie che si sono imposses- sate di Gabriello per disarmarlo) <i>Nessun</i> <i>l'offenda.</i> <i>Cade l'orgoglio e al suon del suo dolore</i> <i>Tutta l'anima mia parla d'amore...</i> <i>Amelia, di' come tu fosti rapita</i> <i>E come ecc., ecc., ecc.</i></p>	<p>SIM. <i>Czemu wyciągnąłeś miecz?</i> (do Gabr.) GAB. <i>Zabiłem</i> <i>Lorenzina.</i> LUD <i>Morderca.</i> FIESCHI <i>Uprowadził</i> <i>Córkę Grimaldich.</i> SIM. (Groza!) LUD <i>Kłamiesz!</i> GAB. <i>Ten tchórz</i> <i>Wyznał mi przed śmiercią, że wpływoy</i> <i>człowiek</i> <i>Popchnął go do tego przestępstwa.</i> PIETRO (Ach! <i>Jesteś zgubiony! zdradzony!</i>) (do Paola) SIM. (wzburzony) <i>A jego imię?</i> GAB. <i>Nie bój się! Winowajca zmarł,/ Nim</i> <i>je ujawnił.</i> (zwracając się do Doży z niepoahamowaną ironią) SIM. <i>Co masz na myśli?</i> GAB. <i>Na niebiosa!</i> (ze zgrozą) <i>Jesteś wpływowym człowie-</i> <i>kiem!</i> SIM. <i>Łotrze!</i> (do Gab.) GAB. <i>Zuchwały</i> (do Doży, Porywacz u młódek! ruszając na niego) NIEKTÓRZY <i>Rzuć broń!</i> GAB. (uwalniając się i biegnąc wraz z Fie- sco, by zranić Dożę) <i>Nikczemny korsarzu</i> <i>w koronie! Giń!</i> AMELIA (wchodząc i stając pomiędzy ata- kującymi a Dożą) <i>Uderz.</i> SIM. <i>Amelia!</i> FIE. GAB. WSZYSCY <i>Amelia!...</i> AM. <i>O Dożo! (o ojczel)</i> <i>Ocal Adorna.</i> SIM. (do straży, która pojmała Gabriele, by go rozbroić) <i>Niech nikt go nie zrani!</i> <i>Znika duma, i na dźwięk jej smutnej</i> <i>prośby</i> <i>Cała moja dusza mówi o miłości.</i> <i>Amelio, opowiedz, jak zostałeś uprowa-</i> <i>dzona</i> <i>I jak etc., etc., etc., etc.</i></p>
--	--

Bardzo mały wariant na mój prywatny użytek i by uspokoić moje *drobiazgowo sumienie*.

Finał Aktu I

<i>Il suo commosso accento Sa l'ira in noi calmar; Vol di soave vento Che rasserena il mar.</i>	[STROFA DLA CHÓRU Jego słowa pełne wzruszenia Uspokajają nasz gniew; Jak powiew słodkiego wiatru, Który rozpogadza morze.]
---	---

(W pierwszym rękopisie nie podobały mi się te dwa zachodzące na siebie obrazy *ołtarza i morza*, znosiły się wzajemnie. Ten wariant nie jest piękny, nie, ale ma trochę więcej sensu).

WARIANTY DLA AKTU 2

Warianty dla sceny 1 i 2 Aktu 2

Scena 1

Pallazzo degli Abati

Komnata Doży, etc., etc. Duże krzesło, stół, alkowa. Na stole dzbanek i filiżanka.

Paolo i Pietro

<i>PAOLO Quei due vedesti? PIE. Sí. PAO. Li traggi tosto Dal carcer loro per l'andito ascoso, Che questa chiave schiuderà. PIE. T'intesi. (esce)</i>	<i>PAOLO Widziałeś tych dwóch? PIE. Tak. PAO. Wyprowadź ich zaraz Z ich więzienia przez sekretne drzwi, Które otworzy ten klucz. PIE. Rozumiem (wychodzi).</i>
--	--

Scena 2
Paolo sam

<p><i>(estrae un'ampolla, ne vuota il contenuto nella tazza)</i></p>	<p><i>Me stesso ho maledetto!... E l'anatema M'insegue ancor... e laura ancor ne trema! Vilipeso... reietto Dal Senato e da Genova, qui vibro L'ultimo stral pria di fuggir, qui libro La sorte tua, Doge, in quest'ansia estrema. Tu, che m'offendi e che mi devi il trono,</i></p> <p><i>Qui t'abbandono Al tuo destino In questa ora fatale. Qui ti stillo una lenta, atra agonia, Là t'armo un assassino. Scelga morte sua via Fra il tosco ed il pugnale.</i></p>	<p><i>(rozbija ampulkę i wlewa jej zawartość do filizanki)</i></p>	<p>Przekląłem sam siebie!... I wciąż ciąży Nade mną przekleństwo... wciąż brzmi w powietrzu! Pogardzany... wyrzucony Przez Senat i przez Genewę, oto wypuszczam Ostatnią strzałę nim umknę, oto decyduję O twoim losie, Dożo, w tej olbrzymiej udręce. Ciebie, który mnie obraziłeś i który zawdzięczasz mi tron,</p> <p>Tu oto skazuję Ciebie Na twoje przeznaczenie W tej fatalnej godzinie. Tu szykuję Ci powolną, okrutną agonię, Tam zbroję twojego mordercę. Niechaj śmierć dokonaj wyboru Pomiędzy trucizną a sztyletem.</p>
--	--	--	---

AKT 2

Scena 3 (krótki wariant)

Jak wyżej, Andrea, Gabriele z prawej, prowadzeni przez Pietra

<p>FIE. <i>Prigioniero in qual loco mi trovo m'adduci?</i> PAO. <i>Nelle stanze del Doge, e favella A te Paolo.</i> FIE. <i>I tuoi sguardi son truci!</i> PAO. <i>Io so l'odio che celasi in te. Tu m'ascolta.</i> FIE. <i>Che brami?</i> PAO. <i>Al cimento</i> <i>Preparasti de' Guelfi la schiera</i> <i>Ecc., ecc., ecc., ecc.</i></p>	<p>[FIE. Więźniu, gdzie jestem mnie przywiodłeś? PAO. Do komnaty Doży, i przemawia Do ciebie Paolo. FIE. Twój wzrok jest okrutny! PAO. Znam nienawiść, którą kryjesz w sobie. Posłuchaj mnie. FIE. Czego oczekujesz? PAO. W razie walki Przygotuj zastęp gwelfów Etc., etc., etc., etc.]</p>
---	---

Wariant sceny 8 z Aktu 2

Doża i ukryty Gabriele

Wchodzi Doża, zamyślony; siada

<p>DOGE</p> <p><i>(versa dall'anfora nella tazza e beve)</i></p> <p><i>(s'addormenta)</i></p>	<p><i>Doge! – Ancor proveran la tua clemenza</i> <i>I due ribellii? – Di paura segno</i> <i>Fora il castigo. – Mardono le fauci... Perfin l'onda del fonte è amara al labbro</i> <i>Dell'uom che regna... ho l'alma oppressa... infrante Dal duol le membra... già... mi vince il sonno.</i> <i>Oh Amelia... ami... un nemico... Ecc., ecc., ecc., ecc.</i></p>	<p>DOŻA</p> <p><i>(nalewa z dzbanka do filiżanki i pije)</i></p> <p><i>(zasypia)</i></p>	<p>Dožo! – Czy dwaj buntownicy Zaslugują znów na twą łaskę? – Kara Byłaby znakiem strachu. – Moje gardło płonie... Nawet fala ze źródła jest gorzka dla warg Władcy... moja dusza jest ciężka... złamane przez rozpacz są moje kończyny... teraz... sen mnie zwycięża... O Amelio... kochasz... wroga... etc., etc., etc., etc.²⁶.</p>
---	---	--	--

²⁶ *Carteggio Verdi – Boito*, op.cit., s. 18–24: „VARIANTI PER L'ATTO I°. *Atto I*. Prima della romaza del tenore [tekst oryginalny w tekście głównym]. Aggiunta

W kolejnym liście Verdiego, z 10 stycznia 1881, dochodzi do głosu świadomość znaczenia siły tragicznej, jakie nieść będzie ze sobą „tumulit finau”, o ile zostanie odpowiednio przygotowany przez poprzedzające go uspokojenie: „Tych kilka wersów dodanych do kolejnej sceny między Andream i Gab. jest dobrych. – Obawiam się, że duettino okaże się długie i zbyt mocne. Chciałbym właśnie w tym miejscu czegoś spokojnego i uroczystego, religijnego. Tu mowa o ślubie. Ojciec błogosławi swoje adoptowane dzieci. Nie podoba mi się zbyt mocno metrum *ottonario* ze względu na te dwie przekłute nuty w przedtackie, ale uniknę ich i raczej zamiast tracić czas, zacznę natychmiast pisanie tego duetu od czterech wersów Andrei:

Chodź do mnie, błogosławie cię...

W międzyczasie dopasuję inne cztery wersy dla Gab., więc mogę dalej pracować, do momentu gdy dotrą wiersze od Pana. – Cztery wersy dla każdego wystarczą. – Żeby wyrazić się jasno: chciałbym, żeby Gab. wypowiedział swoją strofę na kolanach; więc niech Pan zrobi z tego coś religijnego. To nic złego, wydaje mi się, a poza tym to uspokojenie tej i kolejnych scen pomoże zaakcentować tumult finau. – Pisz Pan, że duettino zaczynałoby się po *versi sciolti*... Po wszystkich? Wydaje mi się, że duettino powinno rozpocząć się po *In terra e in ciel* [»Na ziemi i w niebie...«] albo ewentualnie inaczej:

Ma non rallenti amore

La foga in te de cittadini affetti

Lecz niech miłość nie osłabi

Porywu twych uczuć patriotycznych

Oczywiście, proszę dopasować rymy i metrum tak, jak według Pana będzie najlepiej... A jeśli Pan się zgodzi, moglibyśmy kazać mu powiedzieć:

al dialogo fra Gabriello e Fiesco Scena V [...] *Atto I. Chiusa della Scena V/ dopo i versi sciolti* [...]. Variante per la scena del Senato [...]. Altra Variante alla scena del Senato prima dell'entrata d'Amelia [...]. Piccolissima variante per mio uso e consumo e pace della mia *timorata coscienza*. *Finale Atto I.*° [...] (nel primo manoscritto non mi andavano quelle due immagini accatastate dell'*altare* e del *mare* si elidevano l'una coll'altra. Questa variante non è bella, no, ma ha un poco più di senso comune). VARIANTE PER L'ATTO II.°. Variante alla I e II^a scena dell'Atto 2.° [...].”

<i>Il doge vien. Partiam.</i> <i>Fiesco in Andrea</i>	Doża nadchodzi. Odejdźmy <i>Fiesco</i> [przebrany za] <i>Andreę</i>
---	---

po duettino podczas dęcia w trąby albo chóru myśliwych.

Wszystkie inne warianty są w porządku, a recytatyw o *truciznie* jest znakomity²⁷.

Wspomniany przez Verdiego „znakomity recytatyw o *truciznie*” to nadesłany dzień wcześniej przez Boita monolog Paola z aktu 2, który znalazł się w ostatecznej wersji opery:

Przykład 2.2. *Simone Boccanegra*, Akt II, s. 152–154

152

²⁷ Tamże, s. 25–26: „Bene i pochi versi aggiunti nella Scena seguente fra *Andrea e Gab:* – Il Duetto temo riesca lungo e troppo forte. Io desidererei proprio in questo momento qualche cosa di calmo, di solenne, di religioso. Si tratta di un matrimonio. È un padre che benedice i suoi figli adottivi. Io non amo molto il ritmo *8^{rio}* causa quelle maledette due note in levare ./ ma io le eviterò, e per non perdere tempo mi metto a far subito questo Duetto sui quattro versi di *Andrea Vieni a me ti benedico*. Io impasticcerò intanto altre quattro parole per *Gab:* onde andar avanti nel lavoro, finché arrivino i suoi versi. – Bastano quattro versi per ciascuno. – Per spiegarmi meglio, vorrei che *Gab:* potesse dire la sua strofa in ginocchio; quindi qualchecosa di religioso. Oltre che questo, parmi, non guasti nulla; questa calma, e quella delle Scene seguenti, gioverebbe a far saltar fuori meglio il trambusto del Finale – Ella mi dice che il *Duetto* attaccherebbe *dopo i versi sciolti...* Tutti? A me pare che il *Duetto* dovrebbe attaccare dopo *In terra e in ciel...* oppure dopo [tekst oryginalny w tekście głównym] aggiustando, s'intende, le rime e i versi come crederà... S'Ella poi crede, potremo far dire [...] dopo il *Duetto* durante lo squillo delle Trombe, o il Coro de Cacciatori. Tutte le altre varianti benissimo, e bellissimo il Rec: del *veleno*”.

PA. *detto!* e l'anatema m'insegue an . cor ... e

PA. l'aura ancor ne trema! Vili . peso... re . ietto dal Se.

ALL.^o MOSSO ♩ = 120

ALL.^o MOSSO ♩ = 120

ppp

PA. - nato, da Genova, qui vibro l'ultimo stral prima di fuggir; qui libro la sortetua.

153

PA. *Do - ge, in que-st'an - sia e - stre-ma. Tu, chem'of.*

PA. *. fen - die che mi devi il tro - no, qui t'ab-ban-do-no al tuo de -*

PIÙ LENTO ♩ = 60
(estrae un'ampolla, ne vuota il contenuto nella tazza)

PA. *- sti - no in que-st'o - ra fa - ta - - - le.*

B. PIÙ LENTO ♩ = 60

PA. *Qui ti stillo u.na len - - ta atra-go-ni - a... là t'armoun assas.*

154 *ALL.^o MODERATO* ♩ = 100

PA. *b₄*

- si - - - no. Scel. ga mor. te sua

ALL.^o MODERATO ♩ = 100

PA. *b₄*

vi - a fra il to - sco ed il pu - gna - - - le.

PIESCO (Fiesco e Gabriele dalla destra, condotti da Pietro che si ritira)

ALL.^o SOSTENUTO ♩ = 112

Prigio.

PAOLO

Nel. le stanze del Do. ge, e favel. la a te

F. *b₄*

- niero in qual lo. co m'ad. du. ci?

„Trochę mogą nam przeszkodzić – kontynuuje Verdi swój list, pochwaliwszy recytatyw o truciźnie – ze scenicznego punktu widzenia, słowa Amelii:

<i>O Doge (o padre)</i> <i>Salva l'Adorno tu...</i>	O Dožo (o ojcie) Ocal Adorna...
--	------------------------------------

W jaki sposób ona wypowie te słowa?... Szeptem do Doży?... To nie będzie bardzo pięknie... Ale to błahostki, które możemy załatwić ruchem scenicznym albo jednym słowem.

Głowa do góry zatem, mój drogi Boito, proszę mi napisać te cztery *ottonari* dla Gabriele. Nie więcej niż cztery wersy każdy. To wystarczy. Proszę wysłać je najszybciej, jak się da. A ja, w międzyczasie, pracuję...²⁸.

Duettino, o którym mowa w powyższym liście (scena V aktu I) i które swoim religijnym charakterem ma przygotować „tumult finału”, zostało nadesłane przez Boita w liście z 14 stycznia 1881 i ostatecznie w operze wygląda ono następująco:

²⁸ *Carteggio Verdi – Boito*, op.cit., s. 26: „Forse ci troveremo un po' imbarazzati, come posizione scenica, alle parole d'Amelia [...]. Come dirà queste parole?... sotto voce al Doge?... non sarebbe troppo bello... Ma queste sono inezie, che si aggiustano con un movimento di scena, o con una parola. Corraggio dunque mio caro Boito, mi faccia questi quattro versi ottonarj (sic!) per Gabriele. Non più di quattro versi ciascuno. Bastano. Li mandi al più presto. Io intanto lavoro...”

Przykład 2.3. *Simon Boccanegra*, Akt I, s. 76–78

76

FIESCO

SOST.^{to} RELIGIOSO $\text{♩} = 68$

B

Vie - ni a me, ti

pp SOST.^{to} RELIGIOSO

F

be - ne - di - co..... nel - la pa - ce di - que - st'o - -

GAB.

con espressione religioso

E - co pi - - a del tempo an -

F

- ra.....

C

pp

G

dim. ppp

- ti - co, là tu - a vo - - ce è un ca - sto in - can - -

77

G
- to. Ser - - be - rà ri - cor - do

FIESCO
Lie - to vi - vie fi - do a - do - - -

G
san - to di..... que - sto rail cor fe -

F
- ra..... l'an - giol tu - o, la pa - - tria, il

G
- del, ser - be - rà..... ri - cor - do san - -

F
ciel, a - - do - ra

ppp dim.

ppp

ritto

47372

78

78

dolciss. **ALLEGRO** $\text{♩} = 144$

G
F

to di..... que.st'o.ra il cor fe - . dell
l'an - giol tuo, la... pa.tria, il ciell

pp *pp* *rall.* **E**
(squilli interni)

ALLEGRO $\text{♩} = 144$

GAB.

Il Doge vien. Partiam. Ch'ei nonti scorga.

HIFESCO (Partono) (Dalla sinistra viene Amelia con alcune damigelle)

Ah! presto il dì della vendetta sorga!

W operze z roku 1857 w miejsce powyższego *Duettino* figurowała scena sądu – wspomniany już przez Verdiego „nazbyt ognisty” duet między Gabriele i Andream²⁹:

Przykład 2.4. *Simon Boccanegra*, Akt I (wersja pierwotna), s. 77–79

4 *AND. MOSSO*, M.M. ♩ = 88.
GAB.: *cupo*,
- ta. Pa - ven - ta, o per - fi - do do - ge, pa - ven - tal... D'un pa - dreio ven - di - eo l'om - bra cru -

6 *AND. MOSSO*, M.M. ♩ = 88.
AND.: *cupo*,
- en - ta. Pa - ven - ta, o per - fi - do do - ge, pa - ven - tal... Me chie - de vin - di - ce la fi - glia

GAB.: *pp cupo*, *pp*, *pp*, *pp*
D'un padreio ven - di - eo l'ombra eru - en - ta, d'un padreio vendi - ce l'ombra cru -

AND.: *pp cupo*, *pp*, *pp*, *pp*
spen - ta. Me chiama vin - di - ce la fi - glia spen - ta, me chiede vindi - ce la figlia

H 29438 H 77

²⁹ *Simon Boccanegra. Libretto in un prologo e tre atti di F.M. Piave. Posto in musica dal maestro Giuseppe Verdi. Riduzione per canto con accompagnamento pianoforte di Emanuele Muzio. Ricordi, Milano, s. 77–79. Ze względu na brak numeracji taktów w tym wydaniu posługuję się numerami stron.*

- en - ta, d'un pa - dre ven - di - co l'ombra cru - en - ta, d'un pa - dre ven - di - co l'ombra cru -
 spen - ta, me chia - ma vin - di - ce la fi - glia spen - ta, me chia - ma vin - di - ce la fi - glia
 en - ta, l'ombra cru - en - - - ta. Pa - ven - ta, o
 spen - ta, la fi - glia spen - - - ta. Pa - ven - ta, o

6

cres.

GABRIELE
per-fi-do do-ge, pa-ven-tal... D'un padre io vendico l'ombra eru-en-ta, l'ombra eru-

ANDREA
per-fi-do do-ge, pa-ven-tal... Me chie-de vin-dice la fi-glia spen-ta, la fi-glia

(raccoo dal fondo a destra)

GABRIELE
-en-ta. Ah! pa-ven-ta, pa-venta, per-fi-do!

ANDREA
spen-ta. Ah! pa-ven-ta, pa-venta, per-fi-do!

H 29438 H

79

Gabriele i Andrea we fragmencie tym śpiewają:

GABRIELE

Paventa, o perfido

Doge, paventa!...

D'un padre io vendico

Lombra cruenta.

ANDREA

Paventa, o perfido

Doge, paventa!...

Mi chiede vindice

La figlia spenta.

GABRIELE

Bój się, o perfidny

Dożo, bój się!...

Zemszczę ojca

Krwawy cień.

ANDREA

Bój się, o perfidny

Dożo, bój się!...

Szukam mściciela

Mej córki.

W kolejnym liście, zrezygnowawszy w międzyczasie z pomysłu uzupełnienia opery o chór myśliwych (o czym poinformował Boito telegraficznie 12 stycznia 1881 r.), Verdi szkicuje zarys zacytowanego już wyżej *Duettino* z aktu I: „Wczoraj wieczorem zrobiłem duet pomiędzy Andrea³⁰ i Gabriele, ale dodatki wymogły na mnie zrewidowanie części recytatywu i zatrzymałem się na słowach:

<i>In terra e in ciel</i>	Na ziemi i w niebie
---------------------------	---------------------

Mógłbym, jednakże, dodać jeszcze:

<i>...Ma non rallenti amore La foga in te de cittadini affetti</i>	...Lecz niech miłość nie osłabi Porywu twych uczuć patriotycznych
--	--

Proszę dopasować, tak jak to będzie najlepiej Pańskim zdaniem, zakończenie tego recytatywu. Do cantabile użyłem czterech wersów Andrei [od słów]:

<i>Vieni a me ti benedico</i>	Chodź do mnie, błogosławię cię
-------------------------------	--------------------------------

I jeszcze sam dopasowałem jedną strofę dla Gabriele, bym mógł zakończyć. Potrzebuję tylko 4 wersów dla Andrei (te cztery cytowane wyżej mogą być) i jeszcze czterech wersów dla Gabriele. Numer ma spokojny, uroczysty charakter, nieco religijny, nieco staroświecki. – Więc proszę Pana o tę strofę: w międzyczasie pójdę dalej do finału. Gdy kończy się duet Andrea – Gab., zza sceny atakują trąbki, i w międzyczasie, w razie potrzeby, mogą oni wypowiedzieć te wersy:

³⁰ Andrea tutaj to Jacopo Fiesco (pod przybranym imieniem). Na tym etapie swojej pracy nad operą Verdi i Boito byli jeszcze chwilami niepewni imion poszczególnych postaci. Niekiedy Fiesco nazywany jest także Fieschi, a Gabriele określany jako Gabriello. Kwestię tę dodatkowo komplikował fakt, że niektóre postaci ukrywały się pod nieprawdziwymi imionami. (Por. komentarz do angielskiego wydania korespondencji między Boitem i Verdim: *The Verdi – Boito Correspondence*, op.cit., s. 27).

Il Doge vien... Partiam et. [Doża nadchodzi. Odejdźmy]

Proszę mi powiedzieć, kiedy mam przestać³¹.

Kolejny list Boita, z 14 stycznia 1881 r., stanowiący odpowiedź na kilka powyższych Verdigo, nie tylko zawiera oczekiwane przez kompozytora teksty (do *Duettino*), lecz także ponownie porusza problemy logiki rozwoju akcji oraz właściwych proporcji formy – Boito mówi m.in. o znaczeniu wrażenia jedności dla formy aktu, do której środkiem jest unikanie zbytniego nagromadzenia w nim scen. Poeta z dużą starannością analizuje wszystkie idee Verdigo: „Czekałem na list zapowiedziany przez Pański telegram, zanim powróciłem do mego biurka w celu pracy nad kolejnymi wariantami. List otrzymałem wczoraj i oto rezultat uważnej lektury wszystkiego, co Pan mi napisał w ciągu ostatnich kilku dni. Wydaje mi się, że recytatyw ze sceny z Andream i Gabriele powinien być kontynuowany aż do słów *In terra e in ciel* [»Na ziemi i w niebie«], dopełniając wers w sposób, jaki wskażę, a także od razu rozpoczynając partię liryczną; np.:

<p>ANDR. <i>Di lei se' degno.</i> GABR. <i>A me fia dunque unita!</i> ANDR. <i>In terra e in ciel!</i> GABR. <i>(con effusione) Ah! mi ridai la vita.</i></p>	<p>ANDR. Jesteś jej godny! GABR. Zezwól jej zatem zjednoczyć się ze mną! ANDR. Na ziemi i w niebie! GABR. (wylewnie) Ach! Przywracasz mnie do życia!</p>
--	---

³¹ *Carteggio Verdi – Boito*, op.cit., s. 27: „Jeri (sic!) sera ho fatto il Duetto fra Andrea, e Gabriele. Le aggiunte m'hanno obbligato a rifare in parte il Recitativo, e mi sono fermato alle parole *In terra e in Ciel*. Posso però aggiungere anche [tekst oryginalny w tekście głównym]. Aggiusti Ella, come crede, la fine di questo Rec: Pel Cantabile mi sono servito dei quattro versi d'Andrea [...] e mi sono aggiustato un'altra strofa per Gabriele tanto per finire. Non ho bisogno che di 4 versi per Andrea (e possono servire i quattro citati sopra) ed altri quattro versi per Gabriele da farsi. Il pezzo ha un carattere calmo, solenne, un po' religioso, un po' antico – La prego dunque di questa strofa: io intanto vado avanti per arrivare al Finale. Finito il Duetto *Andrea Gab*: attaccheranno le Trombe internemante, ed intanto, se è necessario si potranno dire i versi *Il Doge vien... Partiam et*. Mi dica ove devo fermarmi”.

<p>ANDREA <i>Vieni a me, ti benedico Nella pace di quest'ora, Lieta vivi e fido adora Langiol tuo, la patria, il ciel!</i></p> <p>GABR. <i>Eco pia del tempo antico, La tua voce è un casto incanto; Serberà ricordo santo De' tuoi detti il cor fedel. (squilli di trombe)</i></p> <p>GABR. <i>Ecco il Doge. Partiam. Ch'ei non ti scorga.</i></p> <p>ANDREA <i>Ah! presto il dì della vendetta sorga!</i></p>	<p>ANDREA Chodź do mnie, błogosławię Cię W pokoju tej godziny; Żyj szczęśliwie i wielb wiernie Swego anioła, ojczyznę, niebiosą.</p> <p>(Proszę spojrzeć na alternatywną wersję na odwrocie tej strony)</p> <p>GABR. Zbożne echo starych czasów, Twój głos jest czystym czarem; Świątą pamięć tej godziny Me wiernie serce będzie czciło. (głos trąb)</p> <p>GABR. Oto i Doża. Wyjdźmy. Nie może Cię zobaczyć.</p> <p>ANDREA Ach, niechaj szybko nadejdzie dzień zemsty.</p>
---	--

Czy to dla Pana wystarczające?... Mnie się takie wydaje; lepiej nie wspominać o spisku gwelfów, tak myślę; to prawdopodobnie spowodowałyby konfuzję zawsze nieco rozleniwionych umysłów publiczności i zepsułoby przejrzystość finału.

Jeśli, jednakże, uważa Pan, że powinno się o tym wspomnieć, nic nie stoi na przeszkodzie, by zatrzymał Pan takimi, jakie są, sześć wersów ze starego libretta, które następowały tuż po głosie trąb.

Jedna uwaga. Byłoby pożądane w tym momencie unikanie zmian w scenie. Trzy sceny w jednym akcie to moim zdaniem zbyt wiele, niszczą owo wrażenie jedności tak niezbędne do pełnej życia formy całego aktu. Proszę pamiętać, że w całym dramacie ten moment w ogrodzie jest jedyną sceną pełną uroku. Wszystkie pozostałe są poważne, uroczyste albo ponure. Mamy także olbrzymią obfitość *wnętrz*: Komnata Rady, pokój Doży, Książęca sala posiedzeń. Ponieważ od początku tego pierwszego aktu jesteśmy w otwartej przestrzeni, pozostaniemy tam tak długo, jak się da. Z jednej strony, na końcu ogrodu, może być para skrzydeł wskazujących wejście do pałacu Grimaldich. Amelia mogłaby spotkać Dożę przy drzwiach prowadzących do pałacu, tak że dla następnej sceny ogród będzie w pełni naturalnym miejscem. Ponadto, gdyby scena się zmieniła, nie byłoby powodu odsyłania Fiesco i Gabr.

z miejsca, gdzie Doża, przed którym uciekają, nie postawiłby nawet stopy. Ale nie traćmy czasu”³².

Warto w tym miejscu wtrącić, że większość aktu I, którego finał stanowi ciąg scen w Senacie, w istocie rozgrywa się w ogrodzie, gdzie ma miejsce również przepiękna scena miłosna między Amelią a Gabriele (akt I, scena II). Cały akt rozpoczyna monolog oczekującej na kochanka Amelii, przerwany słyszonym z oddali głosem Gabriele³³:

³² Tamże, s. 28–29: „Ho atteso la lettera ch’Ella m’annunciava col suo dispaccio prima rimettermi al tavolo per le nuove varianti. Ebbi la lettera jeri ed ecco il risultato d’un’attenta lettura di tutto ciò ch’Ella mi scrisse in questi giorni. Mi pare che il recitativo della Scena Andrea e Gabriele dovrebbe arrivare sino alle parole *In terra e in ciel*, completando il verso, come dirò, e attaccando subito la parte lirica; p.e. [tekst oryginalny w tekście głównym]. Le pare che basti?... a me pare che basti; della congiura dei Guelfi è meglio, credo, non parlare confonderebbe forse le idee, sempre un po’ pigre, del publico e nuocerebbe alla chiarezza del finale. Se però Ella crede si debba parlarne niente le impedisce di conservare tal quale i sei versi del libretto primitivo che vengono subito dopo lo squillo. Una osservazione. Sarebbe desiderabile che si potesse evitare, giunti a questo punto, il cambiamento di scena. Tre scene in un atto mi pajono troppe, distruggono quell’impressione d’unità così necessaria alla vita bene organizzata dell’atto. Pensi che di tutto il dramma questo giardino è la sola scena ridente. Tutte le altre sono gravi, solenni o cupe. Vi abbandonano troppo gl’*interni*: Sala del Consiglio, Camera del Doge, aula Ducale. Poiché in questo principio del prim’atto siamo all’aria aperta restiamoci piú che possiamo. Da un lato, nel fondo del giardino, ci possono stare un pajo di quinte rappresentanti l’ingresso del palazzo Grimaldi. Amelia verrebbe incontro al Doge sulla soglia del palazzo e la scena che segue troverebbe nel giardino il suo posto abbastanza naturale. Del resto non ci sarebbe ragione, se la scena mutasse, di allontanare Fiesco e Gabr. Da un luogo dove il Doge, ch’essi fuggono, non dovrebbe mettere il piede. Ma non perdiamo tempo”.

³³ Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra. Melodramma in un prologo e tre atti. Libretto di Francesco Maria Piave e Arrigo Boito. Opera completa per canto e pianoforte*, op.cit., s. 57–60.

Przykład 2.5. *Simon Boccanegra*, Akt I, s. 57–60

SCENA e DUETTO 57

GABRIELE *PIÙ MOSSO* $\text{♩} = 48$ (ben lontano)

Cie - - - lo di stel - le or - ba - - to, di

PIÙ MOSSO $\text{♩} = 48$
p (Arpa interna)

G fior..... ve - do - vo pra - to,..... è l'al - - ma sen - za a -

AMELIA *ALL' PRESTO*

Cie!!.. la sua

G - mor, è..... l'al - ma sen - za a - mor.

ALL' PRESTO **A**

A vocal.. È dessol.. eis'avvi - ci.na!.. oh gio.ia! oh

cres. *f*

58

A

gio - - - ia!..

GAB. (più vicino)

Se man - - ca un cor che

ff

G

t'a - - ma, non em - - piono tua bra - ma,..... non

G

em - - - pio-no tua bra - - - ma o-ro, possan-za, o -

47372

AME. *ALL.^o AGITATO* $\text{♩} = 98$

Ei vien! l'a - mor m'avvam - pain sen e spes - zail

- nor.

B *ALL.^o AGITATO* $\text{♩} = 98$

pp

A fren l'ansan - - te cor! ah!..... e

spez - - - zail fren l'ansan - - te cor, l'ansan - - -

GAB. (in scena)

A..ni.ma

p *mf*

60

A
te cor! Perché si tardi giungi?

G
mi - - - a! Perdo.na, cara... I lunghi indugi

A
Paven - - to... L'ar...

G
mie.i t'appresta.no gran - dez - za...

ALL.^o MOD.^o ♩ = 100

C
Che? ALL.^o MOD.^o ♩ = 100

a tempo
f *p*

A
-ca - no tuo co - nobbi... A me sepolcro ap.presti, il pa -

A
GAR - ti - bo.lo a te!... Io amo Andrea qual padre, il sa.i; pur m'atter.
Che pensi?

Boito, kontynuując swój list z 14 stycznia 1881 r., rozwiązuje między innymi wskazaną onegdaj przez Verdiego niezręczność brzmieniową, zastępując słowo „aureola”, które przeszkadzało kompozytorowi z uwagi na zbyt nosowy dźwięk, słowem „gloria”:

„Scena 6
Doża, Paolo etc., etc.

<p>DOGE Paolo. PAOLO Signor. DOGE Ci spronano gli eventi, Di qua partir convien. ecc., ecc...</p>	<p>[DOŻA Paolo. PAOLO Mój panie. DOŻA Bieg wydarzeń naciska na nas. Najlepiej oddalić się stąd etc., etc...]</p>
---	--

I tak dalej, jak napisane.

W ten sposób wers o dniu świątecznym będzie załatwany *najlepiej, jak to możliwe*.

Scena 7

Teraz przechodzę do »au... eo...«

Czy moglibyśmy użyć »chwała« (*gloria*) zamiast »aureola«?

<p>Di mia corona il raggio La gloria tua sarà?</p>	<p>Blask mej korony Będzie twoją chwałą?</p>
--	--

A potem zobaczmy, czy, gdy są przepisane, te cztery nowe wersy pasują do starych, kiedy Amelia odpowiada swojemu ojcu:

<p>AMELIA Padre, vedrai la vigile Figlia tua sempre accanto; Nell'ore melanoliche Asciugherò il tuo pianto... Avrem gioje romite Note soltanto al ciel; Io la colomba mite Sarò del region ostel.</p>	<p>AMELIA Ojczy, ujrzyś swą czujną Córkę zawsze u Twego boku; W godzinach smutku Osuszę twoje łzy... Będziemy mieli samotne radości Znane tylko niebiosom; Będę delikatną gołębicą W gościnnicy naszej.</p>
---	---

Myślę, że na dzisiaj wykonałem swoje zadanie; jestem gotów zacząć pracę od początku nad wszystkim, co Panu nie pasuje.

(...)

[na odwrocie złożonej strony]

<i>Oppure: La tua voce un eco, un canto Quasi par del tempo antico, Serberà ricordo santo De' tuoi detti il cor fedel.</i>	Albo: Twój głos wydaje się echem, pieśnią Jak gdyby z dawnych dni. Świątą pamięć twych słów Me wierne serce będzie czciło.
--	---

Te przekłete *ottonari*, ma Pan rację, są najnudniejszym śpiewem spośród wszystkich naszych metrów. Wybrałem je w desperacji. Nie chciałem *settenari*, ponieważ prawie całe libretto, tak dalece, jak rozwija się partia liryczna, jest w *settenari*; nie chciałem *quinari*, ponieważ ta część napisana była w *quinari* w starym librecie i pomyślałem, że będzie Pan niechętny powrotowi do starego rytmu”³⁴.

Wszystkie cytaty w powyższym liście, jak to już częściowo zobrażowano, odnoszą się do aktu 1. Sugestie Boita zostały uwzględnione, z wyjątkiem alternatywnych wersów dla Gabriele w scenie 5.

W odpowiedzi Verdiego z 15 stycznia 1881 r. powraca ciekawy temat publiczności i starań o przyciągnięcie jej uwagi we właściwych momentach dramatu, Verdi czyni również znamienne spostrzeżenie na temat wyższości dramaturgii nad urodą słów czy muzyki w teatrze operowym: „Pan, mój drogi Boito, wyobraża sobie, że Pan skończył? Wręcz przeciwnie! Zakończymy dopiero po próbie kostiumowej, o ile osiągniemy ten etap. Na razie w duecie między ojcem a córką jest coś, co powinno zostać bardziej podkreślone. Jeśli publiczność nie dosłyszy tego jednego biednego wersu *Ai non fratelli miei* [»Już nie są moimi braćmi«], nie będą rozumieli nic z tego, co się dzieje dalej.

³⁴ *Carteggio Verdi – Boito*, op.cit., s. 29–30: „Scena VI. Doge, Paolo, ecc, ecc [tekst oryginalny w tekście głównym] *così sarebbe raffazzonato alla belle meglio il verso del di festivo*. Scena VII. Passo all’au... eo... Mettiamo *gloria* invece d’*aureola*? [...]. E poi vediamo se, trascrivendoli, i quattro versi nuovi s’intonano coi vecchi là dove Amelia risponde al padre: [...]. E per oggi mi sembra d’aver finito il mio compito; pronto a ricominciare in tutto ciò che non garba. [...] Questi maledetti *ottonari*, Lei ha ragione, sono la più noiosa tiritèra della nostra metrica. Li ho scelti per disperazione. Non volevo i *settenari*, perché quasi tutto il libretto è, nella sua parte lirica in *settenari*, non volevo i *quinari* perché già in quel punto il vecchio testo è scritto in *quinari* e pensavo che forse lei sarebbe tornato di mala voglia al vecchio ritmo”.

Chciałbym, żeby powiedzieli np.:

<p><i>D. Paolo!</i> <i>A. Quel vil nomasti!... Ma a te buono, generoso devo dire</i> <i>Il vero</i> <i>D. Che!</i> <i>A. I Grimaldi non sono miei fratelli</i> <i>D. Ma e tu?</i> <i>A. Non sono una Grimaldi</i> <i>D. E chi sei dunque?</i></p>	<p>DOŻA Paolo! AMELIA Przywołałeś tego nędznika!... Ale Tobie, Dobremu i wspaniałomyślnemu, muszę powiedzieć Prawdę. DOŻA Co! AMELIA Grimaldi nie są moimi braćmi. DOŻA Lecz – Ty? AMELIA Nie należę do Grimaldich. DOŻA Kim jesteś zatem?</p>
---	--

W ten sposób utrzymana jest uwaga i da się coś zrozumieć. Jeśli Pan się zgodzi, proszę mi napisać trzy lub cztery *versi sciolti*, przejrzyste i wyraźne. Napisze Pan piękne wersy jak zwykle, ale w tym wypadku nie przeszkadzałyby mi nawet, gdyby były brzydkie. Proszę wybaczyć herezję: myślę, że w teatrze, takim, jaki jest, czasem dobrze jest, gdy kompozytorzy mają talent, by nie robić muzyki, ale by wiedzieć, jak *s'effacer*, tak samo w przypadku poetów, czasami zrozumiałe, dramatyczne słowa są lepsze od pięknych wersów. To tylko moja opinia.

Inna obserwacja dotycząca finału. Wśród dwutysięcznej publiczności podczas pierwszej nocy będzie dosłownie 20 osób, które znają te 2 listy Petrarcki. Mimo że wstawiamy coś w rodzaju przypisu, dla widowni słowa Simone będą niejasne. Chciałbym, niemal w formie komentarza, po wersie

<i>Il cantor della bionda Avignonese</i>	Piewca blondwłosej z Awinionu
--	-------------------------------

by wszyscy powiedzieli *Guerra a Venezia!* [Wojna z Wenecją!]

<p><i>DOGE È guerra fratricida. Venezia e Genova hanno una patria comune: Italia.</i> <i>TUTTI Nostra patria è Genova.</i> <i>Tumulto interno et.</i></p>	<p>DOŻA To bratnia wojna. Wenecja i Genua mają Wspólną ojczyznę: Italię. WSZYSCY Naszą ojczyzną jest Genua. Tumult z za sceny etc.³⁵.</p>
---	--

³⁵ Tamże, s. 31–32: „Ella, caro Boito, s’immaginerà d’aver finito? Tutt’altro!

Scena między ojcem a córką, o której mowa powyżej, scena 7. aktu 1. Omawiany finał to zakończenie aktu 1.

W kolejnym liście, z 16 stycznia 1881 r., interesujące jest, jak Boito, zasadniczo przyznając Verdiemu rację w kwestii nadrzędnej roli efektu dramaturgicznego nad pięknem tekstu lub muzyki, nie traci jednak z oczu, jako prawdziwy poeta, pracy nad urodą słów – pozwala sobie też na chwile zwątpienia w to, czy w istocie taką wagę należy przywiązywać do reakcji publiczności: „W pełni się zgadzam z Pańską teorią, drogi Maestro, na temat poświęcenia, gdy zajdzie taka potrzeba, eufonii lub wersu i muzyki na rzecz efektownego dramaturgicznego akcentu oraz teatralnego realizmu. Chciał Pan trzech lub czterech *versi sciolti*, choćby brzydkich, lecz zrozumiałych, zamiast tych słów:

<i>dei non fratelli miei</i>	już nie są mymi braćmi
------------------------------	------------------------

które nie są piękne, gwoli ścisłości. Napisałem cztery wersy (nie dałem rady zrobić z nich trzech), ale postanowiłem nie uczynić z nich *sciolti*, ponieważ obawiałem się, że pomiędzy poprzedzającymi je rymowanymi *settenari* a następującymi po nich rymowanymi *ottonari* rezygnacja z rymów w jedynych czterech liniżkach wydałaby się czytelnikowi słabością.

Avremo finito dopo la prova generale, se pure arriveremo fin là. Intanto nel Duetto tra Padre e figlia vi è cosa, cui bisognerebbe dare maggior rilievo. Se il Pubblico perde quel povero verso *Ai non fratelli miei* non capisce più nulla. Vorrei che dicessero per es: [tekst oryginalny w tekście głównym]. Così l'attenzione si ferma, e si capisce qualche cosa. Se crede mi faccia tre o quattro versi sciolti chiari e netti. Ella farà sempre dei bei versi, ma qui non m'importerebbe fossero anche brutti. Perdoni l'eresia; io credo che in teatro, come nei Maestri è lodevole talvolta il talento di non far musica, e di saper *s'effacer*; così nei poeti è meglio qualche volta più del bel verso, la parola evidente e scenica. Dico questo solo per conto mio. Un'altra osservazione sul Finale. Fra i 2000 spettatori della prima sera, forse ve ne saranno venti appena che conoscono le due lettere del Petrarca. A meno di non mettere qualche nota, riesciranno pel pubblico oscuri i versi di Simone. Io vorrei che, quasi a commento, dopo il verso *Il cantor della bionda Avignonese* Tutti dicessero *Guerra a Venezia!* [...].”

<p><i>DOGE Paolo!</i> <i>AMELIA Quel vil nomasti.... E poiché tanta</i> <i>Pietà ti muove dei destini miei,</i> <i>Vo' svelarti il segreto che mi ammanta:</i> <i>(dopo breve pausa)</i> <i>Non sono una Grimaldi.</i> <i>DOGE O ciel! chi sei?</i></p>	<p>[DOŻA Paolo! AMELIA Przywołałeś tego nędznika... A ponieważ Czujesz takie współczucie dla mego losu, Chcę ujawnić Ci sekret, który mnie spowija: (po krótkiej pauzie) Nie należę do Grimaldich. DOŻA O nieba! kim jesteś?]</p>
---	--

Teraz przechodzimy do Komnaty Rady:

<p><i>PAOLO (ridendo)...Attenda alle sue rime</i> <i>Il cantor della bionda Avignonese.</i> <i>TUTTI I CONSIGLIERI (poi Paolo ferocemente)</i> <i>Guerra a Venezia!</i> <i>DOGE E con quest'urlo atroce</i> <i>Frà due liti d'Italia erge Caino</i> <i>La sua clava cruenta! – Adria e Liguria</i> <i>Hanno patria comune.</i> <i>TUTTI È nostra patria</i> <i>Genova.</i> <i>(tumulto lontano)</i> <i>PIERO. Qual clamor!</i> <i>ALCUNI D'onde tai grida?</i> <i>ecc. ecc. ecc.</i></p>	<p>[PAOLO (śmiejąc się) ...Pozwólcie mu zająć się jego rymami, Piewcy blondwłosej z Awinionu. WSZYSCY RADNI (za Paolem, z wściekłością) Wojna z Wenecją! DOŻA Wraz z tym strasznym krzykiem Pomiędzy dwoma brzegami Italii, Kain unosi Swą krwawą maczugę! Adria i Liguria Mają wspólną ojczyznę. WSZYSCY Naszą ojczyzną jest Genua! (odległy tumult) PIERO Co to za hałas? NIEKTÓRZY Skąd dochodzą krzyki? etc., etc., etc.</p>
---	---

Uniknąłem słowa »bratnia« wojna zasugerowanego w Pańskim liście, tak by nie pomniejszyć efektu eksklamacji »Bratobójcy!«, która wybucha przed wersami

Doge: Plebe, patrizi!... ecc. [DOŻA Poddani, patrycjusz!... etc.]

Z pewnością w teatrze nie będzie więcej niż dwadzieścia osób wystarczająco obytych, by rozpoznać aluzję Doży do dwóch listów Petrarcki do Księcia Rzymu, lecz niech nieba nas bronią przed pokusą robienia przypisów i komentarzy. Jednak, jeśli chcemy, by z tych dwudziestu osób zrobiło się dwieście lub więcej, wystarczy zmienić przedmiot alu-

zji i zamiast do owych dwóch listów Petrarcki (dziś znanych niewiele, ale współczesnym Petrarcki były one znane bardzo dobrze), odwołać się do canzon, których wszystkich nauczyliśmy się w szkole, i zmienić to w ten sposób:

ineggiò <i>La stessa voce che tuono su Roma, Pria che recasse tutta alle sue mani Rienzi protervo la civil possanza, Or su Genova tuona...</i>	<i>głosił chwałę</i> Ten sam głos, który grzmiał nad Rzymem, Nim arogancki Rienzi ujął w dłonie Całą obywatelską władzę, Teraz grzmi nad Genuą...
--	---

Ale zdanie to staje się zbyt rozwlekłe i powykrzywiane jak na proste, szybkie wymagania przekąźnika muzycznego.

Z tego powodu pierwsza wersja nie jest historycznie poprawna. Zamiast:

<i>Vaticinio di gloria e poi di morte</i>	Proroctwo chwały, a potem śmierci
---	-----------------------------------

należałoby powiedzieć:

<i>Vaticinio di gloria e poscia d'onta</i>	Proroctwo chwały, a potem hańby
--	---------------------------------

Ale w ten sposób wers staje się brzydki, nawet jeśli to nie ma znaczenia ani dla Pana, ani dla mnie. Pozostawiam Panu wybór. Publiczność, tak czy siak, jest zwierzęciem, które da wiarę wszystkiemu, i nie troszczy się wcale o te nasze skrupuły, i dobrze zresztą³⁶.

³⁶ Tamże, s. 32–34: „Mi accordo con Lei, caro Maestro, pienamente, intorno alla teoria del sacrificare, quando occorra, l'eufonia del verso e della musica alla efficacia dell'accento drammatico e della verità scenica. Lei desiderava tre o quattro versi sciolti magari brutti, ma chiari invece di quel verso: *dei non fratelli miei* che non è bello davvero. Ho fatto i quattro versi (non ho saputo farne tre) ma non ho creduto di farli sciolti giacché temevo che fra i settenari rimati che li precedono, e gli ottonari rimati che li seguono, quell'abbandono della rima, per quattro solo righe, riescisse fiacco alla lettura: [tekst oryginalny w tekście głównym]. Passiamo nella sala del Consiglio: [...]. Ho evitato la parola: guerra *fraticida* indicata dalla sua lettera perché non tolga effetto alla esclamazione: *Fraticidi!* Che scoppia prima dei versi del Doge: *Plebe, patrizi!... ecc.* Certo non ci

Tu Boito po raz pierwszy robi odniesienie do jeszcze dwóch listów, poza tymi, o których już wspominał (patrz przypis do listu z dnia 8 grudnia 1880 r.). Te wspomniane tutaj są adresowane do „księcia Rzymu”, którego librecista identyfikuje z Rienzim lub z Colą di Rienzo (patrz przypis do listu z dnia 8–9 stycznia 1881 r.). Ostateczna wersja tego fragmentu (akt 1, scena 10) brzmi:

*La stessa voce che tuonò su Rienzi,
Vaticinio di gloria e poi di morte,
Or su Genova tuona.*

Wspomniane canzony Petrarki, które znały na pamięć włoskie dzieci, to prawdopodobnie „*Spirito gentil*”³⁷.

Pozostałe zmiany zasugerowane przez Boita weszły do ostatecznej wersji libretta.

W liście z 24 stycznia 1881 r. Verdi omawia bardzo ciekawy moment wykraczania poza obowiązujące konwencje gatunkowe w operze: „Mimowolnie napisałem numer *Concertato* do nowego finału.

Oczywiście najpierw Simone śpiewa solo wszystkie swoje szesnaście linijek [od słów]:

saranno in teatro più di venti persone abbastanza colte per riconoscere l'allusione che fa il Doge alle due lettere che il Petrarca diresse al Principe di Roma, ma il cielo ci tenga lontani dalla tentazione delle note e dei commenti. Pure se si vuole che le 20 persone diventino duecento e più, basta mutare l'allusione e invece delle lettere (note oggi a pochi, mentre ai contemporanei del Petrarca erano notissime) alludere alla canzone che tutti imparano a scuola e modificare così: [...] ma il perioso riesce prolisso troppo e troppo contorto per gli schietti e veloci bisogni dell'accento musicale. D'altra parte la prima versione non è esatta storicamente invece di: [...] sarebbe più vero il dire: [...] ma così il verso riesce brutto, pure di ciò né a me importa. La lascio arbitro della scelta. Il pubblico del resto è un animale che beve grosso e di questi scrupoli se ne infischia e in ciò non ha torto”.

³⁷ Zob. Francesco Petrarca, *Drobne wiersze włoskie. Rerum vulgarium fragmenta*, wstęp Piotra Salwy, wybór przekładów Jarosława Mikołajewskiego, komentarz Marca Santagaty w adaptacji i opracowaniu zespołu pod redakcją Piotra Salwy. Wiersz *Spirito gentil* – „Szlachetny duchu” w niniejszym zbiorze w tłumaczeniu Felicjana Faleńskiego. Gdańsk 2005, s. 87–90.

<i>Plebe! Patrizi! Popolo</i>	Poddani! Patrycjusze! Ludu
-------------------------------	----------------------------

Potem zaczyna się to *Concertato*, które nie jest całkiem *concertato*, ale jednak wciąż *concertato*. Z zasady nie lubię *a parte*, ponieważ zmuszają artystów do pozostawania w bezruchu; a chciałbym, żeby Amelia przynajmniej odwróciła się do Fieschiego, prosząc:

<i>Pace... perdono... oblio... Sono fratelli nostri!...</i>	Pokój... wybaczenie... niepamięć... To nasi bracia!...
---	---

W ten sposób to krótkie zdanie napisane dla Amelii byłoby według mnie obdarzone większym ciepłem. Proszę, żeby Pan nie zapomniał w tej nowej krótkiej strofie o słowie *pace*³⁸ [pokój], które mi bardzo pasuje³⁹.

Rozważania Verdiego o *concertato* domagają się krótkiego komentarza: *largo concertato* od początku XIX wieku, przede wszystkim od czasów Rossiniego, należało do skonwencjonalizowanych, obowiązkowych elementów finału – *concertato* następowało po bardziej gwałtownym momencie składającym się z *parlanti*, deklamacji na tle melodii orkiestry, i stanowiło moment zupełnego zatrzymania akcji, w którym istotny był tylko kunsztowny, rozbudowany wielogłos zebranych na scenie solistów. Kiedy Verdi zatem podkreśla, że zależy mu na ruchu w ramach *concertato*, wykracza przeciwko konwencjom operowym – a trzeba przy tym mieć świadomość, że owe utrwalone konwencje, doskonale znane tak twórcom, jak przede wszystkim publiczności, stanowiły elementarny kod, dzięki któremu kompozytor porozumiewał

³⁸ Nalegając na słowo „pace”, Verdi dwukrotnie je podkreślił. Cały tekst omawiany w tym liście pochodzi z aktu 1., sc. 12. – o jego ostatecznej wersji mowa będzie za chwilę. (Por. anglojęzyczne wydanie korespondencji między Boitem i Verdim: *The Verdi – Boito Correspondence*, op. cit., s. 34).

³⁹ *Carteggio Verdi – Boito*, op.cit., s. 35–36: „Senza volerlo ho fatto un pezzo *Concertato* nel Finale nuovo. S'intende che Simone canta prima *a Solo* tutti i suoi sedici versi *Plebe! Patrizi! Popolo*. Dopo viene questo *Concertato* che è poco *concertato*, ma pur sempre *Concertato*. Io non amo in generale gli *a parte* perché obbligano l'artista all'immobilità; e vorrei che almeno Amelia si volgesse a Fieschi raccomandando: [tekst oryginalny w tekście głównym]. Mi riescirebbe così piú calda la piccola frase fatta per Amelia. Non dimentichi in questa nuova strofetta la parola *pace*, che mi gioca assai bene”.

się ze słuchaczem. Złamanie zasady bezruchu w *largo concertato* jest istotnym gestem, którego nie można zlekceważyć.

Nawiasem mówiąc, imponująca jest równoczesność, z jaką Verdi pracuje nad muzyką i konkretną koncepcją przedstawienia, już na etapie kompozycji rozważając np. właśnie elementy ruchu scenicznego, jak to widać powyżej.

Kontynuując list z 24 stycznia, kompozytor zwierza się też z trudności w dopasowaniu odpowiedniej muzyki do pewnych układów tekstu: „We wcześniejszej opowieści Amelii nigdy nie byłem w stanie, nie mogę teraz ani nie będę mógł w przyszłości oprawić we właściwy sposób za pomocą muzyki tego wersu:

<i>Non egli è di tanto misfatto il più reo</i>	Nie jest on tego występku najbardziej winny
--	---

i w zasadzie w starej partyturze, ułożyłem to (psując wers i rym):

<i>Di tanto misfatto, il più reo non è</i>	Tego występku najbardziej winny on nie jest
--	---

Proszę zobaczyć, czy mógłby Pan naprawić ten wers, żeby uniknąć tej nieprzyzwoitości, oddzielając pierwsze *senario* od drugiego⁴⁰.

31 stycznia 1881 r. Boito proponuje rozwiązania do owego nietypowego *concertato*, o którym mowa powyżej: „Z tego, co Pan mi napisał, zrozumiałem, że w tym numerze zbiorowym partia Amelii, zaraz po partii Doży, stała się muzycznie najistotniejsza, i wydedukowałem, że cztery wersy nie wystarczą, więc napisałem osiem. Proszę zobaczyć, czy są dobre:

⁴⁰ Tamże, s. 36: „Nel racconto più indietro d’Amelia, non ho mai potuto né posso, né potrò far declamare bene quel verso: [...] ed è così vero che nel vecchio spartito, io feci (sbagliando verso e rima) [...]. Per evitare tanto sconcio guardi se mi può aggiustare il verso facendo posa tanto primo che al secondo *Senario*”.

^{Trudna} linijka Amelii, która sprawiała kłopoty Verdiemu, „Di tanto misfatto, il più reo non è”, nie pojawia się w ostatecznej wersji libretta. Zarówno Piave, jak i Boito, użyli tutaj podwójnego *senario*, wymagającego osobnego, wyraźnego zakończenia każdej połowy, żeby struktura była przejrzysta; żeby zwiększyć efekt,

<i>Amelia a Fiesco.</i> <i>Pace! l'altero sangue</i> <i>Doma e l'orgoglio piega!</i> <i>Pace! la Patria langue</i> <i>Per l'ira tua crudel.</i> <i>Col labor mio ti prega</i> <i>L'alma fra gli astri assunta</i> <i>Della gentil defunta</i> <i>Che ti contempla in ciel.</i>	Amelia do Fiesca. Pokój! poskrom swą hardą krew I ugnij swą dumę! Pokój! Ojczyzna cierpi Przez twój okrutny gniew. Przemawia przeze mnie także Dusza, przebywająca między gwiazdami, Owej ukochanej, która odeszła I która patrzy na ciebie z nieba.
--	--

Chciałem dodać trochę życia partii Gabriele, ale nie mogłem, a przyczyna jest prosta: jeśli Doża przemawia do wszystkich i jeśli Amelia błaga Fiesca, Gabriele nie ma do kogo mówić, ponieważ Pietro i Paolo też rozmawiają ze sobą; więc jest w sposób konieczny skazany na pozostawanie w bezruchu.

A teraz proszę, drogi Maestro, by spróbował Pan zastąpić ten kłopotliwy wers ze starego libretta następującym wersem:

<i>AMELIA V'è un uom più nefando – che il- leso ancor sta.</i>	To najbardziej niegodziwy człowiek – a wciąż nic go nie dotknęło.
---	--

Zdałem sobie sprawę, że potrzebował Pan męskiego zakończenia, i musiałem poszukać, kilka wersów wyżej, innego męskiego zakończenia, żeby stworzyć jakiś rodzaj rymu⁴¹.

librecista może zastosować rym wewnętrzny. Zamieniając słowa miejscami (kończąc drugie *senario* rymem męskim), Verdi zakończył pierwsze *senario* niezgrabnie, elizją (Di tan-to mis-fat-to_il) zamiast czystym brzmieniem. (Por. komentarz do anglojęzycznego wydania korespondencji między Boitem i Verdim: *The Verdi – Boito Correspondence*, op.cit., s. 34).

⁴¹ *Carteggio Verdi – Boito*, op.cit., s. 36–37: „Dalle parole ch’Ella mi scrisse compresi che in questo pezzo d’insieme la parte d’Amelia, dopo quella del Doge, è riescita musicalmente la più importante e dedussi da ciò che quattro soli versi forse non sarebbero bastati e ne scrissi otto. Veda se vanno bene: [...]. Avrei voluto dare un po’ di moto alle parte di Gabriele ma non m’è riescito e la ragione è chiara: Se il Doge parla a tutti e se Amelia va implorando il Fiesco, Gabriele non ha più con chi parlare visto che anche Pietro e Paolo parlano insieme ed è necessariamente condannato all’immobilità. Ed ora provi caro Maestro, a collocare al posto del verso reo del vecchio libretto il verso seguente: [...]. M’accorsi che qui

„Osiem wersów to za dużo dla Amelii – ripostuje Verdi 2 lutego 1881 r. – Ten fragment to nic innego jak *Gran Solo* Doży z dodatkiem pozostałych partii na końcu. Amelia ma sama tylko jedno zdanie. Według mnie pierwsze cztery wersy są dobre, ale może będzie Pan chciał zmienić drugi z uwagi na rym.

Wers z opowieści będzie pasował bardzo dobrze.

A teraz przechodzimy do ostatniego aktu. Pierwszy chór z tego aktu nie ma już racji bytu, za to, nim podniesie się kurtyna, powtórzyłbym w orkiestrze muzykę rewolty, którą kończy się poprzedni akt, dołączając zza sceny okrzyki »Zwycięstwo! Zwycięstwo!«. Kiedy podniesie się kurtyna, zaczniesz Doża:

<i>Brando guerrier et et.</i>	Miecz wojownika etc., etc.
-------------------------------	----------------------------

Czy zostanie bez zmian następująca potem scena z Pietro, Paolo, a potem Paolo – Fieschi?⁴²

Owe osiem linijek dla Amelii, którymi zwraca się do Fiesca, w akcie 1., sc. 12. i nad którymi w powyższych listach pracują Verdi i Boito, skurczyło się do czterech, stając się zarazem jednym z najbardziej pamiętnych momentów opery⁴³.

Po kilku dniach kompozytor ponownie odzywa się do swego librecisty – w liście z 5 lutego 1881 r. warto zwrócić uwagę na, rzec by dziś można, partnerskie relacje między obydwoma artystami: Verdi, planując ponownie wykroczenie poza przyjęte konwencje, zwraca się do

Ella ha bisogno d'un tronco e dovuto cercare parecchi versi piú in sú una finale tronca per condurre una rima qualsiasi”.

⁴² Tamże, s. 38: „Otto versi son troppi per Amelia. Il pezzo non è altro che un *Gran Solo* del Doge coll'aggiunta delle altre parti infine. Amelia sola ha una piccola frase. Per me vanno benissimo i primi quattro, ma Ella forse vorrà cambiare il secondo per la rima. Andrà bene il verso del racconto. Ed ora veniamo all'ultimo Atto. – Il primo Coro di quest'Atto non ha piú ragione d'essere, ed io, a sipario calato, ripeterai all'orchestra la musica della *rivolta* colla quale si chiude l'atto precedente, colle grida interne – *Vittoria Vittoria!* Alzato il sipario il Doge comincierebbe *Brando guerrier et et*. La scena che segue tra Pietro, Paolo, e Paolo Fieschi resta? –”.

⁴³ Zob. Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra. Melodramma in un prologo e tre atti. Libretto di Francesco Maria Piave e Arrigo Boito. Opera completa per canto e pianoforte*, op.cit., s. 135–144.

Boita z prośbą o radę: „W pierwszej scenie pierwszego aktu, po brzmiających zza sceny strofach Gabriele, musi być kilka taktów dla orkiestry, żeby dać mu czas na wejście na scenę. Wolałbym krótkie i pełne wzburzenia zdanie dla Amelii. W zasadzie, sam wymyśliłem cztery *quinari* z męskimi zakończeniami:

È desso! Oh Ciel! <i>Mi manca il cor</i>	To on! O nieba! Brak mi odwagi
---	-----------------------------------

i skomponowałem do nich muzykę. Błagam, żeby wysłał Pan te cztery wersy. Sześć byłoby nawet lepsze, ale nie więcej niż sześć.

W nowym finale w scenie rewolty dbałem o to, żeby mimo wzburzonego ruchu w orkiestrze słowa były wyraźnie słyszalne: orkiestra ryczy, ale ryczy w *piano*. Jest jednak niezbędne, żeby także wspaniała głoś orkiestry był słyszalny na końcu, więc chciałbym mieć wielkie *forte* po słowach Doży: *Ecco le plebi...* [»Oto są plebejusze...«]. Tu orkiestra zostanie uwolniona wraz z całą swoją siłą, do niej zaś mogliby dołączyć, właśnie wszedłszy, lud, patrycjusze, kobiety etc., etc... Potrzebowałbym dwóch wersów, by wszyscy krzyknęli. Proszę koniecznie zadbać o to, żeby wersy te zawierały słowo *Vendetta!* [»Zemsta!«]. Dla Paola komponuję ten piękny recytatyw, który dodał Pan na początku drugiego aktu. Co za szkoda! Te wiersze, takie mocne, w ustach pospolitego łajdaka! Postarałem się jednak, żeby ten Paolo był najmniej łajdacki z łajdaków.

A teraz proszę mi powiedzieć.

Czy byłby to występek niezasługujący na rozgrzeszenie, gdybym w finałowym chórze drugiego aktu, *All'armi All'armi Liguri* [»Do broni, do broni, Liguryjczycy«], dodał kobiety?

Czy grzechem byłoby także, gdyby w ostatniej scenie, śmierci Doży, Maria⁴⁴, będąc już żoną Gabriele, weszła wraz z kilkoma dwórkami? Mówiąc »kilkoma«, mam na myśli cały żeński chór⁴⁵.

⁴⁴ Złożona fabuła opery *Simon Boccanegra* wymaga, by córka Simone Maria występowała pod przybranym imieniem Amelia Grimaldi przez większość dzieła. W korespondencji z Boitem Verdi pisze o niej, używając raz jednego imienia, raz drugiego. (Por. komentarz do anglojęzycznego wydania korespondencji między Boitem i Verdim: *The Verdi – Boito Correspondence*, op. cit., s. 37).

⁴⁵ *Carteggio Verdi – Boito*, op. cit., s. 38–39: „Nella Scena prima dell’atto primo

W kolejnym liście Boita z dnia 5 lutego 1881 r. szczególnie znaczący jest akapit poświęcony efektowi dramaturgicznemu i w jego kontekście – roli jednościci czasu, uzyskiwanej w tym wypadku poprzez rozgrywającą się za sceną introdukcję trzeciego aktu: „Przez dwa dni stale myślałem o czwartym akcie. Bardzo podoba mi się pomysł introdukcji orkiestry przy opuszczonej kurtynie i z okrzykami zza sceny. Bardzo to użyteczne, cudownie łączy to koniec trzeciego aktu z początkiem czwartego, obejmuje wydarzenia dwóch poprzednich aktów poprzez jednościc czasu szybką, zwięzłą, bardzo dramatyczną. Lecz ten pomysł nie wystarczy. Scena pomiędzy Fieskiem a Paolem nie może pozostać taka, jaka jest.

Dobrym pomysłem byłoby zmienić niektóre szczegóły sceny między Dożą i Fieschim. (Fieschi i Doża właśnie znaleźli się w sytuacji pełnej gwałtowności dwa akty wcześniej, czyli podczas numeru zbiorowego). Pierwsze słowa Doży w akcie czwartym muszą sugerować nadchodzącą katastrofę. W starym libretcie Simone, gdy mówi *Brando guerrier*

dopo le strofe interne di Gabriele, bisognerebbe fare alcune battute d'orchestra, per lasciar il tempo d'entrare: io preferirei una frase agitata e corta d'Amelia. Anzi io mi sono fabbricato quattro versi tronchi di quinarj (sic!) tronchi: [tekst oryginalny w tekście głównym] ed ho fatta la frase. La prego di questi quattro versi. Se saranno sei, sarà meglio, ma non piú di sei. Nel Finale nuovo alla scena della *rivolta* ho procurato malgrado un movimento agitato di orchestra, di far sentir bene tutte parole: l'orchestra rugge, ma rugge piano. È necessario però, che alla fine anche l'orchestra faccia sentire la sua formidabile voce, e vorrei fare un gran forte dopo le parole del Doge *Ecco le plebi...* Qui si scatenerebbe in tutta la sua forza l'orchestra a cui si aggiungerebbero, appena entrati, *Popolo, Patrizi Donne* et et... Avrei quindi bisogno di due versi, per far gridare tutto il mondo. Che in questi versi non manchi la parola *Vendetta!* Stò facendo per *Paolo* quel bel Rec: ch'Ella ha aggiunto nel principio del Second'atto. Peccato! Quei versi cosí potenti, in bocca ad un mascalzone qualunque! Ho dato però disposizioni, perché questo Paolo sia un mascalzone dei meno mascalzoni. Ed ora mi dica. Sarebbe peccato innassolvibile se nel Coro Finale del Second'Atto *All'armi All'armi Liguri* aggiungessi le donne? – Sarebbe altro peccato se nella Scena Ultima, la morte del Doge, Maria divenuta sposa di Gab: entrasse in scena seguita da alcune Damigelle? *Alcune* vorrebbe dire tutto il *Coro delle Donne*”. W ostatecznej wersji opery Maria-Amelia pojawia się – z żeńskim chórem – w scenie śmierci Doży, razem z Gabriele, Fieskiem, Senatorami, Paziarnymi etc., dokładnie tak, jak w odpowiedzi na wątpliwości Verdiego pisze Boito. (Por. komentarz do anglojęzycznego wydania korespondencji między Boitem i Verdim: *The Verdi – Boito Correspondence*, op.cit., s. 37).

[»Miecz wojownika«], jest zbyt zdrowy. Mówiąc krótko, jutro wyślę Panu próbne poprawki, ułożone w wersy, i wtedy Pan zdecyduje”⁴⁶.

Podobnie jak wielokrotnie wcześniej Boito, gdy mówi o „trzecim” i „czwartym” akcie, ma na myśli drugi i trzeci akt libretta. Przywołana scena aktu trzeciego z pierwszej wersji opery, w której Simone jest „zbyt zdrowy”, zaczynała się następująco – a po sugestii Verdiego, zawartej w kolejnym liście, została całkowicie usunięta⁴⁷:

Przykład 2.6. *Simon Boccanegra*, Akt III (wersja pierwsza), początek

ATTO TERZO
CORO D'INTRODUZIONE

N. 21. Fr. 2.50.

„Vittoria, vittoria,,

Scena prima. Magnifico salone ducale in Genova. Di prospetto in fondo veggonsi tre grandi arcate ornate da cortinaggio, le quali mettono ad un terrazzo, da cui a tempo vedrasi la piazza Doria illuminata. Porte laterali ed una segreta a sinistra in fondo. Seggiuole, tavole su cui avrà una lacerna d'argento. - Il Doge entra dalla sinistra seguito da Gabriele, Paolo, Pietro, Sebastio, Scalfieri, Paggi, ecc.

VEDDI „SUFON BOCCANEGRY,, N. 29454 N Proprietà di Tito Ricordi in Milano. 211

⁴⁶ *Carteggio Verdi – Boito*, op.cit., s. 40: „Da due giorni penso e ripenso al quart’atto. L’ideai dell’introduzione d’orchestra a sipario calato colle grida interne mi piace assai, è utilissima, lega mirabilmente la fine del terz’atto col principio del quarto, raduna gli avvenimenti dei due ultimi atti in una unità di tempo rapida, stringata dramaticissima. Ma quest’idea non basta. La scena fra Fiesco e Paolo non può piú rimanere quale è. Converterà mutare qualche condizione della scena fra il Doge e Fieschi. (Fieschi e Doge si sono già trovati a fronte in un moto violento, due atti prima cioè nel pezzo d’insieme). Fin dalle prime parole del Doge nel quart’atto bisogna far presentare la catastrofe. Nel libretto vecchio, Simone, quando dice: *brando guerrier* ha una salute troppo soddisfacente. Insomma le invierò domani un tentativo di ristauo, verseggiato, ed Ella giudicherà”.

⁴⁷ Zob. *Simon Boccanegra. Libretto in un prologo e tre atti di F.M. Piave. Posto in musica dal maestro Giuseppe Verdi. Riduzione per canto con accompagnamento pianoforte di Emanuele Muzio*, op.cit., s. 207–212.

„(...) proszę mi powiedzieć – zasugerował mianowicie Verdi 6 lutego 1881 r. – czy nie można by uniknąć całej pierwszej sceny? Wtedy Doża pojawiłby się tylko raz podczas całego aktu, kiedy wchodzi, otruty:

... <i>Mardon le tempia et.</i>	...Moje skronie płoną etc.
---------------------------------	----------------------------

Akt zaczynałby się preludium orkiestrowym i okrzykami zza sceny *Vittoria* [»Zwycięstwo«]... Wraz z uniesieniem kurtyny słyhać byłoby zza sceny Chór Weselny, i dwóch świętych, Pietro i Paolo, mogłoby powiedzieć, że Doża zwyciężył, a Gabriele poślubia Amelię...⁴⁸.

List Boita z 7 lutego zawiera rozległy fragment wskazujący na fakt, jak podczas pracy nad librettem istotna była dla niego logika wydarzeń: „Mam ostatnie trzy Pańskie listy na biurku i stale do nich zaglądam, ale gdy tylko rozważane są pierwsze sceny ostatniego aktu, płaczą mi się myśli. Rozmaite próby nie przynoszą pożądanego efektu. Jednak dziś podsunął Pan pomysł, który wydaje mi się praktyczny: by rozpocząć akt słyszonym z oddali hymnem weselnym (piękny kontrast z wojowniczą energią preludium), podczas gdy na scenie toczyłby się gwałtowny, lecz nieodzowny dialog między Fieskiem a Paolem (o drugim apostołe, Pietro, możemy zapomnieć; nikt nie zauważy) i dialog ten musi przybrać charakter odmienny niż w starym librecie. Paolo musiał być brać aktywny udział w powstaniu gwelfów przeciwko Doży i został złapany, uwięziony i skazany na śmierć przez samego Dożę. Dobrze jest, by Doża ostatecznie kogoś skazał, a ponieważ mamy pod ręką łajdaka, który zdradził partię ludową, by dołączyć do gwelfów, i dopuścił się nikczemności wszelkiego rodzaju, skazmy go na szubienicę i skończmy z nim. Na odwrót Fiesco, dokładnie w momencie gdy Paolo przechodzi prowadzony przez strażę na egzekucję, Fiesco, jak powiedziałem, zostaje uwolniony rozkazem Doży, i to jest w porządku, nie brał bowiem udziału w powstaniu, jak przypuszczam, był wszak w więzieniu; tak więc skazaniec i człowiek wolny spotykają się,

⁴⁸ *Carteggio Verdi – Boito*, op.cit., s. 41: „E mi dica: non si potrebbe evitare tutta la prima scena? Così non si vedrebbe in quest’Atto che una sola volta il Doge quando entra avvelenato ...*Mardon le tempia et.* L’Atto comincierebbe col preludio d’orchestra e le grida interne *Vittoria*... All’alzare del sipario si sentirebbe interno il *Coro di nozze* ed i due SS. Pietro Paolo potrebbero dire che il Doge ha vinto, e Gabriele sposa Amelia...”

podczas gdy w tle słycać hymn weselny, i w czasie ich rozmowy Paolo ujawnia rzecz z trucizną i poprzez słowa tych dwóch sprawy, które muszą być wyjaśnione, są wyjaśnione. Około piętnastu wersów, nielirycznych, wystarczy. Teraz przechodzimy do sceny między Dożą i Fieskiem. Proszę się nie obawiać, drogi Maestro, zajmuję znaczenie tej sceny, która należy do najpiękniejszych w dramacie. Powiedziałem, że dobrze by było zmienić kilka szczegółów w tym dialogu, ale »kilka« to zbyt wiele; wystarczy jeden, dotyczący słów *risorgon dalle tombe i morti* [»powstają z grobów umarli«]. Rozumiem jednak również olbrzymie znaczenie tych właśnie słów, nie wytnę ich, tylko dodam może wers lub dwa, by wprowadzić je do dialogu w bardziej logiczny sposób, skoro teraz w pierwszym akcie stworzyliśmy pewne wydarzenia i napięcia, których nie było w starej wersji. Oto co składa się na tę część, która powinna zostać zmieniona.

Lecz, mówiąc o Fiescu, nim zapomnę, muszę zaproponować dwie maluteńkie zmiany w scenie pomiędzy nim a Paolem w przedostatnim akcie, i kieruje mną umiłowanie jasności. Zamiast słów, które Paolo wypowiada, *Stolido, va* [»Odejdź, głupcze«], które są bardzo prostackie i mogą się nawet wydać publiczności śmieszne z powodu swej wulgarności (równie dobrze moglibyśmy powiedzieć: z powodu swej werystyczności [*verismo*]), powiedziałbym:

<p><i>FIESCO</i> <i>Osi a Fiesco proporre un misfatto?</i> <i>PAOLO</i> <i>Tu ricusi? (dopo una pausa) Al tuo</i> <i>carcer</i> <i>ten va.</i></p>	<p>[<i>FIESCO</i> Śmiesz proponować Fiescowi przestępstwo? <i>PAOLO</i> Odmawiasz? (po chwili) Odejdź do swojego więzienia.]</p>
---	---

W ten sposób wyjaśniamy ten fakt: *Zamiast zgodzić się na jakąkolwiek zdradę, Fieschi woli wrócić do więzienia*. Fakt jest ten nam konieczny z bardzo wielu powodów. Stary tekst mówił w tym miejscu: »Fieschi wychodzi na prawo«. A wychodząc na prawo, dokąd się udaje? Do więzienia? Widocznie nie. Zatem nie zaakceptował tchórzliwego paktu Paola, lecz wolność, która była za ten pakt nagrodą. Nie było to w stylu Fiesca. Użytecznie dla nas, by Fieschi nie brał aktywnego udziału w powstaniu gwelfów, żeby nie obciążać go jeszcze jednym wykroczeniem przeciwko Doży, i powtórzę, że najlepszym sposobem uniknięcia tego jest trzymanie go w zamknięciu pod kluczem.

Tymczasem tutaj są fragmenty poezji, o które mnie Pan prosił:

AKT 1

Scena 1

(*quinari* z męskimi zakończeniami po wykonanej zza sceny pieśni Gabriele)

<p>AM. <i>Ei vien!... l'amor M'avvampa in seno E spezza il freno Lansante cor.</i></p>	<p>[AM. Nadchodzi!... miłość Rozpala płomień w mej piersi. A moje spragnione serce Zrywa się z uwięzi.]</p>
--	---

Stawiam, że te napisane przez Pana były o wiele lepsze, ale te *quinari* o męskich końcówkach to wróg pióra.

Wariant na wejście chóru w scenie Senatu

<p>DOGE <i>Ecco le plebi!</i> LA FOLLA <i>Vendetta! vendetta! Spargasi il sangue del fiero uccisor!</i></p> <p>DOGE (<i>ironicamente</i>) <i>Quest'è dunque del popolo la voce?!</i> <i>Da lungi tuono d'uragan, da presso Gridio di donne e di fanciulli...</i></p>	<p>[DOŻA Oto plebejusze! TŁUM Zemsta! Zemsta! Niechaj zostanie przelana krew bez- względnego mordercy! DOŻA (<i>ironicznie</i>) Czy to zatem jest głos ludu? Z oddali, grzmot huraganu; z bliska Krzyki kobiet i dziewcząt...</p>
--	---

Zauważył Pan, że »zemsta« może być powtarzane tak często, jak Pan chce, co więcej, dotyczy to również następującego potem *endecasillabo*⁴⁹.

⁴⁹ Tamże, s. 41–43: „Tengo le sue tre ultime lettere sul tavolo e le consulto ad ogni tratto, ma per ciò che riguarda le prime scene dell'ultimo atto ho le idee ancora avviluppate. Varii tentativi riescirono male. Pure Ella mi suggerisce oggi un pensiero che mi pare molto pratico: Aprire l'atto col canto nuziale lontano (bel contrasto dopo la vivacità guerresca del preludio) mentre si svolge in scena il dialogo rapidissimo ma indisoensabile di Fiesco e Paolo (l'altro apostolo Pietro lo possiamo dimenticare, nessuno se ne accorgerà) e questo dialogo deve assumere un carattere diverso di quello che apparisce nel vecchio libretto. Paolo deve aver preso parte attiva al tumulto dei Guelfi per rovesciare el Doge ed è stato colto e imprigionato e condannato dal Doge stesso a morte. Sta bene che finalmente

Verdi wykorzystwał w pełni możliwość stworzoną przez Boita⁵⁰:

il Doge condanni qualcuno e poiché abbiamo per le mani un furfante il quale ha tradito il partito popolare per unirsi ai Guelfi ed ha commesse ogni sorta di ribalderie condanniamolo alla forca e non se ne parli più. Viceversa il Fiesco nello stesso momento che Paolo passa fra le guardie per andare al supplizio, il Fiesco, dico, è per ordine del Doge liberato ed è giusto che lo sia, egli non ha preso parte al tumulto, sfido io, era in prigione; così il condannato e il liberato s'incontrano mentre l'inno delle nozze continua e nel loro dialogo Paolo svela l'affare del veleno e dalle parole dei due si dilucidano i fatti che devono essere dilucidati. Una quindicina di versi, non lirici, basterà. Veniamo alla scena fra il Doge e Fiesco. Non s'allarmi, caro Maestro, capisco l'importanza di quella scena che fra le altre cose è la più bella del dramma. Dissi che conveniva mutare alcune condizioni di quel dialogo, alcune è dir troppo, basta una, quella che si condensa nelle parole *risorgon dalle tombe i morti*. Ma capisco anche la grande importanza di queste parole non le toglierò ma aggiungerò forse un verso o due per condurle nel dialogo in un modo più logico visto che noi ora abbiamo nel prim'atto creato dei fatti e degli attriti che prima nella vecchia versione non esistevano. Ecco in che consiste la condizione da mutarsi. Ma a proposito di Fiesco prima che mi dimentichi le devo proporre due minuscolissime modificazione alla scena fra Fiesco e Paolo nel penultim'atto e ciò per amor di chiarezza: Invece di quella parola che dice Paolo: *Stolido, va* che è assai rozza e che può parer ridevole per la sua volgarità (diciamo pure *verismo*) al pubblico direi: [...]. In questo modo si chiarisce questo fatto: *Fieschi piuttosto che acconsentire ad un tradimento ritorna in carcere*. Questo fatto ci è indispensabile per un mondo di ragioni. Il vecchio testo diceva a quel punto: *Fieschi parte dalla destra*. E partendo dalla destra dove andava? in prigione? non pare. Dunque accettava non già il patto codardo di Paolo, ma la libertà che era sembra il premio di quel patto. E ciò non era da Fiesco. È utile per noi che Fieschi non prenda parte attiva alla sommossa dei Guelfi per non gravarlo d'un offesa di più verso il Doge e ripeto il miglior modo per impedir ciò è di tenerlo sotto chiave. Eccole intanto le scheggie di poesia che Lei mi chiede: Atto I°. Scena Iª. (quinari tronchi dopo il canto interno di Gabriele) [...]. Scommetto che quelli che ha scritto Lei sono assai migliori, ma questi quinari tronchi sono nemici della penna./ Variante all'ingresso del Coro nella scena del Senato. [...]. Ella scorge che può ripetere *Vendetta* fin che vuole non solo ma anche l'endecasillabo seguente”.

⁵⁰ Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra. Melodramma in un prologo e tre atti. Libretto di Francesco Maria Piave e Arrigo Boito. Opera completa per canto e pianoforte*, op.cit., s. 116–117.

Przykład 2.7. *Simon Boccanegra*, Akt I, s. 116–117

116

Vendetta! ven.

Vendetta! ven.

Ven . det.ta! ven.

. det . ta! vendetta! vendet . ta! ven.det . ta! Spar-

. det . ta! vendetta! vendet . ta! ven.det . ta! Spar-

. det . ta! ven . det.ta! vendet . ta! ven.det . ta! Spar-

ga - si il san.gue del..... fie - ro ucci .

ga - si il san.gue del..... fie - ro ucci .

ga - si il san.gue del..... fie - ro ucci .

47372

117

- sor!
 - sor! spar - ga - si il
 - sor! spar - ga - si il san - gue del fie - ro uc - ci.
 tutta forza
 san - gue del..... fie - ro uc - ci -
 - sor! spar - ga - si il san - gue del fie - rouc - ci.
 Vendet.ta! vendet.ta! vendet.ta!
 - sor! Vendet.ta! ff vendet.ta! vendet.ta!
 - sor! Vendet.ta! ff vendet.ta! vendet.ta!

„W ten sposób wybuch w orkiestrze i w chórze może osiągnąć pełny efekt – kontynuuje Boito – i jeśli w tym wybuchu znajdą miejsce wojownicze głosy kobiet w wyższym rejestrze, to wysłuchane zostaną modły Pańskiego poety i znajdzie swoje wyjaśnienie sarkastyczna fraza Doży. Uporządkowałem tam tę frazę, żeby odważnie stawić czoła pierwszej z kłopotujących nas trudności, mianowicie tej związanej z pojawieniem się kobiet w Senacie. Jeśli sami śmiało pokażemy publiczności, że one tam są, wtedy nikt nie ośmieli podnieść najmniejszej wątpliwości. Jeśli o to chodzi, dobrze wiadomo, że kobiety grają ważną rolę w powstaniach ludowych; proszę przypomnieć sobie choćby Komunę Paryską. Ale gdzie ja, u diabła, zabrnąłem? Wróćmy do libretta. Oto cztery wersy dla Amelii na zakończenie lirycznej części w tym samym akcie:

<p>AMELIA Pace! lo sdegno immenso (a Fiesco) Raffrena per pietà! Pace! t'ispiri un senso Di patria carità.</p>	<p>AMELIA Pokój! Pohamuj, na litość boską, (do Fiesca) swój wielki gniew! Pokój! Niech wypełni cię uczucie Patriotycznej miłości.</p>
--	---

A teraz odpowiem na Pańskie dwa na pół serio pytania. Spostrzeżenie, które uczyniłem powyżej, wskazuje, że nie uważam za naganne dodawanie żeńskich głosów do tego wojowniczego chóru:

<p>All'armi! All'armi o liguri</p>	<p>Do broni! Do broni, o Liguryjczycy.</p>
------------------------------------	--

Jeszcze dwie linijki i kończę na dziś. Czy w ostatnim akcie za Amelią mogą wejść jej dwórki? Oczywiście. Wraca z kościoła, ze ślubu, wraz z eskortą kobiet, a także, jeśli Pan chce, paziów”⁵¹.

⁵¹ *Carteggio Verdi – Boito*, op.cit., s. 43–44: „Lo scoppio strumentale e corale può così avere la sua manifestazione e se le note stridenti delle donne nel registro alto trovano il loro posto in quello scoppio il voto del suo poeta è esaudito ed è spiegata la frase sarcastica del Doge. Quella frase la ho posta per affrontare con coraggio la prima difficoltà che ci preoccupava quella cioè di far comparire le donne in un Senato. Se noi faremo rimarcare al pubblico che le donne ci sono e ciò coraggiosamente nessuno si sognerà di farci il più piccolo apuunto. Del resto è un fatto noto che le donne ha una parte principale nei tumulti popolari, pensi alla *Comune* di Parigi. Ma dove diavolo sono capitato? Torniamo al libret-

Ostatni akt ostatecznej wersji zaczyna się i rozwija prawie dokładnie tak, jak opisuje to tutaj Boito. Verdi zaakceptował Boitowskie wersy dla Amelii w akcie I, sc. 12. (redukując je jedynie z ośmiu do czterech), a także zaadaptował dla swoich potrzeb cztery zaproponowane przez poetę wersy dla Amelii w pierwszej scenie aktu I i wersy zasugerowane na wejście ludu w scenie Senatu. W strofie Amelii jest tylko jedna zmiana: zamiast słowa „pohamuj” (*raffrena*) jest „ukryj” (*nascondi*).

„Znakomicie – zatelegrafował Verdi 8 lutego z Genui. – Proszę jednak pamiętać o presji czasu. Tornaghi⁵² będzie z Panem mówił”⁵³.

Dzień po wysłaniu tego telegramu Verdi wybrał się z krótką wizytą do Mediolanu, po części żeby wysłuchać *Ernaniego* ze śpiewakami, którzy mieli występować w *Boccanegrze* (Maurel, D’Angeri, De Reszké, Tamagno), po części zaś by spotkać się z Boitem i jego wielkim przyjacielem Franco Faccio⁵⁴ – który miał dyrygować operą – w biurze Tor-

to. Eccole i quattro versi d’Amelia per la fine frammento lirico dello stesso atto: [...]./ Ed ora rispondo a due sue domande semiserie: L’osservazione fatta prima le dimostra che io non credo essere censurabile l’aggiungere delle voci di Donne al Coro guerresco *All’armi! All’armi o liguri* (sic!). Altre due righe e poi ho finito per oggi. Amelia nell’ultim’atto può essere seguita dalle sue damigelle e come no? Essa ritorno dalla chiesa, dalle nozze, col suo corteo di donne e anche se vuole di paggi”.

⁵² Eugenio Tornaghi (1844?–1915) był ważną postacią w Casa Ricordi, często reprezentując wydawnictwo. W tym przypadku La Scala i Giulio Ricordi musieli być nieco zaniepokojeni, ponieważ szybko zbliżał się zaplanowany termin wystawienia *Boccanegry*. (Por. komentarz do anglojęzycznego wydania korespondencji między Boitem i Verdim: *The Verdi – Boito Correspondence*, op.cit., s. 42).

⁵³ *Carteggio Verdi – Boito*, op.cit., s. 44: „Benissimo. Ma badi strettezza tempo. Tornaghi le parlerà”.

⁵⁴ Verdi poznał Faccia już wcześniej – dyrygował on włoską premierą *Aidy* (La Scala 1872), ale ich bliższa przyjaźń datuje się właśnie od czasów tego wystawienia *Boccanegry* i trwała poprzez czasy *Otella*, którego prapremierę również poprowadził Faccio, aż do śmierci dyrygenta w 1891 r. Urodzony w Weronie w 1840 r. Francesco (znany jako Franco) Faccio studiował w Konserwatorium Mediolańskim, gdzie nawiązał trwającą całe życie przyjaźń z kolegą ze studiów – Arrigiem Boitem. Zaczawszy karierę muzyczną jako kompozytor, Faccio zadebiutował w roli dyrygenta (*Un ballo in maschera*) w 1866 r. w Wenecji; od 1871 objął stanowisko głównego dyrygenta w La Scali – zajmował je aż do swojej tra-

nagniego w celu omówienia ostatnich detali. Przy okazji Boito zapewne przekazał Verdiemu wersy do finału, o których mowa w liście poniżej. Manuskrypt tych wersów nie zachował się.

Ostatnie dwa listy dotyczące rewizji *Boccanegra* Verdi i Boito poświęcają przede wszystkim na szczegóły spajające akcję w logiczną całość: „Ów bardzo, bardzo piękny finał, który Pan dla mnie zrobił, do pewnego stopnia zaszkodził scenie w ostatnim akcie pomiędzy Fieschi a Dożą – rozmyśla Verdi 15 lutego 1881 r. – W starym librecie nie spotykali się ani razu po prologu. Minęło dwadzieścia pięć lat, ponieważ Boccanegra został wybrany na dożę w 1339, a umarł w 1364 roku. – Teraz Doża zna Fieschiego zbyt dobrze, więc ten ostatni nie może ukazać mu się niczym duch. Wydaje mi się, że nie byłoby trudno naprawić wszystko:

1. unikając słów *accanto ad esso combatte Fiesco* [»Fiesco walczy po jego stronie«];
2. Fieschi powinien ukrywać się na tyle, na ile to możliwe, w przebraniu Andrei i nie powinien mówić: *Ei la Grimaldi aveva rapita* [»On uprowadził córkę Grimaldich«] ani atakować Doży etc.;
3. W ósmej scenie drugiego aktu najlepiej byłoby uniknąć słów *i due ribelli* [»dwaj rebelianci«] i powiedzieć ogólnie: *i traditori* [»zdrajcy«];
4. w nowej scenie ostatniego aktu nie powiedziałbym *Liberò il Doge ti proclama* [»Doża ogłasza cię wolnym«], tylko... *Il Doge perdona a tutti: Tu sei libero!* [»Doża wybacza wszystkim: jesteście wolni!«].

I jest jeszcze wiele innych drobiazgów! – Proszę nad tym trochę pomyśleć i znajdzie Pan sposoby na poprawienie ich. Proszę do mnie od

gicznej choroby, która zmusiła go do rezygnacji z pracy w 1889 r. Poza dziełami Verdiego dyrygował również premierami Catalaniego i Ponchiello, nie wspominając już o włoskiej premierze *Meistersinger* Wagnera. Odegrał też ważną rolę w promowaniu Giacomò Pucciniego, dyrygując w 1884 jego *Capriccio sinfonico* (później wcielonego częściowo do *Cyganerii*), napisanego przez Pucciniego jako praca dyplomowa w Konserwatorium Mediolańskim. Przyjaźń Faccia i Boita stanowi istotny wątek w późniejszej korespondencji Boita i Verdiego. (Por. komentarz do anglojęzycznego wydania korespondencji między Boitem i Verdim: *The Verdi – Boito Correspondence*, op.cit., s. 42–43).

razu napisać. W razie potrzeby będziemy mieli czas na rozmowę, kiedy się spotkamy”⁵⁵.

Boito odpowiada tego samego dnia: „Skrupuły, która miał Pan, miałem i ja. Akceptuję i popieram wszystkie rozwiązania, które Pan sugeruje. Powiemy: *Accanto ad esso combatte un Guelfo* [»Obok niego walczy gwelf«]. Albo *Accanto ad esso pugna un vegliardo* [»Obok niego walczy starzec«]. Albo *Accanto ad esso pugna un Patricio* [»Obok niego walczy patrycjusz«]. – Pan wybiera. Słowa: *Ei la Grimaldi avea rapita* [»On uprowadził córkę Grimaldich«] wpiszemy do partii Adorna albo chóru. Zamiast *due ribelli* [»dwóch rebeliantów«] powiemy *i traditori* [»zdrajcy«] albo *i rivoltosi* [»rewolucjoniści«], cokolwiek się Panu bardziej spodoba.

Nie powiemy już *libero il Doge ti proclama* [»Doża ogłasza cię wolnym«], lecz zamiast tego:

<i>Libero sei; ecco la spada...</i>	Jesteś wolny; oto twoja szpada...
-------------------------------------	-----------------------------------

albo inaczej:

<i>Libero sei; quest'è il tuo brando...</i>	Jesteś wolny; to twój miecz...
---	--------------------------------

i urzędnik podaje Fiescowi jego szpadę.

Wierzę, że te muśnięcia wystarczą, by ułożyć wszystko w satysfakcjonujący sposób.

⁵⁵ *Carteggio Verdi – Boito*, op.cit., s. 45: „Il bello bellissimo Finale ch'Egli m'ha fatto, ha pregiudicato un po' la scena dell'ultimo Atto tra Fieschi e il Doge. Nel vecchio libretto, dopo il Prologo non s'erano più incontrati. Erano passati 25 anni perché Boccanegra fù eletto Doge nel 1339, ed è morto nel 1364. – Ora il Doge conosce troppo Fieschi, e questi non può più *apparigli come un Fantasima*. Parmi però non sia difficile aggiustare tutto evitando 1.º di dire *accanto ad esso combatte Fiesco* 2.º Fieschi dovrebbe star nascosto più che può sotto le spoglie *d'Andrea* e non dire *Ei la Grimaldi avea rapita* né avventarsi contro il Doge et 3. Nella Scena 8.ª del second'Atto sarebbe bene evitare *i Due ribelli*, e dire *I traditor* in generale. 4. Nella Scena nuova dell'ultimo atto non direi *Libero il Doge ti proclama*; ma... Il Doge perdona a tutti *Tu sei libero!* Ed altre ed altre piccole cose! – Ci pensi un po' ed Ella troverà qualche cosa di meglio. Mi scriva subito. Nel caso saremo sempre a tempo di parlarne a voce”

W jednym z moich ostatnich listów, gdzie pisałem o scenie między Fiesco i Dożą, kiedy mówiłem, że pewne sytuacje się zmieniły, odnosiłem się dokładnie do momentów, o których Pan wspomniał. W rzeczy samej, byłem zaalarmowany, przekonany, że musielibyśmy zmienić całe fragmenty w scenach, o które chodzi, ale z drugiej strony zdałem sobie sprawę, że rozwiązanie tam mogłoby okazać się kłopotliwe w ostatnim akcie. Myślałem, by uratować sytuację, każąc Fiescowi wykrzyknąć ten oto wers (który tak czy siak wciąż jest użyteczny):

<i>alfine</i> È giunta l'ora di trovarci a fronte!	W końcu Przyszła godzina, byśmy spotkali się twarzą w twarz! ⁵⁶
---	---

Tym wersem miałem zamiar wytłumaczyć, że jeśli nawet mignęły im ich twarze wśród wzburzonego tłumu w scenie w Palazzo degli Abati, wciąż po tych wszystkich latach, które upłynęły od sceny w prologu, dwóch antagonistów nigdy nie stało »twarzą w twarz«, to znaczy sami, jako panowie swych czynów i słów, oddzieleni i wolni od zewnętrznych wpływów, zewnętrznych wydarzeń, lub by użyć zdania bardzo lubianego przez naszego Shakespeare'a, nigdy nie znaleźli się »broda w brodę«. I jest to prawda, zatem zdanie o »duchu«, ściśle rzecz biorąc, mogłoby zostać *quand même*. Jednakże szybka zamiana słów, której dziś dokonaliśmy, znakomicie pomaga w wyjaśnieniu spraw⁵⁷.

⁵⁶ Linijka Fiesca, tak jak zasugerował ją poeta, pojawia się w ostatecznej wersji libretta tuż przed końcem trzeciej sceny aktu 3. (Por. komentarz do angielskiego wydania korespondencji między Boitem i Verdim: *The Verdi – Boito Correspondence*, op.cit., s. 44).

⁵⁷ *Carteggio Verdi – Boito*, op.cit., s. 46–47: „Gli stessi scrupoli che tormentavano Lei, tormentavano me. Accetto ed approvo tutti gli espedienti che Lei mi suggerisce. Diremo: *Accanto ad esso combatte un Guelfo*. Oppure: *accanto ad esso pugna un vegliardo*. Oppure: *Accanto ad esso pugna un patrizio*. – Scelga. Le parole: *Ei la Grimaldi avea rapita* le faremo dire dall'*Adorno* o da una parte del Coro. Invece dei *due ribelli* diremo *I traditori*, oppure: *i rivoltosi*, come più le garba. Non diremo più: *libero il Doge ti proclama*, ma bensì: *Libero sei; ecco la spada...* oppure: *Libero sei; quest'è il tuo brando...* e l'uffiziale consegna al Fiesco la spada. Credo che questi piccoli rittocchi basteranno ad aggiustarci le ova nel paniere. Quand'io in una delle mie ultime lettere parlavo, a proposito della Scena fra Fiesco e il Doge, di condizioni mutate, alludevo precisamente ai punti rilevati

Powyższy list kończy korespondencję na temat zrewidowanego *Simona Boccanegry*. Verdi ukończył pracę do 21 lutego i 24 lutego wyjechał z Genui do Mediolanu. W międzyczasie napisał sporo listów do Giulia Ricordiego na temat praktycznych szczegółów. Pracując w Mediolanie, Boito często konferował z Ricordim odnośnie do kwestii związanych z przedstawieniem oraz drobnych zmian.

24 marca 1881 roku zrewidowany *Simon Boccanegra* miał swą premierę w La Scali z Victorem Maurelem w roli tytułowej oraz Anną D'Angeri (Amelia), Edouardem De Reszké (Fiesco), Francesco Tamagno (Adorno), Federico Salvati (Paolo) i Giovannim Bianco (Pietro). Dyrygował Franco Faccio. Przyjaciel Verdiego z Parmy, Girolamo Magnani, zaprojektował dekoracje, a Alfredo Edel – kostiumy. Niektórzy z tych artystów byli potem zaangażowani do *Otella* i *Falstaffa*. Opera została dobrze przyjęta i miała dziesięć przedstawień. Verdi wrócił do Genui po trzecim wieczorze, 30 marca. Po kilku miesiącach natomiast stopniowo – dzięki zaangażowaniu Boita – obydwaj twórcy powrócili do pracy, przygotowując premierę jednego z Verdiowskich arcydzieł.

da Lei; io spingevo anzi l'allarme sino a credere di dover mutare qualche tratto della scena in quistione ma capivo d'altra parte questa risoluzione poteva riescire dannosa all'ultimo atto. Ho creduto di salvare capra e cavoli facendo scclamare a Fieschi quel suo verso (pur sempre utilissimo): [...]. Intendevo spiegare con questo verso che s'anco si fossero intravvisti in una folla tumultuosa nella Scena del *palazzo degli Abati* pure dopo gli anni trascorsi dalla scena del Prologo, i due antagonisti non si erano mai trovati *a fronte*, cioè al *tu per tu soli*, padroni dei loro atti e delle loro parole, isolati e liberi da influenze estranee da estranei episodj (sic!) o per usare una frase che il nostro Schakespeare (sic!) predilige, non si erano mai trovati *barba contra barba*. E questo è vero e la frase del *fantasima* a stretto rigore poteva reggere *quand même*. Pure le brevi sostituzioni di parole che abbiamo stabilito oggi giovano assai a chiarire i nostri affari”.

Rozdział 3

Otello i Falstaff

Dwie ostatnie opery Giuseppe Verdiego – *Otello* i *Falstaff* – powstały dzięki ścisłej współpracy z Arrigiem Boitem. Boito przygotował dla Verdiego libretta będące wybitnymi adaptacjami na potrzeby sceny operowej sztuk Williama Shakespeare’a: w pierwszym przypadku tragedii *Otello*, *Maura z Wenecji*, w drugim zaś – w głównej mierze komedii *Wesołe kumoszki z Windsoru*, wzbogaconej jednakże wątkami zaczerpniętymi z I i II części *Króla Henryka IV*.

Metody współdziałania Verdiego i Boita, opisane już w rozdziale 3 niniejszej pracy przez pryzmat ich obfitującej w szczególności korespondencji, wypracowane zostały przez obu artystów w czasie dokonywanej przez nich rewizji Verdiowskiego *Simona Boccanegry*. Podobnie jak w tamtym przypadku, także podczas powstawania *Otello* i *Falstaffa* libretta Boita, jego pomysł na fabułę, konkretne rozwiązania wersyfikacyjne, ale także sugestie co do rozwiązań czysto muzycznych wpływały na proces twórczy Verdiego. Boito jawi się przez lata owej współpracy jako równy kompozytorowi współtwórca obu oper.

Intencją niniejszego rozdziału jest wykazanie roli Arriga Boita w powstawaniu *Otello* i *Falstaffa*, poprzez demonstrację wybranych istotnych wątków poruszanych w jego korespondencji z Giuseppe Verdim, analizę formy i treści opracowanych przezeń librett – w tym w odniesieniu do ich pierwowzorów – oraz refleksję nad znaczeniami niesionymi przez obie opery, znajdującymi odbicie w ich recepcji. Poruszone tu zostają także pewne aspekty muzycznej warstwy obydwu dzieł, w takim zakresie, w jakim jest to związane z zasadniczym tematem pracy, koncentrującej się na ideach operowych Boita.

3.1. *Maestro, moje pióro na pana usługi – przygotowania do Otella*

Trzeba jasno powiedzieć – i należałoby to podkreślać na każdym kroku – że do współpracy Arriga Boita i Giuseppe Verdiego mogłoby w ogóle nie dojść, gdyby nie Giulio Ricordi. By powstał *Otello*, Ricordi przez mniej więcej dekadę musiał zabiegać, sugerować, czynić dyplomatyczne podchody, ba! – nawet knuć i spiskować. Los zetknął co prawda Boita i Verdiego już wtedy, gdy młody Arrigo przebywał na stypendium w Paryżu. Dzięki temu spotkaniu powstało ich pierwsze wspólne dzieło, kantata *Inno delle nazioni* na Wystawę Światową w Londynie, utwór bez większego znaczenia (chyba że patrzeć nań właśnie jako na ten historyczny moment pierwszego współdziałania wielkiego kompozytora z jego genialnym librecistą) i bez szczególnych konsekwencji. Jedyny ślad po tym kontakcie dwóch wielkich artystów to liścik Verdiego do Boita przechowywany teraz w Istituto Nazionale di Studi Verdiani w Parmie:

„W podziękowaniu za znakomitą pracę, którą pan dla mnie wykonał – pisał 29 marca 1862 roku Verdi do Boita – pozwalam sobie podarować panu, jako wyraz mojego poważania, ten skromny zegarek. Proszę przyjąć go serdecznie, jako że jest z serca ofiarowany. Niechaj przypomina panu o mnie i o wartości czasu.

Proszę pozdrowić ode mnie Faccia, życzę chwały i powodzenia wam obu!”¹.

Przez kilkanaście kolejnych lat drogi obu twórców w zasadzie się nie zeszły. A nawet gdy krzyżowały się chwilami, żadna współpraca nie mogła z tego wyniknąć, zbyt wiele bowiem obiektywnych i subiektywnych przeszkód musiano by pokonać.

Przede wszystkim obydwaj artyści, doświadczeni przez los w przeszłości niepowodzeniami osobistymi, tragediami rodzinnymi i problemami byli z natury bardzo nieufni, szczególnie w nawiązywaniu nowych bliższych kontaktów (czy to służbowych, czy to prywatnych). Ponadto

¹ *Carteggio Verdi – Boito*, red. Mario Medici i Marcello Conati, współpraca Marisa Casati, Parma 1978, t. I, s. 1: „Mentre vi ringrazio del bel lavoro fattomi, mi permetto offrirvi come attestato di stima, questo modesto orologio. Aggraditelo di cuore, come io di cuore ve lo offro. Vi ricordi il mio nome, ed il valore del tempo. Salutate Faccio e ad ambedue gloria e fortuna!”

jednak, co jeszcze trudniejsze, ich współpraca musiałaby być współpracą w pełnym znaczeniu tego słowa, pomiędzy równymi sobie partnerami, przynajmniej jeśli chodzi o etap konstruowania libretta, podejmowania decyzji w sprawie szczegółów fabuły, struktury akcji, wyboru sposobów poetyckiej realizacji pomysłów. Boito, jako niezwykle utalentowany poeta, o umyśle samodzielnym, a co więcej – twórca opery, jawnie dający zawsze do zrozumienia, że ma bardzo poważne, jeśli nie najpoważniejsze właśnie ambicje jako kompozytor, musiałby się we współtworzeniu z Verdim podzielić z nim kompetencjami poetyckimi, a nawet podporządkować poniekąd jego wizji. Verdi bowiem zwykł ingerować w pracę swych librecistów tak głęboko, że w zasadzie wszystkich ich zamieniał w rymotwórców zaledwie, narzędzia do realizacji swoich pomysłów². Z drugiej strony warto wspomnieć, że, gdy pracował dla innych muzyków, dawał im konkretne rady odnośnie do partytury, niekiedy bardzo autorytatywnie i bez ogródek krytykując ich pomysły³.

„Boito i Verdi byli niczym ogień i woda – podsumowuje Julian Budden – odlegli od siebie wiekiem, temperamentem i wychowaniem. Verdi był na wskroś Włochem, rzemieślnikiem, w stosunku do swej sztuki – nigdy filozofem, człowiekiem czynu, nie słów, który uczył poprzez przykład raczej niż nakaz, oraz takim, którego wykształcenie nie wyrastało ponad poziom oczekiwany od osoby o jego pochodzeniu społecznym (na przykład w kwestii języków Giuseppina znacznie go przewyższała). Boito był pół-Polakiem i uważał za swoją powinność, by otworzyć włoską kulturę muzyczną na wszystkie te zamorskie wpływy, które Verdi uważał za tak szkodliwe dla niej; by wciągnąć włoską muzykę, jakkolwiek by to było dla niej bolesne, do awangardy kultury europejskiej. Boito był, jak zauważył Ricordi, co najmniej tak samo bardzo literatem, jak muzykiem; teoretyzował na temat muzyki więcej, niż ją praktykował – i zawsze teorie jego były wzniosłe i wyidealizowane. Był też zdolnym i do pewnego stopnia ekstrawaganckim polemistą”⁴.

² Por. tamże, s. XIII–XIV.

³ Por. Mario Lavagetto, *Arrigo Boito. La vita. Profilo storico-critico dell'autore e dell'opera. Guida bibliografica*, w: Arrigo Boito, *Opere*, red. Mario Lavagetto. *Collezione I Garzanti. I Grandi Libri*, Milano 1979, s. XXIX.

⁴ Julian Budden, *The Operas of Verdi. Volume 3: From Don Carlos to Falstaff*, New York 1984, s. 298.

A jednak, nawet gdy zna się te wszystkie trudności, które Boito, Verdi, a także ich przyjaciele musieli pokonać, żeby doszła do skutku ta współpraca, jedna z najważniejszych i najbardziej szczególnych w całej historii opery, trudno się oprzeć wrażeniu, że zetknięcie się tych dwóch wielkich artystów i ich absolutne porozumienie było konieczne, wręcz nieuniknione. Nie wiadomo zatem właściwie, czy słynny obiad zorganizowany przez Ricordiego odwrócił faktycznie bieg dziejów, czy też (trudno oprzeć się pokusie tych metafizycznych nieco spekulacji) może sam Ricordi był narzędziem w rękach siły wyższej, realizującej własne zamierzenia.

Zwykło się bowiem za początek pracy nad *Otellem* uważać obiad, którym państwo Verdi wraz z państwem Ricordimi, Frankiem Facciem oraz kilkoma innymi przyjaciółmi raczyli się w pierwszych dniach lipca 1879 roku w Mediolanie, po wykonaniu w La Scali Verdiowskiego *Requiem* w hołdzie ofiarom powodzi. Co się wówczas wydarzyło, wiemy dzięki opisowi wieczoru pozostawionemu przez Ricordiego (która od bardzo dawna już wtedy pracował nad tym, by zetknąć ze sobą obydwu artystów):

„Pomysł opery narodził się podczas obiadu w gronie przyjaciół, kiedy to przypadkiem sprowadziłem konwersację na Shakespeare’a i Boita. Na wzmiankę o *Otellu* Verdi, jak zauważyłem, rzucił mi spojrzenie podejrzliwe, ale pełne zainteresowania. Na pewno zrozumiał, na pewno też wprawiło go to w drżenie. Pomyślałem, że to jest odpowiedni moment. Franco Faccio był moim zdolnym współnikiem. Myliłem się. Następnego dnia, gdy za moją radą Faccio zabrał Boita do Verdiego z naszkicowanym już schematem libretta, maestro, po zapoznaniu się z nim i uznaniu je za wyśmienite, odmówił zaangażowania się w tę pracę. (...) Namówiłem Boita, by je dokończył. Ale gdy napisałem do Verdiego, że wpadnę do Sant’ Agata z poetą, otrzymałem od niego w odpowiedzi stanowczy list”⁵.

Okoliczności jednak układały się poniekąd po myśli Ricordiego, dając mu następną sposobność do drążenia tematu *Otella*. Wydawana przez Casa Ricordi „Gazzetta musicale di Milano” opublikowała pod koniec sierpnia 1879 roku rozdział ze wspomnień rzeźbiarza Giovanniego Dupré, który powołując się na opinię Rossiniego, wspominał Verdiego jako kompozytora pełnego melancholii i powagi, z uwagi na swój

⁵ Cyt. za: *The Verdi – Boito Correspondence*, red. Marcello Conati i Mario Medici. *With a New Introduction by Marcello Conati. English-language edition prepared by William Weaver*, Chicago–London 1994, s. LVI.

talent i także poważne predyspozycje zasługującego na pełen szacunek, który jednak zarazem nie jest i nie będzie nigdy w stanie napisać niczego lżejszego: ani *opery semiseria*, ani tym bardziej *opery buffa*.

Rozzłoszczony Verdi napisał od razu do Ricordiego:

„Czytam w »Gazzetta« wspomnienia Dupré o naszym pierwszym spotkaniu i tę opinię wypowiedzianą przez Jove-Rossiniego (jak zwykło go nazywać Meyerbeer). Niech pan tylko pomyśli! Przez dwadzieścia lat szukałem libretta do *opera buffa* i teraz gdy mogłem, można by powiedzieć, je znaleźć, tym artykułem pan zasiewa w publiczności dziką żądzę wybuchenia mojej opery, jeszcze zanim została w ogóle napisana, rujnując tym samym swoje własne interesy i moje także. Ale niech pan się nie lęka. Jeśli przypadkiem, na nieszczęście, przez fatalne zrządzenie losu, pomimo tej znakomitej opinii mój zły duch geniuszu przywiedzie mnie do napisania *opera buffa*, powtarzam: niech pan się nie lęka... Zrzuńnię innego wydawcę!”⁶.

„Przyjemność, jaką zawsze odczuwam, widząc kopertę zaadresowaną pańską ręką – odpowiada dwa dni później Ricordi – była tym razem zduszona, gdy czytałem pański list, które wprowadził mnie w stan nieopisanych emocji. (...) Nie wiem już, na jakim jestem świecie, i musi pan mieć dla mnie miłosierdzie... Ponadto miałem właśnie panu napisać, że planowałem najazd na Busseto wraz z przyjacielem w pierwszej połowie września, i miałem pana pytać, czy będziemy mile widziani! Lecz teraz co powinien zrobić?... Naprawdę brak mi odwagi i nie wiem, jak to panu powiedzieć...”⁷.

„Ta wzmianka poczyniona we fragmencie Dupré, jak uznałem, nie miała powodu ukazywać się w pana »Gazzetta« – odpisał Verdi 4 września – chyba że miała mi dać do zrozumienia: »Niech pan uważa, panie Verdi, by nigdy nie napisać *opera buffa*«. Przez to poczułem, że muszę powiedzieć: »Zrzuńnię innego wydawcę«. Jeśli kiedyś napiszę tę *opera buffa*, a pan z własnej woli chce się zrujnować, tym gorzej dla Casa Ricordi”⁸.

Pańska wizyta tutaj zawsze będzie mile widziana, także w towarzystwie przyjaciela, którym będzie oczywiście Boito. Proszę mi jednak

⁶ Cyt. za: tamże, s. LVI.

⁷ Cyt. za: tamże, s. LVII.

⁸ Cyt. za: tamże, s. LVII–LVIII.

pozwolić pomówić z panem otwarcie na ten temat, i bez ceregieli. – Jego wizyta nadto mnie zobowiąże, a ja w żadnym razie nie chcę się zobowiązywać. – Wie pan, jak narodził się ten projekt *Czekolady* [jak w swoim gronie Ricordi, Verdi, Boito i Faccio nazywali projekt *Otella*]... Jadł pan ze mną obiad wśród przyjaciół. Rozmawialiśmy o *Otelli*, o Shakespearze, o Boicie. Następnego dnia Faccio przyprowadził Boita do mnie do hotelu. Trzy dni później Boito przyniósł mi szkic *Otella*, który przeczytałem i uznałem za dobry. Proszę napisać to wierszem, powiedziałem; to zawsze będzie dobre dla pana, dla mnie, dla jakiegokolwiek innego kompozytora etc., etc...

Teraz zatem, gdy przyjdzie tu pan z Boitem, będę się uważał koniecznie zobligowany do przeczytania libretta, które on skończył i które ze sobą przyniesie.

Jeśli uznam libretto za całkowicie dobre, znajdę się w sytuacji zobowiązania.

Jeśli, uznając je za dobre, jednak zasugeruję jakieś poprawki, które Boito zaakceptuje, znajdę się w sytuacji jeszcze głębszego zobowiązania.

Jeśli, nawet gdy jest ono bardzo piękne, nie spodoba mi się ono, zbyt trudno będzie powiedzieć mu to prosto w twarz!

Nie, nie... Zbyt daleko już pan zaszedł i musimy z tym skończyć, zanim powstaną z tego plotki i nieprzyjemności. Według mnie najlepszym rozwiązaniem (jeśli pan się z tym zgodzi i jeśli będzie to odpowiadało Boitowi) byłoby wysłanie mi ukończonego libretta, tak bym mógł je przeczytać i spokojnie wyrazić swoją opinię bez angażowania żadnej ze stron.

Jak tylko te drażniące trudności zostaną załagodzone, będę bardzo szczęśliwy, mogąc tu widzieć pana i Boita”⁹.

⁹ *Carteggio Verdi – Boito*, op.cit., s. XXVII: „Sarà sempre gradita una vostra visita in compagnia d’un’amico (sic!), che ora sarebbe s’intende, Boito. Permettetemi però che su quest’argomento vi parli molto chiaro, e senza complimenti. – Una sua visita m’impegnerebbe troppo ed io non voglio assolutamente impegnarmi. – Come sia nato questo progetto del *Ciocolatte Voi* lo sapete... Pranzavate meco insieme ad alcuni amici. Si parlo d’Otello, di Sheaspeare (sic!), di Boito. Il giorno seguente Faccio mi condusse Boito all’albergo. Tre giorni dopo Boito mi portò lo schizzo d’Otello, che lessi e trovai buono. Fatene, gli dissi, la poesia; sarà sempre buona per Voi, per me, per un’altro (sic!), et et... Ora, venendo qui con Boito, io mi trovo obbligato necessariamente a leggere il libretto che

„Już począwszy od przedstawienia *Aidy* w La Scali – przypuszcza na to kolejny atak dzień później, 5 września, Ricordi – rozmawialiśmy, Faccio, Boito i ja, dużo i często o panu i o tym, jak bardzo szczęśliwy byłby Boito, gdyby mógł napisać libretto dla Verdiego. Upłynęło niestety trochę lat, ale pomysł ten nas nigdy nie opuścił! (...) Boito miał premierę swego *Mefistofele*, potem zaś usiadł do pracy nad swoim *Neurone*. Napisał mi wtedy, że nigdy więcej już nie będzie tworzył libretta dla nikogo... gdyby jednak mógł napisać libretto dla Verdiego, odłożyłby na bok wszelką inną pracę, by móc dostąpić takiego zaszczytu i takie mieć szczęście. – Lecz okazja dotychczas się nie nadarzyła!... Ja też nie miałem nigdy odwagi mówić o tym z panem, gdyż kiedy jestem w obecności Verdiego, odczuwam tak wielki respekt, że zupełnie tracę orientację!... Ponadto, by być z panem szczerym, ta tunika Nessusa, którą muszę przywdziewać jako wydawca, zawsze stawia mnie w dwuznacznej sytuacji!... gdyż, mówiąc wprost, zawsze obawiam się, że pomyśli pan, iż przemawia przeze mnie *businessman*!... i to budzi we mnie odrazę. Oczywiście byłbym wysoce nieuczciwy, mówiąc panu, że opera Verdiego nie oznacza fortuny w materialnym sensie!... Ale myśl tę po stokroć przeważają i, muszę powiedzieć, wręcz przyćmiewają ogromne, nieopisane emocje, jakie odczuwam na myśl o dziele, która doda pana imieniu jeszcze więcej chwały, o ile to w ogóle możliwe, i pozwoli tej ukochanej Sztuce Włoskiej rozblysnąć nowym światłem!... pozostając na wieczność częścią historii muzyki. Co więcej, te moje odczucia zawsze dzielili ze mną Boito i Faccio; a podczas ich codziennych wizyt nigdy nie zapomnieliśmy spojrzeć na portret, który mam w moim gabinecie, zastanawiając się: »Lecz ten człowiek tam, czyżby rzeczywiście miał już nigdy więcej nie komponować?...« (...).

Egli porterà finito. Se trovo il libretto completamente buono io mi trovo in certo modo impegnato: Se trovandolo buono, suggerisco delle modificazioni che Boito accetta, io mi trovo anche maggiormente impegnato. Se poi, anche bellissimo, non mi piace, sarebbe troppo duro dirgli in faccia quest'opinione! Nò, nò... Voi siete già andato troppo oltre, e bisogna fermarsi prima che nascano pettegolezzi e disgusti. – A mio avviso, il miglior partito (se lo credete e conviene a Boito) è quello di mandarmi il Poema finito, affinché io lo possa leggere, e manifestare con calma la mia opinione senza che questa impegni nessuna delle parti. Una volta appianate queste difficoltà alquanto spinose sarò felicissimo di vedervi arrivare qui con Boito”

Pańska wizyta w Mediolanie – niechaj będzie po tysiącokroć błogosławiona – była wreszcie szczęśliwą okazją, na którą czekaliśmy. (...) Boito w dniu pańskiego odjazdu przerwał wszelką inną pracę i skupił się wyłącznie na librecie¹⁰. Wyjeżdżając dla zdrowia do Wenecji, napisał do mnie te słowa: »Nic się nie bój: próbowałem zakończyć pracę w ciągu ostatnich kilku dni, wykorzystując godziny poranne, gdy moje bóle neurologiczne dają mi trochę odpocząć. Bez specjalnego wysiłku praca będzie zakończona w sierpniu. Najtrudniejszy aspekt tego zadania to skondensowanie w szybkim dialogu nieprzebranego piękna tekstu. Czytając ponownie to, co napisałem w Mediolanie, znalazłem dużo do wycięcia, sporo do zredukowania. Wiem, dla kogo piszę, i chcę to zrobić najlepiej, jak potrafię«.

Potem najnowszy list Boita dotarł wczoraj rano: »Stosuję w tej pracy całą specjalną konstrukcję rytmiczną (w części lirycznej), która, jak wierzę, bardzo zainteresuje naszego Maestra i będzie znaczną niespo-

¹⁰ Tamże, s. XXVIII: „Fino da quando andò in scena *Aida* alla Scala, si parlò molto e sempre fra me, Faccio e Boito di lei, nel senso che Boito sarebbe stato felice di scrivere un libretto per Verdi: passarono pur troppo varj anni (sic!), ma questa idea non ci abbandonò mai!... (...) Boito fece rappresentare *Mefistofele*, e si accinse quindi al *Nerone*: mi scrisse allora che non avrebbe più fatto libretti per alcuno... ma che se avesse potuto scrivere un libretto per Verdi, avrebbe tralasciato qualunque lavoro, pur di avere tanto onore e tanta fortuna – Ma la circostanza non si presentava ancora!... né io ebbi mai il coraggio di farne a Lei parola... giacché quando mi trovo innanzi a Verdi, provo una così grande soggezione, da perdere bussola e filo!... Poi, a dirle il vero, questa camicia di Nesso dell'editore mi mette sempre in una ambigua posizione!... poiché per un sentimento di delicatezza temo sempre ch'Ella possa credere che sia l'*affarista* che parla!... e ciò mi ripugna – Certo sarebbe soverchia ingenuità il dirle che un'opera di Verdi non sia una vera fortuna!... ma questa idea è cento volte sorpassata e per così dire oscurata dalla immensa, indicibile emozione che mi da il pensiero di un lavoro che renderà sempre più glorioso, s'è possibile, il di lei nome, e farà risplendere di nuova luce quella carissima Arte Italiana!... rimanendo così eterna nella storia musicale – Del resto queste mie idee erano e sono sempre divise da Boito e Faccio: e nelle loro visite giornaliere, non si mancava mai di guardare al ritratto ch'io tengo nel mio studio esclamando: »ma e quello lí, proprio non scriverà più?...«. (...) La di lei venuta a Milano, centomila volta (sic!) benedetta, fu la fortunata occasione che finalmente si desiderava (...). Boito, dal giorno della di lei partenza, troncò ogni altro lavoro, e non si occupò che del libretto”.

dzianką dla ciebie oraz ważnym bodźcem do realizacji tego projektu, który tak wiele dla nas znaczy. Ale ten pomysł przyszedł do mnie późno i teraz muszę przerabiać całą część liryczną w drugim i trzecim akcie. Moje zdrowie uległo wspaniałemu polepszeniu i mogę mieć całą pracę przejrzaną i kompletną do 9 lub 10 dnia tego miesiąca. Wierzę, że znajdę formę, która będzie służyła w sposób godny podziwu tekstowi Shakespeare'a i jego muzycznemu ilustratorowi!...«.

Ale, powie pan, wygląda mi na to, że nie bierzecie pod uwagę jednej osoby!!... Nie, Maestro... Jeśli piszemy i rozmawiamy między sobą w ten sposób, to dlatego że piszemy i rozmawiamy o czymś, nad czym rozmyślaliśmy przez wiele lat i czego pożądamy z taką intensywnością, że przyoblekamy w ciało ducha. To jest cel, ale nigdy nie przyszło do głowy żadnemu z nas, by wykorzystać słowa wymieniane z panem jako obietnicę, jako zobowiązanie!... To by oznaczało brak szacunku dla pana!... Boito także, podejmując tę pracę, nie robił tego z myślą, że pomysł nasz jest czymś pewnym i ustalonym. Zna dobrze sytuację, to dla niego jasne.

Maestro, jednakowoż, zapyta mnie: Po co zatem to całe zamieszanie?... I tu znowu mogę podać panu przyczynę. Boito miał nadzieję skończyć przed początkiem sierpnia; ale będąc w słabym zdrowiu, wyjechał do Wenecji i to spowodowało opóźnienie. Konspiratorów, którzy mieli przybyć do Busseto, było trzech: Boito, Faccio i ja. Faccio ma kontrakt w Madrycie jesienią i wyjeżdża, jak myślę, 15 lub 16 dnia tego miesiąca. Również bardzo pragnął pojechać do Sant' Agata przed swoim wyjazdem, żeby pozdrowić Verdiego, a potem opuścić nas pocieszony wspaniałymi i radosnymi wieściami!... gdyby było to możliwe. Albo, w każdym razie, pocieszony przyjemnością zobaczenia się z panem.

Jednakże, mogę jedynie przyznać panu *zupetną rację* w tym, co napisał mi pan w swoim upragnionym przeze mnie ostatnim liście, i napiszę o tym do Boita. Jeśli nasz projekt dałoby się pogodzić także z pana opinią, a my moglibyśmy odwiedzić pana na czas jeszcze przed wyjazdem Faccia, byłibyśmy szczęśliwi!!!... Żeby być z panem szczerym, Maestro, to się rozgrywa trochę za bardzo *sans façon!*... Lecz z pewnością nie będziemy się mylić, licząc na serdeczną gościnność Verdiego i jego szlachetnej żony!... Jeśli sprawy będą wymagały więcej czasu, będzie nam przykro ze względu na Faccia, ale niech tak będzie!... Boito i ja

będziemy oczekiwali pana rozkazów!... I tak czy siak, Maestro, jest pan i będzie pan zupełnie *wolny!*!...”¹¹.

Mimo zapewnień i nadziei Ricordiego praca Boita nad librettem trwała jednak dłużej, niż początkowo zakładał, co miało między innymi przyczynę w kłopotach zdrowotnych librecisty – o czym Ricordi donosił na bieżąco Verdiemu w kolejnych listach.

Na początku października Boito pisze do niecierpliwącego się Ricordiego: „Jestem znacznie bardziej zrozpaczony niż ty. Dziś wstałem o 7.30 i usiadłem przy biurku. Pracuję tak dużo, jak mogę, ale aż do wczorajszego południa ropień dręczący mnie nie pękł i nie mogłem pracować z tym piekłem w ustach. Mam nadzieję, że ropień był ostatnim stadium moich dolegliwości. Nie mam w głowie nic poza myślą, by skończyć pracę dobrze i tak szybko, jak to możliwe. Żadne jeszcze przedsięwzięcie w moim życiu nie spowodowało tyle niepokoju i wzburzenia, które odczuwałem w tych miesiącach intelektualnych i fizycznych zmaganiań.

Nie powinienś zakładać, że libretto będzie skończone pojutrze. Ropień sprawił, że straciłem trzy dni; wróciłem do pracy dopiero dzisiaj, zatem do czwartku muszą być dodane trzy dni. Los, który prowadził walkę przeciwko temu dziełu, zostanie pokonany. Co do reszty, nieważne, co się stanie, nawet jeśli V. nie będzie mnie już chciał na współpracownika, ukończę pracę najlepiej jak potrafię, tak by miał dowód, że choć nękany fizycznym cierpieniem, poświęciłem dla niego cztery miesiące mojego czasu z całym oddaniem, jakie we mnie budzi. Dlatego nie będę się domagał, Boże broń, żadnej materialnej kompensaty ani od niego, ani od ciebie, gdyby sprawy poszły źle. Wystarczy mi danie V. dowodu na to, że jestem mu znacznie bardziej oddany, niż on przypuszcza”¹².

Nie trzeba już chyba żadnych innych słów poza powyższym listem Boita, by zrozumieć, jaka relacja połączyła ostatecznie obu artystów i jaki był charakter pełnego poświęcenia stosunku Boita – w wielu innych przypadkach pewnego siebie i zawsze śmiało wypowiadającego swoje poglądy twórcy – do Verdiego.

¹¹ Cyt. za: *The Verdi – Boito Correspondence*, op.cit., s. LVIII–LX.

¹² Cyt. za: tamże, s. LXI–LXII.

3.2. Tworzenie dzieła

„W tym momencie dostałem czekoladę – informuje Verdi Ricordiego w liście z 18 listopada 1879 roku. – Przeczytam to dziś wieczór, ponieważ teraz mam głowę pełną spraw związanych z interesami”¹³.

Verdi nie tylko przeczytał, ale także zaakceptował i w efekcie kupił libretto.

„Znamienity Maestro – pisze wyraźnie szczęśliwy Boito z Mediolanu w liście z 2 grudnia 1879 roku – wysyłając panu potwierdzenie posiadania przez pana libretta *Otella*, chciałbym jeszcze raz powiedzieć panu, że moje pióro będzie w pełni do pana dyspozycji, jeśli chodzi o dokonanie wszelkich rewizji, które mogą okazać się konieczne we wspomnianym wyżej tekście operowym. Szczęśliwy i dumny, mogąc, w tym przypadku, związać moje imię z pana chwałą, polecam się
Pański najbardziej oddany
Arrigo Boito”¹⁴.

Ten list rozpoczyna formalnie kilkuletnią pracę obydwu artystów nad operą – i nie tylko nad *Otellem*, w 1880 roku bowiem przystąpili do rewizji *Simona Boccanegry*, która została zrelacjonowana w niniejszej pracy, w celu dania dokładnej analizy prowadzonych wspólnie przez Boita i Verdiego procesów twórczych.

Ich praca nad *Otellem*, potem zaś nad *Falstaffem*, przebiegała podobnie – dlatego w ramach niniejszego studium ich pełna korespondencja nie będzie w tych dwóch przypadkach cytowana tak detalicznie, jak to zostało uczynione z rozmysłem we wcześniejszym rozdziale. Dla zarysowania natomiast historii powstania *Otella* i *Falstaffa* przytaczane i relacjonowane będą wybrane fragmenty listów.

Po przyjęciu przez Verdiego libretta *Otella* na koniec 1879 miał zapewne okazję spotkać się z Boitem i może nawet omówić wiele spraw, jako że kolejny list kompozytora nosi datę dopiero 15 sierpnia 1880. Kompozytor przedstawia w nim Boitowi swoją koncepcję zmiany w fa-

¹³ *Carteggio Verdi – Boito*, op.cit., s. XXIX: „Ricevo in questo momento il cioccolato. Lo leggerò stasera, perché ora ho la testa imbrogliata d'affari”.

¹⁴ *The Verdi – Boito Correspondence*, op.cit., s. 3.

bule, tak by po scenie, w której Otello znieważa Desdemonę, nastąpił (ubarwiający całość) ponowny atak Turków. Otello miałby poprowadzić swoje wojska ponownie do zwycięstwa, po chwili zaś widzowie powinni, słuchając z oddali bitewnego zgiełku, obserwować Desdemonę, która bezgłośnie, z oczyma wzniesionymi ku niebu, modliłaby się za Otella.

Ta barbarzyńska, jak uznaliby dziś niejedni miłośnik Shakespeare'a, zmiana w stosunku do oryginału nie była, co należy podkreślić, niczym niezwykłym ani szczególnie ekstrawaganckim. Verdi, przypomnijmy, jako prawdziwy człowiek teatru dążył do zbudowania tradycyjnej dramaturgii zgodnej z ówczesnymi konwencjami – tego Boito jednak właśnie chciał uniknąć i w istocie jego zasługą jest w wielkiej mierze to, że *Otello* wykracza poza utarte schematy.

W odpowiedzi na powyższe propozycje Verdiego Boito odpisał 18 października 1880 roku – niezwykle taktownie i z dużym wyczuciem odwołując mistrza od chybionej koncepcji:

„Drogi Maestro,

(...) prosi mnie pan o opinię na temat pańskich przemyśleń. Jest to dla mnie niezwykle trudne (...). Kiedy mówi pan (przepisuję pańskie własne słowa) w liście, który wysłał mi pan do Monako: »Czy Otello, pogrążony w smutku, zżerany przez zazdrość, przybity, fizycznie i moralnie chory, mógłby z nagłą się poderwać i z powrotem stać bohaterem, jakim był wcześniej? A jeśli tak, jeśli chwala nadal go wabi i może on zapomnieć miłość, troski, zazdrość, dlaczego miałby zabijać Desdemonę, a potem siebie?«. Gdy rozumuje pan w ten sposób, nie mogę znaleźć żadnych słów, by panu zaprzeczyć, a później, gdy pyta mnie pan lub raczej może pyta pan sam siebie: »Czy są to zaledwie skrupuły, czy może poważne obiekcje?«, muszę odpowiedzieć: *To są poważne obiekcje*. Trafił pan w sedno. Otello jest jak człowiek poruszający się w sennym koszmarze i pod fatalnym, narastającym wpływem tego koszmaru myśli, działa, porusza się, cierpi i planuje swoją przerażającą zbrodnię. Teraz gdy wymyślimy wydarzenie, które musiałoby koniecznie podnieść i oderwać Otella od tak mocnego koszmaru, zniszczymy tym samym cały mroczny urok stworzony przez Shakespeare'a i nie moglibyśmy dojść w sposób logiczny do rozwiązania. Ten atak Turków wydaje mi się niczym pięść rozbijająca okno w pokoju, w którym dwoje ludzi miało się właśnie udusić. Ta prywatna atmosfera śmierci tak uważnie

budowana przez Shakespeare'a nagle znika. Ponownie oto po naszej tragedii zaczyna krążyć oddech życia, a Otello i Desdemona są uratowani. By pchnąć ich z powrotem na drogę śmierci, musielibyśmy od nowa zamknąć ich szczelnie w śmiercionośnej komnacie, zrekonstruować koszmar, cierpliwie prowadzić Jagona ku jego ofiarom; a mamy tylko jeden akt, w którym mielibyśmy zrekonstruować tę tragedię od początku. Innymi słowy: *Znaleźliśmy zakończenie jednego aktu, ale kosztem spowodowania katastrofy całości dzieła*. Każdy wie, że *Othello* to wielkie arcydzieło i w swej wielkości *doskonałe*. Ta perfekcja wynika (jak wie pan to lepiej ode mnie) z genialnego zharmonizowania całości i szczegółów, z głęboko analitycznego portretowania postaci, z tej rygorystycznej i *nieuchronnej* logiki, która rozwiązuje wszystkie wydarzenia tragedii, ze sposobu, w jaki wszystkie uczucia są obserwowane i portretowane, szczególnie dominujące uczucie. (...) Retuszowanie, nawet tylko w jednym miejscu, dzieła tak pięknego i mądrego nie mogłoby się odbyć bez umniejszenia jego doskonałości. A jeśli zmniejszymy jego doskonałość z psychologicznego punktu widzenia, podobnie z punktu widzenia akcji, a także postaci, tragedia nie będzie już tak logiczna, ani kompletna, ani harmonijna, ani tak nieuchronna jak chciałby tego Shakespeare. Gdy osłabiona zostaje postać Otella, to samo dzieje się z postacią Jagona. Jego natychmiastowe, bezpośrednie działanie ku katastrofie zostaje nagle przerwane przez wydarzenie, ku któremu nie dążył, przez *jedyny* akt, *jedno* wydarzenie poza jego wpływem: nagły atak wroga. Otello po tym zupełnie nowym i niespodziewanym zwrocie akcji nie znajduje się już pod nieustającym wpływem Jagona i zamiast wydać się strasznie nieszczęśliwym, wydaje się okrutny.

Próbowaliśmy ulepszyć *doskonałość* i zniszczyliśmy ją. To jest rozumowanie Krytyka i jest ono słuszne. Ale opera nie jest sztuką teatralną; nasza sztuka dysponuje elementami nieznanymi mówionej tragedii. Zniszczona atmosfera może być stworzona na nowo. Wystarczy osiem taktów, by ożywić uczucie, rytm może przywrócić charakter: muzyka jest najbardziej wszechmocną ze sztuk, ma swoją własną logikę, bardziej gwałtowną, bardziej wyzwoloną niż logika wypowiedzianej myśli i daleko bardziej elokwentną. Pan, Maestro, dotknięciem pióra może uciszyć najbardziej nawet przekonujące argumenty Krytyków. Powiedział pan, że trzeci akt jest bosko dobry; zatem ma pan rację, ponieważ

ta pańska wypowiedź przekazuje mi po prostu, jak w swoich myślach widzi pan nakreśloną całą swoją ideę, jasną i silną.

Ale gadałem zbyt wiele.

Dla pana, mój drogi Maestro, i dla pana żony moje najserdeczniejsze wyrazy szacunku. Jestem zawsze na pana rozkazy, gotów przerabiać i wycinać, i dodawać, proszę o tym pamiętać. Jestem zawsze szczęśliwy, gdy uda mi się pana usatysfakcjonować.

Pański
A. Boito¹⁵.

¹⁵ *Carteggio Verdi – Boito*, op.cit., s. 4–6: „(...) Ella ora mi chiede il mio giudizio anche intorno a quelle argomentazioni e ciò mi è di grave imbarazzo (...). Quando Lei dice (trascrivo le sue parole) dalla lettera che mi diresse a Monaco: »Otello affranto dal dolore, roso dalla gelosia, abbattuto, ammalato fisicamente e moralmente, può Egli esaltarsi d'un tratto e ritornare l'eroe di prima? E se lo può, se la gloria lo affascina ancora, e può scordare amore, dolore, gelosia perché uccidere Desdemona e poscia se stesso?«. Quando Lei argomenta a questo modo io non trovo più parole per contraddirla, ma più tardi quando Ella mi chiede, anzi chiede a se medesimo: »Sono scrupoli questi o serie osservazioni?«, io soggiungo: »sono serie osservazioni«. Ella mette il dito sulla piaga. Otello è come un uomo che s'aggira sotto un incubo e sotto la fatale e crescente dominazione di questo incubo pensa, agisce, soffre e compie il suo tremendo delitto. Ora se noi immaginiamo un fatto il quale deve necessariamente scuotere e distrarre Otello da un così tenace incubo, ecco che distruggiamo tutto il sinistro incanto creato da Schakespeare (sic!) e non possiamo logicamente arrivare allo scioglimento dell'azione. Quell'attacco dei Turchi mi dà l'impressione come d'un pugno che rompe la finestra d'una camera dove due persone stavano per morire asfissiate. Quell'ambiente intimo di morte creato con tanto studio da Schakespeare (sic!) è d'un tratto svanito. L'aria vitale ricircola nella nostra tragedia e Otello e Desdemona sono salvi. Per fare che essi ripiglino la via della morte dobbiamo rinchiuderli poi da capo nella camera letale, ricostruire l'incubo, ricondurre pazientemente Jago sulle sue prede e non ci resta più che un atto solo per rifare tutta questa tragedia da capo. In altri termini: *abbiamo trovata la fine d'un atto ma a scapito dell'effetto della catastrofe finale*. Tutti sanno che l'Otello è un capolavoro grandissimo e nella sua grandezza *perfetto*. Questa perfezione deriva (Lei lo sa meglio di me) dalla portentosa armonia dell'insieme e dei particolari, dal profondo svisceramento dei caratteri, da quella logica rigorosissima e *fatale* che svolge tutti gli avvenimenti della tragedia, dal modo col quale sono osservate ed esposte tutte le passioni che vi si agitano e sopra tutte le passione dominante. (...) Rittoccare, anche in un punto solo, un'opera di tanta bellezza e sapienza non si può senza diminuirne la perfezione. Ora noi ne avremo diminuita la perfezio-

Nabierająca tempa praca nad *Otellem* została przerwana pod koniec roku 1880, kiedy to pod wpływem pomysłu Giulia Ricordiego Verdi zgodził się poprawić swoją wcześniejszą operę *Simon Boccanegra* – ponieważ od 1876 roku nie żył już autor libretta do niej Francesco Maria Piave zmiany w librecie podjął się uczynić Boito. Początkowo wydawało się, że drobne ulepszenia opery pójdą szybko, jednak praca nad nimi zajęła ostatecznie całe cztery miesiące i stała się dla obu artystów znakomitą okazją do wypróbowania ich współpracy¹⁶.

Temat *Otella* powraca w listach kompozytora i poety na dobre dopiero w maju 1881 roku. Miesiąc później praca nad dziełem znowu jest intensywna, jak widać z listu Boita do Verdiego z 17 czerwca 1881 roku, w którym kreśli on szczegółowo, wraz z licznymi wyjaśnieniami scenę swoistej apoteozy Desdemony z aktu II: „Oto gdzie, jak myślę, pasowałyby umieścić chór: (...) po słowach Otella: »Niech nastąpi jednoczesny kres miłości i zazdrości!«, publiczność słyszy za sceną słodki chór zbliżający się powoli (...). Niebawem (...) pojawia się uroczo zaaranżowana

ne dal punto di vista psicologico come dal punto di vista dei fatti ed anche dal punto di vista dei caratteri, la tragedia non è piú né cosí logica, né cosí intera, né cosí armonica né cosí fatale come la volle Schakespeare (sic!). Come ne scapita la figura d'Otello ne scapita anche la figura di Jago, l'azione immediata, diretta, che egli aveva sulla catastrofe è d'un colpo interrota da un fatto ch'egli non ha guidato, dal *solo* fatto, dall'*unico* avvenimento estraneo alla sua influenza: un repentino assalto di nemici. Otello dopo questo fatto tutto nuovo e impreveduto non agisce piú sotto l'incessante dominazione di Jago ed invece d'apparire miserevolmente infelice apparisce crudele. Abbiamo voluto ritoccare la *Perfezione* e l'abbiamo distrutta. Questo è il ragionamento del Critico[.] Ed è giusto. Ma un melodramma non è un dramma, la nostra arte vive d'elementi ignoti alla tragedia parlata. L'ambiente distrutto si può crearlo da capo, otto battute bastano a far rivivere un sentimento, possente delle arti, ha una logica sua propria, piú rapida piú eloquente assai. Lei Maestro con un tratto di penna può ridurre al mutismo i piú *vinamente bene* dunque Lei ha ragione perché questa sua esclamazione non è altro che un indizio che mi rivela come nella sua mente ella vede già tutto il suo concetto disegnarsi chiaro e forte. Ma ho già troppo chiacchierato. A Lei caro Maestro mio e alla Sua Signora i miei piú cordiali rispetti. Sono sempre ai suoi ordini pronto a rifare a tagliare ad aggiungere, se lo rammenti, lieto sempre quando arrivo a contentarla. Suo A. Boito”.

¹⁶ Współpraca Boita i Verdiego opisana i skomentowana została w rozdziale 3 niniejszej pracy.

grupa: Desdemona, otoczona przez kobiety i dzieci, które rzucają jej pod stopy i dookoła niej kwiaty i gałązki, śpiewając łagodnie. W tym brzemienym w skutki momencie dramatu będzie to niczym czysta i delikatna apoteoza pieśni i kwiatów wokół pięknej i niewinnej postaci Desdemony. Byłoby pożądane dla chóru i dla Desdemony, by pozostali niczym rama przez czas trwania tej sceny, w kształcie łuku otwartego z przodu. Pan, Maestro, przypomina sobie to ustawienie¹⁷. (...) [Chórowi] mogą akompaniować harfy; mogą być widoczne; w poezji mowa także o *mandòle*, więc można użyć także mandoliny (...).

Na początku i na końcu tego chóru oraz w refrenach próbowałem użyć metrum *senario*, akcentowanego nie jak zwykle, lecz raczej z jednym akcentem mocnym, a jednym słabym (...): rytm wersu podkreśla wydzielenie z niego trójsylabowych części.

(...) Muszę jeszcze się przed panem usprawiedliwić z przyczyny, dla której wybrałem bazujące na trocheju metrum *senario* w refrenie chóru. Nie wybrałem go z najmniejszego choćby upodobania do nowości, ale raczej dlatego, że szukałem rytmu mogącego towarzyszyć mającym dużą częstotliwość nutom indywidualnych strof w metrum *quinario*, które są wśród nich rozrzucone. (...)”¹⁸.

¹⁷ Przy okazji tych uwag warto przypomnieć, że wówczas nie było, jak dziś, zajmujących się przedstawieniem reżyserów. Reżyserią zajmował się zazwyczaj sam kompozytor, o ile chciał w szczególności wystawienia w ogóle ingerować.

¹⁸ *Carteggio Verdi – Boito*, op.cit., s. 51–56: „Veda dove ho trovato opportuno di collocare questo coro: (...) dopo le parole d’Otello: *Amore e gelosia vadan dispersi insieme!*, il pubblico ode un dolce coro interno che s’avvicina lentamente, (...) si vedrà in un gruppo leggiadramente disposto Desdemona, circondata da donne e da bambini che spargono fiori e rami sul suo passaggio e intorno ad essa cantando serenamente, sarà, in quel momento fatale del dramma, come una casta e gentile apoteosi di canti e di fiori intorno alla bella e innocente figura di Desdemona. Sarebbe desiderabile che il Coro e Desdemona restassero per tutto il pezzo incorniciati dall’arco dell’apertura centrale. Lei, Maestro, si rammenta la pianta della scena: (...). [Il Coro] potrebbero essere accompagnati da arpe, queste potrebbero esser viste; la poesia parla anche di *mandòle*, dunque il *mandolino* potrebbe essere anche adoperato. (...) Ho tentato per questo Coro in principio e in fine e nei ritornelli un *senario* accentuato non come i soliti, bensì con un accento forte ed uno debole, uniformi; il ritmo del verso accenna ad un tempo ternario. (...) Ora mi rimane di renderle ragione del perché ho scelto per ritornello del Coro il *senario* accentuato binariamente, non lo feci affatto per amor di

Listy zawierające głębokie, pełne znawstwa analizy, jak ten powyższy, przeplatają się z listami o treści zupełnie niezwiązanej z *Otellem* albo może lepiej byłoby powiedzieć: pozornie niezwiązanej, bo przez lata dzieło zajmuje myśli obydwu twórców każdego niemal dnia. Chwile efektywnej pracy twórczej są przez ten czas równie częste, jak chwile zwątpienia, szczególnie u coraz bardziej leciwego (choć przecież w pełni sił), zmiennego w nastrojach Verdiego, którego niezmordowany librecista podtrzymuje wtedy na duchu.

Pod koniec 1885 roku dzieło zaczyna nabierać realnych kształtów, a kompozytor wobec gotowej niemal już pracy librecisty przejmując często inicjatywę:

„Drogi Boito (pisze Verdi z Sant’ Agata 5 października 1885),

Skończyłem czwarty akt i znowu mogę oddychać! Było mi bardzo trudno uniknąć zbyt wielu recytatywów i znaleźć jakiś rodzaj rytmu, jakiś rodzaj fraz dla wszystkich tych pokawałkowanych *versi sciolti*. Lecz w ten sposób mógł pan powiedzieć wszystko, co miało być powiedziane, i teraz jestem już spokojny i radosny jak skowronek. Pisząc muzykę do tej ultra-okropnej sceny, uznałem za konieczne wyciąć strofę, o której dodanie sam pana prosiłem, i dopisać tu i ówdzie jakiś wers, jakieś pół wersu, a szczególnie piękną zwrotkę, która niepotrzebnie została ominięta. W konsekwencji są tu teraz różne niepowiązane wersy, które pan z łatwością *powiąże*. Pokonywał już pan znacznie większe trudności!

»E gli occhi suoi piangean tanto, tanto
Da impietosir le rupi«

(A jej oczy płakały tyle, tyle,
Że poruszyłyby kamienie!)

To piękniejsze niż oryginał. Przepiszę dla pana teraz całą scenę, tak jak jest z muzyką¹⁹. (...)”²⁰.

novità bensì perché caercavo un ritmo che potesse accompagnare con frequenza di note le singole stanze quinarie che vi si intercallano. (...)”

¹⁹ W istocie Verdi przepisuje dla Boita scenę, wraz ze swoimi uwagami i wątpliwościami na marginesach – zob. tamże, s. 86–89.

²⁰ Tamże, s. 85: „Car Boito, ho finito il Quart’Atto e respiro! Mi pareva difficile evitare i troppi Recitativi e trovare qualche ritmo, qualche frase sopra tanti versi sciolti,

W 1886 roku listy zaczynają się koncentrować na wyborze wykonawców premierowego przedstawienia *Otella*, Verdi i Boito wymieniają opinie o poszczególnych śpiewakach, ale także stale wprowadzają zmiany i poprawki do opery. We wrześniu 1886 roku Verdi przystąpił do ostatecznej orkiestracji oraz do ustalania praktycznych szczegółów dotyczących przedstawienia. W październiku na próby z mistrzem do Sant' Agata przybyła Romilda Pantaleoni, pierwsza Desdemona.

Wreszcie 21 grudnia 1886 roku Boito pisze z Mediolanu:

„Mój drogi Maestro,

Maur nie powróci już, by zapukać do drzwi Palazzo Doria, lecz to pan pójdzie odwiedzić Maura w La Scali.

Otello jest²¹. Wielki sen stał się rzeczywistością. Co za szkoda! A jednak, pomimo smutku który przychodzi po ukończeniu dzieła, mam nadzieję, że to francuskie tłumaczenie także niedługo stanie się rzeczywistością²²²³.

Kilka dni później, 4 stycznia 1887 roku, Verdi przybył do Mediolanu, by nadzorować próby do *Otella*. Został w mieście blisko dwa miesiące. Pełne próby rozpoczęły się 27 stycznia, próba kostiumowa odbyła się 3 lutego.

5 lutego 1887 roku w La Scali *Otello* miał swoją premierę.

e tanto spezzati. Ma cosí Voi avete potuto dire tutto quello che si doveva dire, ed io sono ora tranquillo, e contento come una Pasqua. Facendo la musica di questa ultraterribil scena ho sentito la necessit  di togliere una strofa che io stesso v'aveva pregato d'aggiungere, di servirmi qu    l  di qualche verso, di qualche mezzo verso e soprattutto d'una bellissima strofa ch'era stata a torto abbandonata. Vi   per conseguenza qualche verso sconnesso, che Voi renderete facilmente *connesso*. Avete superato ben altre difficult ! *E gli occhi suoi piangevan tanto tanto/ Da impietosir le rupi!*   pi  bello dell'originale. Vi trascrivo tutta la scena come   ora musicata (...).

²¹ „»*Otello* jest«. Boito powtarza s owa Maura z zako czenia opery: »*Otello* fu« (»*Otella* ju  nie ma«); tam e, s. 115.

²² Francuska premiera *Otella* w t umaczeniu Boita i Du Locle'a i uzupe niona, by uczyni  zado c tradycji, o muzyk  baletow  przez Verdiego, mia a miejsce dopiero w 1894 roku.

²³ *Carteggio Verdi – Boito*, op.cit., s. 119: „Caro Maestro mio. Il Moro non verr  pi  a battere alla porta di Palazzo Doria ma Lei andr  a trovare il Moro alla Scala. *Otello*  . Il gran sogno s'  fatto realt . Che peccato! Pure malgrado la tristezza che segue l'opera compiuta vorrei che si facesse presto realt  anche la traduzione francese”.

3.3. Konwencje i teksty pośredniczące między tekstem Shakespeare'a a librettem Boita

Jeszcze przed przystąpieniem do analizy *Otella* ważne jest zarysowanie możliwie bogatego kontekstu, w jakim powstał. Wzrost zainteresowania sztukami Williama Shakespeare'a we Włoszech można datować już na przełom XVIII i XIX w., kiedy to pierwsze oznaki swoistej anglomanii nadciągnęły z Francji. W zasadzie Shakespeare wdarł się potajemnie do świata włoskiego teatru dramatycznego w postaci rozmaitych przeróbek, pantomim, baletów i oper – można tu wymienić choćby zmodyfikowany tekst *Hamleta* Antonia Morrochesiego recytowany we Florencji w Teatro Borgognissanti w 1791 r.

Za pierwsze pojawienie się *Otella* na włoskiej scenie dramatycznej uważa się przedstawienie Francesca Lombardiego pokazywane między 1810 a 1820 rokiem. Inne wcielenia Maura z Wenecji to m.in. balet Salvatore Viganò wystawiony w La Scali w 1818 roku i opera Gioacchino Rossiniego, której premiera odbyła się w Teatro del Fondo w Neapolu w 1816 roku²⁴.

Niewątpliwie jednak najwspanialszą realizacją Shakespeare'owskiej tragedii na scenie operowej jest mająca swoją premierę w 1887 r. opera *Otello* Giuseppe Verdiego do libretta Arriga Boita. Bezsporne to arcydzieło, o nieprzemijającej uniwersalnej wartości, jest zarazem niezwykle silnie związane – co oczywiste – nie tylko z osobowościami swych twórców, lecz także z całym kontekstem recepcji utworów angielskiego dramaturga w XIX-wiecznych Włoszech oraz dodatkowo konwencjami rządzącymi ówczesnie operą.

Liczne prace porównujące oryginalną tragedię Shakespeare'a z librettem Arriga Boita²⁵ rzadko kiedy (lub w zasadzie, z jednym wyjątk-

²⁴ Por. Claudia Polo, *L'„Otello” di Verdi nelle traduzioni shakespeariane dell'Ottocento*, w: „Nuova rivista musicale italiana” XXIX/3 (lipiec–wrzesień 1995), s. 420–421.

²⁵ Zob. m.in. Joseph Kerman, *„Otello”: Traditional Opera and the Image of Shakespeare'a*, w: *Opera as Drama*, New York 1956, s. 129–167; Winton Dean, *Verdi's „Otello”: A Shakespearian Masterpiece*, w: „Shakespeare Survey” 21 (1968), s. 87–96; George Hauger, *„Othello” and „Otello”*, w: „Music and Letters”

kiem, nigdy) biorą pod uwagę olbrzymi wpływ, jaki na kształt libretta miały dzieła pośredniczące między Shakespere’em a Boitem. Niezwykle cenną refleksję nad znaczeniem tłumaczeń i opracowań krytycznych, z których Boito korzystał podczas pracy nad *Otellem*, podjął dopiero James A. Hepokoski²⁶, którego wnioski warto tu przytoczyć.

Boito, jak wynika już z relacji jemu współczesnych²⁷, nigdy nie ukrywał, że jego znajomość Shakespeare’a opiera się głównie na francuskim tłumaczeniu François-Victora Hugo.

Oczywiście Boito nie ograniczał się do tłumaczeń – świadczy o tym choćby obecność w jego prywatnej bibliotece trzech wydań Shakespere’a po angielsku. „Sądząc z obecnego stanu książek – ocenia Hepokoski – najczęściej używanym egzemplarzem była jednotomowa edycja *The Complete Works of William Shakespeare*, zredagowana przez niemieckiego naukowca Nicolasa Deliusa i opublikowana w 1854 r. przez Baumgärtnera w Lipsku. (...) Jego [Boita] dwa inne angielskie wydania, 13-tomowy kieszonkowy zestaw *The Handy-Volume Shakspeare* [sic], prawdopodobnie nabyty nie wcześniej niż w latach 70., i wyraźnie późniejsza edycja »Chandos Classics« *The Works of Shakespeare* (Londyn, po 1883 r.) dostarczają niewiele dalszych oznak dokładnych studiów nad angielskim *Othellem*. Ogólne wrażenie jest takie, że Boito przedarł się przez oryginalną wersję sztuki, zadowolony, mogąc mieć ją w ręku, lecz nie polegał na niej szczególnie, pisząc libretto”²⁸.

Co ciekawe, w bibliotece Boita nie było żadnych włoskich tłumaczeń Shakespere’a (wielce możliwe, że nie chciał się sugerować konkretnymi użytymi w nich słowami) – znał je, to pewne; spośród licznych powstających wtedy najważniejsze były niewątpliwie trzy: rozpowszechniona wersja prozatorska Carla Rusconiego (z lat 1838–39), wersja poetycka

50/1 (styczeń 1969), s. 76–85; Roy E. Aycocock, *Shakespeare, Boito and Verdi*, w: „The Musical Quarterly” 58/4 (październik 1972), s. 588–604; Pierre-Jean Rémy, *Otello et Othello*, w: „Avant-scène opéra” 3 (maj–czerwiec 1976), s. 7–10.

²⁶ Zob. James A. Hepokoski, *Boito and F.-V. Hugo’s „Magnificent Translation”: A Study in the Genesis of the „Otello” Libretto*, w: *Reading Opera*, red. Arthur Groos i Roger Parker, Princeton 1988, s. 34–59; oraz James A. Hepokoski, *Giuseppe Verdi. „Otello”, „Cambridge Opera Handbooks”, Cambridge 1993.*

²⁷ Zob. Bianca Roosevelt, *Verdi: Milan and „Otello”, London 1887.*

²⁸ James A. Hepokoski, *Boito and F.-V. Hugo’s „Magnificent Translation”...*, op.cit., s. 38.

Giulia Carcano (1857–58, stworzona w 1852 r. na prośbę aktora Ernesta Rossiego, jednego z dwóch najważniejszych ówczesnych odtwórców roli Otella we włoskim teatrze dramatycznym – drugim był Tommaso Salvini) i również poetycki przekład Andrei Maffei (1869). Co należy podkreślić, zarówno tłumaczenie Rusconiego, jak i Maffei poprzedzone były słynnym komentarzem Augusta Wilhelma Schlegla (w pochodzącym z 1817 r. przekładzie Giovanniego Gherardiniego), który miał wielki wpływ na całą recepcję Shakespeare’a we Włoszech, w tym na rozumienie go przez Verdiego.

Głównym pośrednikiem pomiędzy Shakespeare’em a Boitem był niewątpliwie wspomniany powyżej przekład Hugo z 1860 r. Było to znakomite tłumaczenie, które zepchnęło w cień wszystkie poprzednie. Świadczą o tym choćby wypowiedziane po śmierci Hugo w 1873 r. słowa Paula de Saint-Victora: „François-Victor Hugo zrobił dla Francji to, co Schlegel dla Niemiec: przystosował geniusz Shakespeare’a do naszego języka”²⁹.

W bibliotece Boita znajdziemy aż trzy wydania tłumaczenia Hugo – z lat 1859–64, 1865–73 i z roku 1871 – przy czym ze względu zwłaszcza na poczynione przez Boita notatki i podkreślenia³⁰ należy przyjąć, że przede wszystkim korzystał on z pierwszej wymienionej edycji.

Jeśli spojrzeć najpierw na pracę Boita bardzo ogólnie, zestawivszy ją po prostu z Shakespeare’owskim dziełem, to oczywiście rzuca się w oczy „drastyczna kondensacja” (jak określił to Roy E. Aycock³¹) całej intrygi: formalnie rzecz biorąc, Boito przede wszystkim skrócił oryginalną tragedię. Z 3302 wersów Shakespeare’a zostało 1155 wersów u Boita, a zatem objętościowo zredukował on tekst o blisko dwie trzecie. Ponadto, co oczywiste, żeby dostosować materiał do wymogów sceny operowej, musiał zrezygnować w zasadzie zupełnie z pobocznych wątków i drugoplanowych osób tragedii – z ponad 20 postaci (licząc po trosze też bohaterów zbiorowych) zostało ośmiu głównych protagonistów. W wersji operowej przede wszystkim usunięto cały pierwszy akt oryginału. W ten właśnie sposób Boito pozbył się kilku drugopla-

²⁹ Cyt. za: tamże, s. 39.

³⁰ Pełna lista owych notatek i podkreśleń znajduje się w studium Hepokoskiego – zob. tamże, s. 41–48.

³¹ Roy E. Aycock, *op.cit.*, s. 595.

nowych bohaterów, m.in. Brabantia, tj. ojca Desdemony, Gratiana, czyli brata Brabantia, Doży weneckiego i Senatorów.

Zarazem – jak zauważa Julian Budden – zaloty Otella i jego początkowa niezachwiana wiara w miłość Desdemony musiały w związku z tymi cięciami zostać w Boitowskiej wersji opowiedziane w długim ducie następującym po dymisji Cassia – w ten sposób Boito jasno ustanawia szczyty miłosnego uniesienia i szczęścia, z których następnie Maur zostanie gwałtownie strącony. Słabą stroną takiego rozwiązania jest nie nazbyt czytelne pokazanie przyczyn wyjątkowej wrażliwości Otella³².

Autor libretta zrezygnował też z udziału w rozwoju wydarzeń Sługi-wesołka (który spełniał znakomicie swą rolę rubasznego rozmieszacza tak potrzebnego publiczności w czasach Shakespeare'a, zupełnie natomiast nie pasował do nie tak już koturnowej, ale bądź co bądź opery romantycznej) oraz Bianki, kurtyzany i kochanki Cassia, o której w operze jest tylko przez chwilę mowa.

Ponadto Boito zmienił po trosze sposób działania nawet tych postaci, których nie usunął zupełnie. U Shakespeare'a np. sporą rolę w planie Jagona odgrywa Rodrigo – w operze występuje on tylko w pierwszym akcie i w dwóch scenach aktu trzeciego, a o jego śmierci dowiadujemy się dopiero na końcu. Oznacza to, że w sumie ciężar całej intrygi, nie tylko w sensie koncepcyjnym, lecz także w sensie wykonania, u Boita bierze na siebie właśnie Jago³³.

³² Zob. Julian Budden, op.cit., s. 305. „Shakespeare był, bądź co bądź, wedle słów Verdiego »mistrzem ludzkiego serca« – dodaje Budden – albo też, innymi słowy, psychologiem o wyjątkowej biegłości. Jeśli Otello jest w sposób naturalny skłonny do zazdrości, nie budzi wówczas naszego współczucia w większym stopniu, niż ktoś o równie wrodzonych skłonnościach do skąpstwa albo rozpusty. Natomiast w ramach pierwszego aktu w Shakespeare'owskiej tragedii Otello zmuszony jest do przetrwania duchowego maltretowanie, które zraniłoby dogłębnie nawet świętego. Oto dowiedziawszy się, że Otello poślubił jego córkę, Brabantio zamienia się z serdecznego gospodarza w prymitywnego dzikusa, wykrzykującego najgorsze obelgi i groźby pod adresem tego, który ważył się skazić czystość jego inwentarza. Nie powstrzymuje się od niczego; Otellowi wypominany jest i wiek, i kolor jego skóry. Jego małżeństwo z Desdemoną zostaje potępione przed senatem jako rzecz wstrętna w oczach Boga i ludzi” (tamże, s. 305).

³³ Por. Wulf Konold, „Credo in un Dio crudel...” *Die Figur des Jago bei Shakespeare und Boito/Verdi*, w: „Musik und Bildung” 20/2 (luty 1988), s. 124.

Gdy przyjrzeć się z kolei fragmentom dodanym przez Boita do libretta, to są one równie znamienne i równie silnie dążą do wyeksponowania postaci Jagona oraz – z drugiej strony – ukazania całego konfliktu jako swoistego fatum spadającego na małżeństwo Maura i Desdemony, a sterowanego siłami demonicznego zła. Do tych wstawek należy zatem głównie wspomniany już wielki duet miłosny Otella i Desdemony zamykający pierwszy akt – jak określił go Wulf Konold: „ekstacyjny, naznaczony wręcz tęsknotą za śmiercią”³⁴. Druga i bardzo znana wstawka to *Credo* Jagona. W owym *Credo* Jago przestaje być Shakespeare’owskim łotrzykiem i kombinatorem, staje się zaś nieomal filozofem-błuźniercą. W tym monologu postać Jagona zyskuje swego rodzaju cyniczną wielkość – dopiero tu rodzi się on jako właściwy przeciwnik Otella (czego nie ma u Shakespeare’a). W następstwie tych zmian w trakcie dramatu Boito modyfikuje też końcówkę: u Shakespeare’a Jagona osiąga ziemską sprawiedliwość, za karę będzie on torturowany i stracony – u Boita natomiast sprawa pozostaje otwarta, wydaje się wręcz, że zwykła ziemska zemsta nie może sięgnąć owego mefistofelicznego charakteru.

Sięgając ponownie po źródła pośredniczące między arcydziełem Shakespeare’a a arcydziełem Boita, zwłaszcza zaś wracając do przekładu Hugo, wyraźnie zobaczymy, jak wiele spośród zmian w stosunku do oryginału uwarunkowanych było kontekstem, w jakim powstawało libretto. I nie chodzi tu ogólnie o materię słowną (która, wydaje się, że w znacznej mierze jest Boitowska), lecz o całą koncepcję postaci i dwa teksty bezpośrednio wywodzące się z francuskiego tłumaczenia Hugo, tj. *Willow Song* Desdemony i *Credo* Jagona.

Zacznijmy od piosenki Desdemony, w której, wedle dowodzenia przeprowadzonego przez Jamesa A. Hepokoskiego, „wpływ słów użytych przez Hugo jest niewątpliwy. Dotyczy to nie szkicu libretta z 1879 roku, lecz jednej z późniejszych rewizji tekstu: przeróbki z 1885 roku (...). W tym przypadku inspiracją nie był tekst Shakespeare’owski w przekładzie Hugo; raczej jego komentarz metodologiczny w przypisie na końcu sztuki. Jest to jeden z najbardziej ewidentnych przykładów nie-Shakespeare’owskiego źródła części libretta. (...) Hugo [w przypisie] cytuje tekst, który uważa za źródło piosenki Desdemony z aktu IV sc. 3

³⁴ Tamże, s. 124.

[u Shakespeare'a] (...): angielską balladę przedrukowaną w *Reliques of Ancient English Poetry* Thomasa Percy'ego z 1765 roku – co ciekawe, balladę śpiewaną przez mężczyznę, a nie kobietę. Hugo nie wspomina, że wersja Percy'ego zawiera 23 strofy, i tłumaczy oraz drukuje jedynie strofy pierwszą, piątą, szóstą i siódmą, pozwalając [czytelnikowi] przypuszczać, że stanowią one cały utwór³⁵.

U Shakespeare'a mamy zatem, co następuje:

„The poor soul sat sighing by a sycamore tree,
Sing all a green willow;
Her hand on her bosom, her head on her knee.
Sing willow, willow, willow.
The fresh streams ran by her, and marmur'd her moans;
Sing willow, willow, willow;
Her salt tears fell from her and soft'ned the stones;
Sing willow –
Lay by these –
willow, willow. –
Prithee, hie thee; he'll come anon. –
Sing all a green willow must be my garland.
Let nobody blame him; his scorn I approve – (...)”³⁶.

Z kolei francuskie tłumaczenie Hugo źródła zaczerpniętego z Percy'ego:

„Un pauvre être était assis soupirant sous un sycomore,
O saule! saule! saule!
Sa main sur son sein, sa tête sur son genou.

³⁵ James A. Hepokoski, *Boito and F.-V. Hugo's „Magnificent Translation”...*, op. cit., s. 49.

³⁶ William Shakespeare, *Otello, The Moor of Venice*, a. IV, sc. 3, w. 38–50. „The Tudor Edition of William Shakespeare the Complete Works”, ed. and glossary by Peter Alexander, London and Glasgow 1966.

^{W polskim} przekładzie Stanisława Barańczaka: „Wzdychała nieszczęsna, a gaj szumiał wkoło/ (Śpiewaj, zielona wierzbo!);/ Ścisnęło się serce, chmurzyło się czoło/ (O wierzbo, wierzbo, wierzbo!);/ Wtórzyły jej jękom szemrzące strumienie/ (Śpiewaj, zielona wierzbo!);/ Łzy, z oczu spadając, zmiękczały kamienie –/ Połóż to tutaj –/ (O wierzbo, wierzbo, wierzbo!) –/ Pośpiesz się, proszę, on zaraz tu będzie./ Z wierzbowych gałązek pleć wieniec, dziewczyno;/ Że on cię porzucił, nie jest jego winą – (...)”: *Otello, Maur wenecki*, tłumaczył Stanisław Barańczak, Poznań 1993, s. 159–160.

O saule! saule! saule!
 O saule! saule! saule!
 Chantez: Oh! le saule vert sera ma guirlande.

Le froids ruisseaux couraient près de lui; ses yeux pleuraient sans cesse.

O saule! saule! saule!
 Les larmes salées tombaient de lui et noyaient sa face.
 O saule! saule! saule!
 O saule! saule! saule!
 Chantez: Oh! le saule vert sera ma guirlande.

Les oiseaux muets se juchaient près de lui, apprivoisés par ses plaintes.

O saule! saule! saule!
 Les larmes salées tombaient de lui et attendrissaient les pier-
 res.
 O saule! saule! saule!
 O saule! saule! saule!
 Chantez: Oh! le saule vert sera ma guirlande.

Que personne ne me blame, je mérite ses dédains.

O saule! saule! saule!
 Elle était née pour être belle, moi, pour mourir épris d'elle.
 O saule! saule! saule!
 O saule! saule! saule!
 Chantez: Oh! le saule vert sera ma guirlande"³⁷.

To, że wspomniany przypis Hugo zakończony czterema zacytowanymi strofami przetłumaczonymi z Percy'ego jest właściwym źródłem operowej trzystrofowej pieśni Desdemony *Piangea cantando*, nie ulega wątpliwości: zwróćmy uwagę na powtarzane w każdej zwrotce zawołanie „O saule, saule, saule!” (wykrzyknienie „O” w ogóle u Shakespeare'a nie występuje – „Sing willow, willow, willow”); ponadto każda strofa i u Percy'ego/ Hugo, i u Boita zwieńczona jest refrenem „Chantez”. Co równie istotne, początek trzeciej strofy podanej przez Hugo nie pojawia się u Shakespeare'a, mimo to pojawia się w librecie Boita: „Scendean l'augelli a vol dai rami cupi”.

³⁷ Cyt. za: James A. Hepokoski, *Boito and F.-V. Hugo's „Magnificent Translation”...*, op.cit., s. 49–50.

3.4. Koncepcja postaci w *Otelli* – w świetle tekstów pośredniczących i konwencji

Najbardziej znaczący wpływ tłumaczenia François-Victora Hugo na kształt Boitowskiego libretta widoczny jest w uformowaniu głównej koncepcji sztuki i jej najważniejszych bohaterów. Wielką wagę ma tu nie tylko sam przekład Hugo, lecz zastosowana przez niego metodologia, zawarta w przypisach i w 35-stronicowym wstępie krytycznym, skupiającym się szczególnie na analizie postaci Otella i Jagona. Wstęp ten w egzemplarzu z osobistej biblioteki Boita nosi ślady wielokrotnej i uważnej lektury, wiele w nim notatek na marginesach oraz podkreśleń.

Wpływ Hugo nie jest rzecz jasna jedyny. Bez wątpienia Boito wypracował sobie własny krytyczny osąd wniosków wysnutych przez tłumacza. Charakteryzując bohaterów libretta Boita, w równej mierze należy wziąć pod uwagę dominujące ówczesnie poglądy Schlegla, konwencje rządzące epoką, a także włoską tradycję teatralną drugiej połowy XIX w., zwłaszcza słynne interpretacje *Otella* przez (wspomnianych już) aktorów Ernesta Rossiego i Tommasa Salviniego.

Znaczenie wielu krzyżujących się wpływów, kontekstów i idei dla kształtowania Boitowskiego libretta znakomicie ujmuje w kilku zdaniach Hepokoski: „Konfrontując tekst i obrazowanie w librecie *Otella*, za wartościowe możemy uważać bogatą wiedzę z zakresu krytyki anglojęzycznej, świadomość angielskich tradycji teatralnych związanych z *Othellem*, porównanie *Otella* Boita z tekstem sztuki Shakespeare’a, studia nad sprokurowanymi strukturami libretta – lecz trop, od którego musimy zacząć, to XIX-wieczne kontynentalne rozumienie Shakespeare’a i szczegóły wywiedzione z pewnych kluczowych tłumaczeń Shakespeare’a, komentarzy do jego sztuk i ich interpretacji (Schlegel, Hugo, tłumacze włoscy, włoskie tradycje teatralne). Jako część naszej początkowej strategii analitycznej w stosunku do tekstu musimy przyjąć tę porcję recepcji historii Shakespeare’a, jaką dysponowali Boito i Verdi (...)”³⁸.

³⁸ Tamże, s. 59.

3.4.1. Jago

Postacią, na której szczególne piętno odcisnął przyjęty przez Boita pogląd François-Victora Hugo, jest Jago – pod wieloma względami główny bohater opery³⁹. Hugo w swoim postrzeganiu Jagona był zresztą w pełni zgodny ze Schleglem, który w antagoniście Otella widział „geniusza zła”: „Nigdy nie było – pisał Schlegel – na scenie bardziej przebiegłego łotra niż Jago”⁴⁰. „Demoniczny Jago – potwierdza to wielki polski szekspirolog Jan Kott – został wymyślony przez romantyków. [U Shakespeare’a] Jago nie jest żadnym demonem. Jest współczesnym arywistą, jak Ryszard III. Chce także uruchomić rzeczywisty mechanizm, wykorzystać rzeczywiste namiętności. Nie chce dać się oszukać”⁴¹.

Shakespeare’owskiemu Jagonowi badacze przypisywali różnorakie motywy działania, niektóre z nich można śmiało określić jako absurdalne. Według jednych Jago naprawdę kocha Desdemonę, dla innych jest po prostu zazdrosny o awans Cassia, dla jeszcze innych przyczyną jego postępowania jest przypuszczenie, że z Otellem zdradza go jego żona Emilia. Do najbardziej może abstrakcyjnych hipotez (i tu kłania się Freud) należą te, które zakładają ukryty afekt Jagona do Otella, homoseksualizm Jagona albo wręcz homoseksualizm ich obojgu⁴². Pierre-Jean Rémy w swoim niewielkim studium porównującym operę i jej teatralny pierwowzór nazywa wręcz tragedię Shakespeare’a „nazbyt przebiegle sterowanym baletem czworga imbecyli naokoło Jagona”⁴³.

Tymczasem u Boita zło emanujące z Jagona jest wręcz nadludzkie. Nie ma już on, jak pisał Wystan Hugh Auden⁴⁴ o Jagonie Shakespeare’a, zapędów demiurgicznych, lecz jest demiurgiem, kartezyjańskim geniu-

³⁹ Przed powstaniem opery Verdiego krążyły nawet plotki, że ma ona nosić tytuł *Jago* – zob. Henryk Swolkień, *Arrigo Boito, poeta i muzyk*, Warszawa 1988, s. 92.

⁴⁰ Cyt. za: James A. Hepokoski, *Boito and F.-V. Hugo’s „Magnificent Translation”...*, op. cit., s. 55.

⁴¹ Jan Kott, *Dwa paradoksy „Otella”*, w: tenże, *Szekspir współczesny*, Kraków 1990, s. 129.

⁴² Por. Pierre-Jean Rémy, *„Otello” et „Othello”*, op. cit., s. 9.

⁴³ Tamże, s. 9.

⁴⁴ Por. Wulf Konold, op. cit., s. 122.

szem zła, w końcu złem samym, które, co więcej, narasta, przenikając stopniowo do czynów i myśli kolejnych postaci.

Motywy jego działania w Boitowskim libretcie jest czysta nienawiść – tak zresztą widział tę kwestię François-Victor Hugo, który w swej analizie wychodzi już poza tekst Shakespeare'owskiej sztuki, pisząc: „(...) główna, prawdziwa przyczyna nienawiści Jagona musi być wywiedziona z jego własnej natury. Jago jest człowiekiem niezdolnym do zaakceptowania lub wytrzymania jakiegokolwiek wzniosłości. Przyznaje to gdzieś [akt V sc. 1, w. 19–20] z cyniczną szczerością: »piękno w życiu [innego] czyni go szkaradnym«. Teraz nie tylko rangą Othello przewyższa Jagona; również charakterem, talentem, otaczającym go szacunkiem; chwałą, która wokół niego się roztacza; całą swą dobrocią (...). To są prawdziwe przestępstwa Maura. Jago nienawidzi Othella za to wszystko, czym sam nie jest. Ma mu za złe potęgę; ma mu za złe wielkość; ma mu za złe uczciwość; (...) odwagę; (...) zwycięstwa; (...) miłość ludzi; (...) uwielbienie Desdemony. I dlatego pragnie odwetu. Ach! Othello jest geniuszem! Dobrze więc, niech będzie ostrożny! ponieważ Jago jest nienawiścią”⁴⁵. (W tym kontekście nie sposób pominąć faktu, że pierwsze słowa poprzedzającego operę Boitowskiego *disposizione scenica* odnośnie do Jagona brzmią: „Jago è l'Invidia”).

W postaci Jagona została w istocie wcielona interesująca i pociągająca dla filozofii idea zła, zaprzatająca myślicieli od wieków. Jak stwierdził bowiem Paul Ricoeur, zło stanowi od dawna wyzwanie dla filozofii i teologii, zwłaszcza że pod pojęciem zła umieszczamy zjawiska tak na pierwszy rzut oka różne jak grzech, cierpienie i śmierć⁴⁶.

Potraktowanie Jagona jako demona zła pozwala w Boitowskim libretcie widzieć obraz tego, jak najwyższe uczucia przeradzają się w najniższe. To także opowieść o wolności i zniewoleniu oraz o tym, jak zło do istnienia potrzebuje dobra i jak nieodłącznie istnieje tam, gdzie jest dobro.

Jago stopniowo odwraca cały system wartości ważny dotąd dla Otel-
la. Taką wartością, którą wykorzystuje do snucia swojej intrygi, jest

⁴⁵ Cyt. za: James A. Hepokoski, *Boito and F.-V. Hugo's „Magnificent Translation...”, op.cit.*, s. 56.

⁴⁶ Zob. Paul Ricoeur, *Zło. Wyzwanie rzucone filozofii i teologii*, wstępem opatrzył Pierre Gisel, przełożyła Ewa Burska, Warszawa 1992, s. 12–14.

piękno. Piękna jest Desdemona i to jest m.in. to, co przyciąga do niej Otella. Ale jej piękno jest zarazem mieczem obosiecznym. „Mówi się czasem – pisze Józef Tischner – że piękno przyprowadza do szaleństwa. Nie ma w tym żadnej przesady. Szaleństwo pojawia się zawsze tam, gdzie doświadczenie jest większe i głębsze niż pojemność ducha ludzkiego. A piękno – i to właśnie piękno spotkanego człowieka – bywa większe niż ludzkie możliwości percepcji”⁴⁷. Ponieważ Otello wie, jak pociągające jest piękno Desdemony, i wie też, jak silną i namiętną miłością ona go kocha, tym łatwiej właśnie, a nie tym trudniej, przychodzi mu uwierzenie Jagonowi w to, że owa piękna Desdemona jest obiektem miłości innego mężczyzny, czyli Cassia, oraz w to, że tego innego po trafi ona kochać równie namiętnie.

Jagona widzącego brzydotę tam, gdzie inni widzą piękno, zło tam, gdzie jest dobro, znajdujemy oczywiście także u Hugo, który pisze: „[Jago] *n'est qu'un critique* (...). Lecz jest to zmysł krytyczny pozwalający dostrzegać tylko złe strony. Nie jest zdolny do uwielbienia ani do entuzjazmu. Moralnie cechuje go hipokryzja Tartuffe'a. Intelktualnie – sceptycyzm Don Juana. Brak mu tylko nadnaturalnej mocy, by być Mefistofešem (...). Liryczność jest mu wzbroniona, tak jak wierność, i wzniosłość jest dla niego tylko sąsiadką śmieszności. Zatem w rzeczywistości postrzega namiętność, jaką Desdemona darzy Maura, jako idealnie groteskową. Desdemona, uduchowiona i niemal mistyczna, widzi jedynie duszę Maura i podziwia ją; Jago, materialista i niemal nihilista, widzi jedynie ciało Maura i się śmieje”⁴⁸.

Szczególną i bardzo dokładną ilustrację powyższych idei Hugo znajdziemy w jednym z najsłynniejszych fragmentów opery Boita i Verdiego, a mianowicie w autocharakterystyce Jagona zawartej w *Credo*. Jak wiadomo, nie ma Shakespeare'owskiego źródła *Credo* (co zresztą niejednokrotnie stawiało w ciężkiej sytuacji zwłaszcza angielskich i amerykańskich krytyków dzieła Boita i Verdiego⁴⁹), dzięki czemu stanowi

⁴⁷ Józef Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Paris 1990, s. 96–97.

⁴⁸ Cyt. za: James A. Hepokoski, *Boito and F.-V. Hugo's „Magnificent Translation”...*, op.cit., s. 57.

⁴⁹ Tradycja protekcyjnego traktowania *Credo*, jak pisze James A. Hepokoski, wywodzi się jeszcze z czasów premiery *Otella*. W 1887 r. pisze Blanche Roosevelt (wspomniane już jej studium *Verdi: Milan and „Otello”*, wyd. w Londynie

ono znakomity przykład wpływu innych, pośrednich tekstów oraz także konwencji epoki na libretto⁵⁰. Jago wyznaje:

<p>Credo in un Dio crudel che m'ha creato simile a sè e che nell'ira io nomo. Dalla viltà d'un germe o d'un atòmo vile son nato. Son scellerato perchè son uomo; e sento il fango originario in me. Sì! questa è la mia fè! Credo con fermo cuor, siccome crede la vedovella al tempio, che il mal ch'io penso e che da me procede, per il mio destino adempio.</p>	<p>Wierzę w okrutnego Boga, który mnie stworzył Na swoje podobieństwo, i którego imię gniewnie wzywam. Z podłego ziarna, z podłej gliny jestem zrodzony. Jestem niegodziwy, ponieważ jestem człowiekiem, I czuję w sobie pierwotne błoto. Tak! To moja wiara!</p>
---	---

w 1887 r.): „W drugim akcie credo Jagona to najszlachetniejsza muzyka, lecz poezja p. Boito jest tu słaba. Jeśli dobrze rozumiem, jest to bardzo swobodna adaptacja ostatniej rozmowy Jagona z Cassiem, w oryginale akt II. Jago mówi o diabłach etcetera – znamy te wersy – a tu p. Boito daje mu tyradę o tym, w co wierzy, a w co nie wierzy” (cyt. za: James A. Hepokoski, tamże, s. 56).

⁵⁰ Do ciekawych konwencji XIX-wiecznych kształtujących koncepcję Boita należy tu już to, że aria Jagona przybiera formę wyznania wiary, zaczynające się (podobnie jak całe zastępy rozmaitych *credo* w XIX-wiecznych operach) wywodzącą się z soboru nicejskiego formułą „Wierzę w jednego Boga”. Ciekawej analizy tego, jak Boito wprowadza do libretta liczne odwołania do chrześcijaństwa (nieobecne, rzecz jasna, u Shakespeare’a), dokonał James Parakilas w swoim studium *Religion and Difference in Verdi's „Otello”*, w: „The Musical Quarterly” LXXXI/3 (zima 1997), s. 371–392. Wśród innych związanych z chrześcijaństwem momentów opery Parakilas wymienia takie sceny, jak początkowy chór Cypryjczyków modlących się do Boga o uratowanie weneckiej floty i bandery – w Shakespeare’owskim oryginale modlitwy o bezpieczną żeglugę weneccjan z Otellem na czele wznosi Cassio, który adresuje swoje prośby do Jowisza. Inną sceną umieszczającą tragedię Shakespeare’a w kręgu XIX-wiecznej kultury katolickiej jest *Ave Maria* Desdemony – u Shakespeare’a nie ma w ogóle momentu modlitwy Desdemony, jedyną wzmianką na ten temat jest pytanie przybywającego ją zamordować Otella, czy odmówiła swoją wieczorną modlitwę. Zgodnie z tą konwencją postępuje Franco Zeffirelli, który ekranizując w 1986 roku operę *Otello*, zastosował w wizualnej warstwie filmu liczne symbole i rytuały katolickie – o czym pisze Marcia J. Citron w obszernym tekście *A Night at the Cinema: Zeffirelli's „Otello” and the Genre of Film-Opera*, w: „The Musical Quarterly” LXXVIII/4 (zima 1994), s. 700–741.

<p>Credo in un Dio crudel che m'ha creato simile a sè e che nell'ira io nomo. Dalla viltà d'un germe o d'un atòmo vile son nato. Son scellerato perchè son uomo; e sento il fango originario in me. Sì! questa è la mia fè! Credo con fermo cuor, siccome crede la vedovella al tempio, che il mal ch'io penso e che da me procede, per il mio destino adempio. Credo che il guisto è un istrion beffardo, e nel viso e nel cuor, che tutto è in lui bugiardo: lagrima, bacio, sguardo, sacrificio ed onor. E credo l'uom gioco d'iniqua sorte dal germe della culla al verme dell'avel. Vien dopo tanta irrision la Morte. E poi? E poi? La Morte è' il Nulla. È vecchia fola il Ciel.</p>	<p>Wierzę w okrutnego Boga, który mnie stworzył Na swoje podobieństwo, i którego imię gniewnie wzywam. Z podłego ziarna, z podłej gliny jestem zrodzony. Jestem niegodziwy, ponieważ jestem człowiekiem, I czuję w sobie pierwotne błoto. Tak! To moja wiara! Wierzę całym sercem, wiarą mocną jak wiara Młodej wdówki w kościele, Że zło w mych myślach i w moich czynach Jest wypełnieniem się mego przeznaczenia. Wierzę, że rację ma komediant, Gdy drwi z maską na twarzy i w sercu, Że wszystko jest w nim kłamstwem: Łza, pocałunek, spojrzenie, poświęcenie i honor. I wierzę, że człowiek jest zabawką niegodziwego losu Od zarodka w kołysce po robaki w grobie. Po całej tej farsie nadchodzi śmierć. A potem? – Śmierć jest nicością. Niebo jest starą bajką⁵¹.</p>
---	--

Kolejne wersy stopniowo wcielają kolejne, przedstawione wyżej, spostrzeżenia Hugo. Widzimy zatem Jagona jako materialistę (w wersach „I czuję w sobie pierwotne błoto” oraz „Z podłego ziarna, z podłej gliny jestem zrodzony”), a przede wszystkim jako nihilistę: „śmierć jest nicością” i wszystko do owej nicości dąży. *Unde malum?* – zapytuje św. Augustyn – *Ex nihilo*. Zło jest nicością, bo to, co jest, jest dobre. Tak byłoby w doktrynie chrześcijańskiej. Ale Boito w stworzonym przez siebie monologu Jagona posuwa się dalej: to Bóg jest okrutny i stworzył Jagona na swoje podobieństwo. Nie ma zatem na świecie i poza nim żadnego oparcia, a wszystko, co wzniosłe – łyż, miłość, poświęcenie, honor – jest kłamstwem i igraszką szyderczej siły.

⁵¹ Tłumaczenie autorki. Podczas przekładu korzystałam też z tłumaczenia dokonanego na zamówienie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej przez Zdzisława Jaskułę (Książka programowa z okazji przedstawienia *Otella* Giuseppe Verdiego w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, Warszawa 2001).

Czy tak jest naprawdę? To nieważne o tyle, że taką rzeczywistość decyduje się wybrać sam Otello, który (chciałoby się rzec: pokornie) przekracza kolejne progi poddawania się sile zła. Przede wszystkim ulega pochlebstwu i pokusie: tylko ja powiem ci, jak jest naprawdę, przekonuje go Jago, tylko ja mam na tyle szacunku do twojej inteligencji i wielkości, że nie będę wodził cię na manowce ani okłamywał cię, jak robią to wszyscy inni, przede wszystkim twoja żona. I Otello w to wierzy, Otello się godzi na taki obraz świata, jaki podsuwa mu Jago. „Zło istotne – pisze Tischner – nie przychodzi do człowieka jako przemoc, lecz jako możliwość przedstawiona człowiekowi do wyboru, oparta na perswazji. Człowiek musi się zgodzić na zło, musi sam wybrać zło”⁵².

Otello ulega opętaniu nieomal błyskawicznie. W zdolności do usidlenia swojej ofiary kłamstwami i misterną intrygą Jago jest nadludzki – nie można mu się oprzeć. Zaledwie rok przed premierą *Otella* Nietzsche opublikował jeden ze swoich sztandarowych tekstów, *Poza dobrem i złem*, gdzie pisał: „Geniusz serca, właściwy owemu wielkiemu utajonemu, owemu bogu kusicielowi i urodzonemu łowcy sumień, którego głos sięgać umie aż w głąb podziemia każdej duszy; który nie powie słowa, nie rzuci spojrzenia, by nie tkwił w nim podstęp i wabik mrugnięcia; w którego mistrzostwie mieści się zdolność, że umie się wydawać – i nie tym, czym jest, lecz tym, co dla idących za nim będzie jednym przymusem więcej, by coraz bliżej garnąć się do niego, coraz wierniej i ściślej iść za nim...”⁵³. Boito niekoniecznie musiał znać akurat to dzieło Nietzschego, a zwłaszcza się nim inspirować – charakterystyczna jest tu jednak pewna wspólnota postaw i przemyśleń, fascynacja złem tak znamienne dla przełomu epok romantyzmu i modernizmu.

3.4.2. Otello

Charakterystyka Jagona i jego działań ujawnia też po trosze, kim jest jego główna ofiara – Otello. Dowiedzieliśmy się już, że Otello to wcielenie wszelkich cnót, przez co właśnie staje się obiektem nienawiści Jagona. Jak jednak wytłumaczyć kłopotliwą kwestię, że istota tak szlachetna

⁵² Józef Tischner, op.cit., s. 205.

⁵³ Friedrich Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, przełożył S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, s. 278.

tak łatwo daje się omotać kłamstwami i bezlitośnie zadaje śmierć anielsko pięknej i łagodnej Desdemonie?

W tradycji włoskiej sceny dramatycznej XIX wieku istniały na ten temat dwie koncepcje, wcielane przez dwóch wielkich aktorów, wspomnianych już Ernesta Rossiego i Tommasa Salviniego.

Wizja Rossiego wywodzi się z 1856 r. Aktor podkreślał w niej dzięką, barbarzyńską stronę osobowości Maura, szczególne okrucieństwo, z jakim ten zamordował Desdemonę (scena duszenia, zresztą nie poduszką, tylko gołymi rękami, trwała nawet około 5 minut!⁵⁴), zwierzęce odruchy i nieomal prymitywizm.

Przeciwnie Tommaso Salvini, który ze swym *Otellem* również zaczął występować w 1856 r. – jego wizja postaci Maura była, można by rzec, bardziej wyrafinowana, uważał on bowiem za temat sztuki nie zazdrość, lecz głęboką, idealistyczną miłość. Morderstwo Desdemony nie było dla niego aktem prymitywnej przemocy ani okrutnego odwetu, lecz przemyślaną, rytualną ofiarą złożoną na ołtarzu namiętności i oczekiwań społecznych. Kreacja Salviniego bliższa była zresztą gustom zagranicznej publiczności niż ta Rossiego. Pisał o nim np. zachwycony Konstanty Stanisławski: „[W akcie I Salvini] otworzył na moment bramy raj w swym monologu przed Senatem (...) [Przed końcem aktu III sc. 3] Salvini wydaje się wkraczać na scenę, jakby jego dusza była rozpalona do czerwoności, jak gdyby do jego serca wlała się płynna lava (...). Rzuca Jagona na podłogę i dopada go jednym skokiem, przyciskając go do ziemi, odskakuje, unosi stopę nad głowę Jagona, by zmiażdżyć ją jak węża, pozostaje tak nieruchomy, zmieszany, odwraca się i nie patrząc na Jagona, podaje mu rękę, podnosi go, a sam upada na posłanie, rycząc niczym tygrys na pustyni, gdy straci swojego współbrata. W tej chwili podobieństwo Salviniego do tygrysa było ewidentne”⁵⁵.

Gwałtowna i zmysłowa interpretacja postaci Otella przez Rossiego wywodzi się w znacznej mierze z poglądów Augusta Wilhelma Schlegla, natomiast kreacji Salviniego bliższe są raczej idee François-Victora Hugo. Schlegel główne motywacje Otella do morderczych działań dostrzega w jego czarnej rasie: „Można widzieć w Otellu dziką naturę

⁵⁴ Zob. James A. Hepokoski, *Giuseppe Verdi. „Otello”*, op.cit., s. 166.

⁵⁵ Tamże, s. 168.

tego ognistego obszaru, który rodzi najdrapieżniejsze zwierzęta i najbardziej trujące rośliny. Pragnienie zwycięstwa, obce prawa honoru, słodsze i szlachetniejsze obyczaje tylko zewnętrznie na niego wpłynęły. Dla niego zazdrość nie jest tym delikatnym podrażnieniem w sercu co dla kogoś, kto entuzjastycznym szacunkiem darzy obiekt swojej miłości; lecz jest gorączką zmysłów (...). Jedna kropla tej trucizny wpuszczona do jego krwi urasta do przerażającego wzburzenia. Otello prezentuje się jako szlachetny, szczerzy, pełen zaufania, w pełni świadomy miłości, którą budzi; jest bohaterem mającym w pogardzie niebezpieczeństwo, godnym dowódcą swych żołnierzy, solidnym fundamentem państwa. Lecz czysto fizyczna moc jego namiętności rujnuje jego nabyte cnoty w jednym podmuchu i dzikus zastępuje w nim cywilizowanego człowieka. Ta sama tyrania krwi nad wolą jest ukazana w ekspresji jego niepowstrzymanej żądzy zemsty na Cassiu. A gdy odkrywa podstęp – gdy w jego sercu budzą się ponownie wyrzuty sumienia, czułość i urażony honor – wtedy zwraca się przeciw samemu sobie, z całą furią despoty karzącego swego zbuntowanego niewolnika. Cierpi podwójnie; cierpienie odczuwa w obydwu sferach [dzikiej i cywilizowanej], na które podzielona jest jego egzystencja⁵⁶.

Inaczej motywację działań Otella chce widzieć Hugo, który we wspomnianym już wstępie do tłumaczeń Shakespeare'a dużo miejsca poświęca (nieco naciągany) wywodom na temat tego, że Maur w istocie nie mógł być czarny. Hugo tak szlachetnego bohatera zgadza się widzieć jedynie jako Araba lub Saracena. Jego wątplą w tym punkcie argumentację odrzucił zresztą Boito, które podkreśliwszy w swoim egzemplarzu odnośne fragmenty zanotował zawzięcie na marginesie: „Eppure è un negro”⁵⁷.

Abstrahując jednak od sceptycyzmu Boita w kwestii rzekomej arabskiej rasy Otella, trzeba ponownie zauważyć, że wiele aspektów koncepcji Hugo znakomicie zgadza się z Boitowskim odczytaniem tragedii – jak to, że główny temat sztuki stanowią miłość i honor. Píše Hugo: „Otello jest mordercą, ale mordercą honorowym. Nie czyni nic kierowany nienawiścią; wszystko raczej robi ze względu na honor! (...) Nie

⁵⁶ Cyt. za: tamże, s. 165–166.

⁵⁷ Zob. James A. Hepokoski, *Boito and F.-V. Hugo's „Magnificent Translation”...*, op.cit., s. 51–52.

zapominajmy (...), że Otello wierzy, iż jest posłuszny nakazom honoru, zabijając żonę (...). Ach! Płaczmy nad ofiarą, lecz żałujmy także kata. Desdemona cierpi, lecz czy można przypuszczać, że Otello nie cierpi? (...).

Otello nigdy nie kochał żony tak bardzo, jak w momencie, gdy ma jej zadać śmierć. Nigdy nie wydawała się piękniejsza, bardziej ponętna, bardziej pożądana, taka, że nie można się jej oprzeć. (...) Pochyliła się nad skazaną na śmierć kobietą. Słucha ostatnich harmonii tego oddechu, który zaraz ustanie (...). *Un baisier, un baisier encore*, jeszcze jeden i ten będzie ostatni! (...). [I na temat samobójstwa Otella:] Morderstwo Desdemony domaga się odwetu, a Otello nie jest człowiekiem skłonny ułaskawić zabójcę. Czy powinien powierzyć tę sprawę weneckim sądom? Formalności publicznego wymiaru sprawiedliwości uważa za zbyt powolne (...). Tak jak chwilę wcześniej skazał na śmierć Desdemonę, tak teraz skazuje na śmierć siebie”⁵⁸.

3.4.3. Desdemona

Piętno poglądów Hugo i w ogóle XIX-wiecznych konwencji odcisnęło się też silnie na trzeciej głównej postaci dramatu i opery, tj. Desdemonie. Odgrywa ona oczywiście istotną rolę w intrydze, lecz jedynie jako obiekt manipulacji, sama bowiem pozostaje zupełnie bierna. To nie jest już wykreowana przez Shakespeare’a heroina w imię miłości do wybranego mężczyzny przeciwstawiająca się nie tylko ojcu, lecz także społeczeństwu. „W swojej namiętności do Maura – charakteryzuje ją Hugo – szlacheckie dziecko zrzekło się swojej wolności, swojej inicjatywy, całej swej zdolności do krytycznego oglądu świata. Jej entuzjazm przybiera rozmiary kultu; jej afekt jest zabobonny (...). Kaprys jej pana jest dla niej dogmatem; jego wola jest jej przeznaczeniem”⁵⁹.

Właśnie tak Desdemonę widzi Boito, a także Verdi, który zalicza ją wraz z Kordelią z *Króla Leara* i Imogeną z *Cymbeline* do Shakespeare’owskich „aniołów” – w liście z 22 kwietnia 1887 roku pisze o tym do hrabiny Clariny Maffei: nie są to „kobiety, [lecz] typy! To typy dobro-

⁵⁸ Tamże, s. 53.

⁵⁹ Tamże, s. 54.

ci, rezygnacji, poświęcenia! Postaci zrodzone dla innych, nieświadome własnego *ego!*"⁶⁰.

„Anielska” wizja Desdemony jest zresztą zgodna z koncepcją Schlegla: „Desdemona jest nieskazitelną ofiarą (...). Jest słodka, pokorna, prosta i tak niewinna, że nie mogłaby nawet rozważać niewierności. Wydaje się stworzona, by być czułą i kochającą żoną. Potrzeba poświęcenia swego życia innemu, ten naturalny kobiecy instynkt, przywiodła ją do jedyne go błędu, wyjścia za mąż bez zgody ojca (...). [To, co poruszyło jej serce, gdy wybrała Otella] jako swego obrońcę i pana, to podziw dla jego odwagi, współczucie ze względu na niebezpieczeństwa, którym musiał stawiać czoła (...). By uwypuklić jeszcze czystość tego anielskiego stworzenia, Shakespeare dał jej do towarzystwa Emilię cechującą się dwuznacznymi obyczajami”⁶¹.

Operowa Desdemona jest nie tylko słodka, lecz wręcz bezwolna, to niemal marionetka w rękach innych. Jej los zostaje przesądzony na skutek ciągu oszustw, w których każdy każdemu oferuje coś, czego nie może mu dać. Postaci działają, opierając się na bezpodstawnej wierze w słowa i czyny innych, ich wzajemne stosunki są wynikiem splotu przypadków, co więcej – teatralne. Spójrzmy na relację między pasywną Desdemoną a Otellem, który każe jej ufać w swoją miłość. Ich miłosny duet – czyni ciekawe spostrzeżenie Guy Samama – w którym śpiewają: „I ty kochałaś mnie za me cierpienia, a ja kochałem cię za twoją litość”, wskazuje na istotę ich związku: to stosunek aktora, który odgrywa swoją rolę aż do śmierci, do komediantki, która, nie wiedząc, że gra, identyfikuje się ze swoją rolą. „Kochać za coś” – argumentuje Samama – wskazuje na teatralność tych stosunków. Lecz umiera się w teatrze tak jak w życiu, a może nawet intensywniej. To, co pozwala nam zauważyć, że jesteśmy w teatrze, to dokładne przygotowanie psychiczne i fizyczne Desdemony na swą śmierć: rozdysponowuje swoje rzeczy, zapowiada, jak ma być pochowana, przygotowuje się moralnie poprzez modlitwę, jak gdyby czuła, wiedziała, że umrze⁶².

Przygotowanie na śmierć to jedyna bodaj chwila aktywności „anioła”, który przez pozostałą część opery wiruje w upiornym tańcu sterowa-

⁶⁰ Tamże, s. 55.

⁶¹ Tamże, s. 54.

⁶² Por. Guy Samama, *Otello: l'affolement des signes dérégés*, w: „Avant-scène opéra” 3 (maj-czerwiec 1976), s. 6.

nym przez wcielenie zła, jakim jest Jago. Tyle libretto. Niespodziewanie jednak muzyka wniesie do tej charakterystyki nowe cechy, ponieważ, jak się okaże, Desdemona jako jedyna do końca stawia (może bierny, lecz jednak) opór manipulacjom Jagona.

3.5. „Działanie trucizny” – struktura muzyczna i motywika w *Otelli*

Korespondencja między Boitem i Verdim daje nam jasny dowód niezwykle silnej współpracy kompozytora i librecisty, tworzących wspólną wizję powstającego dzieła, w którym koncepcja fabuły i postaci wyrażona w słowach zgadza się z koncepcją muzyczną, wzbogaca ją i jest przez nią wzbogacana.

Jasne jest przeto, że metafizyczna i demoniczna moc oddziaływania Jagona na Otella i inne postaci tragedii (poza Desdemoną właśnie!) tak widoczna w warstwie słownej opery przybiera jeszcze na sile dzięki muzyce.

Żeby Jago stał się pierwszoplanową postacią opery, porozumienie w tym względzie między librecistą a kompozytorem było zresztą niezbędne. Verdi na pewno był zafascynowany postacią Jagona, czego ślady można odnaleźć w jego korespondencji z przyjaciółmi. Widział w nim esencję zbrodniczości tak silną, że niemożliwą do powtórzenia w rzeczywistości pozasceniczej. Kiedy naśladuje się rzeczywistość – tłumaczył Verdi w liście do hrabiny Maffei – może wyjść z tego coś naprawdę dobrego. „Jednak wymyślanie rzeczywistości jest lepsze, daleko lepsze. Być może te słowa wydają się Pani sprzecznością: wymyślanie rzeczywistości (*inventare il vero*)...⁶³ niech Pani jednak zapyta Shakespeare’a. Być może wynalazł on skądś naprawdę Falstaffa, ale raczej nie takiego zbrodniarza jak Jago i na pewno nie takie anioły jak Cordelia,

⁶³ W takim postrzeganiu roli twórcy Verdi jest znacznie bliższy czerpiącej z idealizmu platońskiego XVII-wiecznej teorii sztuki Federica Zuccariego (*L’Idea de’pittori, scultori e d’architetti*) niż klasycznej poetyce Arystotelesa, który wyróżnia wprawdzie trzy rodzaje naśladowania w sztuce – idealizujące, realistyczne i karykaturalne – jednak tylko naśladowania (Arystoteles, *Poetyka*, II, 1. Na podstawie *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles – Horacy – Pseudo-Longinos*, przełożył i opracował Tadeusz Sinko, Wrocław 1951, s. 5).

Imogena, Desdemona itd. A przecież są te postaci takie prawdziwe...”⁶⁴.

Swoje wyobrażenie Jagona Verdi przekazywał też w 1881 roku malarzowi Domenicowi Morellemu. W liście sprzeciwiał się wizji Morellego, który chciałby widzieć Jagona jako człowieka małego, krępego i przysadzistego. Kompozytor widział go jako typ przebiegły i podstępny, jawiła mu się postać chuda i wysoka z wąskimi wargami, małymi, blisko osadzonymi oczyma jak u małą, z wysokim, uciekającym do tyłu czołem i wyraźnie zarysowaną potylicą, roztargnione indywiduum, nonszalantkie, sceptyczne, zjadliwe i będące w stanie mówić rzeczy i dobre, i złe bez namysłu tak, jakby miało na myśli przy tym coś zupełnie innego⁶⁵.

Otello jest pod względem muzycznym utworem niezwykle spójnym i utkanym kunsztownie z licznych motywów muzycznych, z których każdy ma swoje znaczenie. Inspirującej analizy dzieła pod tym względem dokonał Frits Noske w swoim studium na temat *Otella*⁶⁶, ja ograniczę się do kilku znamiennych przykładów.

Jak już zostało to pokazane na poziomie libretta, także muzycznie najbardziej dominującą postacią opery jest Jago. Przez pierwsze trzy akty uczestniczy on zresztą nieomal we wszystkich wydarzeniach, od subtelnych przejawów jego obecności nie jest wolny nawet miłosny duet Otella i Desdemony kończący akt pierwszy (s. 94–108 [144–166]⁶⁷).

Pełen zbiór muzycznych atrybutów Jagona zaprezentowany jest w jego pierwszym dialogu z Rodrigiem⁶⁸. Należy do nich skok o oktawę

⁶⁴ Wulf Konold, op.cit., s. 123.

⁶⁵ Por. tamże, s. 123.

⁶⁶ Zob. Frits Noske, „*Otello*”: *Drama through Structure*, w: *The Signifier and Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Hague 1977, s. 133–170. Badania Noskego na temat motywiki, struktury i znaków muzycznych w *Otello* służyły mi jako podstawa przy niniejszych rozważaniach.

⁶⁷ W związku z brakiem numeracji taktów posługuję się numeracją stron z transkrypcji opery na głosy i fortepian, z wydania: *Otello. Dramma lirico in quattro atti, versi di Arrigo Boito, musica di Giuseppe Verdi, riduzione per canto e pianoforte di Michele Saladino*, Ricordi, Milano, b.d. Obok numerów stron z tego wydania w nawiasach kwadratowych podaję numery stron z pełnej partytury orkiestrowej, z wydania: *Giuseppe Verdi, Otello. Dramma lirico in quattro atti. Libretto di Arrigo Boito. Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 5 Febbraio 1887. Partitura (nuova edizione riveduta e corretta)*, Ricordi, Milano 1978.

⁶⁸ Por. Frits Noske, op.cit., s. 148–157.

w dół z krótką appoggiaturą, tryl, akompaniament unisono, opadająca gama chromatyczna i triole (s. 35 [58]). Kolejne ich omówienie pozwoli dostrzec jaśniej ich funkcję w operze⁶⁹:

Przykład 3.1. *Otello*, Akt I, s. 35 [58]

POCO PIÙ LENTO 35

ed io ri-man-go di sua Mo-re-sca Si-gno-ria..... l'al-

POCO PIÙ LENTO

pp *PPP*

(dalla catasta incominciano ad alzarsi dei globi di fumo sempre più denso)

- fie-re! Ma, com'è ver... che tu Rodri-go sei, cos'è pur

pp *pp*

ve-ro che se il Mo-ro io fos-si, ve-der-mi non-

P

- rei d'at.torn un Ja-go. Se tu m'a.scol-ti...

PPP

51023

⁶⁹ Cytaty muzyczne czerpię z transkrypcji opery na głosy i fortepian, z wydania: *Otello, versi di Arrigo Boito, musica di Giuseppe Verdi, riduzione per canto e pianoforte di Michele Saladino*, op.cit.

Pierwsza figura – skok o oktawę w dół z appoggiaturą – zamyka np. introdukcję orkiestrową do sceny picia: to, że Cassio ulegnie namowom Jagona, by się napić, będzie w zasadzie początkiem rozgrywającej się następnie tragedii (s. 59–60 [89–90]). Tenże charakterystyczny skok oktawowy pojawia się ponadto podczas tej samej sceny w partii wokalne samego Jagona (s. 60 [90]). Dalej odnajdujemy ów skok o oktawę z przednutką bądź appoggiaturą w *Credo* Jagona (s. 117 [183]), a wcześniej nieco nawet we wspomnianym pierwszoaktowym duecie miłosnym Otella i Desdemony, gdy Maur snuje swoje wspomnienia wojenne (s. [147–149] w fagotach – w transkrypcji fortepianowej ten motyw jest pominięty). Noske określa ów motyw jako związany z kpiną i szyderczym naśmiewaniem się⁷⁰.

Z kolei drugą z wymienionych powyżej charakterystycznych dla Jagona figur muzycznych – tryl – łączy z szyderstwem i cynizmem oraz z perswazją⁷¹. Wśród niezmiernie licznych przykładów pojawiania się w partiach wokalnych bądź orkiestrowych długich Jagonowych tryli należy wymienić ponownie scenę namawiania Cassia do picia (s. 61 [93 w partii Jagona i jednocześnie fletów, obojów, klarnetów i pierwszych skrzypiec], podobnie dalej w tej scenie, liczne szydercze tryle towarzyszą pijącemu już Cassiowi od s. 65 [99]), *Credo* Jagona, znamiennej scenę, podczas której Jago zasiewa pierwsze ziarno wątpliwości w Otellu co do wierności i uczciwości Desdemony (*Temete, signor, la gelosia! È un'idra fosca... – Strzeż się, panie, zazdrości! To mroczna hydra...*, s. 131 [203]) oraz w stanowiącym kontynuację tej rozmowy dialogu na początku aktu III (s. 204 [305, skrzypce I i II oraz altówki]). Nadto znaczące zastosowanie trylu ma miejsce tuż przed relacją Jagona dotyczącą rzekomego snu Cassia o Desdemonie (s. 184 [270, I skrzypce, a zaraz potem nieco złowrogo i tajemniczo w niskich rejestrach fagoty i wiolonczele]) i zwłaszcza w 9. scenie III aktu, gdy Jago triumfuje nad złamanym i szarpanym podejrzeniami Otellem pełnym szyderstwa właśnie okrzykiem *Ecco il Leone! – Oto wasz Lew!* (s. 322 [462]) – można powiedzieć, że szyderstwo Jagona jest zupełnie jawne, gdyż tryl nie tyl-

⁷⁰ Frits Noske, op.cit., s. 149: „The octave leap which seems to have the connotation of sneering (...)”.

⁷¹ Tamże, s. 149: „The trill which occurs more frequently in connection with Jago's part often leaves the impression of jeer but also pictures gentle persuasion”.

ko towarzyszy mu w partiach instrumentalnych, tj. klarnetu, fagotów, altówek i wiolonczeli, lecz także występuje w jego partii wokalne).

Trzeci z kolei słusznie wyróżniony przez Noskego muzyczny atrybut Jagona to akompaniament unisono, ze względu na swą charakterystyczność zapewne pojawiający się rzadziej niż chociażby omówione pokrótce tryle. Znajdujemy go oczywiście w introdukcji do *Credo* i następnie w trakcie tego Jagonowego wyznania (s. 114–120 [176–190]). Ponadto we wspomnianej już, bardzo istotnej dla rozwoju dramatu scenie niby-ostrzegania Otella przed zazdrością (wspomniane *Temete, signor, la gelosia...*, s. 130–131 [202–203]). Tak samo ważne i znamienne jest pojawianie się unisono w akcie III podczas sceny rozmowy Jagona z Cassiem, gdy ten pierwszy specjalnie tak prowadzi konwersację, by ukryty uprzednio Otello odnalazł w niej niezbite dowody na romans Desdemony z Cassiem (s. 244 [377] – w tym momencie Otello wydaje pełen bóleści i żądzy zemsty okrzyk *Ruina e Morte! – Zguba i śmierć!*). Akompaniament unisono towarzyszy też scenie zupełnego triumfu Jagona nad Otellem – zaraz potem krzyczy on *Ecco il Leone!* (s. 320–322 [460–462]). Noske zwraca uwagę na analogie między tą sceną a początkiem działań Jagona na s. 17 [30]).

Czwarty z wymienionych istotny atrybut Jagona, pojawiający się nader często w całej operze, to opadająca gama chromatyczna. Słyszymy ją już na samym początku opery, choć wtedy może mieć nieco inną rolę, a mianowicie współtworzenia nastroju grozy i niepokoju podczas burzy. Znacząca na pewno chromatyka występuje na s. 17 [30], kiedy to wedle Noskego zaczyna się droga Jagona do zniszczenia Otella (o analogii ze sceną triumfu Jagona na s. 320–322 [460–462] wspomniano już powyżej). Schromatyzowany jest również przewodni motyw piosenki o picciu (s. 59–80 [89–122]), wskazująca na perfidię Jagona opadająca chromatyka pojawia się też zaraz po upiciu Cassia (s. 84–85 [129]). Na początku aktu II, kiedy Jago w ramach realizacji swojego planu namawia Cassia, by ten prosił o wstawiennictwo Desdemonę, opadające gamy chromatyczne w smyczkach jasno wskazują jego prawdziwe zamiary. Motyw ten, co oczywiste, występuje też w *Credo* (s. 114–120 [176–190]). Podobnie dzieje się chwilę przed relacjonowaniem przez Jagona Otellowi fałszywego snu (s. 182–183 [268]) i w trakcie tej relacji (s. 187 [273]). Odkrywająca przed słuchaczami perfidię Jagona chromatyka

towarzyszy również słowom jego przysięgi *Testimon è il Sol ch'io miro...* – Świadkiem mi słońce, (...)/ Że Otellowi święcie daję serce, ramię, umysł,/ By mu dopomóc w jego krwawym dziele! (s. 195–196 [287]). Złowroga i zwiastująca wpływ manipulacji Jagona chromatyka towarzyszy też trzecioaktowemu dialogowi Otella i Desdemony, gdy zazdrosny Maur domaga się od małżonki podarowanej jej chusteczki (jej brak ma być dowodem zdrady – s. 213, 221 [318, 334]) oraz pod koniec aktu III po największym w operze ensemble'u. W akcie IV motyw opadającej gamy chromatycznej brzmi w fagotach przed modlitwą Desdemony *Ave Maria*, choć w tym przypadku trudno mówić o sygnalizowaniu perfidii Jagona bądź jego manipulacjach, raczej jest to znak pewnego nastroju, ewentualnie zapowiedź niedalekich tragicznych wydarzeń.

I ostatnia wskazana cecha, zazwyczaj zresztą niewystępująca samodzielnie, lecz towarzysząca innym motywom, np. opadającej gamie chromatycznej, a mianowicie triole. Znajdziemy je zarówno w piosence o picciu, jak i na początku aktu II (kiedy ma miejsce namawianie Cassia przez Jagona, by ten pierwszy zwrócił się o pomoc do Desdemony), ponadto w *Credo*, podczas ostrzegania Otella przed zazdrością (*Temete, signor, la gelosia...*), relacjonowania fałszywego snu, duetu zemsty (s. 197 [293] i nn.) itp.

Jago, jak podkreśliłam już wcześniej, jest – zwłaszcza pod względem muzycznym – najbardziej dominującą postacią opery. Przypisany mu i określający go materiał melodyczny powinien być zostać w miarę możliwości dokładnie opisany – lub chociaż wskazany – również z tego względu, że w powiązaniu z nim kształtowane są też motywy odnoszące się do innych bohaterów. Szczególnie istotnym tu zjawiskiem jest, nazwane tak przez Noskego, „working of the poison” („działanie trucizny”)⁷². Sam Jago dwukrotnie wypowiada słowa *Il mio velen lavora – Moja trucizna działa* (s. 170 i 321 [249 i 459]):

⁷² Por. tamże, s. 152. Noske określa to zjawisko jako „the most important structural feature of the opera”.

Przykład 3.2a. *Otello*, Akt II, s. 170 [249]

O *Atróce idea!* (*fissando Otello*)
 J *Nella dimora di Cassio ciò s'a - sconda.* (*Il mio velen la -*
Rea con - tro me! con - tro
- vo - ra.)
 a 51023 a

Przykład 3.2b. *Otello*, Akt III, s. 321 [459]

JAGO (*ascoltando le grida*)
 Ten. (*Il mio ve - len la - vo - ra.*)
 (interno) Vi - va O -
 Bassi Vi - va O -
 T *Vi - va O.* (*Trombe lontan*)
 p *ff*

Liczne momenty muzyczne potwierdzające powyższe słowa Verdi wplótł w strukturę całego dramatu. Charakterystycznym tego przykładem jest piosenka o piciu pod koniec aktu I, kiedy to znamieny dla Jagona, zbudowany na opadającej gamie chromatycznej swoisty refren (na słowach *Beva con me*) po pewnym czasie przejmowany jest i powtarzany przez Rodriga, bezwolne narzędzie w rękach głównego manipulatora, a później także przez zebrany tłum, ulegający najwyraźniej sugestiom Jagona. Najbardziej liczne przykłady „działania trucizny” widzimy w partii Otella, który z jednej strony należy niewątpliwie do głównych postaci dramatu, z drugiej zaś jest w zasadzie najmniej charakterystyczny – na kształt śpiewanych przez niego melodii wpływają najczęściej melodie przypisane Jagonowi bądź Desdemonie.

Jeśli chodzi o wpływ Jagona, to rzecz jasna nasila się on ku środkowi opery, aby zupełnie wygasnąć w ostatnich scenach, gdy Otello po zamordowaniu Desdemony odkrywa prawdę. Przykładem może być moment w akcie II, kiedy nabierający pierwszych podejrzeń i cierpiący Otello przejmując charakterystyczną dla Jagona chromatykę (słowa *...nel chiostro dell'anima ricetti qualche terribil mostro... – W zakamarkach duszy hodujesz jakieś straszne monstrum*), czemu dodatkowo towarzyszy podkreślające jego ból nieregularne frazowanie i niestabilność tonalna:

Przykład 3.3. *Otello*, Akt II, s. 128 [197–199]

128

ALL^o MOLTO PIÙ MOSSO ♩ = 152

pausa lunga

cie - - lo, tu sei l'e - - co dei det - ti miei, nel

ALL^o MOLTO PIÙ MOSSO ♩ = 152

f

col canto

chio - - stro del - - l'a - - ni - ma ri - -

- cet - - ti..... qual - - che ter - ri - bil

mostro. Si; ben t'udii poc' anzi mormo - rar: ciò m'ac.

mf

mf

ppp a tempo

ff

mf

pp

Podobne przejmowanie materiału melodycznego od Jagona ma miejsce w drugoaktowym kwartecie (Jago, Emilia, Otello i Desdemona, s. 158 [235] i nn.) – w tym kwartecie zresztą tylko Desdemona ma inny materiał melodyczno-rytmiczny niż pozostała trójka, tylko ona bowiem opiera się w swej czystości i niewinności manipulacjom Jagona. Z kolei do *Credo* Jagona nawiązuje bardzo czytelnie aria Otella *Ora e per sempre addio* – *Teraz i na zawsze żegnajcie* (s. 174 [255]) oraz w akcie III Otella *Dio! mi potevi scagliar* – *Boże, mogłeś mnie doświadczyć złem wszelkiej nędzy* (s. 226 [346]). Działania trucizny dowodzi też zamykający akt II duet Otella i Jagona i początek aktu III będący intro-

dukcją do dalszej części rozmowy Jagona i Otella o rzekomej zdradzie Desdemony.

Poza przejmowaniem przez pozostałe postaci charakterystycznych dla Jagona opadającej chromatyki i rytmów triolowych „działania trucizny” dowodzi wskazany przez Noskego czteronutowy motyw, który określa on jako „Jago’s motif of designing” (motyw tworzenia przez Jagona)⁷³. Motyw ten ma kilka wariantów, ogólnie jednak podstawowy jego kształt to trzy nuty ułożone wznosząco w krokach sekundowych, po których następuje skok o większy interwał w dół. W partii wokalne samego Jagona motyw ten pojawia się na początku aktu II podczas rozmowy ze zdegradowanym Cassiem (słowa *Pregala tu*, s. 111 [172]):

Przykład 3.4. *Otello*, Akt II, s. 111 [172]

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line (J) and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "Du - ce del no - stro Du - ce, sol per es - saei vi - ve. Pre - ga - la". The piano accompaniment features a bass line with a "morendo" marking and a treble line with "morendo ed allarg.". The second system continues the vocal line with "tu, quell'a - ni - ma cor - te - se per te in - ter - ce - da". The piano accompaniment includes a "ritardando" marking and a section labeled "B". The score concludes with the number "51023" and a repeat sign.

Znajdziemy go też w *Credo* oraz zaraz po nim, gdy Jago obserwuje rozmawiających w ogrodzie Cassia i Desdemonę, a także w scenie *Temete, signor, la gelosia* (s. 131 [204]). Znamienne jest też pojawienie się

⁷³ Por. tamże, s. 155.

tego motywu po relacji fałszywego snu (s. 189 [276]) i podczas rozmowy Jagona z Cassiem, której przysłuchuje się ukryty Otello (s. 241 [371]). Ukoronowaniem działań Jagona jest śmierć Desdemony i ostateczny upadek Otella, dlatego „motif of designing” poprzedza bezpośrednio moment uduszenia Desdemony przez zniszczonego zazdrością Maura (s. 350 [506]) i po raz ostatni występuje chwilę po uduszeniu (s. 352 [509]).

Pozostaje jeszcze napisać o dwóch motywach nienależących wprawdzie do charakterystyki muzycznej Jagona, ale bezpośrednio związanych z realizacją jego planu. Chodzi o występujące także w innych operach Verdiego i innych operach tego czasu motywy losu i śmierci⁷⁴.

Motywy losu to, ogólnie rzecz biorąc, akord z sekstą małą, która łączy się na kwintę, przy czym często pierwsza postać akordu występuje albo jako appoggiatura, albo podkreślona jest akcentem. Ten układ harmonicznno-rytmiczny jest każdorazowo powtarzany parę razy z rzędu. W *Otello* motyw losu zostaje zastosowany kilkakrotnie, m.in. w scenie rozmowy Jagona z Cassiem podsłuchiwanej przez ukrytego Otella (s. 241 [372]):

Przykład 3.5. *Otello*, Akt III, s. 241 [372]

The image shows a musical score for a scene from Verdi's *Otello*. It consists of three staves. The top staff is for Cassio, with lyrics: "rei!" and "Do ve son giunto!!". The middle staff is for Otello, with lyrics: "Un vel..... tra". The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a rhythmic and harmonic motif of a minor sixth chord (F major triad with a lowered sixth) moving to a fifth chord (C major triad with a lowered fifth). The piano part includes dynamics like *pp* and *f*, and a tempo marking of *♩ = 51023*.

⁷⁴ O motywie śmierci w operach XVIII – i XIX-wiecznych Noske pisze szerzej w szkicu *The Musical Figure of Death* (w: F. Noske, *The Signifier and Signified...*, op.cit., s. 171–215). Zwłaszcza figura śmierci zasługuje wręcz na miano toposu, jako że przewijała się – mniej lub bardziej oryginalnie zastosowana – w licznych operach XVIII i XIX wieku, najpierw u kompozytorów francuskich, a potem – głównie za sprawą Simone Mayra – także we włoskich.

– a także chwilę później, gdy zrozpaczony Otello wykrzykuje *Ruina e Morte!* (s. 244 [377]). Złowrogi los Otella podkreślony zostaje również na koniec aktu III po triumfie Jagona, po jego słowach *Ecco il Leone* (s. 323 [463]) oraz na samym początku aktu IV, gdy Desdemona w przeczcuciu własnej śmierci prosi Emilię o pochowanie jej w sukni ślubnej (s. 326 [468]). Ostatni raz motyw losu zostaje wpleciony w muzykę w chwili wejścia Otella do sypialni Desdemony, kiedy zazdrosny Maur zamierza udusić rzekomo wiarołomną żonę (s. 343 [495]).

Z kolei motyw śmierci sygnalizowany jest nie przez ukształtowanie harmoniczo-melodyczne, lecz przez rytmiczne. Noske zwraca uwagę na występowanie w operach włoskich i francuskich XVIII i XIX wieku trzech pokrewnych wersji tego motywu, które mogą być opisane za pomocą terminologii zaczerpniętej z antycznej metryki. Są to: anapest (dwie trzydziestodwójki i ósemka), podwójny jamb (cztery trzydziestodwójki i ósemka) oraz peon (trzy trzydziestodwójki i ósemka)⁷⁵. W *Otelli* znajdujemy wszystkie trzy postacie tego motywu⁷⁶. Pierwsze wystąpienie może być interpretowane dwojako. Otello podczas zamykającego akt I duetu miłosnego śpiewa o swoim dotychczasowym życiu spędzonym na różnych polach bitew. Towarzyszący tej opowieści motyw śmierci może odnosić się zarówno wprost do śmierci podczas walki, jak i w zawołowany sposób wskazywać na tragiczny koniec kochanków. Mniej wątpliwości budzą kolejne prezentacje omawianego motywu: w arii Otella *Ora e per sempre addio* (s. 176 [259]), potem w duecie Otella i Jagona na koniec aktu II *Si, per ciel – Przynięgam na niebo* (zaraz po trzykrotnym wykrzyknieniu Otella *Sangue! – Krwi!*, s. [283] – w wyciągu fortepianowym motyw nie jest uwzględniony – i w części A' tegoż duetu, s. [291]). Piękne muzycznie użycie motywu śmierci ma miejsce w trzecioaktowym duecie Otella i Desdemony, gdy ona śpiewa *Ester refacta fisso lo sguardo tuo tremendo, in te parla una*

⁷⁵ Por. tamże, s. 172.

⁷⁶ Noske zauważa, że większość zastosowań muzycznej figury śmierci była raczej rutynowa, motyw ten pojawiał się bowiem w sytuacjach oczywistych i bezpośrednio związanych ze śmiercią. Znacznie bardziej wyrafinowane było niebezpiecznie związane z widoczną na scenie akcją użycie owej figury: „(...) it may implicitly – pisze Noske – point to tragic death, although the actual situation in which it occurs does not give any clue to a fatal issue” (tamże, s. 172).

Furia... – Przerażona patrzę na twą straszną twarz, wściełość przez ciebie przemawia..., s. 218 [326]):

Przykład 3.6. *Otello*, Akt III, s. 218 [326]

DES.

ANDANTE MOSSO ♩ = 72

E sterre fat.ta fis.so

ppp

D

lo sguardo tuo tre.men.do, in te parla una

D

Fu - - ria, la sento e non l'in.tendo. Mi guarda!...

ppp

51023

Po raz ostatni złowieszcza śmierć przypomina o sobie, gdy Otello rzuca Desdemonie w twarz okrutne oskarżenie, nazywając ją dziwką (s. [342–343] – w wyciągu fortepianowym motyw ponownie pominięty).

Co ważne, jedyną w zasadzie postacią, która w swej muzycznej charakterystyce nie poddaje się manipulacjom Jagona, jest Desdemona, o czym wspomniano już wyżej. Ciekawe, że mimo to jej udział w rozwoju akcji jest nieomal zupełnie pasywny – jedyna aktywność, na jaką się zdobywa, to powtarzające się kilkakrotnie wstawiennictwo u Otella,

by ten przywrócił Cassia do łask⁷⁷. Muzyczne środki charakteryzujące Desdemonę mogłyby uchodzić za bardzo konwencjonalne, jednak zyskują na znaczeniu, jeśli mamy świadomość, że są one kształtowane również jako przeciwieństwo muzycznych atrybutów Jagona. Desdemona zatem niemal w ogóle nie wykorzystuje figur melodycznych i rytmicznych przypisanych manipulatorowi⁷⁸. Nader wyraźnym sygnałem przeciwstawienia sobie tych postaci jest ensemble w akcie II, podczas którego Desdemona śpiewa tak charakterystyczną dla Jagona opadającą gamę, ale jest to po pierwsze gama nie chromatyczna, lecz diatoniczna, po drugie zaś dźwięki powiązane są nie w triole, lecz w duole (*Vien, ch'io t'allieti il core, ch'io ti lenisca il duol – Chodź, uraduję twe serce, ukoję twój ból*, s. 164 [241]):

Przykład 3.7. *Otello*, Akt II, s. 164 [241]

The musical score consists of five staves. The top four staves are vocal lines for Desdemona (D), Emilia (E), Othello (O), and Iago (J). The fifth staff is the piano accompaniment (Y). The vocal lines are in Italian. The piano part features a prominent triplet figure in the right hand, marked 'PPP dolcissimo' and 'PP'. The score is numbered 51023 at the bottom.

⁷⁷ Por. Frits Noske, „*Otello*”: *Drama through structure...*, op.cit., s. 157–158.

⁷⁸ Kilkakrotnie w partii Desdemony pojawiają się triole, jednak ich obecność jest wyraźnie podyktowana wymogami prozodii (por. np. s. 226, 228, 230, 338–339, 418–420, 425, 429, 432–434, 436–438, 444–450, 467, 469, 471–474, 477, 481–482, 485, 498–491, 501 partytury). Ciekawostką jest też, że o ile w partii wokalne Jagona 23 razy występują przednutki, o tyle śpiew Desdemony jest przednutkami ozdobiony tylko pięć razy.

W trakcie całego tego ensemble'u Desdemona jest jedyną postacią na tle pozostałej trójki (Jagona, Emilii i Otella), której przypisano inny materiał melodyczny (o czym była tu mowa już wcześniej). Tylko ona prowadzi śpiewną, diatoniczną melodię w wyraźnie dłuższych wartościach⁷⁹, w długich, płynnych frazach. Taki typ melodyki, rytmiki i frazowania jest zresztą dla niej charakterystyczny w całej operze, nie rzadko wiąże się to z prostszą, o silnych korzeniach tonalnych harmoniką. Najczęstszym określeniem wskazującym charakter jej śpiewu jest *dolce* (ewentualnie *dolcissimo*, obydwa doprecyzowywane przez *cantabile*).

Muzyczne zabiegi Verdiego, wydobywające cechy postaci i relacje pomiędzy nimi, pozostają w pełnej spójności z grą charakterów i uczuć wpisaną w libretcie Boita. Dzięki kooperacji dwóch artystów *Otello* stanowi, rzec można, perfekcyjne wcielenie idei dzieła operowego jako takiego, w którym pełna jakość rodzi się z unikatowego zespolenia poezji, muzyki i teatru.

3.6. *Wróciliśmy! Oto jesteśmy! – narodziny Falstaffa*

Po sukcesie *Otella* w 1887 roku 74-letni już wówczas Verdi nie planował pisania następnej opery. Ledwo dwa lata później jednak, dzięki rozmowom z Boitem, zaczął coraz śміielej – choć nie bez nawracających wątpliwości – myśleć o realizacji planu, z którym nosił się od lat.

W kwietniu 1889 roku Verdi odwiedził Mediolan i podczas tej wizyty przynajmniej kilka razy widział się z Boitem. Potem spotkali się ponownie pod koniec czerwca, gdy kompozytor zatrzymał się w Mediolanie w drodze do Montecatini. To właśnie w tym czasie narodziła się idea wspólnego napisania *Falstaffa*. Ledwo rok później Giulio Ricordi w „Gazzetta musicale di Milano” oficjalnie ogłosił, że praca nad dziełem jest w toku. W artykule Ricordiego znalazła się też informacja o tym, że Verdi z zamiarem napisania opery komicznej nosił się od lat, zamiar ów

⁷⁹ Również ciekawostką, lecz w tym kontekście znaczącą, jest liczba szesnastek, tj. nut o najmniejszych wartościach rytmicznych, w partii każdej postaci podczas tego ensemble'u – u Jagona znajdziemy ich 103, u Emilii – 61, u Otella – 71, a u Desdemony – tylko dwie, i to na samo zakończenie sceny.

jednakże nie dochodził do skutku głównie ze względu na niemożność znalezienia odpowiedniego tematu. Sytuacja zmieniła się, jak relacjonował Ricordi, dzięki Arrigowi Boitowi – to on podsunął Verdiemu właściwy temat, w kilka godzin sporządziwszy pierwszy szkic fabuły dzieła zatytułowanego *Falstaff*, czerpiącego z kilku sztuk Shakespeare'a.

Jakkolwiek to faktycznie Boito zdołał przekonać Verdiego do pracy nad *Falstaffem*, to sam temat nie mógł być jego wyłącznym pomysłem: kompozytor myślał nad nim przypuszczalnie od lat, a jeśli nawet nie znał opery Saliergo z 1799 r. pod tym tytułem, to niemal niemożliwe jest, by nie słyszał o pochodzącej z 1849 r. włoskiej wersji opery Nicolaia *Die lustigen Weiber von Windsor*. Już w 1868 r. w prasie pojawiały się wiadomości, że Verdi przygotowuje operę *Falstaff* na podstawie libretta Ghislanzoni'ego – obydwaj artyści zaprzeczyli wówczas tym plotkom, niemniej jednak należy stwierdzić, że temat z jakichś przyczyn powracał.

Rozmówiwszy się z Boitem w czerwcu 1889 roku, już z Montecatini 6 lipca kompozytor napisał do niego list pełen entuzjazmu, omawiając pierwsze szczegóły libretta: „Nim zabrałem się do Pańskiego szkicu, przeczytałem ponownie *Wesołe kumoszki*, dwie części *Henryka IV* oraz *Henryka V*. I mogę jedynie powtórzyć »znakomicie«, gdyż niemożliwym byłoby zrobić to lepiej niż Pan.

Wielka szkoda, że zainteresowanie (to nie Pana wina) nie narasta cały czas aż do końca. Kulminację stanowi finał drugiego aktu. Pojawienie się gęby Falstaffa pośród prania etc. stanowi przejaw genialnej inwencji komicznej.

Boję się także, że ostatni akt, mimo jego elementów fantastycznych, może okazać się słaby, z tymi jego wszystkimi drobnymi numerami, piosenkami, ariettami etc., etc. Sprowadza Pan z powrotem *Bardolfa!* Czemużby zatem nie sprowadzić także *Pistoli* i nie pozwolić, by popełnili razem jakieś maleńkie, albo duże, draństwo?

Ma Pan tylko dwa śluby! Tym lepiej, ponieważ mają niewiele wspólnego z głównym nurtem akcji.

Dwa sądy poprzez wodę i poprzez ogień wystarczą, by stosownie ukarać Falstaffa, choć chciałbym go zobaczyć także solidnie obitego.

Tak tylko gadam... proszę nie zwracać na to uwagi. Teraz mamy zupełnie inne rzeczy do omówienia dotyczące tego *Falstaffa* czy też *Wdówek*, które jeszcze dwa dni temu pozostawały tylko w sferze marzeń,

a teraz nabierają kształtów i mogą stać się rzeczywistością! Kiedy? Jak?... Któż to wie!! Napiszę o tym do Pana jutro lub potem”⁸⁰.

Zaledwie dzień później radość Verdiego z nowego wyzwania zostaje stłumiona przez poważne obiekcje: „Tak długo, jak błędziliśmy po świecie idei, wszystko nam sprzyjało; ale nagle zesliśmy na ziemię i stanęliśmy wobec praktycznych pytań, wątpliwości, a onieśmielenie wzrosło.

Czy szkicując *Falstaffa*, pomyślał Pan kiedykolwiek o moim niezwykle zaawansowanym wieku? Dobrze wiem, co Pan na to odpowie, przesadzając co do stanu mego zdrowia, dobrego, znakomitego, mocnego... I przyjmijmy, że tak jest; niemniej jednak musi się Pan ze mną zgodzić, że podejmując się takiego zadania, mógłbym zostać oskarżony o wielką zuchwałość! A co, jeśli wysiłek byłby dla mnie nadmierny? A co, jeśli nie zdołałam dokończyć muzyki?

Wtedy Pański czas i praca byłyby na próżno! Nie chciałbym tego nawet za całe złoto tego świata. Ta myśl jest dla mnie nieznośna; tym bardziej nieznośna jeśli, pisząc *Falstaffa*, miałby Pan nawet nie porzucić, lecz choćby odłożyć *Nerone* lub opóźnić moment jego wystawienia. Byłbym obwiniany o to opóźnienie i na mą głowę posypałyby się gromy publicznej złośliwości.

Jak zatem obejść te przeszkody?... Czy może Pan odeprzeć moje obiekcje? Chciałbym, żeby Pan mógł, ale nie wierzę, by było to moż-

⁸⁰ *Carteggio Verdi – Boito*, op.cit., vol. I, s. 142: „Prima di leggere il vostro schizzo ho voluto rileggere le *Allegre Comari*, le due parti dell’*Enrico IV*, e l’*Enrico V*; e non posso di ripetere *benissimo*, ché non si poteva far meglio di quello che avete fatto Voi. Peccato che l’interesse (non è colpa vostra) non aumenti sino alla fine. Il punto culminante è al finale del second’atto; es è vera trovata comica l’apparizione del muso di Falstaff fra la bianchieria et. Temo anche che l’ultimo Atto, malgrado quel po’ di fantastico, riesca piccolo con tutti quei piccoli pezzi *Canzoni Ariette* et et. Voi fate ricomparire *Bardolfo!* e perché non fareste ricomparire anche *Pistol*, e tutti e due, per commettere qualche piccola o grossa biricchinata? – Dei matrimoni ne fate due soli! Tanto meglio ché si legano poco all’intrigo principale. Le due prove dell’acqua e del fuoco bastano per ben punire Falstaff: nonostante mi sarebbe piaciuto di vederlo anche ben ben bastonato – Dico così per dire... e non badate a quel che dico. Ora abbiamo ben altre cose a comunicarci (sic!), onde questo *Falstaff* o *Comari* che era due giorni fa nel mondo dei sogni, ora va prendendo corpo, e può diventare una realtà! Quando? Come?... Chi sa!! Ve ne scriverò domani o dopo”.

liwe. Tak czy siak, przemyślmy to (i proszę zadbać o to, by nie robił Pan niczego, co mogłoby zaszkodzić Pańskiej karierze), a jeśli znajdzie Pan *jeden* argument wspierający Pana racje, ja zaś znajdę sposób, by ująć sobie, powiedzmy, dziesięć lat, wtedy... Co za radość! Móc znowu powiedzieć Publiczności:

*Wróciliśmy!!
Oto jesteśmy!!*⁸¹.

W odpowiedzi Boito napisał dwa listy – zapewne otrzymując powyższe wiadomości dzień po dniu, w pierwszym zawierając ogólną refleksję na temat komedii, a w drugim kojąc obawy kompozytora. Niewątpliwie bez tej determinacji librecisty trudno byłoby samemu Verdiemu podjąć decyzję o przystąpieniu do pracy.

Analizując zatem właściwości komedii, Boito zauważa: „Nie mam co do tego wątpliwości: trzeci akt jest najzimniejszy. A to w teatrze oznacza kłopoty. Niestety jest to prawo wspólne dla wszystkich teatrów komicznych. Tragedia ma prawo przeciwne. Zbliżanie się katastrofy w tragedii (czy to dającej się przewidzieć, jak w *Otellu*, czy to niespodziewanej, jak w *Hamlecie*), genialnie zwiększa zainteresowanie, ponieważ jej zakończenie jest straszne. Dlatego ostatnie akty tragedii są zawsze najpiękniejsze.

W komedii, gdy węzeł ma się rozwiązać, zainteresowanie zawsze słabnie, ponieważ zakończenie jest szczęśliwe.

⁸¹ Tamże, s. 143: „Finché si spazia nel mondo delle idee tutto sorride, ma quando si mette un piede a terra, all'atto pratico nascono i dubbj (sic!) gli sconforti. Voi nel tracciare Falstaff avete mai pensato alla cifra enorme de' miei anni? So bene che mi risponderete esagerando lo stato di mia salute, buono, ottimo, robusto... E sia pure così: ciò malgrado converrete meco, che potrei essere tacciato di grande temerità nell'assumermi tanto incarico! – E se non reggessi alla fatica?! – E se non arrivassi a finire la musica? – Allora voi avreste sciupato tempo e fatica inutilmente! Per tutto l'oro del mondo io non lo vorrei. Quest'idea mi riesce insopportabile; e tanto più insopportabile, se Voi scrivendo Falstaff, doveste, non dire abbandonare, ma solo distrarre la vostra mente da Nerone, o ritardare l'epoca della produzione. Io sarei accusato di questo ritardo, ed i fulmini della malignità pubblica cadrebbero sulle mie spalle. Ora come superare questi ostacoli?... Avete Voi una buona ragione da opporre alle mie? Lo desidero, ma non lo credo. Pure pensiamoci (e badate di non far nulla che possa nuocere alla vostra carriera) e se Voi ne trovaste *una* per una parte, ed io la maniera di levarmi dalle spalle una dieci d'anni, allora... Che gioja! Poter dir al Pubblico: *Siamo qua ancora!! A Noi!!*”

Ostatnio czytał Pan ponownie Goldoniego i proszę przypomnieć sobie, jak w ostatnich scenach, choć cały cudowny kontekst dialogu i charakterów pozostaje uroczy, akcja zwalnia prawie zawsze, a wraz z nią słabnie zainteresowanie. W *Wesołych kumoszках* nawet Shakespeare przy swoich umiejętnościach nie zdołał uciec temu ogólnemu prawu. I podobnie Molière, i podobnie Beaumarchais, i podobnie Rossini. Ostatnia scena *Cyrulika* zawsze wydawała mi się mniej piękna od reszty. Proszę mnie poprawić, jeśli się mylę.

W komedii jest moment, gdy publiczność mówi sobie: »To koniec«, mimo że na scenie koniec jeszcze nie nadszedł.

Węzeł nie może być rozwiązany, nie będąc wcześniej poluzowanym, a kiedy już jest poluzowany, rozwiązanie zostało przewidziane i zainteresowanie zniknęło.

Komedia rozwiązuje węzeł; tragedia rozrywa go lub przecina. Zatem trzeci akt *Falstaffa* w rzeczy samej jest najbardziej chłodny. Ale ponieważ jest taki w wyniku działania ogólnego prawa, kłopot jest mniej poważny, niżby się wydawał⁸². W dalszej części listu librecista wskazuje konkretne rozwiązania, które pozwolą ów „zimny” trzeci akt „ocieplić” – między innymi poprzez wykorzystanie komicznego potencjału tkwią-

⁸² Tamże, s. 144–145: „Non c'è dubbio: il terz'atto è il piú (sic!) freddo. E questo, sul teatro, è un guajo (sic!). – Sventuratamente codesta è una legge comune del teatro comico. Il tragico ha la legge opposta. L'avvinarsi della catastrofe in una tragedia (sia prevveduta come nell'Otello, o impreveduta come nell'Amleto) aumenta prodigiosamente l'interesse perché il suo fine è terribile. – Cosí (sic!) gli ultimi atti delle tragedie sono sempre i piú belli. – Nella commedia quando il nodo sta per sciogliersi l'interesse diminuisce sempre perché il suo fine è lieto. Ella ha riletto recentemente Goldoni e si rammenterà come nell'ultime scene, pur rimanendo ammirabile tutto il meraviglioso contesto del dialogo e dei caratteri, l'azione decada quasi sempre e l'interesse con essa. – Nelle *gaje comari* (sic!), Shakespeare, con quel po' po' di polso che aveva, non ha potuto sottrarsi neppure esso a codesta legge comune. – E cosí (sic!) Molière, e cosí Beaumarchais e cosí Rossini. L'ultima scena del Barbiere mi è sempre parsa meno mirabile del resto. – Se m'inganno, mi corregga. Nella commedia c'è un punto in cui in platea si dice: è finita e invece, sulla scena, non è finita ancora. Un nodo non può esser sciolto senza essere allentato prima, e quando è allentato si prevede come si scioglierà e l'interesse è sciolto prima del nodo. La commedia disfa il nodo, la tragedia lo rompe o lo taglia – Dunque il terz'atto del Falstaff è certamente il piú freddo. Ma perché è una legge comune che lo sia, il guajo è meno serio di quello che si creda”.

cego w scenach z udziałem samego Falstaffa oraz przez wysunięcie na plan pierwszy wątku miłosnego pomiędzy Nannettą i Fentonem.

W drugim liście, przesłanym razem z powyższym, Boito z pasją stara się zaprzeczyć wątpliwościom Verdiego – podobnie jak w przypadku *Otella* wpływ librecisty na podjęcie pracy przez kompozytora wydaje się szczególnie: „Prawda jest taka, że nigdy nie myślę o Pańskim wieku, ani gdy z Panem rozmawiam, ani gdy do Pana piszę, ani gdy dla Pana pracuję.

To Pan się myli.

Wiem, że *Otello* dopiero skończył dwa lata i że, jak Panu pisałem, został zaprezentowany, jak powinno być, rodakom Shakespeare’a. Lecz jest jeszcze poważniejszy powód niż wiek i oto on: powiedziano Panu po *Otellu*: »Nie da się skończyć lepiej!«. To znakomita prawda i zawiera wielką oraz niezwykle rzadką pochwałę. To jedyny poważny argument. Poważny dla naszych współczesnych, nie dla Historii, która ponad wszystko osądza zasadniczą wartość ludzi. I jednak to bardzo rzadkie oglądać, jak życie artysty podsumowuje międzynarodowy triumf. *Otello* jest tym triumfem. Wszystkie inne obiekcje – *wiek, siła, Pańska praca, moja praca* etc., etc. – nie mają znaczenia i nie stoją na przeszkodzie podjęciu nowej pracy. Skoro zobligował mnie Pan do mówienia o mnie samym, powiem Panu, że pomimo zaangażowania w *Falstaffa*, którego się podejmę, będę mógł ukończyć moją własną pracę w ustalonym terminie. Jestem tego pewien. Przejdźmy zatem do innych wątpliwości.

Nie wierzę, by zmęczyło Pana pisanie opery komicznej.

Tragedia czyni osobę piszącą ją w istocie *cierpiącą*: umysł poddany jest bolesnym wpływom, które chorobliwie pobudzają nerwy.

Lecz żarty i śmiech w komedii rozweselają umysł i ciało. (...)

Całe życie chciał Pan znaleźć dobry temat na operę komiczną. To znak, że w Pańskim mózgu znajduje się szlachetna, wesoła skłonność do sztuki; instynkt jest dobrym doradcą. Jest tylko jeden sposób, by zakończyć lepiej niż *Otellem* – zakończyć triumfalnie *Falstaffem*⁸³.

⁸³ Tamże, s. 145–146: „Sta il fatto che non penso mai alla sua età né quando le parlo, né quando le scrivo si fa intendere come deve ai compaesani di Shakespeare. Ma c'è un ragionamento più forte che non sia quello dell'età ed è questo: S'è detto di Lei dopo l'Otello: è impossibile finir meglio! Questa è una gran verità che racchiude una grande e rarissima lode. Questo è il solo argomento grave. Grave

„Amen; i niech tak będzie! Róbmy zatem *Falstaffa!*”⁸⁴ – przystaje przekonany Verdi 10 lipca 1889 roku. Niespełna cztery lata później *Falstaff* święcił swój triumf w La Scali.

3.7. Historyczny i społeczny kontekst, w którym powstawał *Falstaff*

Lata 1861 (rok ogłoszenia powstania Królestwa Italii) do 1914 stanowią w historii Włoch osobną epokę. Szczególnie głęboka przemiana zaszła we włoskim społeczeństwie w latach 80. XIX w., kiedy to głównym tematem toczącej się dyskusji społecznej było stworzenie narodu włoskiego – zgodnie z niegdyś wzywaniem z 1861 r. Massimo D’Azeglio: „Stworzyliśmy Włochy, teraz musimy stworzyć Włochów”⁸⁵.

Chcąc zatem stworzyć naród, należy znaleźć jego korzenie i tradycję, na której mógłby się oprzeć – do takich działań należały obchody w 1865 r. 600. rocznicy narodzin Dantego na dziedzińcu Santa Croce we Florencji.

Wśród muzyków najbardziej zaangażowany w tworzenie podwalin państwa i narodu włoskiego był Giuseppe Verdi – do jego dzieł o tym świadczących należą projektowana w 1869 r. *Messa per Rossini* i stwo-

pei contemporanei, non per la Storia la quale vuol valutare anzitutto il valore essenziale degli uomini – Pure è raro assai di vedere conchiusa una vita d’arte con una vittoria mondiale. L’Otello è questa vittoria. Tutti gli altri argomenti: *età, forza, fatica sua, fatica mia* ecc. ecc. non valgono e non sono degli ostacoli ad un nuovo lavoro – Poiché Lei mi sforza a parlare di me le dirò che non ostante l’impegno che assumerei col Falstaff potrò terminare il mio lavoro nel termine promesso – Ne sono sicuro. – Possiamo agli altri dubbi. Lo scrivere un’opera comica non credo che la affaticherebbe. La tragedia *fa realmente soffrire* chi la scrive, il pensiero subisce una suggestione dolorosa che esalta morbosamente i nervi. Ma lo scherzo e il riso della commedia esilarano la mente e il corpo. (...) Lei ha desiderato tutta la sua vita un bel tema d’opera comica, questo è un indizio che la vena dell’arte nobilmente gaja (sic!) esiste virtualmente nel suo cervello; l’istinto è un buon consigliere. C’è un modo solo di finir meglio che coll’*Otello* ed è quello di finire vittoriosamente col *Falstaff*”.

⁸⁴ Tamże, s. 147: „Amen; e così sia!”.

⁸⁵ Cyt. za: Emanuele Senici, *Verdi’s „Falstaff” at Italy’s Fin de Siècle*, w: „Musical Quarterly” 85/2 (lato 2001), s. 275.

rzony ku pamięci Aleksandra Manzoni w 1874 r. *Requiem*. Na temat (nigdy niezakończony) mszy dla Rossiniego pisał Verdi do dyrygenta Angela Marianiego: „Powinien pan zrozumieć, że moje »ja« znikło i jestem teraz tylko piórem zapisującym kilka nut i ręką oferującą swój udział w organizacji *patriotycznego święta* (...). Cóż to ma za znaczenie zatem, że kompozycji brak jedności? (...) Wystarczy przecież, że nadejdzie dzień, będzie miała miejsce ceremonia i, mówiąc krótko, *wydarzenie historyczne* – proszę to dobrze zapamiętać, *wydarzenie historyczne* – zaistnieje”⁸⁶.

Verdi ponadto działał na rzecz wykreowania siebie na jednego z *patres patriae*, o czym świadczy choćby jego przyjęcie członkostwa w Izbie Deputowanych w 1861 r.

Buzujący od patriotycznych emocji klimat społeczny zaczął ulegać zmianie około 1880 r. Proces tworzenia społeczeństwa włoskiego zaczęto uważać za zakończony i przystąpiono do rozliczania osiągnięć i niepowodzeń. W 1885 r. historyk Pasquale Villari pisze w przedmowie do swych *Lettere meridionali*, że Włochy cierpią na „chroniczną chorobę, której nie można ukryć ani której nie da się zaprzeczyć”. Podobną opinię wyraża wcześniej, w 1882 r., poeta Giosuè Carducci: „piękna legendarna epoka włoskiej demokracji jest skończona (...). Cały naród wchodzi w fazę wzburzenia i ewolucji, fazę, w której potrzeba będzie dużo prozy, być może złej prozy, lecz na pewno nie poezji”⁸⁷.

Ogólnie retoryka znana z lat 60. i 70. została nastrojona na nowe tony: nie chodziło już o budowanie społeczeństwa, lecz o zaprezentowanie Włoch jako dojrzałego narodu na arenie międzynarodowej. Lecz wtedy właśnie zaczęto dostrzegać przepaść dzielącą oficjalny wizerunek narodu od rzeczywistości. Euforia tworzenia ustąpiła deziluzji i rozczarowaniu.

W tym właśnie momencie pojawił się *Falstaff*. Początkowo wzbudził głównie entuzjazm krytyki, która uderzała w tony patriotyczne, a nawet nacjonalistyczne, jak w recenzji wydrukowanej w „L’Italia del popolo”: „Dzień dzisiejszy jest jak jeden z tych wielkich dni, których świadkami byliśmy w swej młodości, wspaniałych dni walki o niepodległość, gdy

⁸⁶ Cyt. za: tamże, s. 276–277.

⁸⁷ Cyt. za: tamże, s. 277.

wszystko zdawało się tak piękne, różane, obiecujące... Na moment zapomnieliśmy o nieustannej trosce naszej egzystencji, o patrzeniu na naszą ojczyznę tak bardzo inaczej, niżbyśmy chcieli i niżśmy marzyli. Verdi, jeden z najstarszych Włochów, udowadnia, że są jeszcze w naszej starczej rasie przykłady nieprzemijającej młodości (...). O młodości, któż nas usłyszy, ludzie małej wiary, rozpaczający tak często nad naszą ojczyzną i jej przyszłością, podążajcie za tym przykładem! O młodości, uczcie się i pamiętajcie”⁸⁸.

Verdi, symbol Risorgimenta, został przywołany jako ten, który jeszcze raz może zainspirować Włochów. Tak postrzegana premiera *Falstaffa* miałyby dać powód do nowego święta narodowego, niemal jak wspomniane rocznicowe obchody Dantego.

W recenzjach z *Falstaffa* widać ten entuzjazm i to pragnienie, lecz zarazem narastające zmieszanie – w miarę upływu czasu coraz większa część publiczności zaczęła manifestować swoje problemy ze zrozumieniem dzieła Verdiego i Boita.

Cała sytuacja rodziła podejrzenia, że wysiłek stworzenia narodu włoskiego spełził na niczym lub że nawet Verdi nie umie już przemawiać do całego narodu, lub że być może (o zgrozo) nie chce on przemawiać do całego narodu⁸⁹.

W istocie niezwykła złożoność arcydzieła, jakim jest *Falstaff*, zarówno na poziomie libretta, jak i muzyki, daje pewność, że opera ta jest manifestem, lecz nie tylko, albo może raczej wcale nie, narodowym.

3.8. Francuski przekład sztuk Shakespeare’a jako podstawa libretta *Falstaffa*

Opinia, że libretto Arriga Boita do *Falstaffa* opiera się na *Wesołych kumoszkach z Windsoru* Shakespeare’a, jest oczywiście pewnym uproszczeniem i nie wystarczy stwierdzić, że w akcję opery Boito wplótł dodatkowo kilka fragmentów zapożyczonych z cz. I i II Shakespeare’owskiego *Króla Henryka IV* – w rzeczywistości bowiem misternie utkany przez Boita tekst to genialne dzieło, w którym intryga bazuje na

⁸⁸ Cyt. za: tamże, s. 279.

⁸⁹ Por. tamże, s. 280.

historii windsorskich żon, postać głównego bohatera jednak wywodzi się w dużej mierze z dwóch części dramatu o Henryku IV.

Od razu należy podkreślić, że niebagatelny wpływ na kształt libretta musiało mieć to, że, podobnie jak to zostało już opisane w przypadku *Otella*, Boito w swojej pracy korzystał przede wszystkim z francuskiego tłumaczenia Victora-François Hugo. Tekstu angielskiego librecista używał prawie wyłącznie do konsultacji i kontroli, o czym pisze kilkakrotnie w listach do Verdiego, i chodziło przy tym głównie o wyjaśnianie wątpliwości odnośnie do metryki i akcentuacji (Boito zalecał Verdiemu, by ten odwoływał się do autorytetu swej żony Giuseppiny Strepponi w kwestii akcentowania na pierwszej sylabie słów takich jak „Windsor” i „Falstaff” – sam jednak z rozmysłem złamał w jednym miejscu tę zasadę, pisząc *Quand'ero paggio di Duca di Norfólk*)⁹⁰. Nie ma żadnych podstaw, by przypuszczać, że pisząc *Falstaffa*, Boito używał kiedykolwiek włoskich tłumaczeń Shakespeare'a. Podczas gdy co do *Otella* są w korespondencji z Verdim ślady, iż librecista choć zerknął do włoskich przekładów, to w przypadku *Falstaffa* nie ma o tym mowy. Notatki i podkreślenia w tekście świadczą, że podstawą libretta *Falstaffa* było kieszonkowe wydanie francuskiego tłumaczenia Hugo z ok. 1883 r.⁹¹. „Jak wiemy – wyjaśnia, badając tę kwestię Michele Girardi – *Wesołe kumoszki z Windsoru* były głównym źródłem *Falstaffa*. Badanie woluminu z notatkami Boita pokazuje, jak bez wahania i skrupulatnie podkreślił on każdy fragment, którego zamierzał użyć. Plan komedii, nawet po zmianach spowodowanych skompresowaniem akcji – eliminacja niektórych postaci, redukcja figli do dwóch, zmiana niektórych imion i związków – zgadza się z librettem w każdym detalu. Pomysły Boita na to, jaki ogólny zarys przybierze fabuła, były jasne od pierwszej fazy projektu.

Nieco inne, jednakże, jest traktowanie materiału zapożyczonego z dwóch części *Henryka IV*, lecz szczególnie z cz. I. Boito podążał za rozwojem tej fabuły z uwagą, zaznaczając całe połączenia dialogów, monologów i znacznie więcej. Zwracająca uwagę liczba cyrkumfleksów

⁹⁰ Por. Michele Girardi, *French Sources of „Falstaff” and Some Aspects of Its Musical Dramaturgy*, tłumaczył William Ashbrook, w: „The Opera Quarterly” vol. 11 nr 3 (1995), s. 46.

⁹¹ Udowadnia to szczegółowo Michele Girardi, zob. tamże, s. 46–48.

umieszczonych przez niego w tekście jest przejawem jego wzmożonego zainteresowania konkretnymi fragmentami. Znajdują się też [w tekście] inne zaznaczenia pokazujące jego intencje podczas rozwoju libretta, wskazujące, jak niektóre rzeczy miały być umieszczone w stosunku do materiału zaczerpniętego z *Wesołych kumoszek*. Te nie zawsze są w swoich ostatecznych miejscach – fakt demonstrujący, jak uważne i dobrze przemyślane było jego traktowanie tej materii⁹².

Podobnie jak w *Otellu* wybór francuskiego tłumaczenia na zasadnicze źródło libretta był zapewne podyktowany znajomością tego języka przez Boita, ponieważ władał nim w zasadzie tak dobrze jak włoskim. Lecz również, jak w tragedii o Maurze z Wenecji, przefiltrowanie Shakespeare'a przez medium języka i kultury francuskiej spowodowane było pewnymi wyborami estetycznymi, których Boito tym samym dokonywał. Nie tylko tłumaczenie Hugo, ale także jego komentarze krytyczne stanowiły dla Arriga inspirację przy pracy. Przytoczmy choćby fragmenty z pism Hugo, wobec których erudyta taki jak Boito nie mógł pozostać obojętny: „W rzeczy samej we współczesnej poezji, podczas gdy sublimacja reprezentować będzie duszę oczyszczoną przez chrześcijańską moralność, [groteska] odgrywa rolę ludzkiej bestii (...). Będzie ona obejmować wszystkie wynaturzone typy, całą niedołężność, całą brzydotę. W tym podziale na człowieczeństwo i na stworzenie to on [groteskowy potwór] będzie doświadczał pasji, uosabiał słabości, popełniał przestępstwa; to on będzie popędliwy, niepoohamowany, chciwy, skąpy, niegodny zaufania, złośliwy, dwulicowy; to on jest Jagonem, Tartuffe'em, Basiliem, Poloniuszem, Harpagonem, Bartolem, Falstaffem, Scapinem, Figarem. Piękno ma tylko jeden typ; brzydota ma ich tysiące. (...)

Shakespeare to dramat, dramat opierający się zarówno na grotesce, jak i na sublimacji, na okropieństwie i śmieszności, na tragedii i komedii; dramat wyraża prawdziwą naturę trzeciego stadium poezji, tego współczesnego. (...)

Wiek terazniejszy jest dramatyczny (...). Ody śpiewają o wieczności, epickie hymny o historii, dramat zaś maluje życie. Naturą pierwszego stadium poezji jest naiwność, naturą drugiego – prostota, naturą trzeciego jest prawda (...). Ody widzą ideał, epika wielkość, dramat jest

⁹² Tamże, s. 49.

rzeczywisty. Podsumowując, trojaka poezja wypływa z trzech wielkich źródeł: to Biblia, Homer i Shakespeare⁹³.

Takie słowa musiały mieć znaczenie dla Boita, chcącego farsę, jaką stanowią *Wesołe kumoszki*, urealnić, przybliżyć do życia poprzez krzyżowanie fragmentów z kilku tekstów Shakespeare'owskich, by uniknąć zarazem zbytniego podobieństwa Verdiowskiej komedii do *commedia dell'arte* i wyzwolić ją z pęt konwencji XVIII – i XIX-wiecznej *opera buffa*. „Chciał raczej – komentuje to Girardi – obdarzyć ducha komedii tchnieniem, które przekroczy wszelkie ograniczenia maniery, podnosząc utwór do poziomu arcydzieła światowego teatru”⁹⁴.

3.9. Shakespeare'owskie źródła libretta: *Wesołe kumoszki z Windsoru*, *Henryka IV cz. I i II*

W jaki sposób Boito buduje swój mistrzowski tekst? Bierze na warsztat *Wesołe kumoszki z Windsoru*, w których epizodycznej konstrukcji i trzech głównych kobiecych rolach wyczuwa materiał na libretto. Następnie dokonuje cięć – z ponad dwudziestu postaci w sztuce zostaje zaledwie dziesiątka protagonistów w operze: Boito usuwa zupełnie jednego z towarzyszy Falstaffa – Nyma, także Jana Rugby'ego, sługę Doktora Caiusa, całą męską reprezentację rodziny Page'ów, tj. Jerzego i jego syna Williama. W konsekwencji tych drastycznych cięć w rodzie Page'ów także Shakespeare'owska Anna Page, panna na wydaniu, jedna z głównych postaci intrygi, staje się Nannettą Ford, jako że Fordowie są u Boita liczniej reprezentowani. Skróty dokonane są też w samym rozwoju akcji, np. z trzech sądów nad Falstaffem, czy też psikusów mu robionych, zostają dwa (brak przebieranki Falstaffa za staruszkę z aktu IV Shakespeare'a). Koniec końców, *Wesołe kumoszki* zostają zredukowane o połowę, inkrustowane zostają jednakże fragmentami z obu części *Króla Henryka IV* – to stanowi bodaj najważniejszą decyzję Boita, gdyż te właśnie fragmenty stanowią źródło wielu najznakomitszych momentów libretta, podnoszą ton komedii i ustawiają postać Falstaffa

⁹³ Cyt. za: tamże, s. 48.

⁹⁴ Tamże, s. 49.

w złożonej relacji wobec otaczającego go świata⁹⁵. Dzięki temu zabiegowi – pisze w swoim studium George R. Marek – *Falstaff* to „prawdopodobnie najlepsze libretto wszech czasów. Boito zmienia kupkę śmieci i odrobinę złota w najprawdziwszy kruszec. To jest alchemia”⁹⁶.

Jednym z najlepszych przykładów misternej pracy Boita jest słynna aria Falstaffa *Quand'ero paggio del Duca del Norfolk ero sottile*⁹⁷, która jest sprawnie złożona z wymówek, jakie Falstaff robi Księżciu w cz. I *Króla Henryka IV*: „Kiedy byłem w twoim wieku, Henryczku, szpon orła mógł mnie objąć w pasie. Mogłem się przecisnąć przez pierścień z palucha każdego burmistrza” (akt II, sc. IV), i ze wspomnienia, które Spłyc (Shallow) snuje w rozmowie z Cichałą (Silence) w cz. II *Króla Henryka*: „Był tam też Jasio Falstaff, dziś sir John, a wtedy małe chłopię, i paż pana Thomasa Mowbraya, księcia Norfolku” (akt III, sc. II)⁹⁸.

Inny moment genialnego połączenia przez Boita w librecie dwóch źródeł to skarga Falstaffa otwierająca akt III opery⁹⁹. Boito na początek wykorzystuje tu przemowę Falstaffa z aktu III, sc. V *Wesołych kumoszek*: „Toż ci bandyci cisnęli mnie do Tamizy z tak spokojnym sumieniem, jakby topili ślepe szczenięta, których im suka przysporzyła piętnaścioro w jednym miocie – a wystarczy spojrzeć na moje rozmiary, aby było jasne, że do tonięcia mam szczególne zdolności: niech woda będzie głęboka jak samo piekło, ja zawsze wyląduję na dnie. Tym razem też bym utonął, gdyby na moje szczęście rzeka przy brzegu nie była płytka. A utonięcie to śmierć, do której czuję odrazę, bo od wody człowiek puchnie, a co by się ze mnie zrobiło, gdybym jeszcze spuchł! Wyglądałbym jak góra, nie jak przyzwoity topielec”¹⁰⁰.

Do tego włącza librecista żale Falstaffa z aktu II, sc. IV cz. I *Henryka IV*: „Idź sobie dalej swoją drogą, stary Jasiu, umieraj, kiedy za-

⁹⁵ Por. tamże s. 49.

⁹⁶ George R. Marek, „*Falstaff*” – *Boito's Alchemy*, w: „The Opera Quarterly”, 1/2 (lato 1983), s. 71.

⁹⁷ Por. Roy E. Aycock, *Shakespeare, Boito and Verdi*, w: „The Musical Quarterly”, 58/4 (październik 1972), s. 602–603.

⁹⁸ Wszystkie fragmenty w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka: William Shakespeare, *Henryk IV cz. I i II*, Kraków 1998.

⁹⁹ Por. George R. Marek, op.cit., s. 71–72.

¹⁰⁰ Wszystkie fragmenty w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka: William Shakespeare, *Wesołe kumoszki z Windsoru*, Kraków 1998.

pragniesz – jeśli to nieprawda, że męstwo, szlachetne męstwo poszło w zapomnienie na tej planecie, to ze mnie wybebeszony śledź. Nie ma w całej Anglii trzech uczciwych ludzi do tej pory nie powieszonych, a jeden z nich utył i się starzeje. Boże, dopomóż temu światu, bo to zły świat, powiadam”.

W operze z tych fragmentów powstaje melancholijna skarga:

<p><i>Io, dunque, avrò vissuto tanti anni, audace e destro Cavaliere, per essere portato in un canestro E gittato al canale co' pannolini biechi, Come si fa coi gatti e i catellini ciechi. Che se non galleggiava per me quest'epa tronfia Certo affogavo. Brutta morte. L'acqua mi gonfia. Mondo reo. Non c'è più virtù. Tutto declina. Va, vecchio John, va, va per la tua via; cammina Finché tu muoia. Allora scomparirà la vera Virilità dal mondo.</i></p>	<p>Ja, który tyle lat przeżyłem jako śmiały i radosny rycerz, zostałem wyniesiony w koszu i wrzucony do wody wraz z kupą brudnej bielizny, jakbym był kotem lub całym miotem ślepych kociąt. Gdyby nie utrzymał mnie na powierzchni mój wielki brzuch, z pewnością bym utonął. Odrażająca śmierć. O podły świecie! Nie ma już cnoty. Wszystko upada. Idź swoją drogą, stary Jasiu; idź, póki nie umrzesz. Ponieważ szlachetne męstwo zniknęło z tego świata¹⁰¹.</p>
--	--

I jeszcze znakomity monolog Falstaffa: *Voi siete ligi all'onore vostro*. Bierze on swój początek w ostrej reprimendzie, której Falstaff udziela Pistolowi w akcie II, sc. II *Wesołych kumoszek*, gdy sługa nie chce doręczyć listu. Potem jednak w operze Falstaff przechodzi do wyłożenia swoich poglądów na honor, przemawiając słowami aktu V, sc. I cz. I *Henryka IV*: (...) honor podstawia mi pod nos wizję obowiązku. No tak, ale co będzie, gdy ja w swojej obowiązkowości ruszę za tą wizją, a honor mi podstawia dla odmiany nie wizję, ale nogę?” etc. W *Henryku IV* Falstaff snuje te rozważania zaraz po bitwie, Boito jednak wplata je tak mistrzowsko, że bynajmniej nie brakuje nam pierwotnego kontekstu¹⁰².

¹⁰¹ Arrigo Boito, *Falstaff*, w: tenże, *Opere*, red. Mario Lavagetto, Milano 1979, s. 277. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie fragmenty libretta w przekładzie autorki.

¹⁰² Por. Michele Girardi, op.cit., s. 50–51.

Przeniesiona z cz. II *Henryka IV* (akt I, sc. II) jest również słynna autocharakterystyka Falstaffa z końca opery, mogąca służyć za motto całego dzieła: *Son io che vi fa scaltri l'arguzia mia crea l'arguzia degli altri* (To ja czynię ich wszystkich mądrymi, mój dowcip wytwarza dowcip w innych), która u Shakespeare'a brzmi: „(...) jestem nie tylko dowcipny sam w sobie, ale wytwarzam dowcip w innych”.

Tworząc mozaikę z Shakespeare'owskich sztuk, Boito nie ogranicza się tylko do zestawiania i splatania rozmaitych fragmentów wypowiedzi Falstaffa, lecz w usta swego głównego bohatera wkłada czasami słowa zaczerpnięte od Księcia z obydwu części *Henryka IV*, a także od innych postaci: np. w operze rachunek w gospodzie odczytuje sam Falstaff, podczas gdy w analogicznej scenie w *Henryku IV* cz. I robi to Poina na rozkaz Księcia¹⁰³ – zresztą pojedyncze wersy lub charakterystyczne zwroty zapożyczone z obu części *Henryka IV* i umieszczone w rozmaitych zmienionych kontekstach w *Falstaffie* są liczne i zawsze ciekawe: przypomnijmy np. moment z cz. I *Henryka IV*, gdy Bardolf, przepytany przez Księcia po bijatyce, wskazując swój nos, powiada: „Czy widzisz, książę, ten ognisty meteor? ten krwawy płomień komety?” (akt II, sc. IV) – w operze podobne słowa wypowie Bardolfo do Cajusa: *Vedi questa meteora?* (akt I, sc. I)¹⁰⁴.

3.10. Zagadnienia metryki w librecie – *Falstaff* jako estetyczny manifest

Mistrzowskie połączenie kilku źródeł w librecie, które stanowi o nowej artystycznej jakości *Falstaffa*, to najbardziej rzucający się w oczy, choć nie jedyny przejaw maestrii Boita jako poety. Drugim jest zastosowanie przez niego kunsztownej metryki, wyszukanych rymów i przebogatego słownictwa – co omawia w swoim studium James A. Hepokoski¹⁰⁵.

Boito wyróżnia – pisze zatem Hepokoski – poszczególne sytuacje bądź postaci poprzez zastosowanie dla nich konkretnych metrów po-

¹⁰³ Por. tamże, s. 50.

¹⁰⁴ Zob. James A. Hepokoski, *Giuseppe Verdi: „Falstaff”*, „Cambridge Opera Handbooks”, Cambridge 1983, s. 27–28. Hepokoski wymienia kilkanaście takich przykładów.

¹⁰⁵ Por. tamże, s. 31–34.

etyckich. I tak: Fenton i Nannetta zazwyczaj śpiewają do siebie pięciosylabowcem (*quinari*):

Labbra di foco!
Labbra di fiore! (akt II, sc. II, nr 30)

Metrum to powraca w akcie II w drugiej scenie, gdy ukrywają się za zasłoną. Nannetta śpiewa:

Tutto delira,
Sospiro e riso. (nr 63).

Falstaff w miłosnej serenadzie do Alice również używa pięciosylabowca (*Alfin t'ho colto*, akt II, sc. II, 10 taktów po nrze 38).

Windsorskie żony są z kolei charakteryzowane przez sześciosylabowiec (*senari*), jak w kwartecie z aktu I, drugiej sceny:

Quell'otre! quel tino!
Quel Re delle pance. (nr 25)

Ponownie metrum to zostaje zastosowane w ensamble'u w scenie z koszem na bieliznę (akt II, sc. II, 8 taktów po nrze 59):

Facciamo le visie
D'attendere ai panni.

Co ciekawe, sześciosylabowcem śpiewa tu także Falstaff – ofiara wesółych kumoszek.

Śledzący swoje żony mężczyźni śpiewają ośmiosylabowcem (*ottonari*), jak w kwintecie z aktu I, pierwszej sceny (nr 26):

È un ribaldo, un furbo, un ladro,
Un furfante, un turco, un vandalo.

Podobnie w scenie z koszem na bieliznę, przy czym miejscami ośmiosylabowiec podzielony jest pomiędzy kilka postaci (akt II, sc. II, nr 59):

Se t'agguanto!
Se ti piglio!
Se t'acciuffo!
Se t'acceffo!

Bardzo interesujące jest to, że wiele spośród wypowiedzi Falstaffa ma obrazować jakby jego znaczący obwód w pasie – stąd zastosowa-

nie długich, czternastosylabowych wersów (*settenari doppi*), często z dowcipną przerzutnią umożliwiającą powstawanie dodatkowych rymów w środku zdania, jak w monologu na temat honoru (akt I, sc. I, 5 taktów przed nrem 15):

Il vostro Onor! Che sonore?! che onor? che onor? che ciancia!
 Che baia! Può l'onore riemprivi la pancia?
 No.

Osobną charakterystykę mają też te fragmenty libretta, które są jak gdyby cytowane – chodzi tu np. o list miłosny Falstaffa do Alice i o sonet Fentona (jedenastosylabowiec, *endecasillabi*) oraz o piosenkę królowej wróżek i końcową fugę (siedmiosylabowiec, *settenari*).

Niektóre fragmenty zostały pisane są metrem zmiennym, z dowolnym zastosowaniem przeplatających się wersów pięcio-, siedmio – i jedenastosylabowych – to tzw. *versi sciolti* typowe dla wcześniejszych oper Verdiego. W ten sposób napisane jest np. Falstaffowe *Va, vecchio John*, monolog Forda *È sogno?* o realtà lub Alice *Gaie comari di Windsor! è l'ora!* (który poza pięcio – i jedenastosylabowcem zawiera też charakterystyczny dla windsorskich żon sześciosylabowiec).

Jeszcze jedno błyskotliwe rozwiązanie metryczne zastosowane przez Boita to rymujące się submetra. Spójrzmy na olśniewający duet Falstaffa i Alice z aktu II, sceny drugiej, w którym naprzemiennie występują wersy siedmio- i jedenastosylabowe:

Ogni più bel gioiel mi nuoce e spregio
 Il finto idolo d'or.
 Mi basta un vel legato in croce, un fregio
 Al cinto e in testa un fior.

Powyższy fragment rymuje się równie dobrze, gdy podzielić go na wersy dziewięciosylabowe (*novenari*)...

Ogni più bel gioiel mi nuoce
 E spregio il finto idolo d'or.
 Mi basta un vel legato in croce,
 Un fregio al cinto e in testa un fior.

...i na pięciosylabowe (*quinari*):

Ogni più bel
 Gioiel mi nuoce

E spregio il finto
Idolo d'or.
Mi basta un vel
Legato in Croce,
Un fregio al cinto
E in testa un fior.

„Na pewno – podsumowuje swoje badania Hepokoski – jedną z funkcji tego swawolnego manipulowania tradycyjnymi włoskimi metrami, jak również odniesienia do takich narodowych twórców jak Boccaccio i Foscolo, było zaakcentowanie esencjonalnie włoskiego charakteru *Falstaffa*. Dla Boita, a prawdopodobnie także dla Verdiego, opera ta była przynajmniej częściowo deklaracją estetyczną, na wiele sposobów kontrnatarciem w stosunku do głównych nurtów w operze owego czasu, tj. nagłego łączenia »postępu« z niemieckim wagneryzmem i najnowszej mody na *verismo* we Włoszech”¹⁰⁶.

Boito pisał o tym np. do Camille'a Bellaigue (swego przyjaciela, a zarazem krytyka muzycznego w paryskim *La Revue des deux mondes*) po paryskim przedstawieniu: „Ach, ten *Falstaff!* Jakże słusznie kochasz to arcydzieło! I cóż to za dobrodziejstwo dla sztuki, gdy wszyscy mogą ją zrozumieć. Zrobiliśmy [w Paryżu] wszystko, co mogliśmy, by osiągnąć ten cel. Duch człowieczy musi być »śródziemnomorski«; w tym tylko jest prawdziwy postęp”¹⁰⁷.

Ciekawe jest to, że postulat przywrócenia ducha ludzkości i muzyki kulturze śródziemnomorskiej zaczerpnął Boito z Nietzschego. Jeszcze ciekawsze – że tę kulturę śródziemnomorską funduje on na nowo na podstawie sztuk angielskiego dramaturga. „Ten najbardziej angielski z angielskich utworów – zachwyca się George R. Marek¹⁰⁸ – faktycznie część trylogii, która znajduje kulminację w historii idealnego angielskiego króla Henryka V – mogła zostać przetłumaczona i świetnie funkcjonować pod śródziemnomorskim niebem. Gospoda Pod Podwiązką [Garter Inn] mogła stać się *trattorią* z małego miasteczka, a park windsorski zmienić się w lasy pod Bergamo. (...) cała sztuka perfekcyjnie

¹⁰⁶ Tamże, s. 33.

¹⁰⁷ Cyt. za tamże, s. 34.

¹⁰⁸ George R. Marek, op.cit., s. 71.

działa, nawet gdy Mr. Brook staje się Signorem Fontaną”. Do tej niewiarogodnej w swojej wspaniałości mieszanki kultur, cytatów, nawiązań i interpretacji dodajmy jeszcze i fakt, że Boito był zwolennikiem tezy, jakoby Shakespeare historię o windsorskich kumoszkach zaczerpnął ni mniej, ni więcej, tylko z włoskiej opowieści umieszczonej w pochodzącym z 1558 r. zbiorze *Il perocone* Ser Giovanniego Fiorentiniego. Czyż nie tłumaczy to w pewnym stopniu magii tego niezrównanego, kryjącego tyle niespodzianek arcydzieła, jakim jest *Falstaff*?

3.11. Muzyka *Falstaffa* – intertekstualność, stosunek do konwencji i nowoczesność

Od chwili, gdy wiadomość o nowej operze Verdiego podana została do wiadomości publicznej, kompozytor podkreślał, że będzie to dzieło zupełnie różne od napisanych przez niego dotychczas. Przede wszystkim była to komedia – którą chciał napisać przez całe życie i nie robił tego jedynie z powodu braku dobrego libretta. Poza tym pisał *Falstaffa* raczej dla przyjemności własnej niż publiki. „Niektóre fragmenty”, powiedział Verdi korespondentowi „Daily Graphic” w styczniu 1893 roku, „są tak zabawne, że doprowadzają mnie do śmiechu, gdy je zapisuję”¹⁰⁹.

Jakkolwiek kompozytor sugerował odrębność *Falstaffa* od wszystkich wcześniejszych swych utworów, to – jak zauważa Julian Budden – nawyki całego życia okazały się silniejsze i pod wieloma względami opera ta stanowi kulminację wszystkich wcześniejszych tendencji w Verdiowskiej sztuce – materiał muzyczny jest tu rozwijany i rozbudowywany albo metodą ostrego kontrastu, albo dzięki stopniowym przemianom, a muzyka w skrajnych przypadkach podzielona jest na ciężkie, chropowate fragmenty bądź też osiąga „ciągłość pozbawioną szwów”. Niemal całkowity brak melizmatów w linii wokalne jest już antycypowany w *Boccanegrze*. Części komediowe występują w operach Verdiego począwszy od *Rigoletta*, nie jest od nich wolny nawet *Otello* – zatem już we wcześniejszych dziełach wytwarza się rozpoznawalny

¹⁰⁹ Zob. Julian Budden, *The Operas of Verdi. Volume 3: From Don Carlos to Falstaff*, New York, 1984, s. 441.

Verdiowski idiom komediowy, któremu towarzyszy lżejsza, delikatniejsza instrumentacja. Wreszcie w późniejszych dziełach kompozytora coraz częściej zaczyna gościć klasyczna figuracja – widoczne jest to wyraźnie od zrewidowanej wersji *Boccanegry* – tak że całe fragmenty muzyczne przypominają charakterem w zasadzie kwartety Beethovena. Muzyka nie jest ściśle kontrapunktyczna, ale poszczególne głosy zyskują samodzielność i znaczenie¹¹⁰.

W *Falstaffie*, podobnie jak w *Otelli*, akcja rozwija się od razu, od pierwszych taktów. Również od początku muzyka obfituje w czytelne momenty komiczne – znajdziemy tu zatem na przykład elementy swoistego dźwiękowego malarstwa, takie jak wtedy, gdy odległe od siebie o cztery oktawy flet piccolo i wiolonczela odmalowują groteskowy obraz potencjalnie odchudzonego, pozbawionego ciała Falstaffa¹¹¹:

Przykład 3.8. *Falstaff*, akt I, cz. I, s. 22 [28–29]

Verdi — Falstaff — Act I, First Part

(to Bardolph and Pistol)
(a Bardolfo e Pistola)

FAL

Mi strug - ge - te le car - ni.
You will cost me my (8) fi - gure!

¹¹⁰ Por. tamże, s. 442.

¹¹¹ Fragmenty partytury na podstawie wyciągu fortepianowego dokonanego przez Carla Carignaniego. Zob. Giuseppe Verdi, *Falstaff. Commedia in tre atti di Arrigo Boito. Riduzione di canto e pianoforte di Carlo Carignani*, Ricordi, Milano, b.d. Ze względu na brak numeracji taktów posługuję się numerami stron z niniejszego wydania. Obok w nawiasach kwadratowych podają także numery stron z pełnej partytury orkiestrowej, z wydania: Giuseppe Verdi, *Falstaff. Commedia lirica in tre atti. Libretto di Arrigo Boito. Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 9 Febbraio 1893. Partitura (nuova edizione riveduta e corretta)*, Ricordi, Milano 1978.

Ironiczny efekt dają też odwołania do romantycznej przesady i emocjonalności – przykładem jest moment, gdy Falstaff liczy pieniądze, odkrywając, jak niewiele ich pozostało. Zwracają również uwagę quasi-cytaty, z dzieł cudzych (np. z *Symfonii „Pastoralnej”* Beethovena) czy z własnych (np. z *Otella* – pierwszoaktowy monolog Falstaffa zyskał sobie nawet miano „uśmiechniętej siostry Credo Jagona”¹¹²).

Ciekawostką jest, że dzieło otwiera scena muzycznie dająca się sklasyfikować jako wokalnie-instrumentalna forma sonatowa, w której kluczowe dla jej rozwoju momenty podkreślone są werbalnie: *Ecco la mia*

¹¹² Julian Budden, op.cit., s. 454.

risposta („Oto moja odpowiedź”) to słowa sygnalizujące wejście drugiego tematu, natomiast przetworzenie otwiera zdanie *Non è finita* („To nie koniec”). Zakończenie wprowadzone jest przez *Amen* Bardolfa i Pistoli, na co Falstaff odpowiada: *Cessi l'antifona, la urlate in contrattempo* („Zakończcie antyfonę, wykrzykujecie ją poza tempem”)¹¹³.

W akcie I wkraczają na scenę stopniowo wszystkie ważne postaci opery – po komediowym początku pojawiają się więc także Fenton i Nannetta, młodzi zakochani, w istocie najbardziej romantyczna para w całej Verdiowskiej twórczości. Ich poetyckie uczucie stanowi zresztą ważne odstępstwo od oryginału Shakespeare’a, u którego związek ten ma wymiar znacznie bardziej praktyczny i nieco przyziemny – Shakespeare’owski Fenton nie kryje, że zainteresował się Anną Page w dużej mierze ze względów finansowych. „Fenton z opery niezdolny byłby do takiego pragmatyzmu. On i Nannetta znacznie są bliżsi Ferdinando wi i Mirandzie. Ich miłość skąpana jest w czystym blasku młodości przedstawionej z perspektywy upływu lat. Ich krótkie duettino (*Labbra di foco!*) określone jest jako *allegretto*, ale wskazanie metronomu (ćwierćnuta = 126) sugeruje raczej tempo *allegro*. Muzyka opera się na szybkiej, rytmicznej kontynuacji wcześniejszego ruchu, tak jakby momenty szczęścia bohaterów domagały się wyrwania ich ze szcęk czasu – o ileż bardziej żarłocznych w oczach starszych niż w oczach samych młodych. Słowa Boita, będące porównaniem wymiany pocałunków do wymiany cięć i pchnięć podczas pojedynku (typowy koncept zaczerpnięty z teatru elżbietńskiego), domagałyby się pełnokrwistego muzycznego przedstawienia. Verdi woli przeźroczystą fakturę zbudowaną na bazie wyciszonych smyczków”¹¹⁴. Bogaty w modulacje, rytmicznie naśladujący swobodną mowę dialog młodych kochanków kończą słowa, które Boito cytuje z *Decameronu* Boccaccia: *Bocca baciata non perde ventura... Anzi rinnova come fa la luna* – które powrócą w nowym formalnym kontekście w akcie III.

¹¹³ O „muzycznym metadyskursie” *Falstaffa* pisze Emanuele Senici, *Verdi's „Falstaff” at Italy's Fin de Siècle*, op.cit., s. 274–310.

¹¹⁴ Tamże, s. 465–466.

Przykład 3.9. *Falstaff*, Akt I, cz. II, s. 87 [99]

Verdi — *Falstaff* — Act I, Second Part

PIÙ LENTO $\text{♩} = 80$

N
(singing, he hides among the trees, always watching Nannette)
(cantando, si nasconde fra gli alberi sempre guardando Nannetta) Anzi rin -
Kisses for

FEN
PIÙ LENTO $\text{♩} = 80$
pp
Bocca ba - cia - ta non per - de ven - tu - ra...
Giv - ing a kiss - but en - rich - es the spend - er...

N
- no va come fa la lu -
true love well re - pay the lend -

N
dim.
na, co - me fa la the
er, well re - pay the

N
morendo e allarg.
lu - - - - - na.
lend - - - - - er.

N
morendo e allarg. a tempo

Warte bliższej uwagi jest zakończenie I aktu, stanowiące wspaniałe *pezzo concertato*, bazujące na współzawodnictwie głosów żeńskich i męskich, wzbogaconym ponadto kontrapunktem w postaci oddzielnej linii wokalne partii Fentona. „Każdy detal tekstu Boita – zauważa Budden – ma swe muzyczne odbicie. Jak długo Fenton przede wszystkim obserwuje jedną grupę paplających mężczyzn i drugą – kobiet (*Una barbotta un crocchio d'uomini... Là cinguetta un stuol di femine*), tak długo rytm jego śpiewu nie wyróżnia się na tle rytmu śpiewu jego towarzyszy; lecz gdy wspomina on »tę, która nosi me imię w swym sercu« (*Ma colei che in cor mi nomini*) jego śpiew rozszerza się w wysoko unoszących się półnutach i ćwierćnutach¹¹⁵:

Przykład 3.10. *Falstaff*, Akt I, cz. II, s. 112 [122]

Verdi — Falstaff — Act I, Second Part

The image shows a musical score for Verdi's Falstaff, Act I, Second Part. It features four vocal parts: Alto (A), Soprano (N), Mezzo (M), and Tenor (Q). The music is in 6/8 time and G major. The lyrics are in Italian and English. The dynamic marking is *p* (piano).

A
 Più le - sto d'un guindo lo, Più le - sto d'un
 A spin so pre - car - i - ous, a spin so pre -

N
 Ve - dre - mo a ri - gagnoli, Ve - dre - mo a ri -
 He'll see how ne - lar - i - ous, he'll see how ne -

M
 E al - lor la sua fre - go - la, E al - lor la sua
 We'll stick him with mer - ri - ment, we'll stick him with

Q
 Co - si so - glion l'i - la - ri, Co - si so - glion
 So e - ver hi - la - ri - ous, so e - ver hi -

¹¹⁵ Tamże, s. 470. Budden zwraca też uwagę na zbieżność, którą trudno uznać za przypadkową: dokładnie takie *concertato* zamyka także I akt Śpiewaków norymberskich Wagnera, które Verdi musiał widzieć w Mediolanie w 1889 roku. Włoska wersja Verdiego jest jednak lżejsza, dzięki udziałowi wyższych głosów i metrum 6/8 zastępującym Wagnerowskie 6/4.

FEN
Ma co - le - i che in
she whose - sweet - name my

D^c C
can - to Gen - ti son di sua tri - bù, Non son due stin - chi di
y yeo - men would trick you in a trice, "Saint - ly Sta - tues" more of

B
- sa - to Non è sal - vo che a me - tà. Tocca a voi d'or - dir l'ag
warn - ing teach you to be well for - armed. You must plan a plot by

FOR
- dope - ra L'ar - te mia con quel - l'in - fa - me; E - sa - rà prez - zo dei
lun - a - cy, be an art - tist of de - ceiv - ing; if I coun - ter - his con

P
La mi - naccia or v'è sco - per - ta
News of me - nace we are break - ing.

Do centralnych momentów aktu II należy duet pomiędzy Falstaffem a Fordem – ostatni, jak notuje Budden, z wielkich duetów Verdiego. Interesującym punktem wyjścia dla owego duetu jest założony w nim brak wewnętrznych kontrastów – obydwie partie wokalne są bowiem barytonowe. Zasadą tego typu duetów jest stopniowe narastanie emocji i odsłanianie przez postaci ich początkowo ukrytych uczuć – w tym przypadku jednak, wbrew konwencji, w dialogu króluje pełna komizmu obłuda. Prawdziwa wściekłość Forda wychodzi na jaw jedynie w tych chwilach, w których zostaje on sam na scenie. „Mimo wszystko Verdi nie porzuca całkowicie swej techniki rozwoju sceny za pomocą kontrastujących idei – konstatuje Budden – stosuje ją jedynie w nieco zmniejszonej dawce, co pozwala mu osiągnąć efekt płynności, która zupełnie opiera się analizie. Nie ma tu nagłych zmian tempa. Tematy są

statyczne, podzielone na sekwencje, przekształcane następnie w nowe pomysły; epizod rozwinięty w temat główny; zakończenie jednego okresu muzycznego zmieni się w początek kolejnego. Pozornie niekonsekwentny łącznik, który zdaje się pojawiać z powodu potrzeby dania odpowiedniej melodii słowom, będzie połączony z wcześniejszym fragmentem poprzez subtelne nawiązania w figurze muzycznej rozwijającej się w nim, często niepostrzeżenie w głosie środkowym; ponieważ i tu, jak zawsze, faktura w *Falstaffie* nie jest nigdy obojętna. Duchy *cantabile* i *cabaletty* stale nawiedzają tę muzykę, ale nigdy nie pojawiają się jako odrębne fragmenty; raczej krystalizują się niepostrzeżenie w poprzedzającym daną myśl materiale. *Eugeniusz Oniegin* Czajkowskiego, także arcydzieło lirycznej płynności, wydaje się w porównaniu z *Falstaffem* schematyczny¹¹⁶.

Najwięcej analiz opery skupia się – nie bez powodu – na akcie III. Wbrew początkowym obawom Verdiego ostatnia część *Falstaffa* nie tylko nie okazuje się bowiem „zimna”, ale napisana jest z takim mistrzostwem, że koncentruje na sobie szczególne zainteresowanie kolejnych pokoleń odbiorców.

Szczególnie ciekawy formalnie, ale i wielkiej urody jest miłosny sonet Fentona *Dal labbro il canto estasiato vola* – jego ostatnie wersy to powtórzone z aktu I słowa Boccaccia: *Bocca bacciata non perde ventura/ Anzi rinnova come fa la luna* – „triumf pomysłowości – pisze Budden – nadający fragmentowi schemat rymów właściwy dla sonetu włoskiego, pozwalający zarazem Verdiemu nie tylko na skonkludowanie sceny muzyczną reminiscencją, ale także na przerwanie solo wejściem Nannetty (...)”¹¹⁷.

Już sam wybór formy sonetu w teatrze operowym był wydarzeniem niemal bez precedensu – w zasadzie przed Verdim znaleźć można jedy-

¹¹⁶ Julian Budden, op.cit., s. 475. Opisujący intertekstualne wątki w *Falstaffie* Emanuele Senici we wspomnianym już studium sugeruje, że źródłem tego duetu może być podobny duet Susanny i Marcelliny z aktu I *Wesela Figara* Mozarta. Co więcej, następujący chwilę potem monolog zazdrosnego Forda mógłby mieć swą analogię w arii Figara *Aprite un po'quegli occhi* – i tu, i tam bowiem domniemanemu rogowi towarzyszą podczas śpiewu głosy rogów właśnie (zob. Emanuele Senici, op.cit.).

¹¹⁷ Julian Budden, op.cit., s. 510.

nie pojedyncze przypadki umuzycznionych sonetów, jednak nie o charakterze lirycznym, lecz parodystycznym.

Tymczasem Verdi nie tylko wkomponował tę zamkniętą z natury, nieelastyczną formę poetycką w płynny, wartki bieg akcji swojej opery (na tym, by w *Falstaffie* nie było żadnych fragmentów dających się określić mianem tradycyjnego, oddzielnego numeru, zależało obydwu twórcom, zwłaszcza zaś Boitowi), lecz zarazem nie naruszył w żaden sposób jej zwartej całości. Przede wszystkim z pełną dokładnością muzyka odzwierciedla wewnętrzny podział sonetu.

Fenton wchodzi na scenę spowitą ciemnościami:

<p><i>Il parco di Windsor. Nel centro la gran quercia di Herne. Nel fondo l'argine d'un fosso. Fronde foltissime. Arbusti in fiore. È notte.</i></p> <p><i>Si odono gli appelli lontani dei guardiaboschi. Il parco a poco a poco si rischiarerà coi raggi della luna. Fenton, poi Nannetta vestita da Regina delle Fate (...)</i></p> <p><i>Fenton:</i> Dal labbro il canto estasiato vola Pe' silenzi notturni e va lontano E alfin ritrova un altro labbro umano Che gli risponde colla sua parola.</p> <p>Allor la nota che non è più sola Vibra di gioia in un accordo arcano E innamorando l'aer antelucano Con altra voce al suo fonte rivola.</p> <p>Quivi ripiglia suon, ma la sua cura Tende sempre ad unir chi lo disuna. Così baciai la disiatà bocca!</p> <p>Bocca baciata non perde ventura.</p> <p><i>Nannetta (di dentro, lontana e avvicinandosi):</i> Anzi rinnova come fa la luna.</p>	<p><i>Park Windsorski. Pośrodku wielki dąb Herne. Z tyłu brzeg rowu. Bardzo grube konary. Kwitnące krzewy. Jest noc.</i></p> <p><i>Słychać dalekie nawoływania leśnych strażników. Park stopniowo rozjaśnia się, oświetlany promieniami księżyca. Fenton, potem Nannetta przebrana za Królową Wróżek (...)</i></p> <p><i>Fenton:</i> Z warg sfruwa pieśń, w ekstazie, poprzez nocną ciszę i odchodzi w dal, wreszcie znajduje inne ludzkie usta, które jej odpowiadają jej słowami.</p> <p>Potem nuta, która nie jest już sama, wibruje radośnie w dziwnym akordzie, i, urzeczona antelukańskim powietrzem, wraz z drugim głosem leci z powrotem do swego źródła.</p> <p>Tu odzyskuje dźwięk, lecz jej troska to zawsze jednoczyć tych, którzy ją rozłączają.</p> <p>W ten sposób całują pożądane usta!</p> <p><i>Nannetta (z głębi, daleko, zbliżając się):</i> Raczej odnowi się tak jak księżyc.</p>
---	---

Fenton (*slanciandosi verso la parte dove udi la voce*):

Ma il canto muor nel bacio che lo tocca.
(*Fenton vede Nannetta che entra e la abbraccia*)¹¹⁸

Fenton (*biegnąc w kierunku, z którego dobiega jej głos*):

Lecz pieśń umiera w pocałunku, który jej dotyka. (*Fenton dostrzega wchodzącą Nannettę i obejmuje ją*).

Obydwa początkowe czterowiersze są zamkniętymi, regularnymi okresami muzycznymi (w drugim pojawia się ważny element instrumentacji – po raz pierwszy w *Falstaffie* odzywa się głos harfy). Z tą częścią sonetu treściowo związany jest też początkowy trójwiersz.

Przykład 3.11. *Falstaff*, Akt III, s. 332 [354]

Vendi — Falstaff — Act III, Second Part

(Fenton enters)
(entra Fenton)

FENTON *dolcissimo*

(25) Dal labbro il canto esta... si - a - to
from lov - er's lips, ec - stat - ic song - it

FEN *dolcissimo* *pp*

vo - la... nei silenzi not - turni e va lonta - no. E al fin ri -
wing - ing... through the silence of night, the song is fly - ing. to find the

¹¹⁸ Arrigo Boito, *Falstaff*, op.cit., s. 286–287.

Dopiero drugi, poprzez przywołanie słów Boccaccia oraz tym samym wcześniejszego miłosnego duetu, płynnie zatapia końcówkę solowego sonetu w niewielkim duecie – do Fentona dołącza bowiem Nannetta, po chwili zaś na scenie pojawiają się windsorskie żony, szykujące zasadzkę na Falstaffa – i subtelny liryzm zostaje pochłonięty ponownie przez żywioł komizmu.

Następująca teraz scena leśna to niezmierzone wręcz bogactwo muzycznych barw i nastrojów, gdzie śmieszność przeplata się z magią i chwilami wzruszającymi. Zgodnie z życzeniem Boita, wyrażonym jednym z jego listów do Verdiego z 1889 roku, konkluzję opery stanowią – komiczne – sceny zaślubin: „Muszą być zaślubiny – podkreślił bowiem Boito – bez ślubów nie ma radości (...) i Fenton i Nannetta muszą się pobrać. Lubię tę ich miłość; sprawia, że cała komedia jest bardziej świeża i solidna”. Słowa te przywołują na myśl sugestię Figara w finale II aktu¹¹⁹: *Per finirla lietamente e all'usarla teatralene, un'azion matrimoniale le faremo ora seguir* („Żeby to zakończyć zgodnie z teatralnym zwyczajem, musimy mieć teraz scenę zaślubin”). Faktycznie w *Weselu Figara* jest rozbudowana scena zaślubin na zakończenie aktu III, rozpoczynająca się marszem weselnym. Tekst libretta Boita również zawiera słowa podobne tym z libretta Da Ponte: *Coronerem la mascherata bella cogli sponsali della Regina delle Fate* („Ukoronujmy tę radosną maskaradę ślubem Królowej Wróżek”). I Ford zapowiada: *Già s'avanza la coppia degli sposi* („Oto idzie para młoda”) – po jego słowach jednak zamiast wdzięcznej pary pojawiają się, jak wiadomo, Dr Cajus i Bardolfo, i to nie przy dźwiękach tradycyjnego marsza weselnego, lecz menueta ze śladami musette. Ten nieweselny marsz Verdiego, jak określa go Emanuele Senici, jest tu oczywiście jak najbardziej stosowny, skoro faktycznie to stary doktor pedant poślubia opoja.

Finałem intrygi jest tyleż filozoficzna, ile słynna fuga. W istocie nie sposób niemal znaleźć badawczej refleksji nad *Falstaffem*, która byłaby pozbawiona dokładniejszego omówienia finałowej fugi. Zasadniczo znakomita część interpretatorów podkreśla radosny charakter i mistrzowską technikę kontrapunktyczną tego fragmentu. „Z całą pewnością – stwierdza Budden – utwór zawiera elementy szkolnej fugi: temat,

¹¹⁹ Zauważa to Emanuele Senici, op.cit.

odpowieź, kontrtemat, stretto itd., potraktowane z zuchwalstwem i dowolnością, które oddalają je tak samo daleko od szkolnej sali i konserwatorium, jak od kontrpunktu z *Requiem*¹²⁰. Tak jak cała opera, tak i pozornie oparta na wielowiekowych tradycjach fuga okazuje się zamierzoną przez Verdiego i Boita konfrontacją przeszłości i terażniejszości. *Falstaff* na wiele bowiem sposobów stanowi grę z konwencjami operowymi oraz teatralnymi, co m.in. stanowi o jego wyjściu poza ramy sztuki romantycznej i XIX-wiecznej oraz o wpisaniu się w nurt nowoczesności.

* * *

Konfrontując *Falstaffa* z tendencjami panującymi w muzyce schyłku XIX wieku, trzeba stwierdzić, że Verdi na swój sposób pozostaje tradycjonalistą, odrzucającym stylistyczne nowinki. „Powolne, Wagnerowskie wirowanie i przelewanie się dźwięków – pisze Julian Budden – najważniejsze dziedzictwo weryzmu po mistrzu z Bayreuth, nie było Verdiemu bliższe niż chromatyka, spiętrzenie opóźnień oraz appoggiatur, które doprowadziły poprzez Mahlera i Regera do świata niemieckiego ekspresjonizmu. A jednak *Falstaff* dzieli zarazem zaskakująco wiele znaczących cech z jedną z ważnych poprzedniczek weryzmu: mianowicie z *Carmen*¹²¹. Nie zaczerpnął jednak Verdi z dzieła Bizeta, jak uczynili to Mascagni wraz ze swymi następcami, kolorytu i atmosfery życia klas niższych ani też niepozobawionych brutalności namiętnych emocji – włoski mistrz pozwolił przeniknąć do swej muzyki właściwej Bizetowskiej operze lekkości, elegancji brzmień, barwnej instrumentacji i pełnej powściągliwości harmonice, niepozobawionej jednak tam, gdzie to potrzebne, drapieżności, nowoczesności i nowatorstwa. Jakkolwiek Verdi nie przyłączył się do nowych prądów estetycznych, które zawładnęły operą u progu XX stulecia, to, szczególnie pisząc *Falstaffa*, bez wątpienia wykazał swą wrażliwość na poszczególne przynależące do nich idee.

„Ale szczególna nowoczesność *Falstaffa* – dodaje jeszcze Budden – jest jak nowoczesność »grzechów starości« Rossiniego. Wyprzedza późniejszą estetykę, w której ciężki romantyczny gest ustępuje miejsca

¹²⁰ Julian Budden, op.cit., s. 529.

¹²¹ Tamże, s. 445.

pełnej lekkości ironii. Zrodzony u schyłku epoki romantyzmu *Falstaff* sięga ponad romantyzm i poza niego”¹²²

3.12 Przemiana Falstaffa a dramaturgia muzyczna

Jak to już zostało podkreślone, najważniejszą decyzją Boita przy pisaniu libretta do *Falstaffa* było sięgnięcie po materiał z obu części *Henryka IV*. „Obracamy się w kategoriach błazenady i w jej optyce należy ten świat oglądać” – podsumowuje krótko Shakespeare’owskie *Wesołe kumoszki z Windsoru* Andrzej Żurawski¹²³. Tymczasem *Falstaff* Boita i Verdiego na pewno błazenadą nie jest, to komedia, w której śmiech podszyty jest niejednokrotnie nostalgią, a główny bohater, stając się obiektem niewybrednych żartów, wygłasza zaskakująco filozoficzne kwestie. Falstaff Verdiego i Boita bowiem w niezwykle sposób zjednuje sobie sympatię publiczności. W operze tej nie ma momentów pozbawionych godności, a jej komiczność pozostaje zarazem wzniosła.

Przed wszystkim tytułowy bohater w istocie niewiele ma wspólnego z obleśnym tłustym intrygantem z *Wesołych kumoszek*, lecz czerpie wszystko co najlepsze z Shakespeare’owskiego Falstaffa z *Henryka IV*. Jest on, przypomnijmy, „nie tylko dowcipny sam w sobie, lecz także wytwarza dowcip w innych”. Z tego względu, pisze George R. Marek, „nie tylko wybaczymy mu to, że w zasadzie jest kłamcą, złodziejem, tchórzem, fanfaronem, rozpustnikiem, oszczercą, łapownikiem, i czym jeszcze? – lecz go kochamy. Tak, kochamy go, wszystko to bowiem robi tak umiejętnie i tak stylowo. Jest faktycznie wcieleniem – »wcielenie« to dobre słowo – buntu przeciwko solennemu prawu i porządkowi. Cóż, jak sam przyznaje, ma więcej ciała niż inni ludzie, a przez to więcej słabości”¹²⁴. Jego słabości są jednak wręcz urocze, jego dbałość o siebie rozbijająca, jego kręactwa nieszkodliwe. „Brzuchacz”, jak czule nazywali go w swej korespondencji Boito i Verdi, jest w sumie postacią, z której śmiejemy się, ale też po cichu się z nim utożsamiamy, życząc mu po trosze powodzenia w jego przedsięwzięciach.

¹²² Tamże, s. 445.

¹²³ Andrzej Żurawski, *Lekcja skromności*, w: tenże, *Czytajac Szekspira*, Łódź 1996, s. 37.

¹²⁴ George R. Marek, op.cit., s. 70.

Tekst Boita jest wspaniały i oczywiste, że Verdi nie skomponowałby tej opery bez niego. Sam zresztą zdawał sobie z tego znakomicie sprawę – po oszałamiającym sukcesie premiery w La Scali, gdy publiczność głośną owacją wyrażała swoje uwielbienie dla starego mistrza, Verdi nalegał, by Boito wyszedł wraz z nim ukłonić się przed kurtyną¹²⁵. Równie jasne jest też, że *Falstaff* jest podwójnym cudem, na który składa się w równej mierze libretto co muzyka. A muzyka przesądza o tej wzniosłości, która nigdy nie może stać się udziałem komedii w teatrze mówionym.

Wyjaśnia to Carl Dahlhaus, analizując zagadnienie dramaturgii muzycznej: „Falstaff nawet zdemaskowany góruje nad swym śródowiskiem”¹²⁶. I dowodzi dalej: „To, co tkwi w samej naturze muzyki – balansowanie między ekstremami i unikanie lub zatajanie tego, co leży pośrodku – przekazuje ważną prawdę o pewnych psychologicznych bądź antropologicznych aspektach komedii, które są jaśniejsze w komedii muzycznej niż gdziekolwiek indziej. W komedii sympatia publiczności nie jest tylko po stronie egalitarnej sprawiedliwości, która objawia się w upadku z wysokości w upodlenie, lecz także, być może sekretnie, po stronie samej podłości. (...) W komedii (...) upadek następuje z wywyższenia w podłość, nie zaś w rozsądek i średniość, a upodlenie i śmieszność mogą ponadto wzbudzać przyjemność czerpaną z trywialności i zachowywać dotknięcie suwerennej wzniosłości. Dzieje się tak m.in. dlatego, że muzyka nie jest dobrym wyrazicielem mieszczkańskiego rozsądku”¹²⁷. To muzyka stanowi przyczynę tego, że nawet antybohater pozostaje jednak bohaterem, podnoszącym się po klęsce, nietkniętym, niepodległym, nawet gdy wydaje się tylko obiektem żartów. Muzyka sprawia, że sympatia do postaci nie może nigdy być przeciętna ani umiarkowana, lecz wynosi ją aż do sublimacji – zarówno do jej parodii, jak i do sublimacji faktycznej – z drugiej zaś strony potrafi ona pogłębić równie mocno upodlenie. Publiczność oglądająca

¹²⁵ Zob. tamże, s. 72.

¹²⁶ Carl Dahlhaus, *The Dramaturgy of Italian Opera*, [w:] *Opera in Theory and Practise, Image and Myth. The History of Italian Opera, Part II: Systems*, red. Lorenzo Bianconi i Giorgio Pestelli, tłumaczyli Kenneth Chalmers i Mary Whittal, Chicago 2003, s. 143.

¹²⁷ Tamże, s. 143.

Falstaffa może uwolnić się od obowiązujących społecznie zasad, ciesząc się wraz z brzuchaczem swobodą łamania racjonalnych praw. Dahlhaus porównuje *Falstaffa* jeszcze tylko z *Don Pasquale* – te dwie opery są wyjątkowe, „różnią się od *opera buffa* XVIII oraz wczesnego XIX wieku (...) i nie będzie nadużyciem stwierdzić, że dzieje się tak, ponieważ nie podtrzymuje ich już zaufanie w racjonalność i jej moc odzyskiwania równowagi, lecz oparte są na nastroju pogodnej rezygnacji”¹²⁸. Tezę tę zdaje się potwierdzać pogląd samego Verdiego, który pisał w 1890 r.: „Falstaff jest smutnym człowiekiem, który popełnia wszelkie rodzaje niegodziwości, ale w zabawny sposób”¹²⁹.

Ta pogodna rezygnacja to oczywiście niezbywalny element romantyzmu i romantycznych odczytań Shakespeare’a, którym i dziś jesteśmy skłonni przyznawać rację. Niechętnie patrzymy na trywialnego Falstaffa z *Wesołych kumoszek*, przychylnie zaś odnosimy się do Falstaffa dobrodusznego, myślącego, niejednoznacznego, którego odnaleźć można już w *Henryku IV*, przede wszystkim zaś w operze.

Wraz z Dahlhausem także inni komentatorzy i krytycy zwracają uwagę na nieadekwatność, a nawet niewystarczalność charakterystyki Falstaffa w *Kumoszkach* – w przeciwieństwie do jego charakterystyki w operze, gdzie po raz pierwszy Shakespeare’owski żarłok zyskuje postać pełną i właściwą.

Peter Conrad w *Romantic Opera and Literary Form* zaznacza, że u Verdiego wartości muzyki są w pełni poddane wartościom dramaturgicznym. Postać Falstaffa jednak jest szczególnie złożona: jako bohater w sztuce scenicznej jest łgarzem, żarłokiem i intrygantem, muzyka natomiast obdarza go patosem, wyobraźnią i lirycznością, co czyni z niego ostatecznie postać pełną komediowej mądrości i duchowej godności. Dodać należałoby do tej opinii, że bez wątpienia pierwsze przesunięcie akcentów w charakterystyce Falstaffa w stosunku do *Wesołych kumoszek* dokonuje się w Boitowskim librecie, po części dzięki włączeniu przez Boita do opery wspomnianych już wątków z *Króla Henryka*.

„Muzyka wybacza wszystkie ułomności – kontynuuje swą myśl Conrad – i Verdi korzysta z tej jej cechy z iście szekspirańską szczodrością,

¹²⁸ Tamże, s. 145.

¹²⁹ Cyt. za: James A. Hepokoski, *Giuseppe Verdi: „Falstaff”*, op.cit., s. 144.

pozwalając postaciom potępionym przez dramat ocalić się poprzez śpiew¹³⁰. Conrad porównuje Falstaffa do Hamleta – jeden i drugi próbuje uciec od rzeczywistości, książę Danii ucieka jednak w abstrakcję, natomiast Falstaff w cielesność. W sztuce teatralnej, zauważa badacz, Falstaff jest skrępowany ograniczeniami mowy, lecz muzyka w operze Verdiego „ratuje Falstaffa przed Shakespeare’em”. Muzyka wzbogaca go o pożądane przymioty, stając się jego obroną, dodając mu zalet, czyniąc z niego na powrót pełnego fantazji, żywotnego młodzieńca¹³¹. Falstaff w swojej ucieczce od rzeczywistości, chęci oderwania się od odpowiedzialnego społeczeństwa, przypomina tu XIX-wiecznego dekadenta. Muzyka stanowi przekład tej postaci z jego epoki na język Europy *fin de siècle’u*. Verdi – także pod wpływem Boita – zrzeka się opery opartej na akcji społecznej i politycznej na rzecz opery odnoszącej się do estetycznej i zmysłowej kontemplacji¹³². Podobnie diagnozuje to Dahlhaus, który pisze o niepewnej wesołości, ulotnej, jako że komedia rezygnuje z intencji krytycznospołecznych na rzecz uśmiechu podszytego nostalgią¹³³.

Element nostalgii i rezygnacji obecny jest też w ciekawej analizie J.A. Bryanta Juniora¹³⁴, aczkolwiek rezygnację należy według niego rozumieć dosłownie, nieomal socjobiologicznie: w akcji *Falstaffa* widzi on bowiem wypieranie starszego pokolenia (windsorskie żony, ich mężowie, Falstaff) przez młodsze (Nannetta i Fenton). Zima, starość i śmierć ustępują wiośnie życia – *Falstaff* stanowiłby zatem świecką realizację mitu i rytuału.

Kolejne poniżenia, jakim poddawany jest przez windsorczyków Falstaff, Bryant porównuje do tradycyjnych rytuałów – które mają nawet swoje dosłowne odpowiedniki w rzeczywistości lub przynajmniej bardzo zbliżone są do obrządków w różnych społecznościach. Dwa pierwsze sądy zatem przypominają praktykowane w Turyngii lub na Śląsku tzw. wypędzanie Śmierci: w tego typu obrządku młodzi ludzie

¹³⁰ Peter Conrad, *Romantic Opera and Literary Form*, Berkeley–Los Angeles–London 1977, s. 51.

¹³¹ Por. tamże, s. 175.

¹³² Por. tamże, s. 58–65.

¹³³ Por. Carl Dahlhaus, op.cit., s. 146.

¹³⁴ J.A. Bryant, Jr., *Falstaff and the Renewal of Windsor*, „PMLA” vol. 89 nr 2 (marzec 1974), s. 296–301.

wyrzucają do rzeki stare ubrania lub wypędzają poza granice terenu zamieszkanego przez daną społeczność osobę przebraną za starą kobietę.

Shakespeare, jak notuje Bryant, świadomie lub nie, ułożył kolejne poniżenia w kolejności narastającej powagi. Trzeci rodzaj poniżenia bowiem wyraźnie odwołuje się do rytuałów dalece starszych, kiedy to zwierzę lub człowieka przebranego za zwierzę składano w ofierze za grzechy pozostałych.

Ciekawe, że pogląd reprezentowany przez Bryanta w istocie wyjaśnia nierówną i niekiedy problematyczną interpretacyjnie budowę opery: mianowicie jej przejście od form swobodnych i ulotnych do archaicznego zakończenia w scenie w Lesie Windsorskim. Scena ta miałyby stanowić moment rozpoznania, dopełnienia się rytuału, a zatem faktycznie przystoi jej oprawa tradycyjna i ceremonialna. Prawdą jest też, że wątek Nannetty i Fentona jako jedyny pozbawiony jest wszelkiej ironii. „Z pewnością nie jest bez znaczenia – komentuje Hepokoski – że refren, który trzykrotnie zespała ich głosy – *Bocca baciata non perde ventura/ Anzi rinnova come fa la luna* – oparty jest na koncepcji cyklicznej odnowy, gdyż są oni wcieleniem odnowy, wschodzącym księżycem, obietnicą opery”¹³⁵.

Stary mistrz zatem, wraz ze swym librecistą, na swe ostatnie dzieło wybiera komedię, lecz niepozbawioną ani goryczy, ani – zupełnie odwrotnie – wzruszenia. Poruszający w istocie jest już sam główny bohater opery, brzuchaty Falstaff, stale liczący na łut szczęścia w przeprowadzeniu swych (ostatecznie jakże niegroźnych) krętałów. Śmieszą, ale i straszą w wielu momentach windsorczyca, nieco złowieszczo łączący w ramach swojej malutkiej społeczności w obronie przed „Brzuchaczem”, zarazem jednak, mimo gróźb, jednoczący wraz z nim swe głosy w końcowym morale opowieści. Wzruszają zakochani Nannetta i Fenton – tak od początku ulubieni i przez Verdiego, i przez Boita – nieskażeni, ufni, obdarzeni największym bodaj urokiem i czystością spośród wszystkich Verdiowskich zakochanych, kochający z radością, niezasnutą przez żadne przeszkody.

¹³⁵ James A. Hepokoski, *Giuseppe Verdi, „Falstaff”*, op.cit., s. 151.

Rozdział 4

Nerone

Arrigo Boito, przez całe życie zaangażowany w twórczość poetycką, krytyczną, tworzenie librett dla innych kompozytorów – wśród których szczególne znaczenie miały omówione tu już libretta dla Giuseppe Verdiego – sam skomponował dwie opery: opisanego w rozdziale 1 niniejszej pracy *Mefistofelesa* (1868 oraz, po rewizjach: 1875) i *Nerona*. Obydwa te dzieła stały się w minionych latach co najmniej kilkakrotnie przedmiotem studiów i badań analityczno-interpretacyjnych – przede wszystkim *Mefistofelesowi*, lecz także *Neronowi* poświęcono już ważne opracowania monograficzne. Ponieważ jednak brak takich opracowań nie tylko syntetyzujących operowy dorobek Boita, lecz także omawiających jego najistotniejsze idee odnośnie do opery realizowane w jego własnych dziełach zwłaszcza w polskiej muzykologii, ów fakt stał się ważnym, choć nie jedynym impulsem do skierowania uwagi na ten temat. Znaczącą przesłankę do podjęcia zagadnienia operowej twórczości Arriga Boita stanowi przekonanie o dużej oryginalności i wysokiej artystycznej wartości utworów tego kompozytora – zarówno wysokiej wartości *Mefistofelesa*, o czym była mowa, lecz także *Nerona*.

Głównym celem niniejszego rozdziału jest przedstawienie możliwie obiektywnej opinii na temat opery *Nerone* Arriga Boita w kontekście okoliczności związanych z jej powstawaniem. Zadaniem szczególnym w przypadku tej kompozycji jest określenie istoty zagadnienia, jakie stanowi fakt niedokończenia przez kompozytora tego dzieła, zamierzonego pierwotnie jako pięcioaktowe (co potwierdza opublikowane w tej formie libretto), następnie skróconego do czterech aktów, ostatecznie nigdy niewystawionego za życia autora, który do ostatnich dni podejmował starania o skomponowanie muzyki mimo wszystko także do piątego aktu.

W pierwszej części rozdziału opisane zostają kolejne etapy powstania *Nerona*, nad którym w ostatecznym rozrachunku Boito pracował przez ponad czterdzieści lat. Ów długi i niezamknięty proces twórczy ma znaczenie bynajmniej nie tylko jako tło do badań nad samym dziełem, lecz związany jest w nierozzerwalny sposób z jego ostateczną formą, a co za tym idzie – z miejscem tej kompozycji w historii opery i w praktyce scenicznej.

Druga część rozdziału koncentruje się na analitycznym, a następnie – syntetycznym przedstawieniu zastosowanych przez kompozytora środków muzycznych i poetyckich. Zaprezentowany zostaje czteroaktowy wariant opery, następnie zaś przedstawiony jest znany z wydanego w 1901 roku libretta V akt. Z uwagi na szczególnie małą dostępność *Nerona* dla dzisiejszych odbiorców, wywód ilustrowany jest fragmentami muzycznymi, które jasno i wprost zawierają w sobie opisywane elementy utworu. Dopiero po dokonaniu analizy całej opery z uwzględnieniem wybranych przez Boita sposobów ujęcia związków między muzyką a słowem, a także po opisaniu istoty aktu V dokonywana jest interpretacja całego dzieła ze szczególnym uwzględnieniem zinterpretowania różnic, jakie w sensach niesionych przez *Nerone* poczynił fakt odjęcia piątego aktu.

Podsumowanie rozdziału jest próbą odpowiedzi na pytania wręcz natarczywie narzucające się w kontekście *Nerona*: czy skrócenie opery do czterech aktów wobec zaplanowanych pięciu ma wpływ na obecną recepcję tej opery – tj. czy dzieło właśnie na owych skróceniu straciło tak wiele, że niemalże jest nieobecne na scenach operowych mimo wielkiego zainteresowania, jakie wzbudziło przy okazji swej premiery w 1924 roku?, co mogło być wśród przyczyn owej niemożności dokończenia przez Boita jego opery, która miała być w jego zamierzeniu ukoronowaniem i pełnym wcieleniem jego idei opery, czego pierwszą próbę stanowił już *Mefistofeles*?

Temat *Nerona* podjęty jest w niniejszej pracy z przekonaniem o dużej istotności tego dzieła i o jego wartości, co może zostać potwierdzone jedynie w procesie odkrywania poszczególnych zawartych w nim sensów i znaczeń generowanych m.in. poprzez dobór wykorzystanych w nim środków artystycznych.

4.1. Kontekst i historia powstania dzieła

Historia powstania drugiej Boitowskiej opery – *Nerone* – jest szczególna. Kompozytor pozostawił bowiem *Nerona* nieukończonego, choć poświęcił temu wielkiemu projektowi pół wieku – z tego też powodu *Nerone* jak żadne inne Boitowskie dzieło splecione jest z kolejami życia swego twórcy.

Pierwsze i dosyć liczne wzmianki o *Nerone* znajdujemy już w korespondencji z lat 60. XIX wieku, w listach do Arriga wysłanych przez jego brata Camilla, w czasie gdy młody kompozytor przebywał na stypendium w Paryżu. „Czy myślałeś nad *Neronem*?”¹ – dopytuje się troskliwie Camillo w lutym 1862 roku, a miesiąc później protestuje przeciwko planom porzucenia tego projektu: „O *Nerone*, co do którego nie podoba mi się Twój zamiar, by go porzucić, i o dalszych operach w przyszłości napiszę Ci więcej, gdy będziesz już w samotni w Mystkach”². W rzeczy samej, jak wskazuje list Arriga z dnia 19 kwietnia 1862 roku do wicekuratora konserwatorium mediolańskiego Paola Reale, odosobnienie w Mystkach sprzyjało namysłowi twórczemu: „(...) Ja tutaj – jako że trzeba zawsze wpaść w tę obmierzłą rolę pierwszej osoby – urządzam się na wzór Jana Jakuba i obmyślam w mózgu potworne prace. I w tej chwili, by Pana rozśmieszyć, znajduję się pod magnetycznym wpływem Tacyty i obmyślam wielki melodramat, który będzie ochrzczony straszliwym imieniem: *Nerone*”³.

Ponownie o *Neronie* napomyka Camillo w maju i w czerwcu 1862 roku, wymieniając, jak to zresztą robił jeszcze kilkakrotnie, jednym tchem *Nerona* i *Mefistofelesa*, co wskazuje na jednoczesność powstawania kon-

¹ Cyt. za Sabrina Cherubini, *Arrigo Boitos Oper „Nerone.” Ein Meisterwerk des italienischen Musiktheaters*, München 2007, s. 47.

² Cyt. za: tamże, s. 47: „Sul *Nerone*, che mi dispiace tu abbia pensato di abbandonare, e su altre opere di là da venire, ti scriverò lungamente quando sarai nella solitudine di Mystki”.

³ Cyt. za: Piero Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, Verona 1942, s. 101: „(...) Io qui (...) me la passo alla moda di Gian Jacopo, e fantastico de’ mostruosi lavori nel cervello. E in questo momento, per farla ridere, sono sotto l’influsso magnetico di Tacito; e medito un gran melodramma, che sarà battezzato con un terribile nome: *Nerone*”. Polski przekład za Walerianem Preisnerem, *Arrigo Boito i jego stosunki z Polską. Studium monograficzne*, Toruń 1963, s. 63.

cepcji obu dzieł („byłoby dobrze, gdybyś, wracając, miał dwie prace do zaprezentowania w Ministerstwie”⁴). Do *Nerona* odnosi się także przyjaciel Arriga Franco Faccio, gdy przeprasza, że domaga się poprawek w libretcie do *Hamleta*, przez co egoistycznie odrywa Boita od przygotowywania dzieła o rzymskim cesarzu.

Na tym etapie prace nad *Neronem* były raczej wstępne, w latach 1862–1868 bowiem Boito poświęcał się tworzeniu swojej pierwszej opery, *Mefistofele*, której nieudana premiera miała miejsce w marcu 1868 w mediolańskiej La Scali. Ciekawe zresztą, że temat *Nerona* powraca od razu po tej kłęsce: 15 marca gazeta „Il Palcoscenico” zacytowała obietnicę, którą Boito miał podobno złożyć niezadowolonej orkiestrze – że po zawiedzionych oczekiwaniach względem *Mefistofelesa* w *Neronie* kompozytor przedstawi w końcu prawdziwą włoską muzykę⁵. Z tego samego roku pochodzi buńczuczne wystąpienie Arriga w liście otwartym do ministra edukacji, którym wówczas był Emilio Broglio. Oburzenie Boita, wyrażone w obszernym *Lettera in quattro paragrafi* („Liście w czterech paragrafach”), wywołane było postępowaniem ministra, który raczył względem Gioacchina Rossiniego wyrazić pogląd, jakoby w ciągu ostatnich czterech dekad nie powstała we Włoszech, prócz kilku dzieł Meyerbeera, żadna opera – tym samym przekreślił i dorobek Belliniego oraz Donizettiego, i takie utwory Verdiego, jak *Rigoletto* czy *Trubadur*. Żeby dopełnić miary niesmaku, Broglio już po owym wystąpieniu wraz z całym włoskim rządem odznaczył Giuseppe Verdiego Orderem „Corona d’Italia”. Odsyłając demonstracyjnie order, Verdi napisał: „Panie Ministrze. Otrzymałem dyplom mianujący mnie komandorem Orderu Korony Włoskiej. Order ten ustanowiony został dla nagradzania tych, którzy zasłużyli się ojczyźnie bądź orężem, bądź też na polu literatury, nauki i sztuki. W liście do Rossiniego Wasza Ekscelencja, chociaż laik muzyczny (co pan sam przyznał i czemu ja daję wiarę), stwierdza, że od czterdziestu lat nie napisano we Włoszech ani jednej opery. Dlaczego więc przysyła mi się to odznaczenie? Z pewnością zaszła pomyłka w adresie, odsyłam więc odznaczenie z powrotem”⁶.

⁴ Cyt. za: Sabrina Cherubini, op.cit., s. 48: „Sarebbe bene che, tornato, tu avessi due lavori da presentare al Ministero”.

⁵ Por. Piero Nardi, op.cit., s. 312.

⁶ Cyt. za: Henryk Swolkień, *Arrigo Boito. Poeta i muzyk*, Warszawa 1988, s. 63.

Reakcja Verdiego podzieliła prasę – wielu dziennikarzy próbowało go usprawiedliwiać, wielu zaś stawało po jego stronie. Boitowski ironiczny i kpiarski *Lettera in quattro paragrafi* stanowił bodaj najlepsze i najbardziej poczytne poparcie stanowiska starszego mistrza. „Według mego osądu Wasza Eksceleńcja powinien poświęcić się po prostu [sprawom] elementarnej oświaty, doniosłej i skromnej podstawowej edukacji ludu. Powinien Pan zajmować się nieco więcej analfabetami i mniej, skoro lepiej Pan nie umie, artystami”⁷. „Spieszę zakończyć ten 3. paragraf – podsumowywał szydyczko Boito – trzema rekomendacjami dla Waszej Eksceleńcji. 1. Proszę zachować równowagę osiołka i postępować w taki sposób, by już się nie przewracał. 2. Proszę maskować rozdrażnienie, jakie obudził niniejszy artykuł, wystudiowaną postawą spokojnej obojętności oraz najwyższej godności (w razie potrzeby proszę powiedzieć, że nawet go Pan nie czytał). 3. Proszę poświęcić nieco czasu na przemyślenie (dla dobra kraju, który tego potrzebuje) głębokiego znaczenia następującego paragrafu:

Paragraf 4.

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U W V Z”⁸.

Wystąpienie Boita stanowi też jedną z poszlak w procesie odtwarzania historii powstawania opery *Nerone*: w tym właśnie liście bowiem kompozytor, wciąż jeszcze ufny w swoje siły, rzuca z dużą dozą pewności siebie: „Gdyby Wasza Eksceleńcja mógł być tak bardzo pewny tego, że obejmie ponownie Ministerstwo, jak pewny jest wyżej wspomniany młodzieniec [czyli sam Boito], że niebawem zaprezentuje nową operę, mógłby Wasza Eksceleńcja triumfować”⁹.

⁷ Arrigo Boito, *Opere*, red. Mario Lavagetto, Milano 1979, s. 145: „A mio giudizio V.E. dovrebbe attendere semplicemente alla istruzione elementare, alla grande e modesta educazione primaria del popolo. Dovrebbe occuparsi un po’ più degli analfabeti e meno, giacché meglio non sa, degli artisti”.

⁸ Tamże, s. 146: „M’affretto a chiudere questo paragrafo 3° con tre raccomandazioni a V.E. 1° Tenere bene saldo l’asinello e fare in modo che no caschi più. 2° Mascherare la stizza che le destò questo scritto con un ben composto atteggiamento di serena indifferenza e di sublime dignità (all’occorrenza dire di non averlo neanche letto. 3° Meditare alquanto (pel bene del paese, che ne ha tanto bisogno) il significato profondo del paragrafo seguente: *Paragrafo 4°* A B C D E F G H I L M N O P Q R S T U V Z”.

⁹ Tamże, s. 146: „(...) che se V.E. fosse così sicura di sali re un’altra volta al Mi-

Ta odważna deklaracja złożona została bodaj w jednym z ostatnich momentów wiary Boito w szczęśliwe i rychle ukończenie jego dzieła. Bez wątpienia kształtu nabierało libretto. Już w 1871 roku jednak Boito zaczął poważnie wątpić w możliwość skomponowania do niego odpowiedniej muzyki, o czym musi świadczyć list Giulia Ricordiego, w którym ten w imieniu Arriga próbuje zaoferować libretto Giuseppe Verdiemu – wielki kompozytor jednak nie zdecydował się przyjąć tej oferty¹⁰.

Od tego momentu Boitowskie zaangażowanie w pisanie dzieła jego życia, jakim faktycznie i może nawet nazbyt dosłownie okazał się *Nerone*, zaczyna przybierać coraz bardziej formę walki. Znamienne jest to, w jaki sposób kompozytor bierze na siebie wciąż nowe obowiązki i poświęca się pobocznym zajęciom, jakby – choć to śmiała hipoteza – unikając dręczącej go, niedającej oczekiwanych owoców pracy nad fatalną operą.

W 1871 roku Boito odchodzi od zajęcia *Neronem* i angażuje się w tworzenie libretta pt. *Ero e Leandro*, które posłużyło kompozytorom dopiero kilka lat później, ale za to dwukrotnie: w 1879 roku miała miejsca premiera opartej na nim opery Giovanniego Bottesiniego, w 1896 zaś dzieła Luigiego Mancinello. Pomiędzy rokiem 1873 a 1875 powstały kolejne, w istocie niewiele znaczące libretta: do oper *Un tramonto* (we współpracy z Emilio Pragą) dla Gaetano Coronaro, *Iràm* dla Cesare Dominicetiego oraz *La falce* dla Alfredo Catalaniego. Tego rodzaju zajęcia miał po latach określić Boito jako „fatalne zboczenia z drogi” (*sviamenti fatali*)¹¹. Dodajmy, że na rok 1875 Boito przygotował ponadto nową wersję *Mefistofele*, który od tej chwili miał być przez kolejne lata wystawiany na wielu włoskich scenach, angażując autora w przygotowania spektakli.

W 1876 roku miała jeszcze miejsce premiera opery *La Gioconda* Amilcare Ponchiello (z Boitowskim librettem), po czym Boito zapowiedział powrót do intensywnej pracy nad *Neronem*: „Żyję zanurzony we krwi i w oparach rzymskiej dekadencji, w środku zamętu dworu Nerona. Ten *Nerone* (który nie ma nic wspólnego z *Neronem* Cossy¹²) będzie być

nistero com'è sicuro il succitato giovane di rappresentare presto un'altra opera, V.E. ne gongolerebbe assai”.

¹⁰ Zob. Piero Nardi, op.cit., s. 329–333, także Sabrina Cherubini, op.cit., s. 51–53.

¹¹ Zob. Piero Nardi, op.cit., s. 667, oraz Sabrina Cherubini, op.cit., s. 54.

¹² Pietro Cossa (1830–1881) wystawił swą pięcioaktową operę *Nerone* w roku

może w stanie zaprezentować się publiczności w przeciągu roku” – zapowiedział kompozytor 15 lutego 1876¹³ hrabi Agostinowi Salinie, który we władzach miasta Bolonii zajmował się sztuką i przedstawieniami, po czym 12 czerwca zapewnił tego samego adresata: „*Nerone* wciąż się gotuje, po trochu, bardziej w mojej głowie niż na papierze, ale zdaje mi się, że dobrze się gotuje. Nie mogę już myśleć o niczym innym, choć mam inne rzeczy do przemyślenia” – w dalszej części listu obiecał powrót do intensywnego zajęcia się operą w lipcu¹⁴. Można przypuszczać, że druga połowa lat 70. to ten czas, gdy Boito faktycznie przedsięwziął już bardzo konkretne prace nad operą, zakończywszy wcześniejszy, kilkunastoletni okres wstępnych refleksji i przygotowań.

Mimo tych zapowiedzi Boito nadal wykonuje wiele innych, pobocznych działań, pisząc w tym samym, 1876 roku libretto opery *Pier Luigi Farnese* dla Costantina Palumba oraz *Semira* dla Luigiego San Germanosa (obydwa utwory zresztą nie doczekały się wystawienia). Rok później sprawa nieukończenia *Nerone* zaczyna być już materiałem do rozważań dla prasy: we wrześniu 1877 roku anonimowy dziennikarz zarzuca w związku z tym Boitowi lenistwo, podśmiewając się z jego wymówek, jakoby nie mógł sfinalizować dzieła, gdyż niewystarczająco długo studiował realia antycznego Rzymu¹⁵.

Pod koniec lat 70. XIX wieku do szczupłego grona osób wtajemniczonych przez Boita w postępy jego pracy nad nową operą, a co więcej,

1871. Przedstawiony przez niego cesarz to raczej na poły zabawny szaleniec niż okrutnik, zajęty bardziej winem oraz kobietami niż polityką. W zakończeniu opery *Neron*, porzucony przez wszystkich, idąc w ślady swojej wiernej przyjaciółki Atte, odbiera sobie życie. Zob. hasło *Nerone* autorstwa Uga Dèttore w: *Dizionario letterario Bompioni delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature. Volume ottavo. Personaggi: A–Z*. Valentino Bompioni Editore, Milano 1950.

¹³ Cyt. za: Piero Nardi, op.cit., s. 406: „Vivo tuffato nel sangue e nei profumi della decadenza romana, in mezzo alle vertigini della corte di Nerone. Questo *Nerone* (che non ha niente a che fare con quello del Cossa) potrà forse presentarsi al pubblico fra un anno”.

¹⁴ Cyt. za: tamże, s. 411: „Il *Nerone* va cuocendo, poco a poco, più nel mio cervello che nella carte, ma mi pare che vada cuocendo bene. Non so pensare ad altro, benché abbia altre cose da pensare”.

¹⁵ Zob. Sabrina Cherubini, op.cit., s. 55.

osób motywujących go do ukończenia jej z wiarą w sukces tego dzieła, dołączył Giulio Ricordi. Jeszcze w roku 1871 Ricordi, próbując, jak o tym wspomniano, przekazać libretto *Nerona* Verdiemu, pisał, że „daremny jest, by Boito kontynuował swoją pracę”¹⁶ – o ile bowiem znakomity wydawca był gorącym zwolennikiem poetyckiego talentu Arriga, o tyle nie wierzył zupełnie w jego możliwości jako kompozytora. Jednak po licznych sukcesach zrewidowanego *Mefistofele* Ricordi zmienił swoje mniemanie o Boitowskiej muzyce i poczynawszy od roku 1878, czynił starania o podpisanie z kompozytorem umowy na wydanie partytury *Nerona*¹⁷. Ciekawe, że w zasadzie wbrew tym zabiegom los opery Boita został być może przesądzony ostatecznie ni mniej, ni więcej, tylko za sprawą Giulia Ricordiego – to on bowiem dzięki wieloletniej wytrwałości doprowadził ostatecznie do skrzyżowania się drogi twórczej Giuseppe Verdiego oraz Arriga Boita, stwarzając tym samym jedną z najwspanialszych artystycznych kooperacji w historii całej opery i czyniąc Boita współautorem dwóch Verdiowskich arcydzieł – jednak nie wyłącznym autorem jego własnego (arcy?)dzieła, jakim nie miał szansy stać się nieukończony *Nerone*.

W jednym z tak ważnych dla historiografii muzycznej listów z 5 września 1879 roku Ricordi zapewnia pełnego wahań przed podjęciem nowego wyzwania Verdiego: „Boito wystawił *Mefistofele* i zabrał się następnie do *Nerone*: napisał mi zatem, że nie będzie już robił librett dla nikogo... ale gdyby mógł napisać libretto dla Verdiego, zaniechałby wszelkiej pracy, by dostąpić takiego zaszczytu i takiego szczęścia”¹⁸.

Owoce i koleje tej współpracy są znane i opisane zostały po trosze także w niniejszej pracy – należą do nich zrewidowana wersja opery *Simon Boccanegra*, a także dwa wielkie Shakespeare’owskie dzieła Verdiego: *Otello* i *Falstaff*.

¹⁶ Cyt. za: Piero Nardi, op.cit., s. 332, zob. też Sabrina Cherubini, op.cit., s. 52: „(...) è inutile che Boito continua nel suo lavoro”.

¹⁷ Zob. Piero Nardi, op.cit., s. 461.

¹⁸ *Carteggio Verdi – Boito*, red. Mario Medici i Marcello Conati, współpraca Marisa Casati, Parma 1978, t. I, s. XXVIII: „Boito fece rappresentare il *Mefistofele*, e si accinse quindi al *Nerone*: mi scrisse allora che non avrebbe più (sic!) fatto libretti per alcuno... ma che se avesse potuto scrivere un libretto per Verdi, avrebbe tralasciato qualunque lavoro, pur di avere tanto onore e tanta fortuna”.

Praca, a następnie także przyjaźń Boita z Verdim zawiera w sobie zresztą pewien paradoks, tym trudniejszy do rozwiązania, im więcej obcuje się z pozostawioną przez nich korespondencją i relacjami o życiu tych wielkich artystów. Verdi wysoko cenił talent, wiedzę i charakter Boita. Ich listy zawierają dowody na to, że polegał na jego zdaniu dalece bardziej niż na opiniach innych swych librecistów – nie sposób wręcz traktować Boita inaczej, jak faktycznego współautora zarówno *Otella*, jak i *Falstaffa*. Nie do przecenienia jest jego wpływ na formę i koncepcję tych utworów – nie tylko dzięki temu, że każda kompozycja słowno-muzyczna determinowana jest do pewnego stopnia przez tekst (w obu wspomnianych przypadkach zresztą to zdeteminowanie jest raczej znaczne niż niewielkie), ale także dzięki wpływowi na warstwę muzyczną, poprzez podsuwanie Verdiemu podejmowanych przez niego następnie pomysłów, a także poprzez konsultowanie i ocenianie muzyki w trakcie jej pisania. Wszystko to, tak czytelne w korespondencji obu twórców, było już tu zresztą kilkakrotnie podkreślane.

Jednocześnie, szczególnie pisząc o *Nerone*, trzeba zaakcentować duży szacunek, jaki własnej kompozytorskiej pracy Boita okazywał Verdi. W listach starego mistrza do jego librecisty wielokrotnie pojawiają się życzliwe wzmianki także o *Mefistofele*: „(...) w interesie każdego z nas leży – pisze np. Verdi 11 grudnia 1880 r., na samym początku pracy nad rewizją *Boccanegry* – by *La Scala* żyła! – Repertuar w tym roku, o zgrozo, jest godny pożałowania! Wspaniała opera Ponchiello, ale reszta? Bogowie!!!! Istnieje opera, która wzbudziłaby wielkie zainteresowanie publiczności, i nie rozumiem, dlaczego Kompozytor i Wydawca uparcie starają się temu zaprzeczyć! – Mówię o *Mefistofele*. To byłby dla niej odpowiedni moment, i zrobiłby Pan tym samym przysługę Sztuce i wszystkim innym”¹⁹. Verdi zresztą nie ogra-

¹⁹ Tamże, s. 13: „(...) è interesse di tutti che la *Scala viva!* – Il cartellone di quest’anno ohimé, è deplorabile! Benissimo l’opera di Ponchielli, ma il resto? Eterni Dei!!!! Vi sarebbe l’opera che sveglierebbe un grand’interesse nel pubblico, e non capisco perché Autore, ed Editore si ostinino a rifiutarla! – Parlo del *Mefistofele*. Il momento sarebbe propizio, ed Ella renderebbe servizio all’Arte ed a tutti”. Opera Ponchiello, o której wspomina tu Verdi, to *Il figliuol prodigo*, który miał otworzyć sezon w La Scali 26 grudnia 1880 r. Istotne, że rekomendacja Verdiego, iż także *Mefistofele* Boita powinien się znaleźć w programie La Scali, również przyniosła owoce: dzieło (w swojej zrewidowanej wersji) miało dziesięć przedstawień na zakończenie sezonu wiosennego, dwa miesiące po osiemnastu przedstawieniach zrewidowanego *Boccanegry*.

niczał się do komplementowania pierwszej opery Boita, lecz najwyraźniej z zainteresowaniem śledził jej losy: „(...) moje szczere gratulacje z powodu *Mefistofele* w Padwie”²⁰ – zaczyna np. list z 2 lutego 1881 r. Kilkakrotnie, zwłaszcza w późniejszych latach, pojawia się też w listach Verdiego do Boita troska o *Nerone*. W 1889 roku, pełen obaw przed wzięciem na warsztat *Falstaffa*, pisze Verdi do swego librecisty: „Czy szkicując *Falstaffa*, pomyślał Pan kiedykolwiek o moim niezwykle zaawansowanym wieku? (...) A co, jeśli nie zdołam dokończyć muzyki? Wtedy Pański czas i praca byłyby na próżno! Nie chciałbym tego za całe złoto tego świata. Ta myśl jest dla mnie nieznośna; tym bardziej nieznośna jeśli, pisząc *Falstaffa*, miałby Pan nawet nie porzucić, lecz choćby odłożyć *Nerone* lub opóźnić moment jego wystawienia. Byłbym obwiniany o to opóźnienie i na mą głowę posypałyby się gromy publicznej złości”²¹. W odpowiedzi Boito zapewnia: „Skoro zobligował mnie Pan do mówienia o mnie samym, powiem Panu, że pomimo zaangażowania w *Falstaffa*, którego się podejmę, będę mógł ukończyć moją własną pracę w ustalonym terminie – Jestem tego pewien”²². Verdi zresztą dla pewności wraca jeszcze raz do tego tematu, jak gdyby sygnując pakt i uspokajając siebie samego: „Zachowam w myślach Pańskie słowa – odpisuje mianowicie Boitowi 10 lipca 1889 r. – »pomimo zaangażowania w *Falstaffa*, którego się podejmę, będę mógł ukończyć moją własną pracę w ustalonym terminie«”²³.

Bezspornie nie był zatem Verdi obojętny w sprawie *Nerone* i na tyle, na ile mógł, starał się dbać o motywację Boita do pracy nad nim,

²⁰ Tamże, s. 38: „E prima di tutto le mie sincere congratulazioni per l'esito del *Mefistofele* a Padova”.

²¹ Tamże, s. 143: „Voi nel tracciare *Falstaff* avete mai pensato alla cifra enorme de' miei anni? (...) E se non arrivassi a finire la musica? – Allora Voi avreste sciupato tempo e fatica inutilmente! Per tutto l'oro del mondo io non vorrei. Quest'idea mi riesce insopportabile; e tanto più (sic!) insopportabile, se Voi scrivendo *Falstaff*, doveste, non dire abbandonare, ma solo distrarre la vostra mente da *Nerone*, o ritardare l'epoca della produzione. Io sarei accusato di questo ritardo, ed i fulmini della malignità pubblica cadrebbero sulle mie spalle”.

²² Tamże, s. 146: „Poiché Lei mi sforza a parlare di me le dirò che non ostante l'impegno che assumerei col *Falstaff* potrò terminare il mio lavoro nel termine promesso – Ne sono sicuro”.

²³ Tamże, s. 147: „Tengo conto della vostre frase, »nonostante l'impegno che assumerei col *Falstaff* potrò terminare il mio lavoro nel termine promesso«”.

chwaląc *Mefistofele* i naciskając na czynienie postępów w tworzeniu drugiej opery. Zarazem jednak z łatwością przyjmował solenne obietnice i zapewnienia Boita, po trosze samemu uniemożliwiając ich realizację: Verdi był bardzo wymagający względem swego librecisty, w twórczym ferworze żądając od niego wykonywania skomplikowanych poprawek, niecierpliwiąc się w oczekiwaniu na kolejne partie materiału i wciągając Boita, jak już wspomniano, głęboko we współpracę i konsultacje dotyczące najpierw warstwy muzycznej obu dzieł, a potem także – w pełnym zakresie – przygotowań do premiery (Boito niemal na równi z Verdim jeździł w poszukiwaniu właściwych odtwórców kolejnych partii, współpracował z autorami scenografii i kostiumów, a także uczestniczył w próbach – jak widać choćby z listów wymienianych przed premierą *Otella*).

Gotów do wszelkich poświęceń, niezwykle zaangażowany w tę współpracę Boito tworzył dla Verdiego bardzo szybko – i nie zostawiał sobie czasu na codzienne zajmowanie się *Neronem*. Jest w owym działaniu Boita, tak godnym uznania, coś wzruszającego i w sumie zupełnie naturalnego – podobnie zresztą jak w działaniu Verdiego, pełnego przyjaźni i najlepszych chęci. Nierówny rozkład sił w tej relacji, w zasadzie partnerskiej, lecz jednocześnie będącej związkiem nauczyciela i ucznia, był poniekąd nieunikniony w przypadku różnicy wieku, pozycji i doświadczenia pomiędzy uznanym Mistrzem (*Caro Maestro* – drogi Maestro, lub *Maestro Mio* – Maestro mój, zwraca się zawsze, przez cały czas ich ponad dwudziestoletniej znajomości, Boito do Verdiego) a pozostającym, mimo olbrzymiego szacunku społecznego, we własnych oczach autorem jednej opery o niemal 30 lat młodszym od Verdiego Boitem (*Caro Boito* – pisał zawsze do niego Verdi). Pewność siebie i swojej drogi twórczej prezentowana przez Verdiego i niepewność siebie Boita dopełniały sumy sprzeczności w tym w pełni wyrównanym, a zarazem tak nierównym układzie, w którym rolę wyznaczoną Verdiemu z góry przez los i okoliczności był charakterystyczny w takich relacjach dla starszego mistrza swego rodzaju egoizm, niepozwalający mu ocenić ogromu oddania, z jakim młodszemu i mniej uznanemu uczniowi pragnie pracować na jego rzecz i zasłużyć na jego uznanie.

Wyznanie na ten temat uczynił Boito Verdiemu wprost, w pięknym liście z kwietnia 1884 r., napisanym w trudnej i niezręcznej sytuacji nieporozumienia, które mogło doprowadzić do całkowitego zerwania ich

współpracy, a co za tym idzie – udaremnić powstanie *Otella*. Pragnąc przekonać Verdiego do dalszego tworzenia, zwykle powściągliwy i okazujący zewnętrzny dystans Boito pisze żarliwie, odnosząc się najpierw do swego „wielkiego marzenia”, „jakim jest – powiada do Mistrza – usłyszeć Pana muzykę do libretta, które napisałem tylko po to, by poczuć radość na widok Pana chwytającego raz jeszcze za pióro z *mojego powodu*, dla zaszczytu współpracy z Panem, by zaspokoić ambicję usłyszenia mojego nazwiska związanego z Pańskim, a naszych nazwisk razem – związanych z nazwiskiem Shakespeare’a, a także dlatego, że sam temat i moje libretto należą do Pana poprzez święte prawo podboju. Tylko Pan może skomponować *Otella*, cały teatr, który nam Pan dał, potwierdza tę prawdę; o ile byłem w stanie poczuć siłę muzyczności Shakespeare’owskiej tragedii, której nie czułem wcześniej, i o ile byłem zdolny pokazać ją w moim librecie, to tylko dlatego, że pracowałem z punktu widzenia Verdiańskiej sztuki, to dlatego, że pisząc te wersy, odczuwałem to, co Pan czułby, ilustrując je poprzez ów inny język, tysiąckroć bardziej osobisty i pełen siły, dźwięk. I jeśli to wszystko zrobiłem, to dlatego, że chciałem uchwycić możliwość, w moim dojrzałym wieku, w tych latach, w których nie zmienia się już wiara, możliwość pokazania Panu, lepiej niż poprzez pochwały rzucane Panu pod nogi, jak bardzo kocham i jak bardzo odczuwam sztukę, którą nas Pan obdarował”²⁴.

Starając się za wszelką cenę zapobiec katastrofie, jaką w jego oczach byłoby zaprzestanie komponowania *Otella*, Boito pisze dalej: „Widzi Pan,

²⁴ Tamże, s. 72: „(...) gran desiderio mio che è quello di sentire musicato da Lei un libretto che io feci solo per la gioja (sic!) di vederle riprendere la penna *per causa mia*, per la gloria di esserle compagno di lavoro per l’ambizione di sentire il mio nome accoppiato al suo e il nostro a quello di Schakespeare (sic!), e perché quel tema e il mio libretto le son devoluti per sacro santo diritto di conquista. Lei solo può musicare l’*Otello*, tutto il Teatro ch’Ella ci ha dato afferma questa verità; se io ho saputo intuire la potente musicabilità della tragedia Schakespeariana (sic!), che prima non sentivo, e se l’ho potuta dimostrare coi fatti nel mio libretto gli è perché mi son messo nel punto di vista dell’arte Verdiana, gli è perché ho sentito scrivendo quei verdi ciò ch’ella avrebbe sentito illustrandoli con quell’altro linguaggio mille volte più (sic!) intimo e più possente, il suono. E se ho fatto ciò gli è perché ho voluto cogliere un’occasione, nella maturità della mia vita, in quella età che non muta più fede, un’occasione per dimostrarle, meglio che con le lodi lanciate al viso, quanto amavo e quanto sentivo l’arte ch’Ella ci dato”.

przez siedem czy osiem już może lat pracuję nad *Nerone* (proszę umieścić słowo »może«, gdzie się Panu podoba, obok słowa »lat« lub obok »pracuję«), żyję dręczony koszmarem; w dniach, w których nie pracuję, spędzam godziny, nazywając siebie leniem; w dniach, w których pracuję, nazywam siebie osłem, i tak upływa moje życie, a ja nadal egzystuję, powoli duszony Ideałem zbyt wzniosłym dla mnie. Na moje nieszczęście za wiele studiowałem moją epokę (to znaczy epokę mojego tematu) i jestem w niej okropnie rozkochany, i żaden inny temat na świecie, nawet Shakespeare'owski *Otello*, nie mógłby oderwać mnie od mojego tematu; odpowiada on pod każdym względem mojemu charakterowi artysty i koncepcji jaką rozwinąłem odnośnie do Teatru: skończę *Nerone* albo nie skończę, lecz pewne jest, że nigdy go nie porzucę na rzecz innej pracy, a jeśli nie będę miał siły, by go ukończyć, nie będę się skarżył, i spędzę moje życie, ani smutne, ani szczęśliwe, z tym snem w moich myślach.

Teraz proszę, by Pan osądził, czy, obdarzony takim uporem, mógłbym zaakceptować Pańską ofertę [wskutek nieporozumienia Verdi zaofertował Boitowi, by ten skomponował *Otella* do napisanego libretta]. Ale na litość boską, niechże Pan nie porzuci *Otella*, niech Pan go nie porzuci, jest Panu pisany, niech Pan go zrobi, już zaczął Pan przecież nad nim pracować, a ja nabrałem takiej pewności i już miałem nadzieję ujrzeć go ukończonym, jakiegoś niezbyt odległego dnia.

Jest Pan zdrowszy niż ja, silniejszy niż ja, wypróbowaliśmy siłę naszych ramion i moje ugięło się pod Pańskim, Pana życie jest spokojne i pogodne, proszę z powrotem wziąć pióro i napisać mi niebawem: *Drogi Boito, niech mi pan zrobi przysługę, zmieniając te wersy etc., etc.*, a ja natychmiast je zmienię, z radością, i będę mógł pracować dla Pana, ja, który nie mogę pracować dla samego siebie, ponieważ Pan żyje w prawdziwym i rzeczywistym świecie Sztuki, a ja w świecie halucynacji. Lecz muszę przestać. Dużo pozdrowień dla Signory Giuseppiny. Serdeczny uścisk dłoni²⁵.

²⁵ Tamże, s. 72–73: „Veda: già da sette od otto anni forse lavoro al *Nerone* (metta il *forse* dove vuol Lei, attaccato alla parola *anni* o alla parola *lavoro*) vivo sotto quell'incubo; nei giorni che non lavoro passo le ore a darmi del pigro, nei giorni che lavoro mi do dell'asino, e così (sic!) scorre la vita e continuo a campare, lentamente asfissiato da un Ideale troppo alto per me. Per mia disgrazia ho studiato troppo la mia epoca (cioè l'epoca del mio argomento) e ne sono terribilmente

W liście tym, kilka lat wyprzedzającym już zarysowywany tu bieg kolejnych wypadków stających na drodze do nieziszczenia się Boitowskiego snu o *Nerone*, znamienny staje się ton pewnej rezygnacji, z jakim kompozytor wypowiada się o swoim nieukończonym dziele. Ta rezygnacja na przemian z porywami nadziei i natchnienia miała towarzyszyć mu stale przez ponad dwie kolejne dekady.

Tymczasem warto przypomnieć, że po pierwszych staraniach o zdobycie praw do *Nerone* w 1878 r., a już po nawiązaniu ścisłej współpracy między Boitem a Verdim, Giulio Ricordi wzmógł naciski na kompozytora, jak to widać choćby w liście z 24 lipca 1880 roku: „O Maurze i o Rzymianinie będzie mój dzisiejszy list! (...) Jak pozwalają mi wierzyć Twoje powtarzające się wypowiedzi, opera [*Nerone*] jest już tak dojrzała, że powinieś tylko zerwać ją z drzewa (...). Nie będę wypowiadał zbędnych słów: ograniczę się do proszenia Ciebie, byś zawarł umowę z moim wydawnictwem (...). Nie proszę Cię, byś ustalał już konkretny termin, żebyś mógł przygotować Twoją pracę tak, jak uznasz to za najbardziej odpowiednie: wydaje mi się, że w tym momencie, w którym teraz jesteśmy, nic nie może przemawiać przeciwko temu, byśmy załatwili pomiędzy nami ten interes”²⁶.

innamorato e nessun altro soggetto al mondo, neanche l'*Otello* di Schakespeare (sic!), potrebbe distogliermi dal mio tema; esso risponde in tutto alla mia indole d'artista e al concetto che mi son fatto del Teatro: terminerò il *Nerone* o non lo terminerò ma è certo che non lo abbandonerò mai per un altro lavoro e se non avrò la forza di finirlo non mi lagnerà per questo e passerò la mia vita, né triste né lieta, con quel sogno nel pensiero. Giudichi ora Lei se con questa ostinazione potevo accettare l'offerta sua. Ma per carità Lei non abbandoni l'*Otello*, non lo abbandoni, le è predestinato, lo faccia, aveva già incominciato a lavorarci ed io ero già tutto confortato e speravo già di vederlo, in un giorno non lontano, finito. Lei è piú (sic!) sano di me, piú forte di me, abbiamo fatto la prova del braccio e il mio piegava sotto il suo, la sua vita è tranquilla e serena, ripigli la penna e mi scriva presto: *Caro Boito fatemi il piacere di mutare questi versi* ecc ecc ed io li muterò subito con gioia (sic!) e saprò lavorare per Lei, io che non so lavorare per me, perché Lei vive nella vita vera e reale dell'Arte io nel mondo delle allucinazioni. Ma devo finire. Tanti saluti alla Signora Giuseppina. Un affettuosa stretta di mano”.

²⁶ Cyt. za: Sabrina Cherubini, op.cit., s. 57: „Di un moro e di un romano tratterà la mia di oggi! (...) Se devo credere a quanto ripetutamente mi dicesti, l'opera è ormai così matura, che non ti manca se non di staccarla dall'albero (...). Non farò

Ostrożny Boito sprzeciwiał się jednak podejmowaniu jakichkolwiek zobowiązań przed ukończeniem piątego aktu, wyjątkowo kłopotliwego, nie chcąc, powiadał, dzielić skóry na niedźwiedziu²⁷.

Pierwsza połowa lat 80. XIX wieku – czas, z którego pochodzi smutne wyznanie na temat niemożności ukończenia własnej pracy złożone Verdiemu w przytaczanym wyżej liście – to zarazem okres międzynarodowego sukcesu *Mefistofelesa*, wystawionego m.in. na scenach Wiednia i Brukseli. „Nie pozostaje mi już ani miesiąc na pracę nad nim [*Neronem*] – narzekał w związku z tym Boito, zmuszony do uczestnictwa w przygotowaniach kolejnych premier – potem będę musiał go porzucić, by zająć się francuskim przekładem *Mefista*, który ma być wystawiony w Brukseli. (...) nie będę mógł ponownie wziąć na warsztat *Nerone* przed kwietniem, albo nawet pod koniec kwietnia lub na początku maja”²⁸.

Rok 1883 jednak w dużej mierze mógł być poświęcony na pracę nad *Neronem*, prawdopodobnie sporo zajmował się również Boito swoją operą w 1884 roku, po ukończeniu libretta do *Otella* – w tym czasie bardzo dbał o to, by nie zbaczać z obranej drogi, i odrzucał stanowczo wszelkie prośby innych kompozytorów o nowe libretta do ich oper. Wyjątkiem był, jak wiadomo, Verdi, z którym Boito podjął współpracę nad *Falstaffem* w 1889 roku, dwa lata po zwieńczonej wspaniałym sukcesem premierze *Otella*.

W owym okresie można mieć już pewność, że faktycznie w dużej mierze gotowe było libretto *Nerona*, kompozytor cytuje je bowiem w liście z kwietnia 1887 roku do Giuseppe Giacosa²⁹. Zarówno w tym roku, jak i w 1888 Boito z pasją i cierpliwością zarazem oddawał się tworzeniu *Nerona* – wiele wzmianek na ten temat zawiera obfita korespondencja z Eleonorą Duse, z którą właśnie wtedy połączyło go silne uczucie.

parole inutili: mi limito a domandarti di farne il contratto colla mia Casa (...). Non ti domando già di legarti per un'epoca fissa, ché del tuo lavoro disporrai come tu giudicherai più conveniente: a me pare che al punto in cui siamo nulla possa opporsi al concretare fra noi questo affare”.

²⁷ Zob. tamże, s. 57.

²⁸ Cyt. za: tamże, s. 60: „Ho ancora un magro mese per lavorarci, poi bisognerà che smetta per occuparmi della traduzione francese del Mephisto (sic!) che dev'essere rappresentato a Bruxelles. Dopo ciò converrà ch'io parta per assistere allo studio del Mefisto e non potrò ripigliare il Nerone che nel mese di Aprile anzi verso la fine o ai primi di Maggio”.

²⁹ Zob. tamże, s. 62.

Znamienne, że uwikłany w twórczą relację między Boitem a Verdim *Nerone* – oraz praca nad nim – staje się również jednym z ważniejszych wątków, które ostatecznie stają na drodze miłosnej relacji między Boitem a Eleonorą, w której to starszy o blisko 20 lat od impulsywnej, młodej aktorki Arrigo odgrywał z kolei rolę mistrza, wymagającego od swojej uczennicy poświęceń i jednocześnie, zdawałoby się, niezauważającego ich ogromu.

Rozdzielająca kochanków praca przewija się już w listach z samego początku ich romansu – gdy Boito w sierpniu 1887 roku wyjeżdża do swych obowiązków zaledwie po kilku dniach spędzonych wspólnie w niewielkiej górskiej miejscowości San Giovanni Bianco na północ od Bergamo, sęskniona Eleonora wysyła mu codziennie kilka listów, pisząc między innymi: „(...) Ja wiem – wiem – to było konieczne – musieliśmy tak zrobić... Ty musiałeś... *twoja praca* czeka na ciebie...”³⁰.

I ledwie kilka miesięcy później obowiązkowy Boito, który wówczas właśnie szczególnie intensywnie, skończywszy *Otella*, może skupić się nad *Neronem*, wyjaśnia Eleonorze: „Przez niemal rok żyłem, kierując się tylko sercem. Teraz muszę przesunąć płomienne centrum mojego życia z serca do mózgu. Muszę pracować *bez przerwy*; te słowa podczas naszej ostatniej nocy w Turynie wypowiedziałem niemal we łzach, i nie stało się tak z powodu obawy przed mozolnym wysiłkiem, który kocham i który mnie uszczęśliwia: powodem [mojego smutku] było przecucie w owym *bez przerwy* konieczności poniesienia nowej ofiary. *Pracować bez przerwy* oznacza musieć zapomnieć w niemal każdej przeżytej na jawie godzinie, każdego dnia, słodkiej myśli o nas. Oznacza to także rozłąkę naszych dusz, rozdzielenie przez pracę daleko silniejsze niż przez odległość. Lecz ta odwaga jest niezbędna. Muszę pracować, mając na względzie życie, z którym porównane moje dotychczasowe jest tylko *cieniem* – i to będzie *nasze* życie. – Czuję się smutny i silny. Ty jesteś silna i szczęśliwa. Odwagi! Stań wyprostowana! Pozwól duszy podnieść swe ciało (...)”³¹.

W istocie Boito nie do końca spełnił zamierzenia odseparowania się od wszystkiego poza pracą – jego romans z Duse zaś, to przygasając, to odżywając na nowo, trwał jeszcze wiele lat, a nawet po definitywnym zakończeniu tego związku (uczciwie przyznajmy, że nie tylko jego, ale także

³⁰ Cyt. za: William Weaver, *Duse, a Biography*, San Diego–New York–London, s. 64.

³¹ Cyt. za: tamże, s. 71.

jej praca przyczyniły się do tego, nie mówiąc już o wielu innych złożonych okolicznościach) Eleonora do końca życia korespondowała z Boitem, polegając na jego zdaniu i nazywając go z czasem, bez cienia ironii, „Arrigo santo” – „święty Arrigo”, a potem po prostu „Santo”. Świadeństwo Eleonory zresztą przyniesie pewne szczegóły dotyczące ostatnich dni i godzin bezskutecznej pracy Arriga nad *Neronem*.

Wobec zaangażowania Boita w *Nerone*, które pod koniec lat 80. kazało mu składać przytoczone wcześniej deklaracje rezygnacji ze wszystkiego, by poświęcić się tworzeniu, jego entuzjastyczne podjęcie pracy nad *Falstaffem* w 1889 roku może tylko potwierdzać przypuszczenia o przemożnym wpływie, jaki miał na niego Verdi, i pragnieniu zasłużenia na jego uznanie.

Verdi zresztą w okresie tworzenia *Falstaffa* nie zapominał o *Neronie* także wtedy, gdy uzyskał już przytaczane wyżej przyrzeczenie Boita co do ukończenia opery o rzymskim cesarzu w planowanym terminie: „(...) mówię to szeptem: *Niech Pan pracuje*. I mówię to nie tylko w interesie Sztuki, lecz także w interesie własnym, ponieważ gdy prędzej czy później stanie się wiadome, że napisał pan dla mnie *Falstaffa*, ludzie zwrócą się przeciwko mnie w furii, gdyż sprawiłem, że stracił Pan czas. Oczywiście pozwolimy im się wykrzyczeć, ale gdyby *chwycił ich Pan za gardło* (jak powiedziałby Otello) i zdusił krzyki, byłoby lepiej”³². Szczególnie istotny jest jednak fakt, że Verdi należał do pierwszych czytelników kompletnego już niebawem libretta. 25 maja 1891 roku Verdi pisze bowiem do Ricordiego po wizycie Boita w Sant’ Agata: „(...) libretto jest wspaniałe. Epoka odmalowana po mistrzowsku i oddana w pełni; pięć postaci jedna piękniejsza od drugiej, *Nerone* pomimo swego okrucieństwa nie jest wstrętny; czwarty akt najbardziej wzruszający; i wszystko jasno, precyzyjnie, teatralnie mimo wielkiego scenicznego zamieszania i ruchu. Nie mówię już nawet o poezji, co do której wie pan, jak potrafi ją pisać Boito; tu jednak wydaje mi się ona najpiękniejsza ze wszystkiego, co dotychczas napisał”³³.

³² *Carteggio Verdi – Boito*, t. 1, op.cit., s. 163: „Lo dico sottovoce: *Lavorate*. E lo dico un po’ oltre l’interesse d’Arte anche nel mio, perché quando, presto o piú (sic!) tardi, si saprà che Voi avete scritto Falstaff per me mi si scateneranno contro perché v’ho fatto perdere tempo. Ben inteso che li lasceremo gridare, ma se Voi li *afferrate per la strozza* (come dice Otello) e soffocate i gridi, sarà meglio”.

³³ Tamże, t. 2, s. 409: „(...) il libretto è splendido. L’epoca è scolpita magistral-

Kilka miesięcy później kolejny impuls do końca opery kolejny raz przychodzi od Verdiego – w liście z 6 sierpnia 1892 roku kompozytor wysłał do Boita wycinek z pisma „Secolo XIX”, gdzie zrelacjonowano spotkanie, podczas którego obecni byli m.in. Pietro Mascagni i Alberto Franchetti – Mascagni, już po sukcesie *Cavalleria rusticana*, opowiadał o kolejnych swoich planach, przechwalając się również, że myśli o skomponowaniu opery *Nerone*³⁴ – zaskoczonym gościom, co więcej, wyjaśnił zuchwale: „Owszem, *Nerone*, wybitny maestro Boito bowiem zostawia mi na to wciąż mnóstwo czasu!”³⁵. „[Po tym artykule] uważam za swój obowiązek – komentował to zirytowany Verdi – ze względu na przyjaźń i szacunek, jaki mam dla Pana, powiedzieć, że nie może Pan już dłużej zwlekać. Musi Pan, jeśli to konieczne, pracować dniem i nocą, żeby *Nerone* był gotowy do przyszłego roku. W rzeczy samej, teraz już powinno się pozwolić opublikować: »W tym roku w La Scali *Falstaff*; w przyszłym roku *Nerone*«... Panu wyda się to odpowiedzią na impertynencje zacytowane przez genueńską gazetę. To prawda! Ale nic się na to nie poradzi i, według mnie, nic innego nie pozostaje do zrobienia. Jeśli powiedziałem coś niestosownego, jeśli powie-

mente e profondamente: cinque caratteri l'uno più bello dell'altro, *Nerone* malgrado le sue crudeltà non è odioso: un quarto atto commoventissimo; ed il tutto chiaro, netto, teatrale malgrado il Massimo trambusto e movimento scenico. Non parlo dei versi che sapete come li sa far Boito; pure questi mi sembrano più belli di tutti quelli che ha fatto finora”.

³⁴ Opera *Nerone* Pietra Mascagniego (1863–1945) powstała na kanwie libretta wspomnianego już dzieła o *Neronie* Pietra Cossy, skróconego przez Giovanniego Targioniego Tozzettiego. Prapremiera miała miejsce w La Scali w 1935 roku. Federico Arborio Mella w *Dizionario letterario Bompioni delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature* pisze o operze Mascagniego: „L'opera, che fu attesa come un avvenimento, dimostrò lo sforzo palese del musicista nel cimentarsi con un soggetto superiore alle proprie possibilità: qualche buono spunto lirico nelle parte femminili e qualche coro è tutto ciò che può presentare interesse: il resto è teatro, scenografia, effetto” („Opera, która miała być wydarzeniem, pokazuje oczywisty wysiłek muzyka mierzącego z przedmiotem przerastającym jego możliwości: kilka dobrych momentów lirycznych w partiach kobiecych i kilka chórów, oto wszystko, co może wydać się tu interesujące: reszta to teatr, scenografia, efekt”). Hasło *Nerone*, w: *Dizionario letterario Bompioni delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature. Volume quinto. Opere: N–P*, Milano 1948, s. 46.

³⁵ Zob. Sabrina Cherubini, op.cit., s. 66.

działem za dużo... proszę uznać to za niepowiedziane!... Wie Pan, że starcy są *bavards* i zrzędami”³⁶. „Drogi Maestro – odpisał Boito trzy dni później – zapewniam Pana, że artykuł w »Secolo XIX« nie ziębi mnie ani nie grzeje oraz że sam z siebie nie może skrócić mojej pracy nad operą nawet o jeden dzień; ale ów dobry i mocny list, który mu towarzyszył, wstrząsnął mną tak, że jeśli teraz nie zacznę biec, nie będę biegł nigdy. Obiecuję Panu, na wielkie uczucie, jakie dla Pana żywię, że wykonam każdy wysiłek, by skończyć pracę na czas i zaprezentować ją rok po *Falstaffie*. Wykonam każdy wysiłek, obiecuję Panu, a obietnica dana Panu jest obowiązująca, wiem to. Zostało powiedziane. Jeśli mi się uda, Panu będę zawdzięczał to niezwykle dobrodziejstwo. Pański list był niczym silny uścisk ręki, który postawił mnie z powrotem na nogi; dosięgnął mnie w najboleśniejszym momencie mojego życia”³⁷.

³⁶ *Carteggio Verdi – Boito*, t. 1, op.cit., s. 208: „(...) credo dover mio per l’amizizia e la stima che ho per Voi, di dirvi che ora non dovete più esitare. Bisogna lavorare giorno e notte, se fà d’uopo, e far sì che Nerone sia pronto per l’anno venture – anzi fin d’ adesso bisognerebbe far pubblicare = *Quest’anno alla Scala Falstaff, l’anno venture Nerone*... Questo parrà a Voi una risposta alle impertinenze citate dal Giornale di Genova. È vero! Ma non c’è rimedio, e secondo me, non vi è altro da fare. Se non ho detto bene: se ho detto troppo... sia per non detto!... Sapete che I vecchi sono *bavards* e brontoloni”.

³⁷ Tamże, s. 209–210: „Caro Maestro mio, Le assicuro che l’articolo del *Secolo XIX*° no mi ha fatto né caldo, né freddo e che per quello non vorrei affrettare d’un giorno il compimento dell’opera, ma la buona e forte lettera che lo accompagna mi ha talmente scosso che se non mi metto a correre adesso non correrò mai più (sic!). Le prometto, pel gran bene che le voglio, che farò ogni sforzo per terminare il lavoro in tempo da poterlo rappresentare l’anno dopo il Falstaff. Farò ogni sforzo glielo prometto, una promessa fatta a Lei vale, lo do. È detta. Se riesco dovrò a Lei questo immense beneficio. La sua lettera è stata come una forte stretta di mano che mi ha rimesso in piedi, m’è giunta in un momento dolorosissimo della mia esistenza”. „Najboleśniejszy moment życia”, o którym pisze Boito, mógł być, jak sugeruje William Weaver w komentarzach do angielskiego przekładu korespondencji Boita i Verdiego, związany albo z kryzysem prowadzącym do rozpadu związku z Eleonorą Duse, albo z tajemniczą „Fanny”, kobietą w życiu Boita z czasu sprzed Duse, która w tamtym czasie była umierająca bądź właśnie zmarła. Jedynymi faktami znanymi na jej temat są właśnie jej śmiertelna choroba oraz to, że była mężatką (zob. *The Verdi – Boito Correspondence*, red. Marcello Conati i Mario Medici, *English-language edition prepared by William Weaver*, Chicago–London 1994, s. 199).

Zgodnie z przyrzeczeniem Boito najwyraźniej narzucił sobie intensywny harmonogram działania, o czym świadczy jego list z 23 sierpnia 1892 roku: „Reżim pracy, któremu się poddałem, uczynił ze mnie najbardziej uciążliwego z gości, dlatego właśnie muszę zapomnieć tymczasem o przyjemności przyjazdu do Sant’ Agata. (...) Mediolan o tej porze roku bardzo sprzyja pracy, wszyscy są na wakacjach, dom, w którym mieszkam, jest całkowicie pusty, mogę więc grać, śpiewać i tańczyć, nikomu nie przeszkadzając i zamieniając noc w dzień oraz nie przestrzegając przyjętych godzin ani gdy chodzi o sen, ani posiłki. (...) Gdyby miało mi wystarczyć tylko cztery czy pięć godzin pracy, przyjechałbym do Sant’ Agata natychmiast, ale Pan pchnął mnie (to był [właśnie] Pan) do tego wyścigu i najlepsze, co mogę teraz zrobić, to nie zmieniać położenia, w jakim się znalazłem”³⁸.

Jednak i ten wysiłek nie przyniósł w pełni oczekiwanych efektów. *Nerone* nie był gotów ani po roku, ani przez kolejne kilka lat. Narosła wokół niego atmosfera tajemnicy i – zwłaszcza ze strony Boita, co jasne – irytacji oraz niepewności sprawiała, że przyjaciele i znajomi, chcąc zapytać kompozytora o postępy w pracy, unikali mówienia o dziele wprost. Charakterystyczny pod tym względem list poety i krytyka muzycznego Enrica Panzacchiego cytuje w swoim studium Sabrina Cherubini. Panzacchi zagaił 23 listopada 1899 r. (dobre kilka lat po tym, jak zmotywowany przez Verdiego Boito narzucił sobie katorżniczy reżim pracy!): „Myślę sobie tak: kiedy ty, pośród całej tej kociej muzyki – mętnej i pozbawionej smaku brei – wystąpisz ze swym rozbudowanym muzycznym językiem, to będzie ulga, radość dla wszystkich. Mówiono mi, że gdy z tobą się mówi o tym, udajesz rozgniewanego... Ja jednak stawię czoła także furii »Miedzianobrodego«, jeśli stanie przede mną; i powiem mu: wychodź

³⁸ *Carteggio Verdi – Boito*, t. 1, op.cit., s. 211: „Il regime di lavoro al quale mi sono sottoposto farebbe di me un ospite incomodissimo, ecco perché ho dovuto rinunciare, per ora, al piacere di venire a Sant’ Agata (...). Milano in questa stagione è assai propizia al lavoro, tutti sono in vacanza, la casa dove abito è tutta vuota posso suonare, cantare e ballare senza dar noia a nessuno e far di notte giorno e non abbadare alle consuetudini delle ore né per dormire né per mangiare (...). Se quattro o cinque sole ore di lavoro mi potessero bastare verrei subito a Sant’ Agata, ma Lei mi ha spinto (è stato Lei) in questa corsa accelerate e il meglio che possa fare è di non mutare per ora le condizioni in cui mi trovo”.

szybko zza kulis, ponieważ publiczność czeka na ciebie i znowu cię chce, o cesarski cytarzysto!”³⁹.

Atmosfera napiętego oczekiwania zapewne wzrosła jeszcze pod koniec roku 1900, gdy Boito postanowił w oficynie wydawniczej braci Treves opublikować libretto – a w zasadzie nie libretto, lecz odpowiadający mu niemal dokładnie dramat, jak podkreślono w spisanej w końcu 3 listopada 1900 roku umowie z Casa Ricordi⁴⁰. Pomysł nie wszyscy uważali za szczęśliwy (próbował od niego odwieść przyjaciela Giuseppe Giacosa), lecz Boito intensywnie poświęcił się zajęciu przygotowania tekstu. Ciekawe, że w międzyczasie bez wątpienia ruszyły też pierwsze przygotowania do wystawienia opery: scenografią i kostiumami miał się zająć Ludovico Pogliaghi, jak o tym świadczy choćby list Boita do Ricordiego z 16 kwietnia 1900 roku, w którym kompozytor ustala z wydawcą powierzenie Pogliaghiemu projektów czterech wystrojów sceny, mających przedstawiać Via Appia (z aktu 1.), świątynię Simona Magusa (akt 2.), *oppidum* (akt 4.) i teatr Nerona (akt 5.). Boito we wspomnianym liście obiecuje dostarczyć w przeciągu tygodnia wszystkich niezbędnych do inscenizacji szczegółów⁴¹.

W październiku (10 lub 19) tego samego roku Boito relacjonuje Ricordiemu swoje obciążające go zaangażowanie w komponowanie wyczekiwanej opery: „Pracuję dwanaście godzin dziennie i tak będę pracował aż

³⁹ Cyt. za: Sabrina Cherubini, op.cit., s. 69: „E pensavo: quando tu, in mezzo a tutta questa musichetta bastarda – brodetti torbidi e senza sapore – verrai furio tu col tuo grande linguaggio musicale, sarà un refrigerio, una gioia per tutti. Mi hanno detto che, a parlatene, fai l'uomo seccato... Ma io affronterei anche le furie di »Barba di rame« se mi fosse davanti; e gli direi: fai presto ad uscire dalle quinte, ché pubblico ti aspetta e ti rivuole, o imperial citaredo!”

⁴⁰ „Pan Maestro Arrigo Boito ceduje, sprzedaje i przekazuje na rzecz G. Ricordiego wyłączne, absolutne, pełne i całkowite prawa do muzyki i libretta opery *Nerone*, skomponowanej przez samego Maestro Boito” [„Il Sig. M^o Arrigo Boito cede, vende e trasferisce alla ditta G. Ricordi l'esclusiva, assoluta, piena Ed intera proprietà della musica e libretto dell'opera *Nerone* da esso M^o Boito composta”] – zaczyna się ów dokument, w dalszej swej części mówiący także o prawie Boita do opublikowania „poematu” *Nerone*, który w większości odpowiada librettu opery. Zob. Sabrina Cherubini, op.cit., s. 71.

⁴¹ Zob. Sabrina Cherubini, op.cit., s. 71. Warto zauważyć, że w tym momencie jeszcze najwyraźniej Boito planował wystawienie opery w wersji pięcioaktowej.

do ostatniej nuty. To piękna obietnica wobec naszej umowy, ale nie mogę świadomie, dzisiaj, wyznaczyć niedalekiej daty.

Widzę niestety, na moje wielkie nieszczęście, że tego roku będę musiał zrezygnować z mojego tradycyjnego pobytu w Sant' Agata, miałem nadzieję, że będę mógł uczynić zadość obietnicy danej naszemu drogiemu, uwielbianemu Maestro, lecz to niemożliwe. (...). Serce mi krwawi, że muszę mu dać tę odpowiedź⁴².

O znacznym zaawansowaniu przygotowań do premiery świadczy też pełen szacunku list do Boita napisany przez archeologa Rodolfo Lancianiego z 24 listopada 1900 r., w którym ten dziękuję kompozytorowi za ofiarowany mu zaszczyt wzięcia najskromniejszego udziału w scenograficznym przygotowaniu Boitowskiego arcydzieła⁴³.

27 stycznia 1901 roku umarł nagle Verdi – dla Boita był to olbrzymi cios, tym bardziej, że do niemal ostatnich dni nic nie zapowiadało nieszczęścia. Verdi przyjechał do Mediolanu przed Bożym Narodzeniem, zarówno święta, jak i Nowy Rok spędził z przyjaciółmi, w tym z Boitem, w dobrym zdrowiu. 21 stycznia, ledwie godzinę po codziennej, kontrolnej wizycie lekarza Verdi miał udar, który ostatecznie stał się powodem jego odejścia kilka dni później.

⁴² *Carteggio Verdi – Boito*, t. 2, op.cit., s. 504: „Lavoro dodici ore al giorno e così (sic!) continuerò sino all'ultima nota. Questa è la piú (sic!) bella firma al nostro contratto, ma non posso in coscienza, oggi, fissare delle date prossime. Vedo pur troppo, e con mio immenso dolore, che dovrò quest'anno rinunciare alla mia consueta dimora a S. Agata, speravo di poter effettuare la promessa data al nostro caro, adorato Maestro, ma non è possibile. (...). Mi piange il cuore di dovergli dare questo annuncio”.

⁴³ „Dziękuję Panu (...) za honor, który mi Pan dał, wzięcia najskromniejszego udziału w przygotowaniu scenograficznym Pańskiego arcydzieła. Prof. Pogliaghi opowie Panu o pewnych trudnościach, które pozostają jeszcze do rozwiązania, odnoszących się do Cyrku, gdzie zwyczajowo nigdy nie odbywały się walki gladiatorów i gdzie nie było »spoliarium«. Mówię o regule, nie zaś o wyjątkach (które i tak są niezmiernie rzadkie)” [„La ringrazio (...) dell'onore che mi ha conteso di prendere parte modestissima all'apparecchio scenografico del Suo capolavoro. Il prof. Pogliaghi Le dirà della sola difficoltà che rimane a superare, relativamente al Circo, nel quale no si sono mai date esibizioni gladiatorie, e nel quale non v'era »spoliarium«. Parlo di regola e non di eccezioni (le quali, in ogni caso, sono rarissime)”. Cyt. za: Sabrina Cherubini, op.cit., s. 71].

„Gdy Verdi zmarł, Boito miał 58 lat; lecz wtedy zdało się, że nagle stał się starym człowiekiem. Jego szerokie ramiona zgarbiły się, zaczął powłóczyć nogami” – opisuje ten moment William Weaver⁴⁴. Żałoba i związane z nią wielkie poruszenie we włoskim środowisku muzycznym zatrzymały pracę Boita nad *Neronem*, z czego tłumaczy się w liście do kierującego La Scala księcia Guida Viscontiego di Modrone, wyjaśniając mu, że dopiero po dwóch miesiącach od śmierci Maestra odnalazł z powrotem siły i czas do pracy. Jednak te dwa stracone miesiące trudne będą do nadrobienia: „Gdyby chodziło tylko o to, by przetrwać nadmiar pracy materiałowej, nie wahałbym się panu powiedzieć: zobowiązuję się to robić już od dzisiaj. Ale tu chodzi jeszcze o przewyciężenie trudności typu intelektualnego i moja odpowiedź nie może być tak pozytywna, jak by pan chciał i jak bym ja sobie tego życzył. Proszę pozwolić mi poczekać na rezultaty tego mojego powrotu do pracy; w pierwszych dniach czerwca otrzyma pan moją definitywną odpowiedź”⁴⁵. Można domyślić się, jak trudne zwłaszcza dla Boita, stale dręczonego wątpliwościami co do efektów swojej pracy twórczej, było powrócenie do tego zajęcia z pewnością siebie i z zapałem w tych przygnębiających dla niego okolicznościach.

Mimo wszystko jednak, zgodnie z wcześniejszym planem, w maju 1901 roku została wydana w oficynie Trevesów pięcioaktowa tragedia *Nerone*, która – stanowiąc ewidentną zapowiedź całości opery – wzbudziła wielkie zainteresowanie i doczekała się licznych komentarzy ze strony prasy. W sumie nie dziwi, że znając drobiazgowość Boita w kwestii przygotowań do trafnego odmalowania tła historycznego, krytycy, których wystąpienia relacjonuje Piero Nardi⁴⁶, zajęli się przede wszystkim wyłapywaniem nieścisłości i wątpliwych szczegółów. Wśród przeciwników Boitowskiej wizji Nerona znalazł się np. Vincenzo Morello, który posiłkując się Tacytem i dyskredytując źródłową dla Boita biografię Nerona autor-

⁴⁴ *Verdi – Boito Correspondence*, op.cit., s. 275.

⁴⁵ „Se si trattasse soltanto di perdurare in un eccesso di lavoro materiale non esiterei a dirle: m’impegno fin oggi. Ma qui si tratta di vincere ancora delle difficoltà d’ordine intellettuale e la risposta non può essere così affermativa come lei vorrebbe e come io vorrei. Mi lasci vedere il risultato di questa ripresa di lavoro; coi primi giorni di giugno lei avrà la mia risposta definitiva”. Cyt. za: Sabrina Cherubini, op.cit., s. 72.

⁴⁶ Zob. Piero Nardi, op.cit., s. 636–637.

stwa Swetoniusza, odmawiał racji bytu przedstawionemu w pierwszym akcie pogrzebowi prochów Agrypiny: zgodnie z wersją Tacyta bowiem prochy te za życia Nerona nigdy nie zostały pochowane.

„Nawet krytycy najbardziej przychylni – opowiada dalej Nardi – jak Édouard Rod w »Revue des deux mondes« z 1 lipca, czuli potrzebę postawienia pytania o zasadność tworzenia takich konstrukcji historycznych, w których stopień ich prawdziwości może być określony jedynie w przybliżeniu. I nawet ci, którzy, by nie narażać się zanadto, ograniczyli się do poruszania kwestii jakości wiersza, wrywali się, jak np. Domenico Oliva w »Nuova Antologia« z 1 marca 1902, mówiąc o śpiewie chrześcijan w ogrodzie: »Żadnym sposobem nieortodoksyjna ta piękna melodia!«⁴⁷.

Byli również jednak zwolennicy Boitowskiego tekstu – wśród nich Romualdo Giani, który w „pamiętnym eseju” (Nardi) opublikowanym w 1901 r. w „Rivista Musicale”, przeprowadził „najpiękniejszą obronę [dzieła], jakiej mógł sobie życzyć autor”, wskazując na przygotowanie kulturalne i imponującą erudycję Boita, które razem złożyły się na „fundament, strukturę, formę i kompletność tragedii”. Wzruszony i zaskoczony Boito odpisał Gianiemu 29 listopada 1901 roku: „Nie umknęły [Panu] najbardziej nawet ukryte źródła (...), rozpoznał Pan w ulotnych fragmentach dialogu i faktów zarys charakterystyki Nerona i jego czasów i poparł Pan [te spostrzeżenia] cytatami z tekstów, z których ja sam je zaczerpnąłem. (...)”⁴⁸.

Spośród napływających także do Boita listów gratulacyjnych warto przytoczyć pełen entuzjazmu, choć niepozbawiony rzeczowych krytycznych spostrzeżeń, list pisarza Antonia Fogazzara: „Cudowne ożywienie [przeszłości]! Słowo jest w nim promiennym zwieńczeniem potężnej konstrukcji, która dla czytelnika jest znacznie bardziej wyraźna niż dla widza i która odsłania, w cieniu swoich fundamentów, długie lata studiów i intensywnej miłości. Nie będę mówił nawet o sile Nerona. Musisz jej być tak świadomy, że nie dbasz o osądy innych. Może nie jesteś tak samo świadom siły Asterii, która jest nadzwyczajna (...). Ubolewam, że nie znalazłem Świętego Pawła! Fanuël, który na drugim planie byłby wystarcza-

⁴⁷ Tamże, s. 637.

⁴⁸ Tamże, s. 637: „Le fonti più nascoste non le sono sfuggite (...), seppe cogliere dai fugaci passi del dialogo e dei fatti le linee caratteristiche di Nerone e del suo tempo e le avvalorò colle citazioni dei testi dai quali io stesso le trassi”.

jąco sympatyczny, nie ma w sobie światła owej surowej wielkości, której chciałoby się w obozie chrześcijan, by zrównoważyć wielkość mrocznych pogan! (...) dodam, że o ile podoba mi się, że pozbawiłeś Simona Magusa jego Eleny, lub może Selene, i zamiast tego stworzyłeś Asterię, istotę zupełnie odmienną i silniejszą, o tyle mniej mi się podoba pozbawienie go także jego demonicznej mocy. A wiersze? Wiersze mają swój zwykły niewypowiadalny urok. Niewypowiadalny i nieuchwytny; ponieważ tak samo wyczuwam go zarówno w wierszach obdarzonych najprostszą słodyczą, jak i w tych o najbardziej wypracowanym kunszcie, i z tego powodu nie mogę uchwycić jego natury. Ta jedność wynika być może z tego: że sadzisz w swoim ogrodzie te same kwiaty; jedne ledwie rosną, z innych destylujesz esencję: w istocie pozostaje to wciąż ten sam zapach⁴⁹.

Fogazzaro w przytoczonym powyżej fragmencie czyni ważne spostrzeżenie, które być może podsumowuje istotną cechę Boita podejścia do dzieła operowego: otóż jest Boito bez wątpienia mistrzem słowa – nie brak mu także inwencji melodycznej ani tym bardziej harmoniczej. Natomiast obydwie jego opery charakteryzuje swego rodzaju niescenicznosc – jakiś brak wyczucia istoty teatru, które miał na przykład znakomicie rozwinięte Verdi. To dlatego należałoby się zgodzić z Fogazzarem, że piękno *Nerona* widoczne może jest znacznie lepiej dla czytelnika niż dla widza.

⁴⁹ Cyt. za: Sabrina Cherubini, op.cit., s. 75: „Meravigliosa rievocazione! La parola vi è il vertice luminoso di una costruzione potente che al lettore appare molto più che allo spettatore e rivela, nell'ombra delle sue fondamenta, i lunghi anni di studi e di amore intenso. Della potenza di Nerone non parlo. Devi esserne tanto conscio da non curare affatto i giudizi altrui. Forse non lo sarai altrettanto della potenza di Asteria ch'è straordinaria (...). Mi duole non aver trovato San Paolo! Fanuèl che in seconda linea sarebbe assai simpatico, non ha la grandezza di luce austera che si desidera nel campo cristiano per contrapporla alla grandezza delle tenebre pagane! (...) soggiungerò che se mi piace l'aver tu levata a Simon Mago la sua Elena, o Selene che fosse, per farne un'Asteria, creatura ben diversa e ben superiore, mi piace meno vedergli tolte anche le reali sue virtù demoniache. E i versi? I versi hanno il solito inesprimibile fascino. Inesprimibile e inafferrabile; perché tanto in quelli di soavità più semplice che in quelli di più laborioso artificio io lo sento identico e per ciò non mi riesce di coglierne la natura. Questa identità viene forse da ciò: che tu educhi nel tuo campo gli stessi fiori; alcuni li offri appena colti, di altri distilli l'essenza: in fondo, è lo stesso profumo”.

Boito odpowiedział na list 24 maja, wyjaśniając między innymi, że postać Świętego Pawła, która, powiada, „rozświetliłaby chrześcijańską część dramatu światłem rozleglejszym i bardziej uroczystym”⁵⁰, była uwzględniona w pierwszym szkicu⁵¹, jednak z różnych względów z niej zrezygnował.

Wśród licznych komentarzy, i tych pochwalnych, i tych krytycznych względem tekstu *Nerone*, powracała uwaga na temat braku muzyki, która dopiero dopełniłaby obrazu dzieła. Tym bardziej podkreślanie oczekiwań na pełną kompozycję uprawomocniał Giulio Ricordi, który niebawem po publikacji dramatu zaczął zapowiadać premierę opery w sezonie wiosennym 1901/1902, pod batutą Artura Toscaniniego i z Francesco Tamagno, niezapomnianym Otellem z opery Verdiego, w roli głównej. Fakt istnienia w owym czasie przynajmniej częściowo skomponowanej muzyki potwierdza znajdujący się w zbiorach Biblioteca Palatina list Giuseppe Giacosa z 19 maja 1901, w którym ten namawia przyjaciela do zakończenia pracy nad muzyką, której część już mu przecież przegrywał [*suonare*]⁵².

Do premiery nie doszło. W liście, w istocie niezwykle smutnym, z 4 czerwca 1901 roku tłumaczył się Boito ponownie Guido Viscontiemu di Modrone: „Drogi Książę, odkąd podjąłem na nowo moją pracę, aż

⁵⁰ Tamże, s. 75–76: „S. Paolo avrebbe illuminata la parte cristiana del dramma con un raggio più ampio e solenne”.

⁵¹ Szkice, o których wspomina tu Boito, zachowały się w znakomitej większości – opisuje je m.in. Paolo Rossini w tekście *Fonti per il Nerone di Arrigo Boito (I-PAcon). Indagini preliminari, riordino e progetto di catalogazione*, w: *Canoni bibliografici. Atti del convegno internazionale IAML-IASA. Perugia, 1–6 settembre 1996*, red. Lidia Sirch, Lucca 2001, s. 389–400. Z pozostawionych przez Boita notatek można wywnioskować, że bardzo wczesna koncepcja zakładała operę sześćoaktową, skróconą następnie do pięciu aktów dzięki połączeniu w jednym akcie jako dwa obrazy pierwotnych aktów czwartego i piątego. Zmiany dotyczyły także postaci, wspomniany wyżej święty Paweł, nim stał się ostatecznie Fanuèlem, nosił przez chwilę imię Araela. Znana z opery Rubria miała być najpierw Febe, następnie Amata, Asteria zaś – Sirią, Psillą lub Astarte.

⁵² Cyt. za: Sabrina Cherubini, op.cit., s. 76: „Dużo myślałem o tobie i o Nerone. Chciałbym go usłyszeć, nie mówię: usłyszeć ponownie, ponieważ gdy przegrywałeś jego fragmenty dla Fogazzara i dla mnie byłem zbyt poruszony emocjami, by coś zrozumieć” [„Ho pensato tanto a te e al Nerone. Vorrei udirlo, non dico riudirlo, perché quando tu ce ne suonasti qui brani a Fogazzaro e me ero troppo turbato dalla emozione per comprendere”].

do dziś uzyskane rezultaty dalekie są od tych, na jakie miałem nadzieję. Z bólem muszę panu powiedzieć, że jest dla mnie niemożliwe ukończenie opery w czasie odpowiednim do zaprezentowania jej nawet na koniec sezonu. Podczas tych dwóch ostatnich miesięcy musiałem pracować w sposób, który jest w całkowitej sprzeczności z moim charakterem; wierzyłem, że podniecenie wywołane przez pośpiech może być także dla mnie, jak jest dla innych, odpowiednią stymulacją do myślenia. Oszukiwałem siebie. Chcąc zyskać czas, straciłem go, i męczyłem się niemal na próżno”⁵³.

Wstrzymanie opery po raz kolejny przed prezentacją, niemal w ostatniej chwili, musiało być niezwykle przykrym zawodem i dla Boita, i dla pozostałych, którzy zaangażowani byli w długotrwałe narodziny *Nerone*. Kilka kolejnych lat to znowu okres żmudnych, a czasem, zaskakująco, pełnych entuzjazmu prób doprowadzenia dzieła do stanu akceptowalnego przez jego nader wymagającego twórcę. W tym czasie pierwszym zmartwieniem Boita był piąty akt – w 1911 roku jednak kompozytor postanowił zrezygnować z niego, idąc za radą Giulia Ricordiego. „Ricordi zaliczał się do tych kilku najbliższych przyjaciół – opisuje Nardi – którzy mieli przywilej wysłuchania czytanych przez autora stronic *Nerone*. Wiedział, że wielkiej troski przysparzał muzykowi piąty akt. Ostatnim razem, gdy udał się do domu Boita, ten, przy fortepianie, zaczął czytać mu operę od początku, i, zachęcony entuzjazmem swego słuchacza, dotarł, akt po akcie, do końca aktu czwartego, do momentu śmierci Rubrii; nie zdjął jeszcze palców z klawiszy, gdy Ricordi, zerwawszy się, w przypiływie pełnego wzruszenia przekonania, wykrzyknął:

- Ale czy nie zauważyłeś, że *Nerone* jest skończony?
- Skończony?!...
- Owszem. Kończy się w tym miejscu”⁵⁴.

Kilka dni musiał nosić się Boito z podjęciem decyzji odnośnie do wycięcia całkowicie piątego aktu. Ostatecznie jednak postanowił to zrobić i zakomunikować to swemu wydawcy i przyjacielowi. Raz jeszcze sięgając do opisującego skrupulatnie bieg wydarzeń Nardiego, znajdziemy istotną i chętnie cytowaną rozmowę, która miała miejsce w gabinecie Giulia Ricordiego pomiędzy nim a Giuseppe Adamim⁵⁵:

⁵³ Cyt. za: Sabrina Cherubini, op.cit., s. 77.

⁵⁴ Piero Nardi, op.cit., s. 683–684.

⁵⁵ Giuseppe Adami (1878–1946) – dramatopisarz, librecista i dziennikarz.

„Usiądź... I jeśli mi obiecasz, że nie powiesz słowa żywej duszy, przekażę ci wielką nowinę.

– Wielką nowinę?

– Wiesz, kto wyszedł stąd dziesięć minut temu?

– Nie.

– Boito. Wiesz, co przyszedł mi powiedzieć?

– Na temat czego?

– Na temat *Nerone*...

– Skończony?

– Tak bardzo skończony, że zdecydował się go wystawić najbliższej zimy.

– W La Scali?

– W La Scali... I przyszedł mi zakomunikować, że po dwóch dniach niepewności przyjął moją radę⁵⁶ – radę, dodajmy, dotyczącą właśnie zakończenia opery na czwartym akcie.

Żeby zająć się instrumentacją, Boito wyjechał do Sermione, tymczasem w prasie ponownie pojawiły się zapowiedzi rychłej premiery. Ricordi prowadził rozmowy ze śpiewakami i zajmował się wszystkimi innymi przygotowaniami do przedstawienia. Boito zaś zagłębił się w kolejny etap pracy – mimo nagłych terminów jednak nie rezygnując ze swego perfekcjonizmu będącego w zasadzie już drobiazgowością i pedanterią. W lutym 1912 roku wysłał Ricordiemu listy z detalicznymi wskazówkami co do papieru nutowego, niezbędnego mu do wykonania instrumentacji: „Papier używany przez Pucciniego dla mnie jest zbyt szeroki. Potrzebuję tego paryskiego papieru o wymiarach 32 x 40 cm. Jeśli chodzi o liniowanie, daj mi znać, czy się zgadzamy”. „(...) Oto normy dla liniowania: duży margines wewnętrzny, a to w celu po pierwsze ułatwienia wszycia stron w oprawę z płótna, a po drugie w celu przejrzystego oznaczania instru-

Dzięki Giuliovi Ricordiemu nawiązał znajomość z Giuseppe Puccinim. Wśród librett dla Pucciniego autorstwa Adamiemu wymienić trzeba *La rondine* (1917), *Il tabarro* (1918) oraz *Turandot* (1926) – to ostatnie przy współpracy z Renato Simonim. Adamiemu zawdzięczamy pierwszy zbiór korespondencji Pucciniego: *Giacomo Puccini: epistolario* (Mediolan 1928), jak również jedną z pierwszych biografii kompozytora (Mediolan 1935). (Hasło „Adami, Giuseppe“ autorstwa Juliana Budena, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie, Oxford 2004).

⁵⁶ Piero Nardi, op.cit., s. 683.

mentów oraz wpisywania ewentualnych instrukcji, imion postaci, podziałów chórów, które będą bardziej zmienne niż w innych operach. Ale żeby być całkiem pewnym, chciałbym zobaczyć najpierw próbkę tego liniowania w 24, 28, 32 liniach. Wskazówki dotyczące instrumentów napisz ją, nie muszą być drukowane. Pojedyncza linia dla *grancassa*, pojedyncza dla talerzy, pojedyncza dla innego instrumentu perkusyjnego. Te trzy wyizolowane linie powinny być oznaczone na dolnym marginesie partytury; by lepiej się wyrazić, powinny być oznaczone pod kontrabasami⁵⁷.

Niedługo po wyczerpujących ustaleniach co do papieru nutowego Boito podjął decyzję o konieczności pogłębienia znacznie swojej wiedzy w zakresie harmonii, a w zasadzie – zrewidowania od podstaw swego rozumienia muzyki. Z tego czasu zdają się pochodzić, odkryte w 1942 roku przez Carla Gattiego, cztery stronice zatytułowane *Trattato d'armonia*⁵⁸.

⁵⁷ Cyt. za: tamże., s. 685–686: „La carta adoperata da Puccini per me è troppo vasta. Venga quella di Parigi di cent. 32 per 40. Quando si tratterà di rigarla avvertimi, che ci intenderemo”. “Per la rigatura ecco le norme: largo margine interno e ciò per doppio scopo di agevolare la cucitura delle pagine nel rilegarle con linguette di tela e di indicare chiaramente gl'istrumenti e le eventuali avvertenze, i nomi dei personaggi, la distribuzione dei cori che sarà piú (sic!) mutevole che nelle altre opere. Ma per essere piú sicuro desidero veder prima un campione di questa rigatura in 24, 28, 32 righe. Le indicazioni degli strumenti le scrivo io, non devono essere stampate. Una sola riga per la grancassa, una sola riga per i piatti, una sola riga per un altro strumento e percossa. Queste tre righe isolate vanno segnate sul margine inferiore della partitura; per spiegarci meglio, vanno segnate sotto i contrabassi”.

⁵⁸ Zbiór licznych notatek, szkiców i opracowań powstałych w związku prac Boita nad *Neronem* obejmuje ponad 4000 kartek, wśród których znajdują cztery stronice zatytułowane *Trattato di armonia* – tytuł pozwala podejrzewać, że kompozytorowi chodziło faktycznie o spisanie traktatu, jednak pozostawiony czterostronicowy materiał koncentruje się głównie na związkach pomiędzy akordami i na streszczeniu koncepcji harmoniczej, jaką Boito zamierzał rozwinąć, komponując *Nerona*. *Trattato* jest bez wątpienia ściśle związany z tą właśnie operą, jako że zawiera wielokolorowe podkreślenia i adnotacje odnoszące się do poszczególnych postaci opery. Poza *Trattato* w zbiorze rękopiśmiennych notatek kompozytora powstałych wokół *Nerona* znajdują się jeszcze szkice zatytułowane *La musica nella Tragedia greca; Modi antichi; Appunti sugli strumenti; Raccolta di vocaboli da me ignorati prima d'ora o noti male o con poca esattezza, o esciti di memoria, e d'alcune parole del latino utili ad essere introdotte nella nostra lingua; Metrologia. Ritmologia; Enchiridio metrico* oraz *Estratto da Tacito. Su Nerone*.

Mimo opóźnień pewne przygotowania do odkładanej premiery najwyraźniej były czynione. Orkiestrę miał prowadzić Arturo Toscanini, w roli tytułowej planowano Enrica Caruso (pierwotny potencjalny wykonawca partii Nerona Francesco Tamagno zmarł w 1905 roku).

6 czerwca 1912 roku zmarł jednak także Giulio Ricordi. Najcięższym ciosem zaś – i w zasadzie ostatecznym – stała się dla Boita śmierć brata, Camilla, 28 czerwca 1914 roku. Od tej chwili grono osób dopuszczonych przez Arriga do jego pracy nad *Nerone* zawężyło się do Artura Toscaniniego i kompozytora Antonia Smareglii⁵⁹. Do tego pierwszego Boito niejednokrotnie zwracał się po radę, nie czując się szczególnie mocny w instrumentacji, nad którą wówczas nadal pracował – Toscanini zresztą nie stronił od krytyki Boitowskich wysiłków, porównując także jego chybione rozwiązania instrumentacyjne ze znakomitymi pomysłami w tym zakresie Verdiego – co, jak można sobie wyobrazić, musiało być dla Boita bardzo frustrujące.

Ponieważ kolejne terminy premiery *Nerone* mijaly bez efektów, w 1912 po raz kolejny przesunięto datę prawykonania – na jesień 1913 roku. Moment okazał się wybrany nie nazbyt szczęśliwie: w roku 1913 przypadało stulecie urodzin Verdiego, w którego przygotowania i obchody Boito był zaangażowany na wszelkie sposoby, m.in. współpracując przy wydaniu tomu korespondencji Verdiego: *I copialettere di Verdi*.

Poniekąd otwarte pozostaje pytanie, na ile Boito zaawansował, mimo wszelkich innych zajęć, prace nad orkiestracją *Nerone*. Zgodnie z wypowiedzią Toscaniniego zapisaną w jego biografii aż do śmierci kompozytor nie poczynił zmian ani postępów w dziele instrumentacji, które objęło tylko zaprezentowany dyrygentowi i właśnie skrytykowany przez niego pierwszy akt. Jednak w liście Boita do Toscaniniego z 23 października

W zbiorze znajdują się ponadto liczne notatki i szkice dotyczące kostiumów, scenografii i ustawienia sceny podczas premiery. Zob. Paolo Rossini, *Fonti per il Nerone di Arrigo Boito*, op.cit., *passim*.

⁵⁹ Por. Sabrina Cherubini, op.cit., s. 83. William Weaver, opisując nagłą zmianę w sposobie myślenia Boita po śmierci Verdiego, wspomina m.in., że Arrigo zaczął niechętnie odnosić się do nowych trendów w muzyce, co wyrażał np., ostro krytykując *Salome* Richarda Straussa czy też wypowiadając się nieprzychylnie o późniejszych operach Pucciniego. Cenił sobie natomiast Ricarda Zandonai, którego zaprosił do Tita Ricordiego, czy właśnie Antonia Smareglię, dawnego ucznia Faccia. (Zob. *Verdi – Boito Correspondence*, op.cit., s. 275).

1916, jak sprawozdaje Sabrina Cherubini, mowa jest o tym, że kompozytor ukończył orkiestrację czwartego aktu i zabiera się do przerobienia aktu pierwszego. Lecz dodajmy do tego jeszcze informację, że znajdująca się w zbiorach Biblioteca Palatina w Parmie odręcznie spisana partytura *Nerone*, opatrzona ręką Boita napisem: *12 ottobre 1916. Fine del quarto ed ultimo atto. Arrigo Boito e Kronos* („12 października 1916. Koniec czwartego i ostatniego aktu. Arrigo Boito i Kronos”), w rzeczywistości zawiera czwarty akt nieukończony⁶⁰.

Wbrew wyżej spisanym informacjom o przypuszczalnym – bądź rzekomym – ukończeniu pełnej orkiestracji czteroaktowej opery do premiery nie dochodziło także w kolejnych latach. Ostatni okres pracy Boita nad *Nerone* musiał być dla kompozytora najtrudniejszy. Powszechnie szanowany, pełniący istotne funkcje społeczne, uważany za autorytet w kwestiach krytycznych osądów sztuki, zmagął się Boito w istocie już nie z faktycznym procesem twórczym, lecz z jego widmem.

Jego życie w tym czasie do pewnego stopnia może oddawać relacja Eleonory Duse, (relacja silnie emocjonalna, co było dla aktorki charakterystyczne) – która w ostatnich latach życia Boita ponownie zbliżyła się do niego: „Poszłam także zobaczyć się z Santo [Święty, tak go, przypomnijmy, nazywała] – (...) Jest tak wspaniały, moje dziecko, i przez to tak nam daleki – Jako swoje motto wziął słowa Marka Aureliusza, który mówi (myślę, że tak mówi): że musimy być najbardziej czułymi, i najbardziej niewzruszonymi, wśród ludzi. I tak, zamknięty w swoim pięknym studiu; z tymi małymi lampami, zawsze zgiętymi w kierunku jego kartek papieru nutowego, jemu nasze mizerne ziemskie życie wydaje się grą mrówek, które krzątają się, podczas gdy wszystko, życie i śmierć, musi zostać dopełnione!”⁶¹.

Boito w owym czasie rzeczywiście tylko czasami opuszczał studio, odsuwając się coraz bardziej od świata, dręczony swoją *idée fixe*, lecz zarazem stale w niej zakochany. W maju 1917 roku wybrał się z patriotyczną i przyjacielską wizytą na front, do miejscowości Quarin, niedaleko Cormons – dał tam krótki koncert „ku pokrzepieniu serc”, grając w żołnierskiej mesie na pianinie m.in. fragmenty z *Mefistofele*. W drodze

⁶⁰ Zob. Sabrina Cherubini, op.cit., s. 85.

⁶¹ William Weaver, *Duse*, op.cit., s. 325.

powrotnej w zatłoczonym pociągu relacji Udine – Mediolan podróżował w przedziale z dwoma młodymi oficerami, rekonwalescentami, wypuszczonymi ze szpitala na krótką przepustkę, dla których wygody uprzejmy Boito otworzył okno, i choć wieczorne majowe powietrze dla niego okazało się za zimne, zbyt był grzeczny, by zamknąć okno z powrotem. Po powrocie do domu zaczął gorączkować. Z trwającej od tej chwili pogłębiającej się choroby płuc nigdy już miał nie wyzdrowieć⁶².

Pod koniec roku stan Boita nie ulegał poprawie. W tym czasie trwała na ten temat intensywna korespondencja pomiędzy niespokojną Eleonorą Duse a ówczesną towarzyszką życia Boita Velledą Ferretti⁶³, jak również mieszkającą w Mediolanie przyjaciółką Eleonory Antoniettą Pisą Rizzi. Przebywając we Florencji, Duse pisała 6 lutego 1918 roku do Pisy Rizzi: „Jestem tu od tylu dni, i z oddali widzę smutny pokój chorego, a choć otoczony jest opieką, tak, na pewno, to jednak nie widzę żadnego promyka, który dałby mu trochę światła! (...) Wydaje się, że nie można wspominać przy nim ani o wojnie, ani o bitwie, ani o Piavem, ani o Newie, ani o Toscaninim, ani o świętym manuskrypcie jego opery, która jest najgłębszą częścią jego duszy, wypełnioną żalem i łkaniem (wszystko wydało się godne poświęcenia, poza tą Pracą, *jadis!*). Nie mogę zapomnieć, jak w dniach, w których zauważył, że nie jest jeszcze gotów *do wyjazdu*, na samo wspomnienie Toscaniniego wybuchał niepohamowanym płaczem... ponieważ przypominała mu się praca i długie oczekiwanie, i obietnica wciąż kolejnych lat, i zniechęcenie, co do którego Toscanini omylił się w swej wierze i przewidywaniach! – Nikt, nikt nie może mi pomóc – mówił, łkając”⁶⁴.

⁶² Zob. Piero Nardi, op.cit., s. 709–712, także Sabrina Cherubini, op.cit., s. 86, i William Weaver, op.cit., s. 325.

⁶³ Młodszą ledwie o kilka lat od Duse Velledę Ferretti 24-letni Boito poznał w 1866 roku już jako trzyletnią dziewczynkę, w czasie gdy był gościem na salonach włoskich elit jako młody butny artysta. Matka Velledy, Emilia, była uznaną pięknoscią. „(...) widziałam jej Velledę – opisywała swoje wrażenia na temat dziewczynki hrabina Clara Maffei w liście z 23 października 1866 roku do Franca Faccia – trzyletnią dziewczynkę, która jest anielskim stworzeniem, *pétrie* inteligencji, serca i wyjątkowej słodyczy charakteru” (cyt. za: Piero Nardi, op.cit., s. 231). Związek Boita z Velledą trwał od 1898 roku.

⁶⁴ Cyt. za: Piero Nardi, op.cit., s. 714: „Sono qua da tanti giorni, e vedo da lontano una triste stanza di malato, e, se pur assistito, sí, certo, pure non vedo

Można się zastanawiać, czy było możliwe aż tak ekspresyjne zachowanie ze strony powściągliwego Boita, jak „wybuchanie niepohamowanym płaczem”. Z drugiej strony jednak nie ma podstaw odmawiać prawdziwości słowom Duse, będącej jedną z najbliższych osób w jego życiu. Powyższy opis nie pozostawia tak czy siak wątpliwości co do tego, że ciągnąca się przez dziesięciolecia, niezrealizowana praca, związana z zawiedzionymi nadziejami, a przecież także niejednokrotnie z zawstydzeniem z powodu jej wstrzymywania, musiała być dla Boita pod koniec życia dręcząca. Pełen obaw o pozostawienie swej opery nieukończoną jeszcze w marcu 1918 roku pisał: „Pracując dwie godziny dziennie, przez dwa kolejne miesiące, dokończę wszystko to, czego brakuje w *Nerone*...”⁶⁵.

Jednak gdy trzy miesiące później, 10 czerwca 1918 roku, 76-letni Arrigo Boito zmarł z powodu *angina pectoris*, opera pozostała, jak wcześniej, niemal kompletna, lecz nie w pełni zinstrumentowana.

18 czerwca 1918 roku w „Neue Zürcher Zeitung” Ferruccio Busoni uczynił kilka ważnych i przenikliwych spostrzeżeń. Wspominając Boita, podkreślił, że jego odejście, nim ujrzał swego *Nerone* na scenie, to jedyny taki przypadek w historii muzyki. Zobowiązanie, które poczynił Boito, do wystawienia tej opery porównał Busoni do długu z narastającymi odsetkami. „(...) przez dwadzieścia lat zmienił się kierunek i smak, a w zasadzie te, którym on sam nadawał ton, zostały prześcignięte. Mimo to ufność narodu w Boita jest niezachwiana: naród oczekuje od *Nerona* prześcignięcia prześcigniętego; niemal żąda tego i żąda znacznie więcej, niż Boito obiecał”⁶⁶.

nessun spiraglio per dargli un po' di luce! (...). Pare che si séguita a non nominargli né la Guerra, né la battaglia, né il Piave, né la Neva, né Toscanini, né il santo manoscritto dell'opera sua, che è la parte dell'anima piú (sic!) dentro all'anima sua e piú piena di rimpianto e singhiozzo. (Tutto parve sacrificabile, fuorché quel Lavoro, *jadis!*). Non posso dimenticare che, nei giorni che s'accorse di non essere ancora pronto *per la partenza*, al solo nominare Toscanini, fu un pianto diretto... perché gli ricordava il lavoro e la lenta attesa, e la promessa di anni e anni, e lo sconforto che Toscanini non credesse e vedesse giusto! – Nessuno, nessuno può aiutarmi – a detto singhiozzando”.

⁶⁵ Cyt. za: Sabrina Cherubini, op.cit., s. 86–87: „In due ore al giorno, per due mesi di seguito, finirò tutto quel che manca al *Nerone*...”

⁶⁶ Cyt. za: Sabrina Cherubini, op.cit., s. 87: „(...) nach den ersten 20 Jahren haben sich Richtung und Geschmack geändert, und namentlich jene, unter denen

Niewypełniona obietnica miała być, przynajmniej zgodnie z intencją tych, którzy pozostali, wypełniona. W sporządzonym kilka dni przed śmiercią testamentie Boito, bezdzietny, swym spadkobiercą uczynił senatora Luigiego Albertiniego, zięcia swojego zmarłego w 1906 roku przyjaciela Giuseppe Giacosa. W testamencie decyzję co do losów niewydanych dzieł (wśród których znalazł się w sposób oczywisty, choć nie został tu wymieniony dosłownie, *Nerone*) Boito pozostawił swemu spadkobiercy, podkreślając swoje przekonanie co do tego, że ten wypełni jego intencje w najlepszy możliwy sposób.

I tak oto senator Albertini zwrócił się z prośbą o dokończenie instrumentacji oraz przygotowanie premiery do Artura Toscaniniego.

Toscanini przygotował operę we współpracy (która nie obyła się bez konfliktów, a nawet kłamstw co udziału wszystkich współautorów) z dyrygentem Vincenzo Tommasinim i kompozytorem Antonio Smareglią⁶⁷. Długo wyczekiwana premiera odbyła się 1 maja 1924 (tego samego dnia ciało zmarłej 21 kwietnia w Pittsburgu Eleonory Duse powróciło do Włoch).

Prawykonanie *Nerone* było wydarzeniem o randze święta narodowego. Bilety zostały wykupione na długo przed terminem, niebawem rozwinął się zatem swego rodzaju czarny rynek, na którym pojedyncze miejsca na premierze sprzedawano po 3000 lirów, łoża zaś – po 35 000 lirów, co w przybliżeniu dawałoby dzisiaj około 1300 euro za miejsce i ponad 16 000 euro za łożę. Z właściwym sobie upodobaniem do szczegółów dzień premiery relacjonuje Piero Nardi: choćby blade pojęcie o tym, powiada Nardi, jakie wymiary miało to wydarzenie, dawać może fakt, że już dzień przed premierą ceny miejsc na czarnym rynku dochodziły do 4000 lirów, a widziało się też kilka biletów sprzedanych po 10 000 lirów. Ludzie zaczęli się ustawiać przed La Scalą o godzinie 7 rano 1 maja, przy-

er selbst den Ton angab, sind überholt. Trotzdem ist das Vertrauen der Nation in Boito unerschütterlich: sie erwartet von *Nero* die Überholung des Überholten; fast *fordert* sie dergleichen und fordert bereits beträchtlich mehr, als er versprach”.

⁶⁷ Toscanini próbował zaprzeczyć udziałowi Smareglii, zachowały się jednak dokumenty – w tym list samego Toscaniniego do kompozytora – świadczące o tym, że Smareglia w rzeczy samej współpracował przy *Nerone*. Opisuje to Sabrina Cherubini, op.cit., s. 88–90.

nosząc ze sobą taborety, rozkładane krzeselka, książki, by umilić sobie dzień oczekiwania, a także kosze z jedzeniem. W ciągu dnia zgromadziły się takie tłumy, że konieczne było wezwanie służb porządkowych do kierowania ruchem. Wieczorem automobile ustawione były w kolejkę aż do Piazza Cordusio, a także na całej długości via Giuseppe Verdi i via Manzoni. „(...) trzeba było rozciągnąć sznury, by powstrzymać tych, którzy nie mieli możliwości dostać miejsc na spektaklu, chcących przynajmniej podziwiać zamożną publiczność w teatrze. (...) Przybyli ludzie z Wiednia i z Paryża, z Berlina i z Londynu, z Nowego Jorku i z Buenos Aires. Rozmawiano wszystkimi dialektami włoskimi (...) przybyli także dziennikarze: Gaetano Cesàri z »Corriere della sera«, Adriano Lualdi z »Secolo«, Alceo Toni z »Popolo d'Italia«, Bruno Barilli z »Corriere d'Italia«, Alberto Gasco z »La Tribuna«, Andrea della Corte z »La Stampa«, Carlo Gatti z »Illustrazione italiana«... Obecni byli dyrektorzy Opery z Paryża i nie wiem ilu jeszcze teatrów naszych i zagranicznych. Przybyli zewsząd krytycy, reprezentanci prasy włoskiej, europejskiej, światowej (...). Reprezentowany był także rząd w osobie Podsekretarza Sardiegi; do Mediolanu przybył też błyskawicznie ambasador Anglii (...)”⁶⁸. Spośród kompozytorów pojawili się Giacomo Puccini, Umberto Giordano, Ildebrando Pizzetti, Italo Montemezzi, Riccardo Pick-Mangiagalli i Franco Alfano.

Wejście Toscaniniego powitały frenetyczne oklaski, przy czym część widzów biła brawo na stojąco. Camille Bellaigue miał później napisać w „Revue de deux mondes”, że brakowało tylko obecności Boita, gdyż Mediolan wypełniony był jego operą, wspomnieniem o nim, jego chwałą⁶⁹.

W obsadzie znalazły się największe gwiazdy sceny operowej – o co zadbał Toscanini, nie tylko mając na uwadze własny sukces, ale także w geście wdzięczności dla Boita, swego niegdysiejszego protektora: w roli tytułowej wystąpił zatem Aureliano Pertile, partię Simona Magusa śpiewał Marcel Journet, Carlo Galeffi grał rolę Fanuèla, niewielką rolę Tigellinusa powierzono zaś nieznanemu wówczas jeszcze Ezio Pinzy. W rolach Asterii i Rubrii obsadzono Rosę Raisę (późniejszą Turandot w operze Pucciniego) i Luisę Bertanę. Scenografię i kostiumy zaprojektował Lodovico Pogliaghi, korzystający z notatek Boita i zatrudniony do przygo-

⁶⁸ Piero Nardi, op.cit., s. 722.

⁶⁹ Por. tamże, s. 722.

towania premiery jeszcze za życia kompozytora. Inscenizację opracował ówczesny główny reżyser La Scali, Giovacchino Forzano. Efekty sceniczne porównywane były do ówczesnych gigantycznych produkcji hollywoodzkich – Sabrina Cherubini wspomina ponadto, że do scen zbiorowych zatrudniono 600 statystów, a na scenę wjeżdżała kwadryga zaprzężona w białe konie⁷⁰.

Dzień po premierze dziennikarz Gigi Michelotti zamieścił detaliczny opis wieczoru w „La Stampa”⁷¹: pierwszy akt zakończył się ośmiokrotnym wywoływaniem do ukłonów dyrygenta i solistów (w przerwie, podaje z kolei Nardi, do dyrektora La Scali zadzwonił niedawno mianowany premier Benito Mussolini, by poinformować się o przebiegu wieczoru⁷²). Początek drugiego aktu był słabszy, publiczność bowiem, już nieco zdekoncentrowana, odbierała fabułę jako nazbyt zagmatwaną. Nastrój entuzjazmu powrócił wraz z ponownym pojawieniem się na scenie Nerona. Koniec końców jednak drugi akt przyjęty był ogółem chłodniej, chociaż, jak spisał recenzent, „wielu znawców było zdania, że akt ten jest znacznie ważniejszy od pierwszego z uwagi na muzyczne bogactwo oraz techniczny postęp w porównaniu z *Mefistofele*”⁷³. W akcie trzecim aplauz zyskało kazanie Fanuèla i chór chrześcijanek, bez emocji natomiast przyjęto duet Rubrii i Fanuèla. Na koniec tego aktu oklaski były porównywalne do tych po akcie pierwszym. W czwartym akcie na aprobatę publiczności zasłużył już wystrój sceny. Przedstawienie zakończyło się nieco po godzinie 1 w nocy, absolutnie niepohamowaną lawiną oklasków i wiwatów.

Prasa ogłosiła pełny triumf. *Nerone* jednak do dziś niemal nigdy nie powraca na afisze. Co czyni go niezdolnym do podbicia publiczności na stałe? Czy fakt, że jako utworowi niedokończonemu, brakuje mu tej pasji i spójności wizji, które zdolna jest nadać tylko ręką rozkochanego w dziele autora? Czy zmieniłby się, gdyby Boito miał faktycznie szansę go dokończyć (czy skorzystałby z tej szansy)? Dzień przed śmiercią Arrigo powiedział podobno, że gdy odzyska siły, chciałby wyjechać nad jezioro Como, by tam raz jeszcze poświęcić się pracy nad *Nerone*⁷⁴.

⁷⁰ Zob. Sabrina Cherubini, op.cit., s. 92–93.

⁷¹ Zob. tamże, s. 93–94.

⁷² Zob. Piero Nardi, op.cit., s. 723.

⁷³ Cyt. za: Sabrina Cherubini, op.cit., s. 93.

⁷⁴ Zob. Piero Nardi, op.cit., s. 727.

4.2. Problem *Nerone* – opera niekompletna

Opisana tu długa historia powstawania *Nerone* daje niezbędny kontekst do badania samego utworu. Natomiast przystępując już bezpośrednio do analizy i interpretacji operowej wersji *Nerona*, nie sposób nie stawiać sobie zasadniczych pytań. Najważniejsze z nich dotyczy kompletności tego dzieła, pomyślanego wszak jako kompozycja pięcioaktowa, ostatecznie jednak zamkniętego (czy niezamkniętego właśnie?) w czterech aktach. Mimo uzasadnionych przypuszczeń co do tego, że pozbawienie utworu piątego aktu musiało wpłynąć na zubożenie lub może nawet okaleczenie *Nerona* – tak względem treści, jak formy – nie można jednak postawić takiej tezy przed zaprezentowaniem całości opery. Tezie tej bowiem zdają się przeczyć, albo co najmniej zdają się osłabiać ją, istotne fakty: po pierwsze to sam kompozytor w pewnym momencie podjął, jak pamiętamy, decyzję o zakończeniu kompozycji na czwartym akcie – nie bez znaczenia jest także to, że (po wtóre) czyniąc tak, podążył za radą Giulia Ricordiego, którego wieloletnie doświadczenie w pracy z najwybitniejszymi kompozytorami operowymi i znajomość ich dzieł powinny były pozwolić mu na obiektywną ocenę zasadności skrócenia *Nerona* w stosunku do pierwotnego zamysłu twórcy.

Odpowiedź na to właśnie pytanie – o znaczenie pozbawienia opery piątego aktu, o wpływ ograniczenia dzieła do czterech aktów na jego ostateczną wymowę i formę – powinna umożliwić szczególnie istotne w moim mniemaniu rozważania: czy możliwe jest wskazanie, co przesądziło – lub jakie czynniki złożyły się na to – że *Nerone*, wyczekiwany i frenetycznie oklaskiwany przez premierową publiczność, podsumowany następnie wieloma pozytywnymi recenzjami, w kolejnych dziesięcioleciach zniknął w zasadzie całkiem ze sceny? Niespełna sto lat po śmierci Arriga Boito, niecałe dziewięć dekad po mediolańskiej prapremierze *Nerona* pozostaje dziełem zapomnianym, zdolnym zainteresować głównie badaczy, lecz nie artystów wykonawców. Utwór, którego libretto zachwycało Giuseppe Verdiego, nad którego koncepcją Boito myślał niemal całe życie, kompozycja, której dokończenia i prezentacji poświęcił kilka lat Arturo Toscanini – dziś odbierana jest w najlepszym razie jako historyczna ciekawostka z pogranicza sztuki i nauki. Dla takiego dzieła jak

Nerone próba odpowiedzi na pytanie o powody jego nieobecności jest absolutnie konieczna.

4.3. Ogólna budowa dzieła

Czteroaktowa opera zbudowana jest – co ciekawe – pod wieloma względami symetrycznie. To interesujące spostrzeżenie w kontekście faktu, że owa symetryczność narodziła się najwyraźniej dopiero po odcięciu piątego aktu.

Symetria dotyczy m.in. rozmiarów poszczególnych aktów – pierwszy i czwarty są znacząco bardziej rozbudowane niż drugi i trzeci. Opera zaczyna się w nocy podczas obrządku pogrzebowego – kończy również nocą w podziemiach cyrku, wśród zrzucanych tam ciał ofiar zamordowanych na arenie. Akt pierwszy i czwarty zawierają też dwie monumentalne sceny zbiorowe świata pogańskiego: w pierwszym akcie jest to apoteoza powracającego Nerona, w akcie czwartym – tłumne igrzyska w cyrku. W akcie drugim i trzecim zaś przedstawione są sceny religijne – akt drugi rozgrywa się w gnostyckiej świątyni (w nocy), akt trzeci w zamieszkanym przez chrześcijan ogrodzie (za dnia).

Podstawową zasadą konstrukcyjną w operze jest obecny w całej twórczości Boita dualizm – przeciwstawione zostają sobie światy pogański i chrześcijański, a także związana z nimi ciemność i jasność. Dwa światy reprezentuje dwóch duchowych przywódców: chrześcijanin Fanuël oraz gnostycki kapłan Simon Magus. Na przeciwległych biegunach (choć podczas bardziej detalicznej analizy jednoznaczność tego sądu musi zostać podważona) znajdują się też dwie postacie kobiece: chrześcijanka Rubria oraz mroczna zaklinaczka węży Asteria. W kontraście względem siebie pozostają dwa ważne wątki miłosne, tj. czysta i oparta na ofiarnym poświęceniu, niemal do ostatnich chwil ukrywana miłość Rubrii i Fanuëla oraz niszcząca niczym trucizna, gwałtowna i spalająca namiętność Asterii do Nerona.

Już na tym etapie zatem widoczna staje się rzecz zaskakująca w kontekście tytułu całego dzieła – w tak skonstruowanej konstelacji postaci Neron zdaje się odgrywać przede wszystkim rolę bierną. Należy, owszem, do świata pogańskiego, motywując bezpośrednio, ale także pośrednio działania Simona Magusa – to kapłan jednak jest w istocie antagonistą

Fanuèla, nie cesarz. Neron wygląda także na element pasywny w dwóch istotnych konstrukcyjnie historiach miłosnych, stanowi bowiem obiekt pożądania, sam nie będąc czynnym uczestnikiem biegu wydarzeń.

W tym kontekście warto powiedzieć kilka słów o obecności poszczególnych postaci na scenie. Neron obecny jest przez ponad połowę pierwszego aktu: w scenie pogrzebu i w zamykającej akt zbiorowej scenie uwielbienia i triumfu cesarza. Środkowe sceny aktu pierwszego (dialog Simona Magusa z Asterią, spotkanie Asterii z Rubrią, rozmowa Rubrii z Fanuèlem i wreszcie kuszenie Fanuèla przez Simona) rozgrywają się jednak bez Nerona. Dzielący się na dwie podstawowe części akt drugi w kwestii obecności cesarza wygląda podobnie: bez niego odbywa się część pierwsza (scena modlitwy wiernych w pogańskiej świątyni, sterowanej przez Simona), natomiast część druga – scena z Asterią oraz zniszczenie świątyni – nasycona jest jego działaniami bodaj najsilniej w całym dziele. W akcie trzecim cesarz wcale się nie pojawia, w akcie czwartym zaś jako swego rodzaju reżyser krwawego widowiska w cyrku dominuje w pierwszej części, w drugiej zaś – kończącej całą operę – ponownie nie ma go w ogóle.

Postaciami, które występują we wszystkich czterech aktach, są natomiast Simon Magus i Asteria. Nie bez znaczenia jest również fakt, że pierwsze słowa opery (czteroaktowej!) – wydobywające się z dźwiękowej mgły odmalowującej nocny krajobraz via Appia – należą do Simona, ostatnie zaś do Asterii właśnie.

Oczywiście kwestia obecności na scenie wymienionych bohaterów oraz swego rodzaju niezgodność owej obecności w sensie ilościowym z tytułem opery nie dają jeszcze podstaw do stawiania tezy o niekompletności dzieła pozbawionego piątego aktu (przypomnijmy niepewność co do tytułu Verdiowskiego *Otella*, który być może mógł zostać *Jagonem*) – niemniej jednak nie jest całkiem bez znaczenia fakt, że skróciwszy dzieło, kompozytor w konsekwencji pozwala tytułowej postaci pozostawać z dala od rozwoju akcji, obdarzając w biegu wydarzeń mocą sprawczą przede wszystkim Simona Magusa i Asterię.

4.4. Akt I. Via Appia

Boitowski *Nerone* rozpoczyna się bez uwertury. To ważna decyzja kompozytora, w dziele operowym wszak uwertura może mieć bardzo duże

znaczenie, budując nastrój i przygotowując nadchodzący rozwój wydarzeń. Tymczasem *Nerone* Boita otwiera pusty takt – antyczny Rzym milczy, uśpiony, wśród nocy. Ta chwila milczenia jednak wobec mającego się za chwilę rozegrać na scenie dramatu zdawać się może zarazem momentem grozy, oddechu wstrzymanego w oczekiwaniu.

Wszystkie wydarzenia aktu pierwszego dzieć się będą w pobliżu prowadzącej do Rzymu *via Appia*, pomiędzy nagrobkami i katakumbami. Warstwa muzyczna podzielona jest tu na dwa podstawowe poziomy: tło, na które składają się fragmenty melodii i pieśni mających za zadanie urealnianić i odmalowywać antyczną scenerię, oraz pierwszy plan, obejmujący dialogi oraz monologi występujących postaci. W całej operze zatarte są tradycyjne granice pomiędzy scenami. Niemniej jednak każdy z aktów dzieli się na poszczególne obrazy – podczas pierwszego zaś w ich ramach zaprezentowane są wszystkie występujące w dziele postaci.

Z ciszy pierwszego pustego taktu wyłania się zatem najpierw cichy śpiew – pieśń miłości, jak mówią słowa libretta, niesiona z wiatrem z od dali nad *via Appia*. Ten i kolejne fragmenty pieśni tworzą budują wedle zamysłu kompozytora lokalny koloryt. Boito, dążąc do stworzenia wrażenia archaiczności, sięga, co ciekawe, po środki muzyczne charakterystyczne dla średniowiecza – nie jest więc jego zamiarem odtworzenie antycznych realiów, lecz tylko odmalowanie dźwiękowego obrazu odległej epoki⁷⁵.

Warto zaznaczyć, że przerywające co rusz bieg akcji w akcie pierwszym oderwane fragmenty rozmaitych śpiewów i melodii pozostających w tle mogłyby dawać wrażenie brzmieniowego chaosu – tym bardziej że kompozytor bardzo często decyduje się na zmiany tempa, harmoniki i faktury. Słuchowy odbiór tego dźwiękowego bogactwa jest tymczasem zupełnie inny: podział już samej warstwy muzycznej na plany, odległe od siebie także przestrzennie, daje ciekawe poczucie sceniczności dzieła nawet wtedy, gdy obcuje się z nim bez możliwości faktycznego obejrzenia wydarzeń na scenie.

Rytmika początkowych taktów opery nawiązuje wyraźnie, zgodnie ze wspomnianym wyżej zamiarem kompozytora, do XIII-wiecznych modi rytmicznych:

⁷⁵ Por. Sabrina Cherubini, *op.cit.*, s. 303.

Przykład 4.1. *Nerone*, akt I, t. 1–5⁷⁶

Lento $\text{♩} = 44$
(abbastanza vicina da intenderne le parole)

I. Voce di donna
II. Voce di donna
III. Voce di donna

Can - to d'a - mo - re - vo - la col
(lontana a destra)
Can - to d'a - mor
(lontana a sinistra) *p*
Col

4 Soprani
4 M. Soprani
4 Contralti
4 Tenori

A
A
A
A

C O R O
Tra i campi dell'Appia da diverse distanze
quasi eco (non in scena.)

Dal campi (non in scena)

Nawiązanie jest luźne i opiera się przede wszystkim na zastosowaniu metrum będącego wielokrotnością podziału trójdzielnego. Melodia nie jest modalna, lecz opiera się na składnikach akordu A-dur. Głosy solowe przeciwstawione chórowi kolorują brzmienie. Pieśń służy jako tło dla rozpoczynającego się po chwili dialogu Tigellinusa i Simona Magusa – czekają na Nerona, nasłuchując głosów wśród nocy. Ich rozmowa, w przeciwieństwie do melodyjnego *canto* miłosnego, ma charakter recytacyjny. Teraz poza *Canto d'amore* z ciemności dobiegają nawoływania strażników pilnujących granic miasta. Po chwili rozlega się także złowieszcze oskar-

⁷⁶ Wszystkie przykłady nutowe z *Nerone* zaczerpnięte z: Arrigo Boito, *Nerone. Tragedia in quattro atti. Opera completa per canto e pianoforte. Riduzione di Ferruccio Calusio*, Ricordi, Milano 1945.

żenie: *Nerone-Oreste! Il Matricida!* („Neron-Orestes! Matkobójca!”⁷⁷). Okrzyk ten to, jak się za chwilę okaże, zapowiedź pojawienia się na scenie cesarza. Bezpośrednio jego przybycie oznajmia natomiast nagła zmiana tonacji (z dur na moll) oraz agogiki (z początkowego *Lento* na *Agitato*).

Pierwsze słowo Nerona w operze jest znamienne – cesarz wbiega z okrzykiem *Aita!* („Na pomoc!”), gnany lękiem. I w istocie strach będzie wśród głównych motywów jego wszystkich działań:

Przykład 4.2. Akt I, t. 25–29. Wejście Nerona

5

(Ma dalla parte d'Albano s'è udito un urlo di spavento; Tigellino sbalza sulla via.)
(grido di spavento fuori di scena) *Agitato* ♩ = 120

Nerone
A - i - ta!

Tigellino
(accorrendo al grido)
Mio Signor!...

Zdyszanej relacji przerażonego Nerona, który opowiada o spotkanej rzekomo Erynii, towarzyszy jeden z istotnych motywów przypominających wpisanych przez Boita do opery tzw. motywu lęku⁷⁸. Najbardziej charakterystyczny dla tego motywu jest rytm punktowany i swego rodzaju polifonia głosów w orkiestrze, nakładające się na siebie głosy tworzą zaś pusto pobrzmiwające, bo rozciągnięte na przestrzeni kilku oktaf akordy:

⁷⁷ Włoska wersja libretta na podstawie bookletu do płyty LP z nagraniem opery pod dyrekcją Eve Queler (wydawnictwo Hungaroton, 1983 rok) oraz na podstawie partytury, por. przyp. 76. Wszystkie fragmenty libretta w przekładzie autorki niniejszej pracy.

⁷⁸ Por. Sabrina Cherubini, op.cit. s. 313–314.

Przykład 4.3. Akt I, t. 34–39. Motyw lęku

Nerone
Meno assai ♩ = 69 (ansioso) *sf* *allarg.*

Tigellino (dopo aver osservato) No. Lavi . di...

È il tuo de . li . rio. ♩ = 69
Meno assai *espress.* *sf* *mf* *pp* *mf* *allarg.*

Nerone *sf* *sempre* *sino* *al* *movimento*
cin . ta diser . pi... squassava una fa . ce... poi la ingo . ja
dim. *sf* *meno accentato*

Moment strachu Nerona przerywa krótki duet w C-dur, druga z pieśni malujących nocny krajobraz rzymskich przedmieść – ostatnie słowa ody 22 Horacego (*Integer vitae scelerisque purus* – „Czyj żywot prawy”). Zaraz potem, na tle mruczącej w niskich rejestrach nuty pedałowej trzymanej przez orkiestrę, z towarzyszeniem cytry rozbrzmiewa jeszcze jedna przyśpiewka, kpiarski epigram odnoszący się wyraźnie do cesarza: *Citarizzando scorda l'Impero...* („Grając na cytrze, rozstraja Imperium...”). Zestawienie tuż obok siebie w obrębie kilku zaledwie taktów tonacji As-dur i Ges-dur pozwala Boitowi osiągnąć modalne brzmienie, dodatkowym elementem archaizacji jest tutaj polimetria głosów względem siebie:

Przykład 4.4. Akt I, t. 47–50⁷⁹. *Citarizzando scorda l'Impero*

1 Baritono
2 Baritoni
3 Bassi

mf Ci.ta.riz.zan.do scorda l'Im.

Cithara

5
Lo stesso movimento
pp

Voce di Tenore
(a questo punto tutta la comitiva sarà fuori di scena.)
appassionato (dominando le altre voci)

6 Soprani
6 Contralti

Trasfon.de - - vacol
Pro - ge - nie
A - - ve -
- pe - ro... eita.riz.zan.do, citarizzan - do, citarizzan -
Ah!ah!ah!ah!

⁷⁹ Numeracja taktów, także w przypadku fragmentów polimetrycznych, na podstawie partii orkiestrowej.

Nerone

gioghi di Campa - nia in fu - ga, me - co tra.en - do il de.

Cały obrządek rozpoczyna mowa pogrzebowa Nerona – kulminacyjny moment tej sceny. To także moment wskazujący na inną równie silną, poza strachem, motywację działania cesarza: tu bowiem, o czym mówią też didaskalia, Neron po raz pierwszy w operze pokazuje się jako poeta oraz aktor – „stoi nieruchomo obok grobu [i] zaczyna wypowiadać słowa tak, jakby je wcześniej przygotował”⁸⁰.

Przemowę nad grobem Boito oparł na heksametrze i pentametrze, stopach metrycznych w starożytności używanych w gatunku elegii⁸¹. Muzycznie jest to fragment bogaty harmonicznie, zbudowany na modulacjach i stałej oscylacji pomiędzy tonalnością dur i moll. Dwa motywy melodyczne z monologu cesarza powtórzą się jeszcze w dalszym przebiegu

⁸⁰ W wizerunku Nerona, inspirującym twórców przez wieki, aktorskie i poetyckie skłonności cesarza należą do jego cech często podkreślanych – poza nimi autorzy opisują go jako okrutnika, którym stał się z winy niegdyś nieodwzajemnionej miłości, zarazem apatycznego i lekkomyślnego, przewrażliwionego, ambitnego i żądnego krwi twórcę o miernym talencie, który przez przypadek stał się cesarzem – zob. hasło *Nerone* autorstwa Ugo Dèttore w *Dizionario letterario*, op.cit., *Volume ottavo. Personaggi: A-Z*, Milano 1950, s. 605–606. Andrzej Z. Makowiecki w *Słowniku postaci literackich* (Warszawa 2000, s. 533–534) zwraca uwagę, że w pierwszych latach panowania Neron, pozostając pod wpływem swego nauczyciela Seneki, dał się poznać jako władca sumienny i sprawiedliwy, dopiero z czasem zaś stał się podejrzliwy, żądny władzy absolutnej i pozbawiony skrupułów.

⁸¹ Zob. hasło *Elegia w:* *Podręczny słownik terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego, Warszawa 1994.

dzieła. Pierwszy z nich to „motyw żalu”⁸². Pokrewny motywowi lęku poprzez zastosowanie rytmu punktowanego jest zarazem od niego znacznie bardziej skoncentrowany i silniej melodyczny – wyróżniają go falująca, bolesna linia melodii, a w harmonii oscylowanie pomiędzy współbrzmieniami trytonu i tercji (ewentualnie w jej przewrocie – sekście):

Przykład 4.7. Akt I, t. 126–128. Motyw żalu

The image shows a musical score for the character Nerone. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time, starting with a fermata and the instruction '(sempre laginocchiato)'. The piano accompaniment begins with a piano (p) dynamic and includes the instruction 'dolente, mediatando, tetro'. The score ends with a fermata and the instruction 'smorz.'. The page number 17 is in the top right corner.

Drugim elementem, który jeszcze powróci, jest Neronowa deklaracja niewinności i siły, ekstatyczne przekonanie o doniosłości dokonanych czynów – „Trwają we mnie antyczne bóstwa! Moje dzieło jest dziełem losu!” (*M'invade il Nume antico! È l'opra mia l'opra del Fato!*), stwierdza bowiem cesarz. Motyw ten, ze względu na konteksty, w jakich występuje, można określić mianem „motywu artysty”.

W chwilę potem, utwierdzony w tym przez manipulującego nim Simona Magusa, Neron utożsamia się z Orestesem, swą Taurydę zaś widzi w Rzymie. Tę triumfalną scenę przerywa na chwilę przemarsz grupy gladiatorów – rytmiczny, tonalny fragment w C-dur.

Następującej teraz dalszej części pogrzebowego rytuału, podczas którego Neron wraz z Magiem umieszczają urnę w ziemi, towarzyszą stale powtarzane w akompaniamencie orkiestrowym motywy lęku:

⁸² Por. Sabrina Cherubini, op.cit., s. 316.

Przykład 4.8. Akt I, t. 153–155. Motyw lęku w orkiestrze

Mosso, agitato
 Nerone (a Simon Mago, con ansia)
 (Simon Mago, dispone gli oggetti per l'inferie, fra i quali un'acerra e un velo nero)

dalla via Appia, sotto voce, ma concitato, rivolgendosi ai due: affretta.

Tigellino

Presto.
Mosso, agitato

string.

Linie partii wokalnych stale dążą do oddania emocji i naturalności mowy, poprzez gwałtowne skoki interwałowe z jednej strony i rytmikę z drugiej. Gdy Neron nakazuje Simonowi wkładać urnę głębiej do grobu, melodia opada wraz z jego słowami:

Przykład 4.9. Akt I, t. 169–177. Opadająca melodia na słowach *Più profondo* („Głębiej”)

Nerone

Più pro-

Nerone

-fon.do. Più profon- do an-

119509

Nerone
(Simon Mago comprime l'urna nella buca.)

- co - ra.

p *cresc.* *accel.*

W scenę wplata się głos oboju, a następnie miłosnej piosenki do słów greckiego poety Ibykosa, wyśpiewywanej przez przechodnia, a napływającej ze strony Wzgórz Albańskich. Neron zaś nakryty czarnym welonem i posłuszny rozkazom Simona dopełnia obrządku, modląc się i skrapiając grób kroplami krwi.

Mroczny rytuał zostaje niespodzianie przerwany – z podziemi wyłania się kobieca postać, podobna Erynni, przystrojona naszyjnikami żywych węży, która strasznym głosem wzywa po imieniu ogarniętego przeżeniem Nerona. Gwałtownej ucieczce cesarza towarzyszy w orkiestrze motyw nawiązujący ponownie do motywu lęku poprzez wybijające się brzmienia w rytmie punktowanym:

Przykład 4.10. Akt I, t. 226–227. Nawiązanie do motywu lęku – ucieczka Nerona

(Nerone fugge con Tigellino dalla parte d'Albano - L'Erinni fa un passo per inseguirlo, ma il corpo di Simon Mago, prosternatole davanti fra le tombe e i ruderi, le preclude ogni via ed essa rimane come impietrita, col braccio teso, atrocemente pallida e cogli occhi sbarrati e fissi sul tumulto da dove è scomparso Nerone)

dim.

Sam na sam z Erynią zostaje teraz Simon Magus. Mag chwyta pozostającą „w kateleptycznym osłupieniu”, jak mówią didaskalia, kobietę za ramiona. To Asteria, zaklinaczka węży, dręczona namiętnością do Nero-

na. W nadchodzącej scenie wyróżnić można rozmaite muzyczne atrybuty przypisane zarówno Asterii, jak i Simonowi, przede wszystkim zaś motyw Simona⁸³. Na motyw ów składa się 5-taktowa melodia, w której ponownie dużą rolę odgrywa interwał trytonu, dopełniony bolesnymi minikadenjami – sekundami małymi:

Przykład 4.11. Akt I, t 234–244. Motyw Simona

28

20 (Simon Mago genuflesso, a capo chino, osserva celatamente, girando in basso gli sguardi, se il campo e la via son rimasti deserti)

p legatissimo

(lentamente, senza scuotersi, con voce incolore, come trasognata.) **Più tranquillo** $\text{♩} = 44$

Chi a - ma la

(accertatosene, si rialza; afferra al braccio quella figura atteggiata a stupore catalettico e le dice, calmo:)

Simon Mago Sei col - ta.

21 **Più tranquillo** $\text{♩} = 44$

svanendo

pp *ms.* *legatissimo*

Charakterystyczne dla tego motywu dwa kroki sekundowe przedzielone skokiem o kwartę zapowiadane były już zresztą w partyturze wcześniej, w inwersji, nim Simon pokierował Neronem podczas pogrzebu prochów Agrypiny:

⁸³ Zob. tamże, s. 328.

Przykład 4.12. Akt I, t. 89–95. Zapowiedź motywu Simona w części *Adagio*

The musical score is set in 4/2 time and marked *Adagio* with a tempo of 54. It features three vocal parts and piano accompaniment.

- Nerone:** Singing "ter - no!" with a *pp* dynamic. The line is followed by a rest labeled "(VUOTA)".
- Simon Mago:** Singing "Dagli in.se.pol - ti cor - pi" with a *pp* dynamic. The line is preceded by a rest labeled "(VUOTA)" and "(a bassa voce)".
- Piano:** Accompaniment for the vocal lines, marked *pp*. A section starting at measure 90 is marked "9 Adagio" and "p con voce velata".
- Simon Mago:** Singing "e - ma.nan lar . ve. Pronta è lin - fe.rie." with a *pp* dynamic. The line is followed by a rest labeled "(VUOTA)".
- Tigellino:** Singing "Finchè il ri.todu.ra vi.gi.le." with a *pp* dynamic. The line is preceded by the instruction "un poco ad libitum come parlando".

W scenie pomiędzy Simonem a Asterią pełny czteroipółtaktowy motyw charakteryzujący Maga powtarzany jest kilkakrotnie, nie tylko rozpoczynając ich dialog, ale także towarzysząc przemowie Simona *Donna strana ed audace* („Pani obca i zuchwała”):

Przykład 4.13. Akt I, t. 264–273. Motyw Simona – *Donna strana ed audace*

Simon Mago Come prima $\text{♩} = 44$

bel - la, 23 tu sembrai rag.gio di que-sta fa-cel-la Me-

Simon Mago Come prima $\text{♩} = 44$

du - sa, E - ca - te sfin - ge, Eu - me - ni - de o di - mon. Chi

pp dolce

Trattenuto

Simon Mago

se - i? Chi cèr - chi? Qual for - za ti -

Trattenuto pesante

mp *tr*

Motyw Simona przeprowadzony jest poprzez poszczególne głosy na kształt fugato – związany z akcją dramatyczną i z kolejnymi fragmentami libretta ów charakterystyczny motyw ma sugerować wpływ Maga na bieg wydarzeń.

Cała scena zdominowana jest przez monolog Asterii – jej najdłuższe, niemal niczym nieprzerywane, solo w całej operze. Dostrzeżona i złapana przez Simona Asteria początkowo przemawia, wedle didaskaliów, „nieporuszona, bezbarwnym głosem, jak w transie”. Począwszy jednak od słów „Jest mym bogiem i uwielbiam go” (*È il mio Nume e lo adoro!*), rozpoczą-

na się rozbudowana, zróżnicowana wewnętrznie muzyczna przemowa, która eksponuje wszystkie cechy muzyczne tej postaci: m.in. liczne skoki interwałowe w partii wokalne oraz motywy o giętej linii melodycznej, przywodzące na myśl pełzający ruch węży.

Monolog jest wieloodcinkowy, natomiast wydzielić w nim można dzięki powtarzalności dwóch elementów trzech podstawowych ogniw.

Moment powtarzalności to motyw melodyczny, na który składają się kilkakrotnie repetowane dźwięki *d – cis*, przy czym dwukrotnie w rytmie ćwierćnutowym (pierwsze i trzecie wystąpienie motywu), a raz w rytmie szesnastkowym (drugie wystąpienie). Jednocześnie symetrii owego momentu dopełnia fakt, że opisana formuła poprzedzona jest przez analogiczny każdorazowo motyw melodyczno-słowny – stanowiący zarazem zakończenie wcześniejszego fragmentu. Dwukrotnie, za pierwszym i trzecim razem, ów poprzedzający motyw powtórzony jest z identycznym tekstem (*È il mio Nume e lo adoro!*) i tożsamą strukturą interwałową melodii – natomiast zmiany dotyczą w pewnym stopniu rytmiki oraz akompaniamentu, za drugim zaś razem melodyka i słowa (*io lo invoco!*) są odmienne, lecz wyraźnie nawiązują też do dwóch pozostałych wystąpień. Wszystkie trzy fragmenty w kolejności zgodnej z ich pojawieniem się w partyturze przedstawiają się następująco:

Przykład 4.14a. Akt I, t. 274–279. Monolog Asterii

The image shows a musical score for two characters, Asteria and Simon Mago, with piano accompaniment. Asteria's part is in treble clef, Simon Mago's in bass clef. The piano accompaniment is in grand staff. Asteria's lyrics are "E il mio" and Simon Mago's are "spin - ge? Per. che in. se - - gui Ne. ron?". Performance instructions include "incalzando assai" and "(con effusione) f".

Asteria

Allegro $\text{♩} = 132$ *rit.* Andante agitato $\text{♩} : 96$

Nu - me e lo a - do - - - - - ro!

24 Allegro $\text{♩} = 132$ Andante agitato $\text{♩} : 96$

f *rit. col canto* *p* *pp misterioso legato*

Przykład 4.14b. Akt I, t. 292–296. Monolog Asterii

Asteria

- - - do il mio duol, — io lo in - vo - *espress.* - col!

vibrato

Asteria

Agitato come prima

25 *p*

33

Przykład 4.14c. Akt I, t. 305–311. Monolog Asterii

Asteria *a tempo* *con passione*

.bli - me fla - gel. ————— È il mio

a tempo p

Asteria *poco tratt. a tempo*

Nu - me e lo a - do -

f *poco tratt. a tempo*

Asteria *p (trasognata)*

- ro. Sot - to un vel - o - ra ap -

pp

W pełnym pasji, ale też niejednokrotnie lirycznym monologu Asteria śpiewa historię swojej fatalnej miłości do Nerona – przyrównuje siebie do

„rannej wilczycy, opowiadającej wyciem swój ból”, gdy krąży wśród nocy pomiędzy grobami. Neron jawi jej się jako „okrutny Anioł, który zaludnia ciemność widmami” – to wyraźna charakterystyka Nerona-mordercy, a także nawiązanie do treści piątego aktu, który ostatecznie nie został włączony, jak wiadomo, do opery. Będzie o nim jeszcze mowa.

Scenę kończy dialog, w którym Simon wyznacza Asterii kolejne spotkanie w tym samym miejscu o wschodzie słońca – obiecuje jej zobaczenie się z Neronem. „Ale pamiętaj o losie, jaki na siebie ściągasz – ostrzega przy tym Mag. – Uważaj! Pieszczoty twego Bóstwa są śmiertelne” (*Ma pensai al fato che invochi su te. Bada! il tuo Nume ha carezze omicide!*), na co Asteria wybuchła ekstatycznie: „Miłość, która nie zabija, nie jest miłością!” (*Amor che non uccide, no, Amor non è*), przy czym muzycznie fraza ta jest powtórzeniem fragmentu jej wcześniejszego monologu – wówczas motyw ten połączony był ze słowami „W objęciu żywego naszyjnika” (*nell'amplesso della viva spira*) i rozbrzmiewał o kwartę niżej:

Przykład 4.15a. Akt I, t. 336–340. Motyw na słowach *Nell'amplesso*

Asteria

And.^{te} sostenuto come prima

e lam-be... ed er-ra... e nel... lam...

espress.

And.^{te} sostenuto come prima

cedendo col canto

119599

Asteria

vibrante assai

-pies - so del - la vi - va spi - ra

espress.

p espress.

Przykład 4.15b. Akt I, t. 411–415. Powtórzenie motywu na słowach *Amor che non uccide*

The musical score consists of three systems. The first system shows Asteria's vocal line (treble clef) and Simon Magus's vocal line (bass clef). Asteria's line begins with a long rest followed by the notes A, G, F, E, with the lyrics "A - - - - mor". Simon Magus's line begins with the notes G, F, E, D, with the lyrics "- ci - - - - de!". The piano accompaniment (grand staff) starts with a piano (*p*) dynamic and features a complex texture of sixteenth notes and chords. The second system continues the vocal lines and piano accompaniment. Asteria's line has the lyrics "che non uc - ci - - - - de, no, A -". The piano part includes dynamic markings *ff* and *rit.*. The third system continues the vocal lines and piano accompaniment. Asteria's line has the lyrics "che non uc - ci - - - - de, no, A -". The piano part includes dynamic markings *m. d.* and *rit. col canto*.

Simon Magus zostawia Asterię samą i schodzi do podziemnej krypty, ukryć *acerrę*. Tymczasem, jak informują didaskalia, „pojawia się pierwsza zorza poranna. Niebo się rozjaśnia. W głębokiej ciszy tej godziny zanurzona jest cała rzymska wieś”. Świt odmalowują grane *pianissimo*, wspinające się poprzez coraz wyższe oktawy akordy As-dur, które wprowadzają nastrój mglistej delikatności i zatrzymują ostatecznie gwałtowne narastanie emocji cechujące spotkanie Simona i Asterii. W rozjaśnionej także muzycznie scenerii pojawia się Rubria, chrześcijanka, która modli się przy grobach. Jej pierwsza muzyczna charakterystyka stoi w całkowitym kontraście do

dotychczas wprowadzonych na scenę postaci: otóż Rubrii *Padre nostro* („Ojciec nasz”) jest w istocie melodeklamacją – wszelka, i to ze wszech miar subtelnie prowadzona, akcja muzyczna przeniesiona zostaje z linii wokalne do orkiestry. Kulminacja modlitwy na słowach „Tak jak my przebaczymy, tak ty nam przebaczaj...” (*come noi perdoniam tu ne perdona...*) podkreślona zostaje niespodziewanym skokiem o oktawę zamkniętym opadającą sekundą, a także zmianą dynamiki na *forte* i dookreśleniem *appassionato*:

Przykład 4.16. Akt I, t. 439–447. Modlitwa Rubrii

Rubria

ta. le. Il nostro pa - ne co - ti -

Rubria

dian ne do - na, come noi perdo - niam tu ne per.

Rubria

do - na... Fa ch'ori - ve - da quel che m'abban - do - nal..

119599

88

Oczarowana Asteria przyłącza się do Rubrii – ta zaś zaprasza ją, by wspólnie rozrzuciły fiołki i róże na uświęconej ziemi. Asteria porusza się „niczym w sennej ekstazie”, z nagłą jednak przejmuje nad nią władzę „wewnętrzny impuls”, nakazujący jej poddanie się ponownie namiętności do Nerona. Podążająca ściśle za nastrojami i uczuciami postaci muzyka natychmiast powraca do gwałtownej, urywanej rytmiki, chromatycznych zestawień akordowych i melodyki charakteryzującej się śmiałymi skokami interwałowymi. Zobrazowana zostaje nawet ucieczka Asterii – poprzez opadające, a następnie „kręcące się” figury szesnastkowe, przywodzące na myśl barokowe figury retoryczne *katabasis* i *circulatio*.

Początek następnej sceny to ponownie zapowiedź zmiany – podobne muzyce budzącej się jutrzenki wstępujące akordy, w tonacji C-dur, poprzedzają przybycie Fanuëla, przywódcy duchowego miejscowej grupy chrześcijan, jak się dowiadujemy wkrótce, w tajemnicy kochanego przez Rubrię – słyszymy zresztą, jak wyraźnie jest poruszona, wykrzykując, zobaczywszy go, jego imię. Fanuël przychodzi się pożegnać – podąża za swoim powołaniem i wyrusza niebawem w podróż. Prosi Rubrię, by ich pożegnanie stanowiła chwila modlitwy. Podczas gdy ona, posłuszna, powraca do żarliwych modłów, Fanuël przygląda się jej – grę uczuć pomiędzy bohaterami odnaleźć można ponownie w muzyce: akordy w oddalonych od siebie o kolejne tercje małe akordach minorowych, z dookreśleniem *espressivo*, dają wrażenie bolesnego narastania emocji.

W tym dialogu pojawia się też po raz pierwszy myśl muzyczna, która mieć będzie funkcję motywu przypominającego związanego z postacią Rubrii. Złożona z dwóch części składowych owa myśl w tonacji fis-moll i dis-moll dzieli się na „motyw płaczu” i „motyw grzechu”⁸⁴. W szczególności charakterystycznym „motywie grzechu” rozbrzmiewa uporczywa sekundowa w rytmie punktowanym, wprowadzająca nastrój drażącego niepokoju i przywołująca dalekie echo Neronowego „motywu lęku”.

⁸⁴ Sabrina Cherubini, op.cit., s. 348.

Przykład 4.17. Akt I, t. 508–513. W orkiestrze półtoraktowy motyw płaczu i czteroiółtaktowy motyw grzechu

(Rubria ricomincia a pregare con intenso fervore - Fanuè continua a guardarla fissamente.)

p espress.

Rubria (lavando gli occhi pieni di lagrime al cielo)
In te spe - rail!

Fanuè (con voce commossa)
Piangi? Perchè?

41

con espressione dolorosa

Rubria
Ho un pec - ca - to nel co - re.

Fanuè
Tu!?

Kilka taktów następnych to z kolei nawiązanie do zakończenia odmawianego przez Rubrię „Ojcie nasz” – muzycznie tej chwili, w której Rubria żarliwie prosiła: „Spraw, bym odnalazła to, co utraciłam!...” (*Fa ch'io riveda quel che m'abbandona!...*), odpowiada tu fragment orkiestrowy następujący po słowach Rubrii: „Fanuèlu. Czy już cię więcej nie zobaczymy? nigdy?” (*Fanuèl. Non ti vedrem, più? mai?*), a także linia melodyczna odpowiedzi Fanuèla: „Podążam za moją gwiazdą do nieznanych miejsc” (*Seguo mia stella verso ignoti porti*) – kompozytor dopowiada w ten sposób dźwiękami, o co modliła się kilka chwil temu Rubria i za czym tęskniła.

Wyznaniu przez kobietę grzechu, na co nalega Fanuèl, ostatecznie przeszkadza powrót Simona z podziemnej krypty – jego bliskości chrześcijanie nie byli świadomi i teraz na widok „największego wroga” (*il gran nemico*), jak mówi Rubria, są zaskoczeni i poruszeni. Tuż przed tym, nim padnie imię Simona, pojawia się w orkiestrze charakterystyczny dla niego motyw, wspomniany już motyw:

Przykład 4.18. Akt I, t. 529–531. Motyw Simona poprzedzający jego wejście na scenę

The musical score shows two vocal parts and a piano accompaniment. Rubria's part (treble clef) begins with a rest, followed by the lyrics "Il gran nemi - co!". Fanuèl's part (bass clef) has the lyrics "È Simondi Se - bà - ste. Cor - ri dai". The piano accompaniment features a prominent triplet motif in the right hand, marked with a forte dynamic. Performance instructions include "All° agitato, incalzante" and "(tutta sgonfata e a bassa voce)".

Przyjście Maga zmienia bieg wydarzeń: Fanuèl wysyła Rubrię, by ostrzegła pozostałych chrześcijan, sam natomiast zostaje, by zmierzyć się z wrogiem, deklarując przy tym, że wobec zagrożenia nie wyruszy jednak

na zaplanowaną wędrowkę, gdyż nie chce opuszczać swoich współbraci i siostr w wierze.

Scena między Simonem a Fanuèlem obejmuje najdłuższy monolog tego pierwszego w całej operze. Simon Magus, który wyczuwa w charzmatycznym przywódcy chrześcijan zagrożenie dla swojej silnej pozycji jako manipulującego uczuciami tłumu i cesarza kapłana, próbuje przeciągnąć Fanuèla na swoją stronę, kusząc go, niczym szatan, wizjami możliwych do osiągnięcia przez nich dwóch bogactw oraz władzy:

*Pensa: i Reami, i popoli, le Glorie,
e le corone, gli scettri, le Vittorie,
tutti i raggi di Roma e di Nerone.
non son che luci moribonde e torbe
d'innanzi a al sogno mio, d'innanzi a te.*

*Sui sette colli un Tempio! (o Visione!),
un Tempio eterno che soggioghi l'Orbe,
e sul laltare tu, Profeta e Re.
Tutto l'incenso che l'etere assorbe vapora,*

*immensa nuvola al tuo piè.
Guarda quaggiù. Pel sangue che l'inonda,
l'arca d'oro di Cesare sprofonda,
furibonda ruina e precipizio.
Plebi nefande confuse Nel vizio
plaudono a Roma che canta e che crolla.
Tremano tutti: Cesare, la folla,
le coorti. Fischiò dagli angiporti
già il greculo rubel. Cadon morti
nel Circo e cadon nel triclionio i vivi
e i Numi in ciel! Ma tu su quei captivi
del fango e della porpora distendi
le tue mani, la tua virtúe mi vendi;
due Sovrumani vedrà il mondo allor!
(estrae un pugno di monete d'oro)
Vendi il miracolo, t'offro dell'or.*

Pomyśl: Królestwa, ludzie, Triumfy,
korony, berła, Zwycięstwa,
wszystkie blaski Rzymu i Nerona
są niczym więcej jak światłem umierającym i mętnym
w porównaniu do mojego snu, w porównaniu do ciebie.
Na siedmiu wzgórzach Świątynia (o Wizjo!),
wieczna Świątynia panująca nad Ziemią,
a przy ołtarzu ty, Prorok i Król.
Wszelkie pochlebstwo, którym napełnione jest powietrze,
na kształt wielkiej chmury spłynę do
twoich stóp.
Spójrz tam w dół. We krwi, która ją opływa,
tonie złota arka Cezara,
wściekła ruina i przepaść.
Nikczemny lud w zamęcie występku
oklaskuje Rzym, który tańczy i który
upada.
Trzęsą się wszyscy: Cezar, tłum,
kohorty. Gwiżdże już z daleka
grecka rewolta. Upadają martwi
w Cyrku, żywi upadają w *triclinium*,
a Bogowie w niebie! Lecz ty nad owymi
więźniami
brudu i Purpury wyciągniesz
swoje ręce, sprzedaj mi swoją moc;
wtedy świat posiędzie dwóch Nadludzi!
(wyciąga garść złotych monet)
Sprzedaj cud, proponuję ci złoto.

Monolog rozpoczyna się w marszowym F-dur, przechodzi poprzez liczne zmiany tempa i rytmiki i moduluje pomiędzy tonacjami majorowymi oraz minorowymi. Charakterystyczne jest także stopniowe narastanie

dynamiki. Ostatecznie zgrzyt – w niemal dosłownym sensie – pomiędzy wizją roztaczaną przez Simona, zakończoną w C-dur, podkreśla ostry sprzeciw Fanuèla, który na Maga rzuca przekleństwo, przy czym muzyka bez żadnej modulacji z nagłą rozbrzmiewa w Des-dur, by równie gwałtownie przesuwając się co pół tonu do C-dur, Ces-dur, B-dur, A-dur i As-dur, po chwili powtarzając wędrówkę, głównie w krokach sekundowych, w odwrotnym kierunku.

Opór Fanuèla wzbudza gniew Simona i ostatecznie obaj poprzysięgają sobie wojnę na śmierć i życie.

Wzburzona i rozpędzona muzyka, towarzysząca rozejściu się dwóch wrogów w przeciwne strony, stopniowo uspokaja się, przygotowując kolejną scenę. Oto powracają Neron z Tigellinusem, którzy za chwilę napotkają nadciągający od strony Rzymu tłum pragnący powitać cesarza. Zbliżanie się orszaku głośny trąb zwiastowały już na początku spotkania Simona Magusa i Fanuèla.

Początkowo jednak Neron i Tigellinus są na scenie sami. Neron wciąż jeszcze ogarnięty jest przerażeniem po spotkaniu z Asterią, ponadto lęka się świeżo zasypanego grobu Agrypiny i dręczy go obawa przed spotkaniem zbliżającego się tłumu. W orkiestrze powraca zatem stale motyw lęku:

Przykład 4.19. Akt I, t. 690–694. Motyw lęku towarzyszący powrotowi Nerona na scenę

57
Agitato ♩ = 126

mf legatissimo

Nerone

mf
 Nessun ci se.gue?

affrett.

Urywana recytatywna rozmowa zmienia się na chwilę w arioso, gdy Neron, z wystudiowaną manierą, skarży się, że chciałby uciec „tam, gdzie śpiewak mieć może swoją ojczyznę, a jedyną chwałą jest Sztuka!” (*Dove migra il cantor trova una patria e sola gloria è l'Arte*). Także i ten moment podkreślony jest w strukturze całej opery, misternie utkanej z powracających motywów i nawiązań melodycznych – tęsknotę za „ojczyznę śpiewaka” Neron wyraża poprzez melodyczną frazę, wskazaną tu wcześniej jako „motyw artysty”, połączoną za pierwszym razem ze słowami: „Trwają we mnie antyczne bóstwa!” (*M'invade il Nume antico!*):

Przykład 4.20a. Akt I, t. 137–138. Pierwsze wystąpienie motywu artysty

Nerone **Largamente**
 .va - - - de il Nume an - ti - - co! È l'o - pra

13 **Largamente**

Przykład 4.20b. Akt I, t. 718–720. Ponowne wystąpienie motywu artysty

76
 Nerone **Poco meno** (con lamen-tosa disperazione)
 so - - - Do-ve migra il can - tor - - - tro - va u - na

60 **Poco meno**
 dolce

Nerone. (esaltandosi)

pa - - tria e so - la glo - ria è

The image shows a musical score for the character Nerone. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are 'pa - - tria e so - la glo - ria è'. Above the vocal line, the name 'Nerone.' and the instruction '(esaltandosi)' are written. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature. It features a variety of textures, including chords, arpeggios, and melodic lines. A dynamic marking 'mf' is present in the piano part.

Podczas gdy Tigellinus stara się przekonać cesarza, by ruszył na spotkanie wiwatujących tłumów, ten miota się pomiędzy artystowską pozą a ogarniającą go paniką. Poszukujący Nerona orszak mimo wszystko zbliża się bezustannie – zbiorowa scena triumfu, która teraz następuje, to pełen przepychu finał aktu I, zaczynający się, zarówno jeśli chodzi o muzykę, jak i o akcję sceniczną, od słów Tigellinusa „To znak, by orszak wyruszył” (*A questo cenno il corteo s’incammina*), które wypowiada, wymachując zdjętym z szyi czerwonym jedwabnym *focale*. Scenie finałowej towarzyszą dźwięki porozmieszczanych w różnych miejscach, brzmiających to z bliska, to z oddali trąb (kompozytor wskazuje odmiany antyczne: *lituus* i *bucinę*).

Boito odchodzi po trosze od formy konwencjonalnej sceny zbiorowej, decydując się przeplatać krótkie fragmenty zorganizowanego śpiewu chóralnego chaotycznymi okrzykami tłumu. Ogólnie scena ta zbudowana jest z kilku podstawowych elementów, które niekiedy nakładane na siebie tworzą poszczególne warstwy w muzycznej całości.

Istotną rolę zatem odgrywają wprowadzające wrażenie naturalnego zamętu nawoływania:

Przykład 4.21. Akt I, t. 766–767. Nawoływania tłumu w scenie finałowej

Corri, corri!

Corri, corri!

(Voci chiare e forti)

Eivien, egli è là, egli è sal - vo! Cor-ri, corri!

Corri, corri, giungon i numidici corsier!

Corri, corri, corri, odesilclamor, è là! Giungon i numi.di.ci.cor-

sf

W kontraście do nich pozostają diatoniczne, chóralne śpiewy, wszystkie zasadniczo w tonacjach majorowych, początkowo oddziałujące jako czynniki uładzające i rozświetlające splątana wcześniej materię dźwiękową, im bliżej końca aktu zaś, tym bardziej owe diatoniczne śpiewy stają się harmonicznymi złożone, co nadaje im więcej dramatyzmu. Po raz pierwszy śpiew taki podejmują *Ambubaje*, syryjskie śpiewaczki, którym w orkiestrze towarzyszą harfy i ksylofony. Przystrojone w syryjskie mitry *Ambubaje* śpiewają: „Apollo powraca. Niech chmury kwiecica unoszą się na wietrze, tęcze niechaj świecą na niebie. Apollo powraca, a wraz z nim cała armia roztańczona” (*Apollo torna. Nubi di fior volino ai zefiri, l'Iri baleni ne l'etere. Apollo torna, e con esso tutto un esercito in danza*):

Przykład 4.22. Akt I, t. 791–794. *Apollo torna*

The image shows a musical score for the scene 'Apollo torna'. It consists of three staves. The top staff is for Soprano (S Sopr.) and the middle staff is for Contralto (S Contr.). Both vocal parts are in G major (one sharp) and start with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: 'A - - - pol_lo tor - na. Nu - bi di'. The vocal lines are marked *dolce*. The piano accompaniment is in G major and starts with a piano (*p*) dynamic. It is marked *dolce* and *tenuto ma non legato*. The piano part features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

Ten moment pełen słodczy, wstrzymujący akcję (kompozytor wpisuje tu określenia *dolce* i *tenuto*), przerywa zaraz kontrastujący z nim motyw melodyczno-rytmiczny – w tonacji g-moll (podczas gdy *Ambubaje* zakończyły swój śpiew w A-dur), który kieruje ponownie uwagę na niezorganizowany, falujący tłum:

Przykład 4.23. Akt I, t. 807–808. Scena finałowa

69 Poco più sostenuto ♩ = 80

ff pesante

Tak jak w całym akcie I, również w finale zmianie melodyki, tonacji i rytmiki towarzyszy zmiana metrum, a także tempa, kontrast zatem obejmuje zwykle wszystkie elementy dzieła. Podczas gdy tworzące orszak grupy powracają do wspomnianych tu już nieuporządkowanych okrzyków, *Ambubaje* wplatają w mozaikę dźwiękową jeden z motywów tworzących w pierwszej scenie aktu I koloryt antyczny. Za pierwszym razem motyw ów wybrzmiewał niemal bez żadnego towarzyszenia orkiestry w rytmie ćwierćnutowym, jak to widać w przykładzie 5.5, tutaj raz jeszcze przytaczamy:

Przykład 4.5. Akt I, t. 56–59. *Torna Onesimo*

Voce di Tenore (non lontana, verso Roma)

mf

Tor. na O. ne. si. mo dai cam. pi, torna O. ne. si. mo.

W finale motyw powtórzony zostaje w dyminucji:

Przykład 4.24. Akt I, t. 809–810. Przekształcenie motywu *Torna Onesimo* w finale

Ambubaje

f

Torna Onesimo dai campi...

Warto zauważyć różnicę pomiędzy tym fragmentem opery a analogiczną częścią opublikowanej w 1901 roku pięcioaktowej tragedii, w zasadniczym zarysie odpowiadającej późniejszemu librettu, a mianowicie obecność w wersji operowej solistów: Gobriasa (tenor) i Dositheosa (baryton). Umieszczenie ich partii w partyturze wobec braku w tragedii wydanej wcześniej świadczy o tym, że ich pojawienie się podyktowane jest przede wszystkim względami muzycznymi, potrzebą dopełnienia dodatkowymi liniami wokalnymi wielogłosowej tkaniny dźwiękowej.

Cały finał konsekwentnie rozwija się według zasady kontrastowania pochwalnych śpiewów diatonicznych, w prostych, regularnych rytmach, i momentów większego zamieszania, charakteryzujących się bardziej złożoną harmoniką, rytmami w drobnych wartościach, wzmożoną dynamiką i niejednoczesnym śpiewem poszczególnych grup głosów.

Narastanie napięcia oddane jest wzmaganiem wolumenu brzmienia poprzez podział głosów, który pozwala uzyskać wieloskładnikowe akordy, dynamikę *forte* oraz *fortissimo*, a także łączenie bardziej statycznych rytmów partii wokalnej z intensywnie ornamentacyjną partią instrumentalną, pełną akordów rozłożonych, tryli i dźwięków wykonywanych tremolo.

Przykład 4.25. Akt I, t. 879–883. Narastanie napięcia w finale

The image displays two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins with a forte (*f*) dynamic and includes a section marked *allargando* with a piano (*p*) dynamic. The second system starts at measure 79, marked *Un poco più largo* with a tempo of quarter note = 63, and features a fortissimo (*ff*) dynamic. The piano part in the second system is highly ornamented with triplets and tremolos, while the vocal line has a more melodic, legato character with some grace notes.

Moment kulminacji następuje w momencie ujawnienia się Nerona, dotychczas ukrytego przed oczami tłumu. Gdy niewolnik ostrzega: „Szczęście za plecami” (*Fortuna a tergo*), Neron, stając przed poddanymi „w hiacyntowo-złotej tunice, oświetlony pierwszymi promieniami słońca”, wykrzykuje triumfalnie: „Nie, szczęścia na przedzie!” (*No, fortuna in fronte!*), przy czym na słowie „przedzie” po raz pierwszy cesarz wznosi się śpiewem ku *b'*, najwyższemu dźwiękowi w partii tenorowej w tej operze:

Przykład 4.26. Akt I, t. 916–919. *Fortuna in fronte*



Akt pierwszy kończy się kilkanaście taktów dalej, wśród czołobitnych śpiewów, opiewających Rzym i powrót Apolla.

4.5. Akt II. Świątynia Simona Magusa

Akt drugi stanowi część opery najsilniej skupioną na przedstawieniu pogańskiego świata – akcja rozgrywa się w podziemnej gnostyckiej świątyni Simona Magusa. Ciekawy pod względem muzycznym i scenicznym akt ten stanowi w całej operze część szczególnie spójną wewnątrz.

Takty od 1 do 12 to wstęp do rozbudowanej, kilkuczłonowej sceny, w której uczestniczyć będzie grupa wiernych oraz kapłani. Formalnie cała ta część drugiego aktu nawiązuje do określonej w okresie baroku *passacaglii*.

Wspomniane wstępne 12 taktów opiera się na wyraźnie zaznaczonych kontrastach dynamiki, od *pianissimo* do *fortissimo* oraz od *piano* do *forte*. Pierwsze współbrzmienie tworzy rozpięty pomiędzy kilkoma oktawami dźwięk *a*, stopniowo wzbogacany kolorystycznie o włączające się po kolei różne grupy instrumentów. Brzmienia narastające i słyszalne w coraz wyższych rejestrach obrazować mają rozgrywający się w świątyni cud, w rzeczywistości zaś magiczną sztuczkę: oto główny kapłan, Simon Magus, na oczach zachwyconych wiernych wznosi się w powietrze.

Właściwa *passacaglia* rozpoczyna się w taktach 13 (z przedtaktem na ostatnią miarę taktu 12). *Basso ostinato* to litanijny refren powtarzany kil-

kakrotnie przez męskie głosy. Podstawową postać refrenu stanowi ośmiotakt, o charakterystycznym rytmie punktowanym i melodii opartej na równolegle przesuwanych diatonicznie kwartach, zakończony kadencją:

Przykład 4.27. Akt II, t. 12–20⁸⁵. Pierwsza prezentacja *basso ostinato* w *passacagli*

Al ciel, — alciel vo.lò! Pro. *p*

Alò, alciel vo.lò! Pro. *p*

p *ma*

Andante ♩ = 68 (I sacerdoti che sono nella cella entrano nel sacratio.) *smorz. subito* *p*

Bassi I. e II.

1 àr - che By - thos, Si - geh, Lo - gos, An - thro-pos, Zo -

Andante ♩ = 68

pesante *p*

- è, No - ùs, Ec - cle - sia, ec - cel - sa Og - do - a - de;

continuando a smorzare *m.d.*

⁸⁵ W przykładzie, ze względu na graficzny układ w partyturze, widoczne takty od 9 do 21.

(Gobrias entra nel sacrario, seguito da Dosjtžo)

Simon Mago

(a Gobrias, mentre i fedeli continuano a cantare il loro salmo)
sottovoce e stacc.

O dii fe . del gregge mug-

Tenori I. *p*

Tenori II. *p* Noi t'a . do - riam!

Bassi I. *p* noi t'a . do - riam! Pro - fon - do Abis - so, im.

Bassi II. *p* *opp.* noi t'a . do - riam! Pro - fon - do Abis - so, im.

staccatissimo

legato il basso

Ostinatowy refren, zaprezentowany najpierw w taktach od 13 do 20, zostaje następnie od razu powtórzony w taktach 21–28, stając się podstawą pierwszej wariacji – element wariacyjny tworzy tu krótki dialog Simona Magusa i Gobriasa.

Od taktu 29 (z przedtaktem w 28) do 34 rozwija się drugi wariant refrenu. Także tutaj partia Gobriasa tworzy wariację nad *basso ostinato*:

Przykład 4.28. Akt II, t. 28–34. Drugi wariant *basso ostinato*

.riam! Per te preghiam, per
 .riam! Per te preghiam, per

Vivo... *atempo* **2**
p

Bassi I.
 te che ge - mie san - gui.ni nel .
 Bassi II.
 te che ge - mie san - gui.ni nel .

Vivo... *atempo*
p

Gobrias 145

Ma pria dal ver.gi.ne la.bro si de.ve a un Dio pro .
 Bassi I. e II.
 .om . bra eter . na,a gi . ta.bon . da

Gobrias

. pi.zio la pri . ma a . sper . gi.ne....
 Prù . . ni.kos!

Kolejne wariacje, sygnalizowane poprzez pojawienie się ostinatowego refrenu – występującego w obydwu powyżej wskazanych wariantach łącznie w całości siedem razy, przy czym po szóstym pokazaniu czterokrotnie w różnych odstępach czasowych powtórzona jest kadencja – przedzielane są kilkoma ensemblami samych augurów, czyli kapłanów-pomocników Simona Magusa. Widoczny kontrast melodyczny pomiędzy solennym, kroczącym basem a urozmaiconymi rytmicznie i interwałowo, charakteryzującymi się swego rodzaju lekką strukturą partiami solistów powiązany jest z akcją sceniczną – podczas bowiem gdy wierni w skupieniu recytują swoją psalmodię, grupa augurów upija się za zasłoną oddzielającą

cą przestrzeń sakralną, zarezerwowaną dla kapłanów na ich misteria, od nawy, w której modlą się wierni. Epizody – *intermezza* – z upajającymi się winem augurami wprowadzają jedyne w całej operze elementy komiczne. Zasadą konstrukcyjną jest tu zastosowanie techniki polifonicznej – tego typu fragmenty o lekkim charakterze obejmują każdorazowo od kilku do kilkunastu taktów (kolejno coraz dłuższe odcinki) i zaczynają się m.in. w taktach 38, 57, 70 i 82:

Przykład 4.29a. Akt II, t. 38–39. Pierwsze *intermezzo*

Cerinto
Ma poi ch'è gre - ve il

Gobrias
ma poi ch'è gre - ve il nap - po an - co - ra,

Dositéo
Ma poi ch'è gre - ve il

Piano Accompaniment
f, pp legg., pp

[3]

Przykład 4.29b. Akt II, t. 57–60. Drugie *intermezzo*

Poco più mosso $\text{♩} = 104$

Cerinto (sottovoce a Simon Mago) *p* Pres - so la

Gobrias (sottovoce a Simon Mago) Pres - so la

Simon Mago Pres - so la sta - tua, sul plin - to -
fa - vo - le.
- diam.
- diam.

4 *Poco più mosso* $\text{♩} = 104$
leggero
lunga

Cerinto sta - tua, sul plin - to sa - - - ero del

Gobrias sa - - - ero del Nu - me, un vec - chio

Dositèo (sottovoce a Simon Mago) Pres - so la sta - tua, sul plin - to -

Przykład 4.29c. Akt II, t. 70–73. Trzecie *intermezzo*

Cerinto

Gobrias

Simon Mago

Cingiam la chio - ma col.l'e - li - o -
Cingiam la chio - ma col.l'e - li - o - cri - so.

speme e il tem - pio im - pe - ra: no - stro è chi te - me, no - stro è chi
te cammi - na, pro - fe - tiz - za e pal - pi - ta.

Przykład 4.29d. Akt II, t. 82–88. Czwarte *intermezzo*

Gobrias

Simon Mago

Poco più mosso ma sempre pesante $\text{♩} = 104$
(avanzandosi pesante)

string. poco a poco

Ah! no, sen - za ri - so non pos - son gli au - guri guar -
.tar.

6 Poco più mosso ma sempre pesante $\text{♩} = 104$
string. poco a poco

Gobrias (Tracanna, poi corre al desco e s'incorona com'alcamente brillo, con una ghirlanda di fiori gialli.)
 - dar - si in vi - so.

Dositèo (un po' barcollando e più pesante di Gobrias)
 Ah, no, sen - za

pesante

Cerinto (ridendo sottovoce) *opp.* **Mosso** ♩ = 116
 Ah! ah! ah! L'àngu-re be - - - ve!

Gobrias *f*
 Or - niam la

Simon Mago *f*
 No, non ber, —

Dositèo **Mosso** ♩ = 116
 ri - so non pos - son gli àngu - ri guardar - si in vi - so; no, non

Po ostatnim, najdłuższym odcinku komediowym, obejmującym łącz-
nie takty od 82 do 104, po raz ostatni powraca refren *ostinato* – w taktach
105–112 *passacaglia* kończy się, jej finalny odcinek zaś (w którym nastę-
puje stopniowe wygaszanie głosów solistów, tak że ostatecznie słychać

już tylko sam litanijny refren wiernych) nawiązuje do początku, co nadaje całej scenie formę łukową.

Wraz z zakończeniem *passacaglii* rozpoczyna się druga, centralna część aktu II, podzielona na kilka scen.

Takty 113–153 to moment przygotowania: Simon Magus nakazuje Gobriasowi odesłać wiernych ze świątyni, daje mu także ostatnie wskazówki przed przyjściem Nerona. Obecne w tym odcinku elementy malarstwa dźwiękowego, o dosłowności niemal rodem z barokowej retoryki, choć pojawiają się w całej operze, to dla aktu drugiego są bodaj najbardziej charakterystyczne. Najlepsze przykłady muzycznego obrazowania – przede wszystkim ruchu – znajdują się np. w taktach 137–138 (wejście Simona po schodach ołtarza), a w dalszej części tego aktu także w taktach 249–250 (gdy Simon, wprowadzając Nerona do przestrzeni sakralnej świątyni, nakazuje mu m.in., by się pokłonił, a cesarz w istocie, muzycznie rzecz biorąc, się kłania), a także w takcie 331 (w którym muzyka odmalowuje gest Nerona, rzucającego pod nogi Asterii naszujnik ze szmaragdów):

Przykład 4.30a. Akt II, t. 137–138. Muzyczne zobrazowanie wejścia Simona po schodach ołtarza

(Sale a salti la gradinata,)

Simon Mago (a Gobrias aprendo un nascondiglio dietro l'altare)

Tu qua ti na.

Przykład 4.30b. Akt II, t. 249–250. Neron kłania się, wchodząc do sakralnej przestrzeni świątyni

173

(Nerone s'arresta sgomento e corregge il passo, ma non varca ancora la soglia.)

Simon Mago (Nerone s'inchina...) (...s'inchina più basso.)

Col destro pie! T'inchina.

Przykład 4.30c. Akt II, t. 331. Neron rzuca pod nogi Asterii naszyjnik ze szmaragdów – gest muzycznie zobrazowany *glissandem*

Nerone (getta la collana di smeraldi sul tripode dell'altare, alla portata della mano d'Asteria.)

got - to l'of - ferta a' pie - di tuoi. _____

22 *gliss.* *lunga*

Obejmująca takty 113–153 scena przygotowań zawiera także jeden z podstawowych motywów opery – zapowiadający każdorazowo przybycie cesarza dźwięk *bucciny*, który należy do arsenału środków składających się w zamyśle kompozytora na koloryt antyczny dzieła (t. 139–152):

Przykład 4.31. Akt II, t. 139–141. Oddalony sygnał *bucciny*

Andante $\text{♩} = 58$ (Simon Magus sta origliando un istante (proseguendo con qualche concitazione.)
 il suono della Buccina.)
 Simon Magus
 ...scen.di. Se il tuon del bron.zo
 Andante $\text{♩} = 58$
 Buccina lontana che suona il Clascium
 fp

Wraz z wejściem Asterii (t. 153) rozpoczyna się główna część aktu II. Podstawowym wątkiem jest tu zaplanowane wcześniej przez Simona Magusa oszustwo z udziałem Asterii – Mag dąży do dominacji i władzy nad cesarzem, dlatego postanawia manipulować jego wiarą oraz uczuciami, pokazując mu rzekomą boginię (w rzeczywistości – Asterię). Pełna realizacja planu oszustwa dzieli się na pomniejszych sceny, niemniej jednak można wskazać tu dwa ogniwa najważniejsze: tercet, obejmujący takty 154–215, na który składają się partie Simona Magusa, Asterii i Nerona, oraz monolog Nerona (nieomalże nieprzerwany, z wyjątkiem kilku wtrąconych słów Asterii) skoncentrowany na adoracji i uwodzeniu domnianej bogini przez cesarza (t. 281–449).

Cały fragment rozpoczyna zatem rozmowa Simona Magusa z Asterią, do którego wkrótce dołącza swój głos nieświadomy szykowanej dlań iluzji Neron. Szczególnie charakterystyczne w tym odcinku jest zróżnicowanie pomiędzy niemal identycznie ukształtowanymi partiami Simona i Nerona a kontrastującą w stosunku do nich partią Asterii – śpiew kapłana i cesarza, spokojny, w długich wartościach i krokach sekundowych, przeciwstawiony jest przecinanej pauzami i skokami interwałowymi, ewokującej wrażenie niepewności i przestachu linii Asterii, opisaney w partyturze m.in. określeniami *agitando* oraz *angoscioso*.

Akt II wzbogaca melodyczną charakterystykę przede wszystkim w przypadku Nerona. Podczas bowiem gdy pozostałe postaci w całym utworze konsekwentnie łączone są z wybranymi cechami melodycznymi, rytmicznymi czy też harmonicznymi – o których także w kontekście aktu

II będzie tu jeszcze mowa (przy czym należy podkreślić, że w budowaniu muzycznego portretu każdego z bohaterów biorą udział wszystkie elementy dzieła, także agogika, dynamika i barwy dźwięków) – to partia Nerona, zależnie od sytuacji, wykazuje największą zmienność pod tym względem. W akcie I jego śpiew cechowała w przeważającej mierze nerwowość, gwałtowność, pewna niestabilność linii melodycznej, rytmika oparta na wartościach krótkich, z zasady unikająca regularnych, powtarzających się schematów. Wejście cesarza w akcie II pokazuje go w innym świetle – Neron odzywa się lirycznie, z pokorą, naśladując ton muzycznej wypowiedzi Simona Magusa. Subtelnej wypowiedzi Nerona – jak sam mówi o sobie: czekającego i modlącego się suplikanta – w pierwszych taktach towarzyszy cytra (t. 170–174 oraz 187–195). Emocje cesarza dochodzą szczególnie do głosu na przestrzeni taktów od 281 do 449, w czasie najdłuższego solo tego bohatera w operze. Początkowo zostawiony sam na sam z rzekomym magicznym zwierciadłem – lustrem, w którym ujrzeć ma odbicie Asterii – Neron daje się ponownie porwać lękowi, wyrażanemu tu podobnie jak w akcie I poprzez częste zmiany dynamiki, melodie przycinaną pauzami i rozległe skoki interwałowe:

Przykład 4.32a. Akt II, t. 281–282. Muzyczna charakterystyka Nerona – skoki interwałowe i pauzy

(Un raggio iridescente scende dalla volta del Tempio e illumina Asteria la cui immagine si riflette nello specchio. Nerone atterrito impugna il maglio di ferro e sta già per colpire lo scudo, ma subito s'arresta.)

Nerone
Agitato
 Spari - - - sci! No...

Agitato

Przykład 4.32b. Akt II, t. 291–292. Muzyczna charakterystyka Nerona

Nerone (abbandona lo smeraldo) 177

Molto più mosso $\text{♩} = \text{♩}$

Ah! qual pal - lor sul suo

Molto più mosso $\text{♩} = \text{♩}$
come un brivido

fp *p* *m.d.*

O powracającym uczuciu strachu świadczy ponadto odwołanie do aktu I⁸⁶ – na słowach „Zadziwiająca tajemnico! dokładnie postać na jej podobieństwo” (*Strano mister! par specchiato sembante*) Neron powtarza w dyminucji motyw melodyczno-rytmiczny, który w pierwszym akcie związany był ze słowami Simona Magusa „Zjawy powstają z niepochowanego ciała” (*Dagli insepolti corpi emanan larve*), wypowiedzianymi nad grobem Agrypiny. Powtórzenie obejmuje nie tylko linię wokalną, lecz także partię orkiestry:

Przykład 5.33a. Akt I, t. 89–95. *Dagli insepolti corpi emanan larve*

Nerone (VUOTA) Adagio $\text{♩} = 54$

- ter - - no!

Simon-Mago (VUOTA) (a bassa voce)

Dagli in.se.pol - ti cor - pi

9 Adagio $\text{♩} = 54$

(VUOTA) *p con voce velata*

pp

⁸⁶ Por. też Sabrina Cherubini, op.cit., s. 334.

Simon Mago

e - ma - nan - lar - ve. Pronta è lin - fe - rie. *un poco ad libitum
come parlando*

Tigellino

Finchè il ri - to - du - ra - vi - gi - le -

Przykład 4.33b. Akt II, t. 288–289. *Strano mister! par specchiato semblante*

Nerone *lento* (s'avvicina, con intensa curiosità, allo specchio e lo tocca)

Strano mister! par spec - chia - to semblante.

lento 19

pp con Sordina

119599 53

Chwilę potem kolejne odwołania muzyczne wiążą wydarzenia aktu II z tymi, które rozegrały się w akcie I. W taktach 301–314 np. celowe nawiązanie do aktu I podkreśla w partyturze sam kompozytor (*come all'Atto I*) – odwołuje się przy tym do taktów 126–138 z aktu I, z mowy pogrzebowej Nerona. Tu, w II akcie, ów fragment muzyczny wykorzystany jest na początku przemowy Nerona, w której ten, porównując się z Orestesem, będzie starał się uzyskać przebaczenie bogini widzianej w zwierciadle: „Pewnego dnia w Taurydzie obiecałaś pokój matkobójcy. Proszę o tę samą łaskę... tak jak Orestes nie bez przyczyny zabiłem moją matkę” (*Un giorno in Tauri tu promettesti pace un matricida. La stessa grazia imploro; al par d'Oreste non senza cagion la madre uccisi*). Podobnie zresztą w akcie I w analogicznym momencie mowa jest o Orestesie:

<p>NERONE (prono sulla fossa ed immobile, incomincia come chi proferisce) (...)</p> <p><i>Io son l'ultimo vivo di tua tragica stripe, in me il Destino tutte aduna sue forze e le consuma. M'invade il Nume antico! È l'opra mia l'opra del Fato! (ergendosi fieramente) E ben dicea quel grido: Io sono Oreste!</i></p> <p>SIMON MAGO <i>E tua Tauride...</i></p> <p>NERONE (intuendo con gioja il pensiero di Simon Mago) <i>...è Roma!</i></p>	<p>NERON (stoi nieruchomo obok grobu, zaczyna wypowiadać słowa tak, jakby je wcześniej przygotował) (...)</p> <p>Pozostałem ostatnim żyjącym Z twego tragicznego rodu, na mnie Przeznaczenie Wszystkie skupia swoje siły i pożera mnie. Trwają we mnie antyczne Bóstwa! Moje dzieło jest dziełem Losu! (wstając z dumą) Słusznie powiadał ten głos: Jam jest Orestes!</p> <p>SIMON MAGUS A twoją Taurydą...</p> <p>NERON (z radością pojmując myśl Simona Magusa) ...jest Rzym!</p>
---	---

Rozbudowywana z aktu na akt analogia pomiędzy Neronem a Orestesem znaleźć miała, jak wyczytać można z tekstu, kulminację w akcie V – w pozbawionej owego ostatniego aktu operze wątek Nerona-Orestesa nie rozwiązuje się, co stanowi przyczynek do tezy, że opera pozostawiona w formie czteroaktowej jest w istocie niekompletna.

Powracając jednak do aktu II, warto odnotować jeszcze jedno interesujące przywołanie z aktu I – gdy Neron, jak opisano powyżej, utożsamiając się z Orestesem, prosi o łaskę, Asteria, w swojej roli bóstwa, odpowiada mu: „Powstań i miej nadzieję” (*Sorgi e spera*), powtarza przy tym dokładnie, także pod względem muzycznym, słowa, które wcześniej usłyszała podczas pierwszego spotkania z Rubrią. Asteria zatem, szukając tonu wzniosłego, zdolnego imitować ton właściwy bogini, decyduje się naśladować wypowiedź chrześcijanki:

Przykład 4.34a. Akt I, t. 454–456. Słowa Rubrii: *Sorgi e spera*

Asteria
(*sergendo lentamente*) *come un sospiro rall. un poco*

Rubria
O di-vi - - - ne pa-ro - le!

sor - - - gi e spe-ra.

espress. *rall. un poco* *pp soavissimo*

119589 55

Przykład 4.34b. Akt II, t. 315–316. Słowa Asterii: *Sorgi e spera*

Molto sostenuto

Asteria (*sempre immota, fissandolo, con un accento languido di sogno*) *Calmo*

Sor - - gi e spe-ra.

Nerone (*sollevando la testa e gli occhi poco a poco insino ad Asteria*)

Molto sostenuto *Calmo*

Oh! co-me viene a er-rar pres - so il mio

21 *fp* *pp*

Kulminację rozwoju akcji w pierwszej części II aktu buduje kompozytor od taktu 340, w scenie uwodzenia Asterii przez Nerona. Pozornie statyczny monolog dynamizowany jest sugestywnie dzięki muzycznym środkom pokazującym narastanie namiętności cesarza. Jego żarliwe pragnienie wzięcia w posiadanie niedostępnej bogini wyrażane jest początkowo poprzez muzyczny szepc: w dynamice *piano*, w tempie spowolnionym do *largo* (=40), na tle *legato* orkiestry Neron prosi:

<p>NERONE <i>Scendi! Scendi!</i> <i>Sul sognator de' prodigiosi imeni!</i> <i>Come sciolta dal ciel</i> <i>cade una stella</i> <i>scendi vèr me,</i> <i>Selène! Ecate! Asteria!</i> <i>Vago Eòne lunar!</i> <i>Magica Iddia dai mille mille nomi, scendi, scendi!</i> <i>Ognun di quelli sarà un nome d'amore!</i></p>	<p>NERON Zejdz! Zejdz! Do śniącego o niewyobrażonych zjednoczeniach! Jak uwolniona przez niebiosa Spada gwiazda, Tak ty zejdz do mnie, Selene! Hekate! Asterio! Zamglony księżycowy Aeonie! Magiczna bogini o tysiącu imion, zejdz, zejdz! Każde z tych imion winno być imieniem miłości!</p>
---	--

Napięcie, z jakim Neron wypowiada powyższe słowa, stale narasta, co znajduje odbicie zarówno w partii orkiestry, przechodzącej od delikatnych rozłożonych akordów w rytmach ósemkowych do pełnych pasji, obsesyjnych triol trzydziestodwójkowych, w wysokich rejestrach, jak i w partii wokalne, w której wyraźnie zaznaczony jest ruch melodii w górę – druga strofa, od powtórzonych słów „zejdz, zejdz” (*scendi, scendi*) przeniesiona jest o sekundę wyżej niżej pierwsza:

Przykład 4.35a. Akt II, t. 340–342. Monolog Nerona

Nerone
 Largo ♩ = 40
 Scen - di - dil
 scen - - dil
 Sul so - gnator de...
 pp
 molto legato
 pp
 119599

Przykład 4.35b. Akt II, t. 352–355. Ciąg dalszy monologu Nerona – narastanie napięcia

Nerone

118599

Nerone

sempre indugiando

scen - di! Ognun di quel - li sarà un nome d'amo.re!

col canto

Pierwsza, niezwykle napięta część solo Nerona, poprzez które uwodzi on Asterię, zamyka się w taktach 340–361 – zacytowane wyżej powtórzenie słów i towarzyszącej im muzyki („Zejdź, zejdź”) dzieli tę wypowiedź na dwie strofy, o formie A B A' C. Gwałtowna zmiana nastroju nadchodzi w drugiej części solo, w taktach 362–365. Tu Neron ogarnięty nagłym zwątpieniem w skuteczność swoich zabiegów muzycznie powraca do stylu raptownej, rwącej się wypowiedzi, ze skokami interwałowymi, kontrastami rytmicznymi oraz dynamicznymi.

Napływające pożądanie wyrażone jest ponownie w taktach 366–385, gdy Neron śpiewa:

<p>NERONE</p> <p><i>Io... rapito dal senso, amor spirante, t'imploro... (s'è gettato sui gradini dell'altare sempre cogli occhi fissi in Asteria e colle braccia tese verso di lei. Essa rimane immobile presso all'ara, colla testa arrovesciata; come irrigidita dall'estasi).</i></p> <p><i>Oh! duolo!</i></p> <p><i>Una Immortal tu sei!</i></p> <p><i>Donna ti voglio e annelante nei fremiti feri del bacio! Ah! ch'io non maledica la tua Divinità!</i></p> <p><i>Già il sacrilegio portai su Vesta, allor che a forza avvinsi Rubria, vergine sacra, a pie' dell'ara...</i></p>	<p>NERON</p> <p>Ja... porwany przez zmysły, Uniesiony miłością, błagam cię... (rzuca się na schody ołtarza, ale stale ma oczy zwrócone na Asterię i wyciąga ku niej ramiona. Ona zaś pozostaje nieporu- szona przy ołtarzu, lecz z odchyłoną do tyłu głową; niczym porwana ekstazą).</p> <p>Och, bólu!</p> <p>Jesteś Nieśmiertelną!</p> <p>Pani, chcę ciebie</p> <p>I tęsknię za drżącym</p> <p>Ogniem pocałunków! Ach, niech nie przeklinam</p> <p>Twojej Boskości!</p> <p>Już przyniosłem Weście jedno święto- kradztwo,</p> <p>Gdy siłą zhańbiłem Rubrię, Świętą dziewicę, u stóp ołtarza...</p>
---	---

Namiętność Nerona rodzi się po części z jego próżności – pragnie on posiadać nieśmiertelną boginię. Zarazem jego pożądanie współlistnieje z nieczułością i przemocą, jak świadczy o tym jego z nagłą wpleciona w miłosną przemowę opowieść o gwałcie dokonanym na Rubrii – opowieść, co więcej, podana bezrefleksyjnie, nie z poczuciem winy, lecz raczej z pyszałkowatą pewnością siebie, jak gdyby dokonana już przemoc na kapłance była przygotowaniem do aktu seksualnego z samą boginią. Uczucie miłości, zdolne uszlachetniać nawet postaci negatywne, nie służy tu zatem poprawie wizerunku Nerona – miłość taka, jaka staje się jego udziałem, pozbawiona jest pierwiastka duchowego i równa się dążeniu do władzy oraz dominacji poprzez cielesne zespolenie. Celem cesarza jest zaspokojenie własnej pychy, relacja erotyczna zaś stanowi jeden ze środków do osiągnięcia tego celu.

W całym tym odcinku tempo i dynamika zmieniają się co kilka taktów, a nawet co takt. Melodia w partii wokalne narasta stale niczym emocje Nerona, naśladując zarazem jego kroki po schodach ołtarza w kierunku Asterii:

Przykład 4.36. Akt II, t. 389–392. Scena uwodzenia Asterii

Nerone

e as - sai più for - - - - -

Nerone (come forsennato) (si slancia, salendo tre o quattro gradini per afferrare Asteria.) *affrett.*

- te con - su - me - rò!! Ah!

acceler. *ff* *affrett.*

119599

Ekstazę Nerona przerywa niespodziewanie głos wyroczni – rozhuśtana, przelewająca się muzyka opada, a w orkiestrze powraca charakterystyczny motyw lęku. Na tle akompaniamentu ściągniętego gwałtownie do najniższych rejestrów, w kontrastującym do poprzedniego odcinka tempie *largo* głos z głębi, jak na początku opery, odzywa się: „Neron-Orestes!” (*Nerone-Oreste!*):

Przykład 4.37. Akt II, t. 393–404. Ekstaza Nerona zakończona motywem lęku i głosem wyroczni

(Scoppia un fragore spaventoso come di bronzo terribilmente percosso. Nerone si ritrae atterrito..)

ff *ff stringendo*

S'ode dalla bocca spalancata del mostro che sporge dalla parete dell'*antrum* la voce dell'oracolo. Nello stesso tempo s'è spento il raggio che illuminava Asteria. Il sacrario ripiomba nell'oscurità.)

L'oracolo (voce interna)
Largo $\text{♩} = \text{♩}$ *mf*
Ne-ro - ne-O - re -

L'oracolo
Largo $\text{♩} = \text{♩}$ *dim.* *p* *pp*
-ste!
pp *pp*

(Nerone ricade come fulminato nella gradinata. Asteria, lentamente, scende qualche grado, s'avvicina a Nerone, chinandosi poco a poco, gli si rannicchia d'accosto, mezzo prostrata, mezzo seduta; i due corpi si toccano. I loro volti riverberano, fra le tenebre, la livida luce del cero e il riflesso della braglia.)

119599

Głos wyroczeni towarzyszyć będzie nadal następującemu teraz miłomnemu duetowi.

Odurzona zakłęciami Nerona – którego przecież kocha! – Asteria ulega stopniowo, skłaniając się ku niemu i wychodząc chwila po chwili z narzuconej jej roli widmowej bogini. Scena uwodzenia swoją kulminację znajduje w pocałunku Nerona i Asterii – to kulminacja osiągnięta poprzez zatrzymanie muzyki następujące po szybkim narastaniu, namowy cesarza bowiem, w dynamice *forte*, na tle falującego akompaniamentu,

zwieńczone zostają pocałunkiem i wypowiedzianym przez Nerona oraz Asterię słowem „Miłość!” (*Amor*) – lecz w dynamice *pianissimo*:

Przykład 4.38. Akt II, t. 443–446. Kulminacja sceny uwodzenia: pocałunek

The musical score consists of three systems. The first system shows Nerone's vocal line with the lyrics "dis-son - na il sen - so..." and a piano accompaniment marked "vibrando assai" and "p". The second system shows Asteria's vocal line with the lyrics "A - mor!" and "(si baciano)" and Nerone's vocal line with the lyrics "A - mor!". The piano accompaniment continues with "pp" dynamics. A box containing the number "29" is located in the left margin of the second system. The number "110590" is printed at the bottom center of the page.

Pocałunek umożliwia Neronowi odkrycie podstępny, i wykrzykuje on z obrzydzeniem: „Biada ci! jesteś tylko kobietą!” (*Sciagura a te! sei Donna!!*). Histeryczny okrzyk kończy tę część aktu II.

Kolejny odcinek, aż do końca aktu, to scena wścieklej zemsty oszukanego cesarza, w szale burzącego świątynię i skazującego na śmierć Asterię oraz Simona. Neron znajduje i podpala kryjówkę Dositheusa, który z po-

lecenia Simona miał schować się na czas adoracji Asterii, następnie rozbija posągi bóstw – tu ponownie, jak w poprzedniej części aktu, muzyka odmalowuje ruch sceniczny – na przykład w chwili, gdy Neron młotem strąca głowy idoli:

Przykład 4.39. Akt II, t. 545–546. Scena burzenia świątyni

Godne uwagi są w scenie burzenia dwa fragmenty. Pierwszy to moment sądu nad schwytanym Simonem Magusem – przyprawdzone przez pretorian kapłan zostaje za swoje oszustwo skazany przez cesarza na śmierć, którą poniesie w cyrku, zrzucony z wieży:

<p>NERONE (a Simon Mago) O Paracleto! <i>Già udii narrar di te che t'ergi a volo nell'aria.</i></p> <p>(ride) <i>Ebben, tu volerai nel Circo il dì delle Lucarii.</i></p>	<p>NERON (do Simona Magusa) O Parakletosie! Słyszałem, jak mówiono, że mógłbyś wznieść się w powietrze do lotu. (śmieje się) Zatem, będziesz latał W Cyrku na święcie Lucarii.</p>
---	--

W orkiestrze pojawia się w tej chwili nowy charakterystyczny motyw – Sabrina Cherubini określa go jako „motyw lotu”⁸⁷. Trzy szesnastki, to wznoszące się, to opadające po trójdźwiękach, powrócą w momencie śmierci Simona w akcie IV, tymczasem zaś tę śmierć zapowiadają:

⁸⁷ Zob. Sabrina Cherubini, op.cit., s. 335.

Przykład 4.40. Akt II, t. 588–561. Motyw lotu

Simon godzi się z wyrokiem, stawia jednak warunek: wraz z nim w cyrku zginąć muszą znieawidzeni przez niego chrześcijanie. To moment istotny dla rozwoju akcji, ponieważ tym samym zostaje przesądzone, że zwyczajowo przypisywane Neronowi mordowanie chrześcijan dokonuje się w Boitowskiej wersji z inicjatywy Simona. Fragment ten występuje zarówno w pięcioaktowym dramacie, jak i czteroaktowej operze, stanowi przy tym element znacznego wzmocnienia roli odegranej w całej fabule przez Simona:

<p><i>SIMON MAGO</i> (<i>sciolto dai ceppi</i>) Sì... <i>purché il sangue Cristian scorra in quel giorno.</i></p>	<p>SIMON MAGUS (uwolniony z pęt) Tak... Jeśli tylko krew chrześcijan popłynie tego samego dnia.</p>
<p><i>NERONE</i> <i>Tutto, purchè tu voli.</i></p>	<p>NERON Wszystko, jeśli tylko będziesz latał.</p>

Po osądzeniu Simona następuje drugi ważny odcinek w finale aktu II: scena wydania wyroku śmierci na Asterię i jej aria *Invan me danni!*, należąca do najlepiej znanych momentów opery, a zarazem do nielicznych w dziele fragmentów mających faktycznie cechy arii, nie zaś recytatywu bądź recytatywu z elementami arioso.

Neron skazuje Asterię na śmierć w wiwarium, gdzie ma zginąć od ukąszeń węży. Ona nie protestuje przeciwko wyrokowi. Udręczona, pragnie umrzeć, jednak błaga o inną śmierć – jest wszak zaklinaczką węży i ich jad nie jest dla niej szkodliwy:

<p>ASTERIA <i>(dibattendosi angosciosamente, a Nerone con accento disperato)</i> <i>Invan me Danni!</i> <i>Non morirò.</i> <i>Ma deh! per grazia, uccidimi!</i> <i>Io non son che una povera errabonda sposa di serpi;</i> <i>alla mia razza</i> <i>il toscò non è letal,</i> <i>mi cerca un'altra morte.</i> <i>Liberati da me,</i> <i>perché, se vivo, ti seguirò così,</i> <i>sempre, rapita</i> <i>dal volo del tuo turbine,</i> <i>travolta dal gurge tuo,</i> <i>perchè il mio Dio tu sei.</i> <i>Perchè t'adoro!</i></p>	<p>ASTERIA (walczy rozpaczliwie, zwraca się do Nerona z desperacją) Na próżno mnie tak skazujesz! Nie umrę. Ale błagam, zabij mnie! Jestem tylko zagubioną biedną Zaklinaczką węży; Ich jad Nie jest dla mnie śmiertelny, Znajdź dla mnie inną śmierć. Uwolnij się ode mnie, Ponieważ, póki żyję, będę szła za tobą w ten sposób, Zawsze, porwana Lotem twego podmuchu, Siłą twego nurtu, Ponieważ jesteś moim Bogiem. Ponieważ cię wielbię!</p>
--	---

W partyturze aria Asterii obejmuje takty od 612 do 629. Najniższym dźwiękiem z rozmachem napisanej partii wokalne jest *h*, najwyższym zaś *c*³. Najczęściej powtarzającym się określeniem interpretacyjnym jest tu *appassionatamente*, dynamicznie zaś dominuje *crescendo* i *sforzando*. Istotny jest ponadto fakt, że fragment ten oparty jest na tekście przeniesionym przez kompozytora z aktu V dramatu – bez wątpienia jedną z przyczyn przeniesienia były jego walory artystyczne.

Neron pozostaje głuchy na prośby Asterii, i nie dowierając jej protestom, posyła ją do wiwarium. Akt drugi kończy się momentem samoapoteozy cesarza:

<p>NERONE <i>(piglia la cetra dalle mani di Terpnos, sale sull'altare ed esclama):</i> <i>Or che i Numi son vinti,</i> <i>a me la cetra. A me l'altar!</i> <i>(Gobrias prende dalla mensa una corona dall'oro e gliela porge. Nerone s'incorona.</i> <i>Gobrias, Tigellino, Terpnos, i Pretoriani sischierano davanti all'altare).</i></p>	<p>NERON (Bierze cytarę z rąk Terpnosa, wchodzi na ołtarz i oświadcza): Teraz gdy Bogowie są zwyciężeni, Do mnie należą cytara i ołtarz! (Gobrias podnosi ze stołu koronę laurową i wręcza Neronowi, który nakłada ją sobie na głowę. Gobrias, Tigellinus, Terpnos, Pretorianie zbierają się przed ołtarzem).</p>
---	---

<p>NERONE <i>Io canto.</i> <i>(Satteggia come l'Apollo Musagete e incomincia a preludiare).</i></p>	<p>NERON Zaśpiewam. (Przyjmuje pozę niczym Apollo Musagete i zaczyna grać).</p>
---	---

Upozowany niczym Apollo Musagete Neron zasiada z cytrą na ołtarzu, powracając do ulubionej przez siebie roli artysty.

4.6. Akt III. Ogród

Trzeci akt przedstawia świat chrześcijan, w całej formie zaś stanowi odpowiednik aktu drugiego, będącego obrazem sfery gnostyckiej i pogańskiej. Na akt trzeci składa się sześć podstawowych części – wszystkie z udziałem Rubrii lub Fanuèla. Jest to jedyny akt, w którym na scenie ani przez moment nie pojawia się tytułowy bohater dzieła, Neron.

Akcja rozgrywa się w ogrodzie – „na przedmieściach Rzymu, gdzie zbierają się chrześcijanie”, jak opisują didaskalia. Scena „oświetlona jest teraz ostatnimi promieniami słońca o zmierzchu”. Kilka prostych sprzętów, w głębi oliwny gaj, kwiaty i źródło budują atmosferę spokoju i ładu, tworząc kontrast z mrocznym i ciężkim nastrojem podziemnej świątyni Simona Magusa.

Pierwsza scena to nawiązanie do Chrystusowego kazania na górze – tu wygłasza je Fanuèl. Scenę otwiera 15-taktowy wstęp: ośmiotakt orkiestry i siedem taktów recytatywu Fanuèla. Klarowna diatonika i spokojny rytm, a także prostota melodii odwołują się do stylistyki muzyki kościelnej. Zasadnicza część kazania rozpoczyna się w takcie 16 (*Lento*) i trwa do taktu 73. Muzycznie istotne jest tu po raz drugi w operze nawiązanie do formy *passacaglii* – nie tak jednak rozbudowanej jak w akcie II – z której ponownie zapożyczona zostaje idea wariacji opartych na stałym motywie basowym. Tu *ostinato* basu stanowi czterotakt orkiestrowy, powtarzany nieustannie, lecz przez różne instrumenty, w rozmaitych konfiguracjach, przy czym powtórzenia te wplecione są w chóralny wielogłos, przez co pozostają w zasadzie ukryte dla ucha lub też ledwo wychwytywalne:

Przykład 4.41. Akt III, t. 16–19. *Ostinato* w basie: czterotakt orkiestry

Na tym tle rozbrzmiewa antyfonalny dialog pomiędzy Fanuelem a chrześcijanami – po każdej frazie solisty następuje odpowiedź chóru.

W takcie 74 do antyfony włącza się Rubria, która wyszedłszy w zapadającym mroku z chatki z pochodnią w rękę, nawołuje, by wszyscy zebrali się wokół światła.

Kolejny wyrazisty moment to scena z kwiatami, która zajmuje takty od 92 do 169 i dzieli się na dwie sekcje. Początkowa, w tempie *Allegro moderato*, ma bardzo pogodny charakter. Śpiewowi Rubrii, Persidy i chóru pozostałych chrześcijanek towarzyszą w orkiestrze nieomal ptasie trele (charakterystyczne brzmienia fletów). Dominującą tonacją w tym fragmencie jest słoneczne G-dur.

Sekcja druga pieśni rozpoczyna się zmianą nastroju i tempa w takcie 133 (*Largamente*). Tekst Boita zbudowany jest tu wokół cytatu z *Eneidy* Wergiliusza: *Date manibus lilia plenis*⁸⁸. Słowa skomponowanej przez Boita pieśni ujmują poetyckim urokiem i przywołują liczne konteksty: wywodzą się z żalobnego fragmentu *Eneidy*, odwołują się też do ich użycia przez Dantego w *Boskiej komedii*, ewokują po trosze nastrój biblijnej

⁸⁸ Wergiliusz, *Eneida*, księga VI, wers 883. Słowa wypowiada Anchizes do Eneasza, opłakując cień i los Marcellusa: „Z rąk pełnych dajcie lilie, purpurowe Rozrzucę kwiaty, przynajmniej takimi Darami duszę potomka obsypię” (przekład Zygmunta Kubiaka, Warszawa 1998, ww. 1239–1241, s. 241). Wers z Wergiliusza wpłótł także do *Boskiej komedii* Dante w pieśni XXX (*Czyścić*), w scenie ukazania się Beatrycze: „wszyscy wołali: – *Benedictus qui venis!* i rozrzucając wkoło kwiatów pęki: – *Manibus o date lilia plenis!*” (przekład Aliny Świdorskiej, Kęty 2008, ww. 19–21, s. 362). Por. też Sabrina Cherubini, op.cit., s. 351.

Pieśni nad pieśniami oraz przywodzą na myśl scenę adoracji Desdemony z Verdiowskiego *Otella*. Liryczna ta scena stanowi zarazem zapowiedź nadchodzących wydarzeń – pieśń przywołana zostaje raz jeszcze w finale aktu.

Druga, „wergiliańska” część tekstu skupia się ponadto wokół Świętopawłowej trójcy wiary, nadziei i miłości:

<p><i>Oh! date a piene mani, date le rose! Vigili sposo, lo sposo viene. Spogliate i clivi, le valli e gli orti. Fiori sui vivi, fiori sui morti. Fiori silvani, gialli e vermigli; date gigli a piene man. Casto segreto d'amor cileghi. Canti chi è lieto, chi è triste preghi. Lieto è chi muore nel Dio verace. Amore! Fede! Amore! Speranza!</i></p>	<p>Och! Dajcie pełne Ręce róż! Bądźcie czujne, oblubienice, Oblubieniec nadchodzi. Zrywajcie kwiaty z pagórków, Dolin i ogrodów. Kwiaty dla żywych! Kwiaty dla umarłych! Leśne kwiaty, Żółte i cynobrowe! Och! Dajcie lilie Pracowitym dłoniom! Czysty sekret Miłości nas łączą. Śpiewajcie, którzyście szczęśliwi, Którzyście smutni – módlcie się. Szczęśliwy, kto umiera, Ufając Bogu. Miłość! Wiara! Miłość! Nadzieja!</p>
---	--

Nagły zwrot akcji, załamanie idyllicznego nastroju następuje wraz z wejściem Asterii. W pierwszej chwili jej nadbiegające z oddali pozdrowienie „Pokój!” (*Pace*) zinterpretowane jest przez śpiewających w uniesieniu chrześcijan jako odpowiedź niebios – już po chwili jednak, dostrzegając nieszczęsną postać zbliżającą się od strony gaju oliwnego, w popłochu i strachu przez nieznanym rozpierzchają się dookoła.

Takty 173–242 składają się na trzecią istotną sekcję aktu – scenę pomiędzy Rubrią a Asterią. W całej scenie zwracają uwagę momenty dźwiękowego malarstwa oraz reminiscencje pierwszego spotkania obu bohaterów w I akcie.

Wśród elementów muzycznego naśladowania akcji scenicznej warto wskazać takty 182–183 – gdy Rubria do rannej i udręczonej Asterii zwraca się z troską: „Och! Jak drżysz!” (*Ah! come tremi!*), w orkiestrze rozbrzmiewają drżące motywy, grane *staccato* – a także takty 194–198, gdzie wyraźnie imitowany jest płynący ruch wody, podczas gdy spragniona Asteria pije, czy też wreszcie takty 202–208, z „wężową” linią melodyczną w orkiestrze towarzyszącej opowieści Asterii o wężach w wiwarium.

Przykład 4.42a. Akt III, t. 182–183. Efekt „drzenia” odmalowany w orkiestrze

Rubria
a tempo, sostenuto ♩ = 56

pe - - na.
a tempo, sostenuto ♩ = 56

lamentoso

Rubria
 Ah! co - - - me tre - mi!

Przykład 4.42b. Akt III, t. 194–195. Imitowanie muzyką płynącego strumienia wody

Rubria *Andante lento*
- la - - to im-petopi - o...

Fanuel (fissandola, immoto, interrompendola.)
Con-fes - sa il tuo pec-ca-to!

Andante lento *prolungando*
(lunga)

Przykład 4.42c. Akt III, t. 202–203. „Wężowa” linia melodyczna w orkiestrze

Asteria
sai... Ven-go da do - ve non s'e - scemai vi - vi... Per sal-

16 *legatissimo* *affrett.*

Wśród nawiązań motywicznych do spotkania Asterii i Rubrii w I akcie należy wymienić m.in. odwołanie w taktach 184–189 aktu III do modlitwy „Ojcze nasz” z aktu I oraz w taktach 191 i 192 trzeciego aktu, gdy słowom Asterii „To twój kwiat” (*Quest'è un tuo fiore*) towarzyszy muzyka rozbrzmiewająca w akcie I wraz z jej słowami „Podaj mi błogosławiony dar” (*Il dono pio porgi*), gdy to ona przyjmowała kwiaty z rąk Rubrii.

Drugi odcinek całej sceny pomiędzy Rubrią a Asterią zajmuje takty 213–242, cechuje go znacznie większy ładunek emocjonalny i dramatyczny – to chwila, w której Asteria ostrzega chrześcijan przed Simonem Magusem i stara się wymusić na nich ucieczkę. Muzycznie jest to fragment charakterystyczny dla tej postaci, niejednolity rytmicznie, oparty na wielu schromatyzowanych przebiegach oraz rozległych skokach interwałowych zarówno w partii orkiestry, jak i w linii wokalne.

Przejęta i przerażona przestrogą Asterii Rubria postanawia namówić do ucieczki Fanuèla – w napięciu pomiędzy nimi i w przeżyciu wzajemnej obecności czytelne są ich silne uczucia, choć pozostają one nie wypowiedziane wprost.

Złożony i zróżnicowany wewnętrznie dialog dzieli się na sześć rozmaitych co do długości odcinków. Pierwszy zamyka się w taktach 243–252 (*Lento*) – to wyrażający narastające napięcie recytatyw Rubrii skłaniającej Fanuèla, by się ratował. Wraz ze zmianą tempa (*Agitato*) rozpoczyna się drugi odcinek (takty 253–261) – recytatyw Rubrii przechodzi bowiem w arioso, gdy wzmaga ona swoje namowy i roztacza przed oczyma Fanuèla wizję ocalenia:

<p><i>Fenda il mar lagile prora e dia le vele al vento! L'inifnita via del vol sapre a noi, corri alla vita! Vieni, vieni! mi suscita un Dio quest'atalato impieto pio!...</i></p>	<p>Zwinną łodzią przekroczymy morze I rozłożymy żagle na wiatr! Nieskończona droga życia otwiera się przed nami, Biegnij ku życiu! Chodź! Bóg natchnął mnie tym uskrzyd- lonym, Pobożnym zapalem!...</p>
--	--

Trzeci fragment dialogu, w taktach 262–271 (*Andante lento*) zbudowany jest muzycznie przede wszystkim ze znanych już z aktu I motywów przypisanych Rubrii – „płacz” i „grzechu”:

Przykład 4.43. Akt III, t. 262–271. Motyw grzechu w orkiestrze

Rubria *Andante lento*
 - la - - to im-pe-to-pi-o...

Fanuel (*fissandola, immoto, interrompendola*) *mf*
 Con-fes - sa il tuo pec-ca-to!

Andante lento *prolungando* *(lunga)*
sf sf

Fanuel (*cuopo un silenzio*)
 [21] Non parli più?! L'ala-to im-pe-to muo-re al so-lo rammen-

Fanuel *p*
 - tar - ne? Un di m'hai det - to: Ho un pec-

col canto *Pangoscioso*

Rubria (*Interrompendolo*) *Agitato* ♩ = 120
 Ed or tenerammenti!?

Fanuel *(p)*
 - ca - - to nel cuo-re. A tut-te l'o - - re m'è quel

Agitato ♩ = 120
cresc. *p*

Następujące teraz krótkie części IV i V dialogu (*Agitato – Andante lento – Mosso*), w których partia Rubrii w napięciu dramatycznym zbliża się do wyrazu właściwego dla Asterii, przygotowują istotną część VI: złożone z dwóch sekcji (takty 290–297 oraz 298–320; *Meno – Largo*) arioso Fanuèla, należące do najdłuższych wypowiedzi solowych przewidzianych dla tej postaci w całej operze.

Fanuèl cierpi. Nie wie nic o kobiecie, którą przecież jednak kocha. Walczy ze sobą, starając się ponad własne uczucia przedłożyć misję, jaką ma do spełnienia jako przywódca religijny – mówi Rubrii, że nie zna nawet jej imienia, i próbuje wymusić na niej wyznanie grzechu, jakiego się dopuściła – ale Rubria nie widzi tej jego wewnętrznej walki i pozostaje w przekonaniu o jego obojętności, z uporem nalegając na ucieczkę:

<p>FANUÈL <i>Tutto ignoro di te, tutto anche il nome. Quando t'accolsi nella fe' novella, non te lo chiesi, ti chiamai: Sorella. M'odi: ogni sera, mentre oriam, furtiva tu ne abbandoni: l'orma fuggitiva, ove ten porti? Ove? E perchè celarla? Tu allora corri al tuo peccato? Parla! Parla! Consenti alfin – ti pregai tanto! – l'alto abandon del lagrimato error! È un'estasi soave in fondo al pianto!</i></p>	<p>FANUÈL Nic nie wiem o tobie, nie znam Nawet twojego imienia. Gdy przywitałem cię w nowej wierze, Nie pytałem o nie, Nazwałem cię: Siostrą. Posłuchaj mnie: każdego wieczora, gdy się modlimy, Skrycie nas opuszczasz: Gdzie prowadzą cię twe spieszne kroki? Gdzie? I dlaczego to ukrywasz? Być może zatem biegniesz ku twemu grze- chowi? Mów! Mów! Zgódź się w końcu – tyle się o to modliłem! – Że porzucisz swój dręczący błąd! We łzach jest słodka ekstaza!</p>
<p>RUBRIA <i>Vien, pria fuggiamo, vieni!</i></p>	<p>RUBRIA Chodź, wpierw ucieknijmy, chodź!</p>

Wzajemne namowy przerywa okrzyk Gobriasa – przemawia on „zmienionym głosem, nosowo, groteskowym tonem, z gaju oliwnego”. Przybył z Simonem przebrany za ślepcę, by złapać chrześcijan w pułapkę. Maga demaskuje od razu muzyka, gdyż słowa Gobriasa „Litości dla ślepcę” (*Pietà d'un cieco*) oparte są na melodii zaczerpniętej z motywu Simona – motyw ten jest także podjęty przez orkiestrę. W tej rozbudowanej, centralnej dla aktu III scenie ów motyw pojawi się potem jeszcze dwukrotnie – gdy Gobrias powtórzy swój okrzyk oraz w chwili, gdy Fanuèl rozpozna w ślepcu Maga.

Pełna scena z udziałem Simona, Gobriasa, Fanuèla i Rubrii rozciąga się od taktu 324 do 415, podobnie przy tym jak w przypadku innych dłuższych fragmentów w operze dzieli się na kilka mniejszych odcinków. To jeden z nielicznych momentów w dziele dających się określić mianem ensemble'u – niemniej jednak nietypowego, ponieważ czterej obecni na scenie bohaterowie ani przez chwilę nie śpiewają wszyscy razem.

Takty 416–434 to solo Simona Magusa, zwieńczone krótką, dwuktową wymianą zdań z Fanuèlem – druga scena kuszenia w operze, wywiedziona z analogicznego fragmentu aktu I. Kapłan ponownie stara się wykorzystać Fanuèla i chrześcijaństwo do swoich celów, podsuwając mu obrazy przyszłej władzy i udając pokorę względem siły nowej religii. Zwodzenie przecina równie gwałtowny co za pierwszym razem sprzeciw Fanuèla, który odrzucając pokusę współdziałania, skazuje się ostatecznie na pojmanie przez towarzyszących Simonowi pretorian.

Dwie kończące akt III sceny koncentrują się ponownie na postaciach Rubrii i Fanuèla, a dzięki odwołaniom muzycznym do początku aktu decydują o jego łukowej budowie.

Najpierw, w taktach 437–531, Fanuèl żegna się z chrześcijanami. Jego wypowiedź, kojąca i mówiąca o nadziei oraz zaufaniu w wyroki Boga, przywodzi na myśl kazanie, które rozpoczyna akt. Analogię między tym momentem i początkiem aktu buduje m.in. powtórzenie wstępnego „preludium” orkiestry:

Przykład 4.44a. Akt III, t. 1–8. Wstęp orkiestrowy

Andante tranquillo
♩ = 63

p dolce

smora subito *pp*

SI APRE IL VELARIO
(Un'immensa attesa riempie le anime - Si sente la potente incubazione dell'ignoto imminente.)

Przykład 4.44b. Akt III, t. 448–455. Pożegnanie Fanuèla z chrześcijanami

Fanuèl (Simon Mago s'allontana. Fanuèl ripiglia più dolcemente)

- fran - ger - lo poi.

Tempo del principio dell'Atto

37

pp espress.

pp

poco sf

pp *morendo*

Rubria pozostaje na uboczu lamentującego tłumu. Tłumione uczucia i wzajemna niepewność pomiędzy nią a Fanuèlem sprawiają, że ich rozstanie jest wyjątkowo bolesne:

FANUÈL

(entra in mezzo alla schiera dei Cristiani e bacia Alcuni domini e alcune donne)

V'abbraccio con un bacio santo.

Seguitemi cantando un lieto canto.

(si avvia lentamente verso il fondo per dar-si in mano alle guardie)

FANUÈL

(krocząc pomiędzy chrześcijanami)

Przekazuję wam święty pocałunek.

(całuje kilkoro mężczyzn i kobiet)

Towarzyscie mi i śpiewajcie radosną pieśń.

(powoli przechodzi w głąb, by oddać się w ręce gwardii)

<p>RUBRIA (<i>mettendosi davanti a Fanuèl mansueta e piangente</i>) Così tu lasci sulla mia pupilla La lacrima cocente dell'addio?</p>	<p>RUBRIA (stając przed Fanuèlem, cicho płacząc) Pozostawiasz tak moje oczy Pełne palących łez pożegnania?</p>
<p>FANUÈL Donna, ho le labbra di mortale argilla. (<i>Passa senza baciarla. Poi vedendo che Rubria rimane in disparte, lungi dalla schiera che lo segue, soggiunge:</i>) Qui sola resti?</p>	<p>FANUÈL Kobieto, moje członki ze śmiertelnej są gliny. (Przechodzi, nie pocałowawszy jej. Potem, widząc, że Rubria pozostaje z boku, z dala od grupy, która mu towarzyszy, pyta): Zostajesz tu sama?</p>
<p>RURBRIA (<i>sentito, con voce appena sensibile</i>) Sì.</p>	<p>RUBRIA (złamana, ledwo słyszalnie) Tak.</p>

Finał aktu (takt 532 – *Largamente*) zogniskowany jest wokół Rubrii i jej przejmującej rozpaczy. Wraz z odejściem Fanuèla Rubria zaczyna śpiewać „wergiliańską” pieśń o kwiatach, teraz szczególnie znaczącą – zwłaszcza gdy mowa w niej o kwiatach dla żywych i umarłych, a także o miłości, wierze i nadziei. Po chwili zaczynają śpiewać chrześcijanki towarzyszące Fanuèlowi. Stopniowo ich pieśń oddala się, a Rubria nasłuchuje jej milknącej melodii – poruszający jest jej wysiłek wysłuszenia ostatnich dźwięków, jak gdyby to one łączyły ją nadal z ukochanym mężczyzną. „Jeszcze ją słyszę” (*Lodo ancor*), powtarza Rubria (szepcąc, w niskich rejestrach) kilkakrotnie, by w końcu wykrzyknąć z bólem: „Już jej nie słyszę!” (*Non lodo più!*) – po jej słowach ostatnie mocne akordy orkiestry w dynamice *forte fortissimo* kończą akt.

4.7. Akt IV. *Circus Maximus. Oppidum i Spoliarium*

Zamykający operę akt czwarty pod względem rozmiaru porównywalny jest z aktem pierwszym, co zapewnia równowagę formie opery. Czwarty akt jako jedyny dzieli się w partyturze i libretcie na dwa odrębnie zatytułowane obrazy – choć także pod tym względem dostrzec można analogię jego budowy do konstrukcji aktu pierwszego, w którym pogrzeb Agrypiny i rozbudowany triumf Nerona stanowiły w zasadzie części odrębne tak pod względem dramaturgicznym, jak muzycznym.

Epicki rozmach czwartego aktu przyćmiewa pod względem okazałości i złożoności pozostałe części opery. Rozpoczyna go 186-taktowy wstęp orkiestrowy, grany przy zamkniętej kurtynie – rzec można, że kompozytor w tym miejscu postanowił zapisać brakującą na początku opery uwersturę. Wstęp ten barwnie i sugestywnie naśladuje dźwiękami niewidoczny dla widzów wyścig powozów w cyrku – wyraźnie słychać stukot końskich kopyt, a nawet strzelanie z bicia:

Przykład 4.45a. Akt IV, obraz I, t. 11–20. Stukot kopyt

281

The image shows a musical score for the first part of Act IV, titled "PARTE PRIMA L'OPPIDUM" by CESARI. The score is for piano and includes the following elements:

- Tempo and Dynamics:** The tempo is marked "All° vivacissimo" with a metronome marking of 132. The dynamics are "pp" (pianissimo).
- Time Signature:** The music is in 3/4 time.
- Section Markings:** The first system is marked "(in 1)". The second system is marked "(ritmo di 3 battute)".
- Structure:** The score consists of four systems of music. The second system includes a first ending bracket labeled "1".
- Instrumentation:** The score is written for piano, with a treble and bass clef.
- Page Number:** The page number "281" is located at the top right of the score area.
- Copyright:** The number "119509" is printed at the bottom center of the page.

Przykład 5.45b. Akt IV, obraz I, t. 146–150. Strzelanie z bicza

387

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is placed above the first measure of the upper staff, with the word *sforzando* written above it.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is placed above the first measure of the upper staff.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A measure number '10' is enclosed in a box above the first measure of the upper staff. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is placed above the first measure of the upper staff.

The fifth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is placed above the first measure of the lower staff.

Po podniesieniu kurtyny widoczni są kłócący się gwałtownie zwolennicy dwóch ścigających się auryg – partia zielona i partia niebieska. Ich spór i okrzyki rozpisane są w taktach 198–268.

Właściwa akcja rozpoczyna się w takcie 269, wraz z początkiem recytatywnego dialogu Gobriasa i Simona Magusa. Muzycznie fragment ten wiąże się z aktem II, ponieważ od samego początku w orkiestrze słychać zaprezentowany wówczas motyw lotu – znak śmierci, jaką ma zginąć strącony z wieży Simon:

Przykład 4.46. Akt IV, obraz I, t. 273–274. Motyw lotu

Recitativo (a Simon Mago, scherzosamente, coll'inflessione particolare di chi parla ridendo) **Molto meno mosso** $\text{♩} = 92$

Gobrias (VUOTA) *mf* I Verdi han vinto, è salva Ro.ma.

17 Recitativo **Molto meno mosso** $\text{♩} = 92$

(VUOTA) *p*

Gobrias (sottovoce, dopo essersi appressato a Simon Mago e rapidamente) *p*

Simon Mago Siam pron.ti. La fu.ne in.cen.dia.ria scoppie. (sottovoce a Gobrias) *p*

Ebben?

Gobrias .rà . ver . soil Ce . lio.

Simon Mago (sottovoce) *E*

marcato

Rozmowa toczy się wokół podjętej przez Gobriasa lektury wywieszono-
nego w portyku programu dnia w cyrku oraz wokół oczekiwanego przez
Simona ratunku, który miałby zapewnić mu zawiązany przeciw Nerono-
wi spisek – Mag ma nadzieję, że od śmierci ocali go zaplanowany pożar
Rzymu. Jak dowiaduje się teraz przestraszony od Gobriasa, ogień miała-
by podłożyć wroga Simonowi Asteria. Scenę kończy kolejne nawiązanie
do aktów wcześniejszych: z portyku w kierunku sceny przechodzi grupa
gladiatorów. Ich wkroczenie podobne jest analogicznemu przemarszowi
w akcie I, gdy grupa gladiatorów przerywała na chwilę pogrzebowe ob-
rządki przy via Appia.

Rozmowę kończy szydercze pożegnanie Simona przez Gobriasa –
ostatnim punktem programu wyczytanym przez tego ostatniego jest bo-
wiem „Lot Ikarą”. Temu fragmentowi sceny ponownie towarzyszy motyw
lotu, nie tylko w orkiestrze, lecz także wpleciony w linię partii wokalne;
kpiarski ton Gobriasa natomiast podkreślony jest muzycznie poprzez roz-
ległe skoki linii melodycznej, tryl i artykulację *staccato*:

Przykład 4.47. Akt IV, t. 338–339. Motyw lotu i muzyczne środki wyrażające
kpinę Gobriasa

The image shows a musical score for two vocal parts and piano accompaniment. The top staff is for Gobrias, with the lyrics "cro - ce sbra - na - to da - gli or - si." The middle staff is for Simon Mago, with the lyrics "E Fa - nuel, con - ti - nua." The piano part is shown in a grand staff with a box containing the number 23. The piano part includes dynamic markings *sf* and *f secco*.

Gobrias (terminando la lettura)
"Il vo. lo"

ff m.s.

Gobrias *rit.* *a tempo* (con un gesto d'addio canoro - natorio a Simon Mago)
d'I - ca - ro." Buon - ti

f l'attacco col canto *f a tempo*

110599

Na przestrzeni ponad 40 kolejnych taktów dominującą rolę przejmuje chór: początkowo ekstatyczne okrzyki tłumu wyrażone są w partyturze sukcesywnymi wejściami trzech grup liczących po ośmiu tenorów, w dalszej części partia chóru dzieli się analogicznie na trzy grupy po ośmiu barytonów. Kompozytor postarał się o realistyczny efekt otaczających słuchacza zewsząd dźwięków, ponieważ wpisał rozstawienie poszczególnych grup chórzystów w różnych odległościach od odbiorców. Akompaniament orkiestry, w momentach owych okrzyków tłumu, ograniczony jest do minimum.

Rozproszone w rozmaitych miejscach grupy chórzystów naśladujące chaotycznie krzyczący tłum, a także dalekie odgłosy antycznych trąb składają się na koloryt lokalny, szczególnie podkreślony dzięki wplecionemu w akcję epizodowi tanecznemu. Z formalnego punktu widzenia owa jedyna taneczna scena w całej operze nie stanowi oddzielnego numeru, lecz

pomyślana jest jako tło dialogu Nerona i Tigellinusa. Wedle opisu didaskaliów „młoda Kadyksyjka wychodzi z tawerny z kilkoma swymi wielbicielami i zaczyna tańczyć pomiędzy nimi w kręgu, pod kryptoportykiem, swój wesoły, uroczy taniec, do dźwięku rogu, kotła i krotali, towarzyszy jej przy tym młodzieniec grający na podwójnej tibiai” (tibia w instrumentacji została zastąpiona przez obój). Melodia, do której dziewczyna tańczy, przywodzi na myśl jedną z niesionych wiatrem pieśni słyszanych na via Appia w akcie I – mianowicie *Citarizzando scorda l'impero*.

Ponad prostą, diatoniczną taneczną przygrywką nawiązuje się rozmowa Nerona i Tigellinusa o spisku przeciwko Rzymowi – jednak w takcie 442 Kadyksyjka znika za rogiem kryptoportyku i kolejna scena przynosi zupełnie inny muzyczny krajobraz, bliski nastrojowo i formalnie scenie triumfu Nerona kończącej akt I. Także tu, w akcie IV, partie cesarza i Tigellinusa zmieszane są z nieregularnymi, donośnymi okrzykami chóru, któremu ponownie przewodzą Gobrias i Dositheus. Część ta obejmuje takty od 443 do 483 i koncentruje się przede wszystkim na efektach w zasadzie polichóralnych. Fragment, utrzymany głównie w dynamice *fortissimo*, daje wrażenie narastania napięcia dzięki przybierającemu na intensywności akompaniamentowi orkiestry – początkowo nieomal stojące w miejscu, stopniowo coraz bardziej ruchliwej rytmicznie i melodycznie – a także dzięki dołączeniu do głosów męskich chóru żeńskiego i stałemu zagęszczaniu faktury chóralnej poprzez nakładające się na siebie coraz ściślej okrzyki. Rozległy finał tej części aktu IV, rozciągnięty pomiędzy taktami 484 i 919, stanowi jej kulminację pod względem dramatycznym i muzycznym. Wśród szybko następujących po sobie wydarzeń są m.in. śmierć Simona Magusa, męczeństwo chrześcijan oraz wybuch pożaru.

W takcie 484 podniecony wrzaskami tłum Neron rozpoczyna składające się z trzech ogniów arioso – jego cechą charakterystyczną jest dynamika *forte*. Pierwszy odcinek zamyka się w taktach 484–552, a Neron przedstawia się tu jako reżyser całego widowiska.

Przygotowując rzeź chrześcijanek w cyrku, Neron rozemocjonowany dba o realizację każdego szczegółu swojej wizji:

<p>NERONE <i>(affaccendato come un ordinatore di spettacoli, chiede a Gobrias ed a Terpnos con grande concitazione):</i> <i>Son pronti i tori?</i> <i>E le funi? e le rocce del Citerone?</i> <i>e i veltri? e i sagitarii?</i> <i>(chiamando con forte voce)</i> <i>I personaggi d'Anfione e Zeto!</i> <i>(i due personaggi si presentano: Zeto porta una clava e delle funi, Anfione una cetra.</i> <i>Nerone indicando la scultura Rodiana):</i> <i>Ecco l'effigie del supplizio.</i> <i>Guarda!</i> <i>Tebe una Dirce</i> <i>ed io ne uccido cento.</i></p>	<p>NERON (zaaferowany niczym reżyser spektaklu, zwraca się do Gobriasa i Terpnosa z ekscytacją): Czy byki są gotowe? A sznury? a skały Kitajronu? a charty? a łucznicy? (wołając głośno) Aktorzy grający Anfiona i Zetosa! (pokazuje się dwóch aktorów: Zetos trzyma maczugę i sznury, Amfion cytarę. Neron wskazuje rodyjską rzeźbę): Oto przedstawienie tortury. Patrzcie! Teby jedną tylko Dirke, ja zabiję ich setkę.</p>
---	---

Charakterystycznie poprzecinana pauzami i pełna skoków interwałowych partia wokalna cesarza wraz z narastaniem jego ekscytacji pnie się w górę skali – na słowach „Ja zabiję ich setkę” (*ne uccido cento*) melodia osiąga dźwięk *b*¹.

Druga część arioso, w taktach 555–566, jest bardziej śpiewna. Liryczna miejscami linia melodii zostaje przewrotnie zespolona ze słowami opisującymi Nerona jako człowieka opętanego żądzą władzy. Cesarz wie o spisku ogniowym i chce, by pożar dokonał zniszczenia Rzymu:

<p>NERONE (...) <i>Cio ch'io struggo risorge.</i> <i>Il mondo è mio!</i> <i>Pria di Nerone nessun sapea</i> <i>quant'osar può chi regna.</i></p>	<p>NERON (...) To, co niszczę, wznosi się na nowo. Świat jest mój! Przed Neronem nikt nie wiedział, ile może ten, kto rządzi.</p>
---	---

Szczególny ładunek dramatyczny zawiera następujące teraz przedstawienie śmierci chrześcijanek. Sugestywna przemienność emocji (od dzikich, okrutnych i gwałtownych krzyków widowni domagającej się coraz napastliwiej męczeństwa prowadzonych na scenę kobiet po mistyczne uniesienie poruszającego wyznania wiary chrześcijan, modlących się słowami *Credo in un Dio*) sprawia, że sama tylko muzyka, nawet bez przedstawienia scenicznego, z wizualną siłą odmalowuje rozgrywającą się tu ak-

cję. Mocny efekt daje pomieszanie obu planów muzycznych, pogańskiego i chrześcijańskiego: w takcie 605 niespodzianie, z kłębowiska wrzasków cyrkowej widowni, wykrzykującej w tej chwili słowo „Śmierć!” (*Morte!*), wybija się jasny, pewny głos Fanuèla, inicjującego modlitwę. Krzyki milkną, a scena wypełnia się chorałowym śpiewem chrześcijan (t. 606–6621). Do Fanuèla dołącza najpierw chór męski, a następnie żeński, dzięki czemu brzmienie przybiera na sile i wzbogaca się nowymi barwami:

Przykład 4.48. Akt IV, t. 602–621. Początek modlitwy chrześcijan w cyrku

Simon Mago

sangue.

A mor - - - tel!

Ab - ba - - ja, ab - ba - - ja, ab - ba - - ja! A

Le Dir - - - cia mor - - - tel! A

Le Dir - - - cia mor - - - tel! A

46

Fanuèl (non voçe alta e ferocia)

Cre - - -

Mor - - - tel!

mor - - - tel!

mor - - - tel!

mor - - - tel!

mor - - - tel!

sempre cresc.

119599

Lo stesso movimento un po' più sost. $d=d$

Fanuel

do in un Dio so lo ed e - ter -

47 Lo stesso movimento un po' più sost. $d=d$

p dolce *mf*

Fanuel

-no

Ten. (I cristiani ripetono fervorosamente le parole di Fanuel)

Barit. e Bassi *f*

Cre - do in un Dio so -

48

rall. ma con grande energia

Le Dirci (24 donne Sop. e Contr.)

f Cre - do in un

f Cre - do in un

- lo ed e - ter - no.

Sp a tempo

119599

Ekspresja narasta w kolejnych taktach, gdy modlitwa zaczyna rozbrzmiewać jednocześnie z chaotycznymi okrzykami dobiegającymi

z cyrku. Krzykiem przewodzi Simon Magus, a akompaniuje im orkiestra, ponownie teraz rozbiegana i niespokojna, po akordowym fragmencie pierwszych taktów *Credo*.

Przykład 4.49. Akt IV, t. 622–625. Modlitwa chrześcijan na tle okrzyków z cyrku

LO STESSO MOVIMENTO $♩ = ♩$

Simon Mago

La-tra! La-tra! La-tra!

Dio so - - - lo.

Dio so - - - lo.

La-tra! La-tra! La-tra!

Ab - ba - ja! Ab - ba - ja! Ab - ba - ja!

Ab - ba - ja! Ab - ba - ja! Ab - ba - ja!

La-tra! La-tra! La-tra!

Lo stesso movimento $♩ = ♩$

Zasada stałego budowania napięcia dramatycznego w tej scenie znajduje potwierdzenie w następującym teraz zwrocie akcji: na scenę wkracza ukryta pod welonem westalka, domagając się w imię bogini, której służy, uwolnienia chrześcijan. Próba sił pomiędzy nią a Neronem znajduje odbicie w przypisanych do ich partii środkach muzycznych: jednostajnemu, jak gdyby mechanicznemu śpiewowi westalki przeciwstawiona zostaje melodia partii Nerona, poprzekrawana pauzami, nieregularna rytmicznie i nerwowa, zgodnie z muzyczną charakterystyką tej postaci.

Welon z twarzy westalki zostaje siłą zdarty na rozkaz Nerona – ka-
płanką okazuje się Rubria. To jeden z momentów kluczowych dla całej fabuły. W tym miejscu bowiem decyduje się późniejsza śmierć Rubrii, odkryte zostają także dotychczas tajone uczucia Fanuëla, który porwany uczuciem wyrwa się na pomoc skazanej na męczeństwo ukochanej.

Rozpoznanie w Rubrii chrześcijanki sprawia, że w tłumie budzi się żądza krwi. W taktach 656–666 tumult znów przybiera na sile, natomiast w kolejnym odcinku, obejmującym takty 667–677, kompozytor raz jeszcze sięga po poruszający emocje zabieg nakładania na siebie kontrastujących partii chóralnych – krzyczących pogan i modlących się chrześcijan.

Stojący w środku zorganizowanego przez siebie przedstawienia Neron śpiewa swoje drugie w tym akcie, pełne teatralnej egzaltacji solo, w szybkim tempie *Presto*. Jako reżyser ponownie wydaje dyspozycje i objaśnia swoją wizję spektaklu:

<p><i>NERONE</i> (<i>con esaltazione</i>) <i>Mano alle funi, alle belve, alle donne!</i> <i>Tutte un Eroe denudator le abbranchi,</i> <i>le avvinca nude in groppa</i> <i>al furiale nembo de' tauri,</i> <i>ebbre d'orror,</i> <i>fugate dai veltri in caccia, irte di dardi, esangui,</i> <i>belle, riverse, i grembi al sol, nel raggio</i> <i>del concavo smeraldo agonizzanti.</i></p>	<p>NERON (z egzaltacją) Ręce na sznury, na bestie, na kobiety! Wszystkie niech Bohater obnaży i pojmie, przywiązać je nagie w grupach do grzbietów rozwścieczonych byków, odurzonych przerażeniem, ściganych przez charty, drażnionych strzałami, krwawiących, pięknych, przewróconych, łonami ku słońcu, konających w błysku mojego wklęsłego szmaragdu.</p>
---	---

Pierwsza część solo jest zdyszana, wyśpiewana w szybkich wartościach – ostatnie słowa jednak podkreślone są spowolnioną melodią, wprowadzając nieomal poetycki nastrój. Liryzm muzyki – pozostający w kontra-

ście z okrucieństwem słów – przerwany zostaje szybko obrazem iście groteskowym, Neron dostrzega bowiem Simona Magusa i przypomina sobie o wydanym na niego wyroku. Zarówno w kpiarskiej partii wokalne, jak i w warstwie orkiestrowego akompaniamentu rozbrzmiewa motyw lotu.

Odprowadzany wybuchami śmiechu Simon walczy jeszcze chwilę z oprawcami. Ostatnie jego słowo w operze to prośba: „Łaski!” (*Tregua!*). Fragment kończy się, gdy rozbawiony tłum, szybko znudzony śmiercią Simona, zaczyna ponownie domagać się śmierci chrześcijanek, przebranych za Dirke i mających jak ona zginąć na rogach byków. Na krótkim odcinku około osiemdziesięciu taktów pozostałych do końca pierwszego obrazu IV aktu akcja dwukrotnie jeszcze osiąga momenty kulminacji. Pierwszym z nich jest intensywnie przemawiająca do wyobraźni scena męczeńskiej śmierci chrześcijanek. Konsekwentnie ukryte przed oczami widzów opery wydarzenia w cyrku przedstawiane są tylko dźwiękiem, tym bardziej więc na uwagę zasługuje takie posługiwanie się nim przez kompozytora, że słyszane wydarzenia wydają się wydarzeniami widzianymi. Śmierci chrześcijanek domyślamy się w przejmującym lamencie chóru żeńskiego – bez słów, na opadającej chromatycznie skali:

Przykład 4.50. Akt IV, obraz I, t. 834–839. Śmierć chrześcijanek

Sopr.

Contr.

Ten. I.

Morteal.le Dir - ci, morteal.le Dir - ci, mor - te, mor - te, mor - te!

Ten. II.

Morteal.le Dir - ci, morteal.le Dir - ci, mor - te, mor - te, mor - te, mor - te!

Barit.

Morteal.le Dir - ci, morteal.le Dir - ci, mor - te, mor - te, mor - te, mor - te!

Bass.

Mor - te, mor - te, mor - te, mor - te, morteal.le Dir - ci, mor - te, mor - te!

La metà del movimento precedente $d = d$.

Sopr. (lamentos)

Ah!

Contr. (lamentos)

Ah!

68 La metà del movimento precedente $d = d$.

119559

365

Ah!

Ah!

all

This system contains the first vocal entry. The vocal line (treble clef) begins with the syllable "Ah!" and features a long, sweeping melodic line. The piano accompaniment (grand staff) provides harmonic support with chords and moving lines. The tempo marking *all* is present below the piano part.

all

This system continues the piano accompaniment. The vocal line is silent. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line with triplets in the left hand. The tempo marking *all* is present below the piano part.

all

This system continues the piano accompaniment. The vocal line is silent. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line with triplets in the left hand. The tempo marking *all* is present below the piano part.

Kilka taktów później niespokojny ruch w partii orkiestry sugeruje zamieszanie – w takcie 851 Gobrias obwieszcza wybuch pożaru. Szerząca się panika znajduje odbicie w pełnych przerażenia okrzykach chóru. Bardzo plastyczny jest dźwiękowy obraz gęstniejącego dymu i huczących płomieni – silnie schromatyzowany, akordowy fragment orkiestrowy, oparty na głębokim, przesuwającym się głównie krokami półtonowymi basie, następnie rozedrgany tremolami:

Przykład 4.51. Akt IV, obraz I, t. 866–873. Pożar

370

71 Poco meno (♩ 4) $\text{♩} = 438$
L'Oppidum non è che una voragine di fumo.

The musical score consists of three systems of grand staves. The first system begins with a piano (pp) dynamic marking. The music is characterized by a dense, chromatic texture, with a prominent bass line moving in half-tones. The score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).

119598

* * *

Drugi obraz aktu IV zatytułowany jest *Spoliarium*. Jego akcja rozgrywa się w podziemiach cyrku, gdzie zrucane są ciała ofiar uśmierconych podczas widowisk. W didaskaliach kompozytor zaznacza, że scena pogrążona jest w ciemnościach, rozjaśnianych tylko poruszającym się to tu, to tam światłem pochodni. Pomiędzy ciałami krążą Asteria i Fanuèl, szukając zwłok Rubrii.

Całą drugą część aktu IV podzielić można na trzy zasadnicze odcinki: poszukiwanie ciała Rubrii, scenę miłosną pomiędzy Rubrią a Fanuèlem zakończoną śmiercią Rubrii, oraz krótką, gwałtowną scenę zamykającą operę, zawierającą niedługi, dramatyczny monolog Asterii.

Obraz *Spoliarium* zaczyna się od muzycznej kontynuacji części poprzedniej – z oddali bowiem słyszalne są odgłosy pożaru Rzymu. Na tle niskich, drgających dźwięków odzywają się pełne żałości opadające motywy *lamentoso*:

Przykład 4.52. Akt IV, obraz II, t. 1–9



Andante
♩ = 60

ppp

 The first system of the musical score is in 3/4 time. It features a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The tempo is marked "Andante" with a metronome marking of "♩ = 60". The dynamic is "ppp". The music begins with a series of chords in the bass, followed by a melodic line in the treble.

lamentoso

 The second system continues the piece. It is marked "lamentoso". The bass line features a prominent, sustained melodic line with a long note value, while the treble line provides harmonic support with chords and moving lines.

lamentoso

 The third system continues the "lamentoso" section. The bass line has a melodic line with a long note value, and the treble line continues with chords and moving lines.

Długi odcinek, pomiędzy taktem 14 a 207, stanowi urywany dialog Asterii i Fanuëla krążących pomiędzy porozrzucanymi ciałami. Wśród tru-

pów znajduje się także Simon Magus, co dla kompozytora staje się okazją do muzycznych reminiscencji – odnalezieniu zwłok Maga towarzyszy zapowiadający ten moment charakterystyczny motyw Simona, chwilę potem zaś muzyka odwołuje się do aktu III, gdy odprowadzany przez pretorian Fanuël prorokował koniec swego wroga, wypowiadając słowa:

<p>FANUÈL (...) <i>Nessun chiedo ragione se piace a Dio di far possente un empio per infrangerlo poi.</i></p>	<p>FANUÈL (...) Niechaj nikt nie szuka przyczyny, dla której podoba się Bogu uczynić potężnym bezbożnika, by potem go złamać.</p>
---	---

Kulminacja sceny to takty od 83 do 91, czyli moment odnalezienia Rubrii. Tempo na tym odcinku przyspiesza mniej więcej o jedną trzecią, zmieniając się z *Andante* na *Più vivo*. Muzyka obrazuje wyraźnie ruch sceniczny – najpierw bieg Fanuëla ku dostrzeżonemu ciału Rubrii, następnie zaś moment, gdy pada on przy nieprzytomnej ukochanej na kolana:

Przykład 4.53. Akt IV, obraz II, t. 83–91. Odnalezienie ciała Rubrii

Asteria *Più vivo* ♩ = 92
lei?

Più vivo ♩ = 92

Fanuël *mf*
Mar - ti - re mia!

(Fanuël cade in ginocchio, posando la testa e le braccia sul corpo di Rubria.)

pp pesante m. d.

Podobna obrazowość, nieomal dosłowność cechuje kolejne takty, gdy Fanuèl kłęczy przy Rubrii i nasłuchuje jej urywanego oddechu, zapisanego w partyturze jako seria krótkich motywów ósemkowo-szesnastkowych. Na prośbę chrześcijanina Asteria bada Rubrię (wśród jego wybuchów rozpaczy na wspomnienie okrutnego widowiska z udziałem Rubrii i innych chrześcijanek w cyrku), stwierdziwszy jednak, że kobieta jest umierająca, w pełnym emocji kilkutaktowym arioso stara się następnie odwieść Fanuèla od pomysłu wyniesienia ukochanej z podziemi: na powierzchni szaleje pożar, który stałby się przyczyną zguby dla nich wszystkich. Asteria opuszcza ostatecznie scenę w poszukiwaniu drogi ucieczki z płomieni dla siebie i dla Fanuèla, on zaś zostaje przy wracającej do przytomności Rubrii.

Centralny odcinek części rozgrywającej się w *spoliarium* to rozbudowana scena miłosna pomiędzy tymi dwojgiem. Recytatyw ustępuje miejsca momentom arioso i arii, poetyce uczuciowych wyznań, tęsknot i spełnień. Miłość wypowiedziana w obliczu śmierci nie jest namiętna, lecz przepełniona czułością i troską. To, co nie zostało wypowiedziane w porę, teraz zostanie dopowiedziane w ostatniej chwili – zgodnie z bajkową poetyką właściwą operze, która zawsze daje wystarczająco dużo czasu na to dopowiedzenie.

Przez całą scenę w partii Fanuèla przeważa śpiewność, spokojne, długie wartości rytmiczne i słodycz (kompozytor wpisuje jako określenie wy-

razowe jego śpiewu: *con immensa dolcezza* – „z niezmienną słodyczą”). Śpiew Rubrii jest natomiast niespokojny, urywany niczym jej słabnący oddech, chwilami jedynie – liryczny. To właśnie w tym akcie Rubria ma też swoje najdłuższe solo w całej operze: takty od 274 do 335 stanowią jej pełne wyrazu arioso, czułe wyznanie miłości i zarazem bolesne wyznanie grzechu, jaki ukrywała od pierwszych scen opery. Wypowiedź Rubrii jest niezwykle ekspresyjna, nasuwa silne skojarzenia z arią umierającej Małgorzaty z III aktu Boitowskiego *Mefistofele* – *Spunta l'aurora pallida*. Analogia pomiędzy dwoma scenami śmierci w obu operach Boita wydaje się w pełni świadomie zaplanowana przez kompozytora.

Uderzające podobieństwo cechuje szczególnie momenty kulminacyjne arii Małgorzaty i ariosa Rubrii – w chwili, gdy Małgorzata śpiewa [*Taci... ad oignum s'asconda, s'asconda*] *che amasti Margerita e ch'io ti diedi il cor*, Rubria natomiast: *stringimi forte, finchè mi stringi l'anima non fugge*. Kompozytor stosuje nie tylko podobny rysunek linii melodycznej, lecz przede wszystkim analogiczną, bardzo charakterystyczną progresję. W *Mefistofele* mianowicie tonacje przechodzą poprzez f-moll – Es-dur i c-moll – B-dur, w *Nerone* zaś odpowiednio poprzez fis-moll – E-dur i cis-moll – H-dur:

Przykład 4.54a. Aria Małgorzaty *Spunta l'aurora pallida*, akt III *Mefistofele* – kulminacyjna progresja

395

Rubria (*guardandolo e sorridendogli*)

di sor - ri - der nel pian - to.

espressivo *dolente* *p*

Rubria

M'o di... La mor - te a ogniatti.mo

90 *con la massima espressione*

pp *cresc. a poco a poco*

Rubria

intensamente

mistrugge... Non pian - ger,Famel, strin - gi.mi

f *ff*

Rubria

dim.

for - te, finchè mi strin - gi l'a - ni.ma non

dim. *espressivo*

119599

Podobieństwo melodyczne i harmoniczne obu momentów śmierci nie obejmuje jednak treści wypowiedzi bohaterki – Małgorzata swoją

skarżę doprowadza do oskarżenia Fausta, Rubria natomiast spowiada się Fanuèłowi. Opowiada, jak grzeszyła, myśląc, że uda jej się pozostawać i kapłanką w świątyni Westy, i chrześcijanką:

<p>RUBRIA (...) <i>M'odi... la morte</i> <i>a ogni attimo mi strugge...</i> <i>non pianger, Fanuèl, stringimi forte,</i> <i>finchè mi stringi, l'anima non sfugge.</i> <i>(Dopo un lungo riposo ed un silenzio di</i> <i>raccoglimento, soggiunge):</i> <i>Servivo un falso altar.</i> <i>Tutte le sere venia</i> <i>coll'idria del mio tempio...</i> <i>al fonte dell'orte santo...</i> <i>e dopo le preghiere</i> <i>tornavo all'atrio antico,</i> <i>a piè del monte.</i> <i>Tentai confonder nella stessa vampa</i> <i>l'ara ardente de Vesta e la pia lampa</i> <i>della vergine saggia.</i> <i>Ecco il peccato.</i> <i>(con parola rotta e stanca)</i> <i>Or tutto è confessato,</i> <i>attendo il tuo perdon.</i></p>	<p>RUBRIA (...) Posłuchaj mnie... śmierć z każdą chwilą wyniszcza mnie coraz bar- dziej... nie płacz, Fanuèlu, obejmij mnie mocno, dopóki mnie obejmujesz, dusza się nie wymknie. (Po długiej przerwie na odpoczynek i ci- szy, by zebrać myśli, podejmuje wątek): Służyłam przed fałszywym ołtarzem. Każdego wieczoru szłam z <i>hydrią</i> do mojej świątyni... do źródła w świętym ogrodzie... i po modłach wracałam do starożytnego <i>atrium</i> u stóp wzgórza. Próbowałam pomieszać w tym samym płomieniu ognistą ofiarę dla Westy i błogosławione światło dziewicy pełnej mądrości. Oto grzech. (łamiącym się i słabym głosem) Teraz wyznane jest wszystko, czekam twojego przebaczenia.</p>
--	--

Słowa „Oto grzech” (*Ecco il peccato*) poprzedza znany z poprzednich aktów muzyczny motyw grzechu. Spowiedź Rubrii kończy tę część sceny, otwierając drogę do ekstatycznego miłosnego dialogu, w którym kochankowie opiewają „błogosławieństwo wszechogarniającej miłości” (*benedizion d'immenso amor*). Narastanie emocji wyraża muzyka: w partii wokalne długie, płynne, melodyjne frazy, w akompaniamencie natomiast – ruchliwe, rozłożone akordy w orkiestrze. Tempo nieco w tym miejscu przyspiesza, co dodatkowo podkreśla zmiana metrum z $\frac{4}{4}$ na $\frac{2}{4}$. Dialog dzieli się na dwa odcinki, z których pierwszy bardziej jest namiętny, drugi zaś przynosi uspokojenie, przygotowujące stopniowo śmierć Rubrii.

Ostatnie słowa chrześcijanka wypowiada w obejmującym takty 393–409 *Adagio doloroso* – potem jeszcze tylko wyrывa jej się kilkakrotnie nie słowo raczej, ale westchnienie: *ancora*, „jeszcze”, gdy Fanuèl śpiewa, na jej prośbę, o jeziorze Genezaret. Owa pieśń Fanuèla (w taktach 410–431) to, wedle określenia samego Boita, kołysanka śmierci (*ninna-nanna della morte*)⁸⁹.

Kołysanka zatem dla umierającej Rubrii jest w kołyszącym metrum $\frac{9}{8}$, stale w dynamice *pianissimo*, o melodii diatonicznej, osadzonej w tonacji Es-dur. Kompozytor opisuje muzykę określeniami mówiącymi o wstrzymanym dźwięku, o zamieraniu i słodyczy – *ben sostenuto il suono, morendo, smorzando, dolcissimo*. Kołysanka przerywa się, gdy Rubria umiera – jej osuwanie się w śmierć także znajduje odzwierciedlenie w muzyce, w opadających *arpeggiowanych* akordach, zakończonych basowym tremolo i pełnymi napięcia słowami Fanuèla, gdy nie wyczuwa już oddechu ukochanej i przywołuje ją po imieniu:

Przykład 4.55. Akt IV, obraz II, t. 430–432. Śmierć Rubrii

Ancora più lento (si batte ogni croma) $\text{♩} = 69$
 (colle mani giunte e gli occhi rivolti al cielo)

Fanuèl *pp* *allarg. molto*

E - scian le tur - be o - ran - ti per la luna - re auro - ra...

Ancora più lento (si batte ogni croma) $\text{♩} = 69$

pp *allarg. molto*
svanendo

⁸⁹ Por. Sabrina Cherubini, op.cit., s. 357.

Asteria Allegro trattenuto $\text{♩} = 132$
(ritorna scendendo velocemente la ripida scola)

(sente Rubria inerte fra le sue braccia, la chiama) (come parlando sottovoce)

Fanuèl

Ru.bria.

Allegro trattenuto $\text{♩} = 132$

col canto cresc. rapidamente

pp

Asteria (agitatissima) (Fanuèl continua a ricercare la vita sul cadavere di Rubria)

L'in - cen - dio no av - vol - ge!

98

ff *violento* *ff*

110599

Ostatni fragment IV aktu zaczyna się wraz z powrotem na scenę Asterii (gwałtowne wejście w takcie 433) – znalazła ona przejście, które pozwoli jej i Fanuèlowi ująć cało z pożaru. Zmiana charakteru sceny pociąga za sobą zmianę wszystkich elementów muzycznych: znaczące przyspieszenie tempa, kontrastującą z poprzednim odcinkiem dynamikę *fortissimo*, wzmaganą jeszcze przez jednotaktowe *crescenda* i akompaniament łączący rytmicznie uderzane akordy z szybkimi przebiegami szesnastkowymi, o wyrazie określonym jako *violento*. Na tym tle rozwija się śpiew Asterii, w typowych dla niej nierównych wartościach, z częstymi skokami i pauzami.

Fanuèl zgadza się ratować i wraz z Asterią wychodzi odnalezionym przez nią przejściem. Jego pełne rozpaczy pożegnanie ze zmarłą uko-

chaną – „Rubrio! Żegnaj!” (*Rubria! Addio!*) – uświadamia z nagła Asterii, że ma oto przed sobą znieawidzoną rywalkę, czyli zgwałconą westalkę z opowieści Nerona z aktu II.

Asteria zatem zatrzymuje się i zostaje ze zmarłą sam na sam. Udręczona mroczną namiętnością wykrzykuje swój ból i bezsilną rozpacz nad zwłokami:

<p>ASTERIA (<i>con estrema violenza</i>) <i>Rubria? Tu? Quella che il mio truce Iddio ghermi sull'ara?</i> <i>Tu? Rispondi! – Tace.</i> (<i>Lo spoliarium incomincia ad essere invaso dal fumo. Scuotendo ferocemente il cadavere.</i>) <i>Dimmi l'ardor del suo bacio vorace verso cui tende spasimando il mio!</i></p>	<p>ASTERIA (z niekontrolowanym okrucieństwem) Rubria? Ty? Ta, którą mój okrutny Bóg zhańbił na ołtarzu? Ty? Odpowiedz! – Milczy. (<i>Spoliarium</i> zaczyna wypełniać się dymem. Asteria potrząsa gwałtownie martwym ciałem). Opowiedz mi o ogniu Jego nienasyconych pocałunków, Których ja Pragnę tak gorąco!</p>
--	--

Milcząca obecność Rubrii sprawia jednak, że nieszczęśliwa Asteria z wysiłkiem powściąga gniew, by boleśnie wykrzyknąć: „Ach! Święta męczennica!” (*Ah! m'artir santa!*), po czym, położywszy na ciele zmarłej przechowywany na piersi kwiat z via Appia, trzykrotnie wyszeptać z naciskiem: „Pokój!” (*Pace!*). Ostatnim dźwiękiem wyśpiewanym ze sceny jest stłumione *c¹*.

Po chwili w gwałtownym porywie Asteria wybiega przez drzwi, którymi przed chwilą wyszedł Fanuèl. Opera kończy się 24-taktowym, silnie schromatyzowanym *fortissimo* orkiestry – bez ukojenia, bez dopowiedzenia, pozostawiając widza i słuchacza w koniecznym poczuciu nagłego przerwania tak pieczołowicie i detalicznie rozwijanej akcji. Kurtyna opada dziewięć taktów przed końcem, przy rozbrzmiewających naprzemiennie akordach A-dur i a-moll. Ostatnie współbrzmienie jest majorowe, uderzone szybko, o rytmicznej wartości ósemki, po której liczony na ²/₄ takt do końca wypełniony jest pauzami. Operę zamyka cisza, jak cisza ją rozpoczynała.

4.8. Akt V – wersja z dramatu z 1901 roku

Koncepcji stworzenia opery pięcioaktowej Boito był wierny przez wiele lat – przypomnijmy, że jeszcze szykując premierę w roku 1901 w wydany w zasadzie jako zapowiedź pełnego dzieła dramacie – wyedytowanym przez oficynę braci Treves – zamieścił całą wersję historii zapisanej w pięciu aktach. Decyzja o wycięciu aktu piątego miała być podjęta ostatecznie po przytaczanej tu już rozmowie z Giulio Ricordim w 1911 roku, a faktycznym dowodem na nową wizję *Nerona* jest kończąca rękopis opery adnotacja kompozytora: *Fine del Quarto ed ultimo atto. 12 ottobre 1916. Arrigo Boito e Kronos* („Koniec czwartego i ostatniego aktu. 12 października 1916. Arrigo Boito i Kronos”)⁹⁰.

Mimo licznych formalnych sygnałów, że pozbawione V aktu dzieło wypełnia rozmiary wcześniej dla niego zaplanowane⁹¹, usunięcie tej ostatniej części może być jednak postrzegane jako okaleczenie opery, jeśli weźmie się pod uwagę treści w niej zawarte.

Akcja aktu V rozgrywa się w teatrze Nerona. W oddali trwa pożar Rzymu – głusi jednak na katastrofę, lubieżni i rozbestwieni poddani cesarza w towarzystwie kurtyzan upijają się przed sceną w oczekiwaniu na przedstawienie. Wystawiany spektakl to *Eumenidy* Ajschylosa – dosłownie tu we fragmentach przez Boita cytowane – a w rolę Orestesa wcielił się sam Neron. Początkowo z egzaltacją deklamuje powierzony sobie tekst, ale po chwili ku konsternacji zebranych przerywa nagle przedstawienie, histerycznie odrzucając maskę Orestesa – oto bowiem w ciemnych drzwiach prowadzących zza kulis na scenie dostrzega postać

⁹⁰ Cyt. za: Sabrina Cherubini, op.cit., s. 186.

⁹¹ Co ciekawe, Sabrina Cherubini analizuje możliwe znaczenie uczynienia przez Boita mitycznego Kronosa symbolicznym współautorem jego opery. Bóg czasu mianowicie mógłby tu oznaczać poczucie 74-letniego kompozytora, że siła wyższa nie pozostawiła mu już wielu chwil na dokończenie dzieła – albo też mógłby to być znak osiągnięcia granic czasowych, rozmiaru, jaki Boito zakładał dla swej opery, podkreślając niejednokrotnie, że nie powinna ona przekroczyć łącznie 150 minut. Por. S. Cherubini, op.cit., s. 185–186. W znanym wykonaniu *Nerona* pod dyrekcją Eve Queler, zarejestrowanym w 1982 roku, opera trwa, jak słusznie podkreśla Cherubini, 149 minut.

Agrypiny. Widmo najwyraźniej nie jest widoczne dla pozostałych. Zdjęty przerażeniem Neron przemawia na poły ogarniany szaleństwem⁹²:

<p>NERONE (<i>dopo una lunga pausa, volgendosi verso il fondo</i>): È ancora là!... Mi guarda. <i>Mi guarda... qui l'orror m'avvince...</i></p> <p>(<i>sottovoce</i>) <i>Madre,</i> <i>come mi spiavi i passi miei vivendo</i> <i>Così fai morta.</i></p> <p>(<i>Si copre il volto e gli occhi colle mani e si volge, abbassando la testa, dalla parte opposta a quella ov'è lo spettro</i>)</p>	<p>NERON (po długiej przerwie, zwracając się w głąb): Nadal tam jest!... Przygląda mi się. Przygląda mi się... przerażenie bierze mnie w posiadanie... (półgłosem) Matko, Tak jak śledziłaś moje kroki, żyjąc, Tak śledzisz je umarła.</p> <p>(Zakrywa twarz i oczy dłońmi i odwraca się, opuszczając głowę, w przeciwną stronę niż ta, gdzie jest zjawia).</p>
<p>NERONE <i>Ahimè! Chi da quell'occhio</i> <i>Vigilante mi salva!</i> (<i>sempre col viso nascosto e pronunciando le parole nel cavo delle mani</i>): <i>Ancor la vedo.</i> <i>Morta e non spenta.</i></p> <p>(<i>Agrippina porta la mano al seno. Nerone la vede senza guardarla</i>): <i>Addita il sen. Là il fulmine</i> <i>Della mia man la colpi!!</i></p>	<p>NERON Biada! Któż ocali mnie Przed tym czujnym spojrzeniem! (nadal z zasłoniętą twarzą, wypowiadając słowa w dłonie): Nadal ją widzę. Martwa nie zgasła.</p> <p>(Agrypina podnosi rękę do piersi. Neron widzi to, nie patrząc na nią): Wskazuje pierś. Tam uderzyła ją Błyskawica mojej dłoni!!</p>

Widmo przychodzi wskazać mordercę i dopełnić tym samym należnej sobie zemsty. Zdesperowany cesarz zaczyna miotać oskarżenia i nie bacząc na to, że obnaża się przed całą zebraną publicznością, nienawistnie jako winnego wskazuje wynajętego zabójcę, Herkulesa:

⁹² Wszystkie cytaty z aktu V na podstawie: Arrigo Boito, *Tragedia in Cinque Atti*, Mediolan 1901. Reprint z 2010 roku, wykonany w Stanach Zjednoczonych Ameryki. Wszystkie fragmenty aktu V w przekładzie autorki niniejszej pracy.

<p>NERONE <i>(strappando Ercoleo dalle mani di Tigellino e di Gobrias ed atterrandolo):</i> <i>Sicario! A terra! È questo l'omicida, Guardalo, madre. E tu nega se losi.</i></p> <p><i>(Tutto chino sul corpo d'Ercoleo, lo ghermisce pe' capelli e continua con voce bassa ed irosa, ansando):</i></p> <p><i>Vile! Tu tremi, ammutolisci, eppure Parlare osasti quando mi narravi La truce notte... e là, sul lido... un'erma Casa deserta, ov'arde un lume languido. Cogli altri rei varchi la soglia... l'ultima</i></p> <p><i>Schiava fuggè... t'inoltri. In solitudine</i></p> <p><i>Tetra giacea, là, sul suo letto... desta Agrippina... (son tue parole, ascolta!) E avea... l'ansia de' naufraghi sul volto. Vile! e tu primo avventasti a quel lugubre Capo il tuo colpo di mazza... e tu vivi Senza fantasmi!!</i></p>	<p>NERON (wrywając Herkulesa z rąk Tigellinusa i Gobriasa i strasząc go): Zabójca! Na ziemi! To ten morderca, Spójrz na niego, matko. I zaprzecz, jeśli się ośmielisz.</p> <p>(pochyla się nad ciałem Herkulesa, szarpie go za włosy i głosem niskim oraz pełnym wściekłości, mówi zdyszany): Łotrze! Drżysz, zamilkłszy, a jednak Odważyłeś się mówić, gdy mi opowiadałeś Podczas ciemnej nocy... i tam, na wybrzeżu... herma Opuszczonego domu, gdzie świeci światło ospałe. Wraz z innymi przestępcami przekraczasz próg... ostatnia Niewolnica ucieka... ty idziesz naprzód. W samotności Ponurej leży, tam, na swoim łożu... podnosi się Agrypina... (to twoje słowa, posłuchaj!) I miała... na twarzy przerażenie rozbitków. Łotrze! i ty pierwszy rzuciłeś na tę posępną Głowę cios twej maczugi... i ty żyjesz Bez przywidzeń!!</p>
---	---

Narastającą grozę wzmagają jeszcze groteskowa reakcja dworzaków, którzy zachęceni przez Tigellinusa, zdezorientowani, biją brawo cesarzowi, jak gdyby brali udział w jego kolejnym triumfie lub w szczególnie udanym przedstawieniu.

Tymczasem widmo znika, na scenę zaś przybywa Asteria, swoimi węzowymi naszyjnikami wywołując ponownie panikę. Neron tym razem rozpoznaje ją i bierze za kolejną dręczącą go zjawę – wcześniej wszak skazał ją był na pewną śmierć w węzowej czeluści. Asteria przekonuje go jednak, że żyje i dopiero przychodzi błagać o śmierć – w dramacie z 1901 roku to w tym miejscu właśnie znajduje się przeniesiony na potrzeby opery do aktu II monolog Asterii, w wersji umuzycznionej zaczynający się od słów *Invan*

*me dann!*⁹³. Neron nagle przekonany jej determinacją, odpręża się i pozwala na powrót, by ogarnęło go przerażenie. Niczym bezbronne dziecko wtula się w swoją nową, oddaną sobie obrończynię. Ich los złączyło przeznaczenie:

<p>ASTERIA <i>Io diodi al rogo la prima favilla.</i></p> <p>NERONE <i>Tu?</i></p> <p>ASTERIA <i>Sì, tu, poi, propagasti la fiamma.</i> (<i>con impeto</i>): <i>Siam congiunti nel fuoco.</i></p> <p>NERONE <i>E nell'orrore.</i></p>	<p>ASTERIA Podłożyłam pierwszą iskrę pod pożar.</p> <p>NERON Ty?</p> <p>ASTERIA Tak, ty, potem, podsyciłeś płomień. (z <i>impetem</i>): Jesteśmy zjednoczeni w ogniu.</p> <p>NERON I w przerażeniu.</p>
--	---

W tym czasie scenę zaludniają zjawy – to męczennicy skazani na śmierć przez Nerona. Asteria nie widzi ich, ale siła jej niemogącej znaleźć spełnienia namiętności każe jej być zazdrosną nawet o umarłych. Nadal żarliwie prosząc o śmierć, odwraca uwagę Nerona od widm. W końcu, w jego objęciach, wbija sobie sztylet w serce, znajdując w ten sposób jedyną drogę ukojenia swego nieskończonego cierpienia z nieodwzajemnionej miłości do kogoś, kto nie zna i znać nie może takiego uczucia:

<p>NERONE <i>Che vuoi?</i></p> <p>ASTERIA <i>Morir distrutta</i> <i>Dall'amor tuo.</i></p> <p>NERONE (<i>abbraccaindola ardentemente</i>): <i>Vieni!</i></p> <p>ASTERIA <i>Sbranami tutta!</i></p> <p>NERONE <i>Feroce imene!</i></p>	<p>NERON Czego chcesz?</p> <p>ASTERIA Umrzeć zniszczona Twoją miłością.</p> <p>NERON (obejmując ją żarliwie) Chodź!</p> <p>ASTERIA Rozszarp mnie całą na kawałki!</p> <p>NERON Okrutne zaślubiny!</p>
---	---

⁹³ *Invan me dann!* / *Non morirò.* / *Ma deh! per grazia, uccidimi!* / *Io non son che una povera errabonda / sposa di serpi; / alla mia razza / il toscano non è letale, mi cerca un'altra morte. / Liberati da me, / perché, se vivo, ti seguirò così, / sempre, rapita / dal volo del tuo turbine, / travolta dal gurgoglio tuo, / perché il mio Dio tu sei. / Perché l'adoro!*

<p>ASTERIA (<i>baciandolo</i>): A te.</p> <p>NERONE Sì... (<i>Avvinti e addossati all'altare di Bacco</i>).</p> <p>ASTERIA <i>Fa ch'io muoja.</i> (<i>Asteria tiene ancora in mano il pugnoletto che aveva offerto a Nerone e di nascosto se lo appunta sul cuore</i>).</p> <p>NERONE <i>Le labbra...</i></p> <p>ASTERIA A te. (<i>Lo avvince tenacemente col braccio disarmato</i>).</p> <p>ASTERIA <i>Morir nel bacio!</i> (<i>Nerone l'abbraccia sempre più stretto mentr'essa si sprofonda il pugnale nel cuore</i>).</p> <p>ASTERIA <i>Ah! Gioja</i> (<i>e rimane inerte nell'amplesso di Nerone</i>).</p> <p>NERONE <i>Che fai?... Sanguini? In cor fitto hai lo stilo?</i> (<i>Asteria, morta, piomba al suolo, a piè del thymele</i>).</p> <p>NERONE <i>Anche tu mi deserti!!</i></p>	<p>ASTERIA (całując go): Dla ciebie.</p> <p>NERON Tak... (Objęci i wsparci na ołtarzu Bachusa).</p> <p>ASTERIA Spraw, żebym umarła. (Asteria bierze ponownie do ręki niewielki sztylet, który wcześniej dała Neronowi, i potajemnie skierowuje go ku swemu sercu).</p> <p>NERON Usta...</p> <p>ASTERIA Dla ciebie. (Obejmuje go nieustępliwie nieuzbrojonym ramieniem).</p> <p>ASTERIA Umrzeć w pocałunku! (Neron przytula ją coraz ciasniej, tymczasem ona zagłębia sztylet w swoim sercu).</p> <p>ASTERIA Ach! Szczęście (i pozostaje zobojętniała w uścisku Nerona).</p> <p>NERON Co robisz?... Krwawisz? W serce wbity sztylet? (Asteria, martwa, upada na ziemię, u stóp thymele).</p> <p>NERON Także ty mnie porzuciłaś!!</p>
---	---

Osamotnionego Nerona szybko ponownie otaczają zjawy – w ciemnych drzwiach scenicznych portyków pojawiają się wszyscy ci, których wydał na śmierć. Widmowy tłum napiera na niego, żądny zemsty. To prawdziwy obraz apokalipsy, upadku starożytnego świata. Jednocześnie chrześcijaństwo symbolizuje odsłonięty przez walące się w gruzy ściany obraz ogrodu, w którym na kształt żywych pochodni płoną umęczeni z rozkazu Nerona chrześcijanie⁹⁴. W ostatecznym lęku Neron trzykrotnie

⁹⁴ Na marginesie w tym miejscu tylko należy wspomnieć, że Sabrina Cherubini za Paolem Rossim określa ten moment jako symboliczne zobrazowanie triumfu chrześcijaństwa nad światem pogańskim (por. Sabrina Cherubini, op.cit., s. 189–

przyzywa na ratunek śmierć – lecz za jego okrucieństwa nie jest mu ona pisana, raczej męki i potępienie:

<p>NERONE <i>Accorri Morte!</i></p> <p>GLI SPETTRI (<i>avvicinandosi</i>): <i>No.</i></p> <p>NERONE <i>Accorri Morte!</i></p> <p>GLI SPETTRI (<i>avvicinandosi</i>): <i>No.</i></p> <p>NERONE <i>Accorri Morte!</i></p> <p>(<i>Trema la terra. Crolla tutto il muro di destra della scena del fondo insino alla porta regia. Da quello squarcio si vedono in lontananza le luminarie negli orti di Nerone coi cristiani che ardono legati ad alti pali</i>).</p> <p>NERONE (<i>ritornando alla statua di Pallade</i>): <i>Trema la terra! Crollan gli archi!</i></p> <p>GLI SPETTRI (<i>avvicinandosi a Nerone e colle braccia tese verso le luminarie</i>): <i>Mira!</i></p>	<p>NERON Przybywaj, Śmierci!</p> <p>ZJAWY (zbliżając się): Nie.</p> <p>NERON Przybywaj, Śmierci!</p> <p>ZJAWY (zbliżając się): Nie.</p> <p>NERON Przybywaj, Śmierci!</p> <p>(Ziemia się trzęsie. Upada cała ściana z prawej strony sceny w głębi aż do <i>porta regia</i>. Przez tę wyrwę widać w oddali światła w ogrodach Neroniańskich, z chrześcijanami, którzy płoną przywiązani do wysokich słupów).</p> <p>NERON (powracając do posągu Pallady): Ziemia się trzęsie! Upadają łuki!</p> <p>ZJAWY (zbliżając się do Nerona z ramionami skierowanymi na światła): Patrz!</p>
---	--

Neron, na próżno szukając ochrony u bóstw, pada zemdlony u stóp posągu niemej Pallas Ateny, tłum zbliżających się zjaw wykrzykuje zaś nad nim słowa kłótwy: „Przekleństwo na wieki!” (*Maledetto in eterno!*).

1900 – w moim przekonaniu jednak nie ma w *Nerone* zawartej tezy o zwycięstwie chrześcijaństwa, o czym będzie jeszcze mowa nieco szerzej.

4.9. Zmiany w tekście libretta w stosunku do dramatu z 1901 roku

Rezygnacja z piątego aktu w ostatecznej wersji opery była główną, lecz nie jedyną zmianą, jakiej Boito dokonał w tekście libretta w stosunku do wersji *Nerona* opublikowanej w 1901 roku.

Podsumowując cięcia owego tekstu⁹⁵, można stwierdzić, że intencją Boita było osiągnięcie w operze efektu niejednoznaczności i większej uniwersalności znaczeń, a także wykreowanie postaci nie tyle o charakterach indywidualnych, ile raczej – emblematycznych. To dążenie wynikać mogło z potrzeby zrekompensowania odcinanych wraz z V aktem treści.

Dobrym przykładem takiego właśnie działania jest skrócenie arii Simona Magusa w czwartej scenie III aktu *Furar tentai ciò che negasti*. W wersji dramatycznej wystąpienie Simona liczy trzydzieści wersów – w wariacie operowym pozostaje ich tylko dziesięć. W owych usuniętych dwudziestu wierszach Mag wprost informował Fanuèla o czekającej ich obu śmierci na cyrkowej arenie – rezygnując z tej zapowiedzi, Boito realizuje zamysł niewyprzedzania rozwoju wydarzeń. Podobny efekt osiąga, usuwając z aktu trzeciego wyznanie miłości, jakie Fanuèl składa Rubrii, dzięki czemu w operze ich ukrywane uczucie odkrywa się w pełni dopiero w dramatycznych okolicznościach konania Rubrii w *spoliarium*.

Wśród gestów świadczących o zamiarze wykreowania na operowej scenie postaci bardziej symbolicznych wymienić można usunięcie z tekstu informacji o przeszłości i wschodnim pochodzeniu Fanuèla (w dramacie opublikowanym w 1901 roku Fanuèl powiada: *A sè mi chiama l'Oriente natio, mi chiama il mare* – „Wzywają mnie moja wschodnia ojczyzna i morze”⁹⁶).

Ciekawe konsekwencje dla znaczeń niesionych przez libretto ma pozbawienie go dwóch fragmentów partii *Nerona*. Pierwszy z nich to rozbudowana apostrofa do Asterii w miłosnym monologu cesarza w akcie II:

⁹⁵ Zob. Sabrina Cherubini, op.cit., s. 191–203.

⁹⁶ Arrigo Boito, *Nerone. Tragedia in Cinque Atti*, op.cit., s. 34.

<p>NERON Uwielbiam cię. Całuję Twój ołtarz, blada Bogini (...) Im więcej ci się przyglądam, Tym bardziej fatalna i tajemnicza, i piękna wydajesz mi się w twoim świetlistym nim- bie! (...) Od tej nocy, gdy ukazałaś mi się pomiędzy grobami, żyję z tobą, z tobą cierpię, śnię i szaleję, jesteśmy spleceni razem mocnymi węzłami, jak ciało i serce, a ty wgryzasz się w moje serce, na twarzy mam twoją bladłość, jestem twoją ofiarą, zadajesz mi skrajne cierpienie! Bogini moja, dlaczego tak mocno przywiązujesz mnie do siebie, dlaczego?! Być może wieczna tęsknota miłości Jest tym, co w nas krzyczy, moja bladolica zjawo, Matkobójca cię kocha, a ty upajasz się nim!... Piękny cynober krwi fascynuje cię... Chcę, byś mnie ukąsiła! czekam na to w eks- tazie I podaję ci usta!!</p>	<p>NERONE <i>T'adoro. Bacio</i> <i>L'altare tuo, pallida Dea (...)</i> <i>Più che ti miro,</i> <i>Più fatale m'appari e arcana e bella</i> <i>Nel tuo fulgido nimbo! (...)</i></p> <p><i>Da quella notte</i> <i>Che m'apparisti fra te tombe io vivo</i> <i>Con te, con te soffro, sogno e deliro.</i> <i>Siam da tenaci nodi avvinti insieme</i> <i>Viscere e cor e tu nel cor mi rodi,</i> <i>Sul volto ho il tuo pallor, son la tua preda,</i> <i>Estreme infliggi angosce a me! Mia Dea</i> <i>Perché m'annodi egro così, perché?!</i> <i>Forse un immenso spasimo d'amore</i> <i>È quel che grida in noi, mio pallid'incubo,</i> <i>E t'ama il Matricida e in lui ti bei!...</i> <i>T'affascina del sangue il bel cinabro...</i> <i>Dammi il tuo morso! estatico l'attendo</i> <i>E t'offro il labro!⁹⁷</i></p>
---	---

W namiętnej przemowie Nerona Asteria jawi się jako istota obdarzo-
na wszechwładnym urokiem – cesarz zdaje się całkowicie we władaniu
pożądania, bezsilny w obliczu urody i mocy przyciągania kobiety. Ten
fragment relacjom Asterii i Nerona nadaje zasadniczo inny charakter
niż ten, jaki wynika z fragmentów pozostawionych ostatecznie w operze.
Operowy Neron bowiem ma nad Asterią znacznie większą przewagę –
to ona spala się w miłości do niego, on natomiast pozostaje obojętny.
Kuszenie i uwodzenie Asterii przez Nerona takie, jakie znamy z II aktu
opery, to kuszenie przez mężczyznę stale kontrolującego się i pozostają-
cego w pełni świadomości celu, jaki chce osiągnąć. W przytoczonym
natomiast powyżej fragmencie, z opery usuniętym, miłość i namiętność
przejmują nad Neronem panowanie, zdobycie Asterii zdaje się celem sam-
ym w sobie, nadrzędnym.

⁹⁷ Tamże, s. 96–98.

Drugi moment, którego usunięcie z opery ma skutki dla treści libretta, to scena w cyrku, w akcie IV. W wariancie dramatu wydanym w 1901 roku znajdujemy krótki dialog pomiędzy Neronem a ludem oraz histrykami:

LUD I HISTRIONI Chwała Neronowi! NERON <i>zbliżając się do podium</i> Potworność jest Pięknem! <i>Wszyscy mimowie weszli do Cyrku.</i> LUD Szczęście dla Nerona! Szczęście! NERON Szczęście dla Ludu! Chleba, igrzysk i krwi!	LA PLEBE E GLI ISTRIONI <i>Gloria a Neron!</i> NERONE avviandosi al podio <i>Il Mostruoso è il Bello!</i> Tutti i pantomimi sono entrati nel Circo. LA PLEBE <i>Gioja a Neron! Gioja!</i> NERONE <i>Gioja alla Plebe!</i> <i>Sportule, giuochi e sangue.</i> ⁹⁸
--	---

Usuując powyższe wersy, Boito zrezygnował z bezpośredniego wyłożenia przez Nerona jego estetyki, którym jest zarówno formuła: „potworność jest pięknem”, jak i parafraza zawołania „chleba i igrzysk” poprzez dodanie do niego słowa „krwi”. Celem kompozytora także i w tym przypadku zdaje się pozbawienie libretta tej dosłowności, na którą chętniej decydował się w wersji dramatycznej *Nerona* z 1901 roku. Nasuwa się wniosek, że Boito mógł skracać tekst na potrzeby opery z jednej strony z myślą o tym, że słuchacz operowy ma mniejszą szansę na wychwycenie pojedynczych słów niż widz teatralny, a zwłaszcza – czytelnik (pamiętamy, jak podczas pracy nad librettem do *Simona Boccanegry* zwracał na to uwagę Boitowi Verdi!), z drugiej zaś strony – jak wynika z nasycenia partytury przypominającymi i „przemawiającymi” motywami – jego zamiarem mogło być powierzenie muzyce części tego, co niedopowiedziane w tekście.

U podstawy innych jeszcze cięć tekstu lec musiały m.in. względy formalne i stylistyczne⁹⁹.

Omawiając pokrótce kilka przykładów cięć dokonanych w tekście w procesie przygotowań go do pełnienia przezeń roli libretta, warto także rzucić okiem na (znacznie mniej liczne) wstawki, jakimi Boito uzupeł-

⁹⁸ Tamże, s. 176–177.

⁹⁹ Zob. Sabrina Cherubini, op.cit., s. 195–196.

nił *Nerona*. Jedynie w operze mianowicie znajduje się otwierający dzieło chór *Canto d'amore* – przesądziły tu niewątpliwie względy muzyczne i możliwość zarysowania silnego kontrastu wyrazowego pomiędzy ciszą i delikatnymi głosami wypełniającymi antyczną rzymską noc a ponurym i przerażającym obrządkiem, jakiego widzowie stają się chwilę później świadkami. Także muzyczne funkcje pełni dodanie w operze nieobecnej w dramacie postaci kapłana Cerintusa (głos altowy – dopełnia kwartetu pozostałych kapłanów śpiewających tenorem, barytonem i basem) oraz, w akcie III, chrześcijanki Persidy (której sopran spleta się w duecie z mezzosopranem Rubrii).

4.10. Szkice muzyki do aktu piątego

Nim podjął decyzję o zakończeniu *Nerona* na czwartym akcie, Boito długo nosił się z zamiarem stworzenia dzieła pięcioaktowego – prace nad ostatnim aktem były na tyle zaawansowane, że objęły nie tylko spisanie znanego nam dziś tekstu wersji dramatycznej z 1901 roku, lecz także – wstępną koncepcję muzyki do niego.

Szkic muzyki do aktu V zachowany w notatkach kompozytora¹⁰⁰ obejmuje 16 kart papieru nutowego, zawierających 114 zorkiestrowanych taktów.

Akt V w szkicach Boita zaczyna się w takcie na trzy czwarte, w tonacji a-moll, w tempie *Allegro non veloce ma violento*. Pierwsze 9 taktów zajmuje solo werbla, z notatkami kompozytora, w których podkreśla, że każda nuta powinna być akcentowana z dużą siłą (*con violenza*), bez utrzymania ścisłego rygoru tempa. Zapiski Boita sugerują także namysł kompozytora nad wzmocnieniem brzmienia werbla dzięki dodaniu do niego partii kontrabasów oraz nad ewentualnym powrotem do materiału muzycznego z aktu IV (*Forse ritornare all'incendio* – „Być może powrót do pożaru”, zanotował Boito¹⁰¹). Werblowa przygrywka kończy się pauzą zatrzymaną na fermacie. W tej właśnie ciszy unosi się kurtyna, odsłaniając Neroniański teatr. Na scenie usadowieni są muzycy, tancerki i pieśniarki, razem tworzący grupę, na którą składa się dwóch solistów

¹⁰⁰ Rękopis, przechowywany w *Fondazione Cini* w Wenecji, opisuje detalicznie Sabrina Cherubini, op.cit., s. 358–362, który to opis tu relacjonuję.

¹⁰¹ Cyt. za: Sabrina Cherubini, op.cit., s. 359.

tenorów, baryton, ponadto grupa siedmiu sopranów, ośmiu altów, sześciu tenorów i sześciu barytonów. Pierwszemu obrazowi orkiestra akompaniuje w tonacji e-moll. Na scenie grają także instrumenty antyczne: *sistrum*, kołatki oraz cymbały – to bogactwo starożytnego instrumentarium stanowi znaczące wzmocnienie historycznego kolorytu muzyki w stosunku do czterech poprzednich aktów.

Wśród pomysłów interesujących można wskazać wpisanie do partytury nawiązania do jednej z pieśni z aktu I: *Citarizzando scorda l'impero* – w akcie V te same słowa (*Citarizzando scordiam l'impero*) podejmuje chór. Przywołanie ogranicza się jednak do libretta, nie dotycząc muzyki.

W pierwszym odcinku sceny narasta gwar i okrzyki biesiadników, przerwane przez Tigellinusa słowami „Opuścić *auleum*” (*Lauleo scende*).

Druga scena aktu – przedstawienie Ajschylosowych *Eumenid* – zanotowana jest w tempie *Adagio*, stale w takcie na trzy czwarte. Zgodnie z tym, co wpisał do teatralnej wersji *Nerona* z aktu V, Boito w szkicach muzycznych przewiduje partię organów wodnych. Brak jednak wskazówek, w jaki sposób wyobrażał sobie odtworzenie ich dźwięku, który musiałby być powierzony innym instrumentom, skoro w czasach Boita repliki takich organów jeszcze nie istniały.

Odzywający się teraz chór *Eumenid* składa się z basów, tenorów i altów – wraz z ich przebudzeniem w orkiestrze następuje ożywienie melodii dzięki ujęciu jej w rytm triolowy, po czym ponownie zaplanowane jest zastosowanie organów wodnych. Następującemu poszukiwaniu przez *Eumenidy* Orestesa towarzyszy tempo *Allegro*. Neron w roli Orestesa deklamuje solennie, w długich wartościach tekst Ajschylosa, akompaniują mu organy wodne. Po wystąpieniu cesarza z widowni rozlegają się okrzyki, tonacja akompaniamentu orkiestry zaś to w tej chwili F-dur – modulująca do d-moll w chwili ponownego nawiązania akcji scenicznej wraz z powrotem chóru *Eumenid*, któremu towarzyszą wodne organy wsparte na podstawie nut instrumentów basowych.

Chwila odrzucenia przez Nerona maski i wyjścia przez niego z roli Orestesa zaznaczona jest muzycznie w partii cesarza – lecz tylko w niej, zarówno chór bowiem, jak i orkiestra pozostają niezmiennie. Neron, porzucając wcześniejszy deklamatorski, spokojny styl wypowiedzi, zaczyna śpiewać w znany z poprzednich czterech aktów sposób – w nieregularnych wartościach rytmicznych, z melodią i harmonią opartą na chroma-

tyce i dysonansach. Przy kolejnych słowach Nerona „I już zebrała armię” (*E già l'armi dunque*) Boito zapisał: *Recitativo sciolto. È meglio continuare collo stesso movimento e riservare la metabola di tempo a più tardi*¹⁰² („Recytatyw *sciolto* [potargany]. Lepiej kontynuować w tym samym tempie, a zmianę tempa zarezerwować na później”). Po tych słowach szkic kończy się.

4.11. Znaczenie piątego aktu i konsekwencje jego wycięcia z *Nerone*

Pełna treść pięcioaktowego dzieła świadczy jasno, że odcięcie aktu końcowego ma wielorakie konsekwencje dla pozostałej części, zarówno jakościowe, jak i ilościowe.

1. Przede wszystkim należy stwierdzić, że dopiero V akt przynosi pełną charakterystykę Nerona.

Operę rozpoczyna moment przerażenia cesarza – strach okaże się następnie faktycznym i najsilniejszym motorem jego wszelkich działań. W akcie I, chcąc ukoić strach i zachować pozory zadośćuczynienia popełnionej zbrodni, Neron, pod kierunkiem Simona Magusa, poddaje się na poły magicznemu obrządkowi pogrzebowemu, przerwany jednak przez pojawienie się Asterii. W akcie II sposobem na gnające go stale przerażenie ma być opieka bogini, którą na polecenie Simona ponownie odgrywa Asteria. W akcie IV wreszcie Neron oddaje się organizowaniu krwawego widowiska w cyrku, w którym ginąć mają jego wszyscy wrogowie – widowiska przerwane ponownie za sprawą Asterii, która, uczestnicząc w spisku, podkłada pod miasto ogień.

Akt V zatem miał stanowić obraz katarktycznego oczyszczenia poprzez teatr, zakończonego jednak fiaskiem i wiecznym potępieniem okrutnika. Tymczasem w wersji czteroaktowej wątek Nerona jest niedokończony: nie spada na niego kara, ale zarazem, opuszczając scenę niemal niezauważenie, pomiędzy cyrkowym widowiskiem a wieńczącą operę sceną w *spoliarium*, nie jest jednak również triumfator. Niepełny pozostaje jego wizerunek jako aktora – kilkakrotnie w czterech pierwszych aktach sygnalizowana jest jego teatralna poza (m.in. gdy siada na

¹⁰² Cyt. za: tamże, s. 361.

zakończenie aktu II na ołtarzu, zapowiadając, że będzie śpiewał, a także gdy reżyseruje męczeńską śmierć chrześcijanek w akcie IV), lecz ani razu nie dochodzi do faktycznej prezentacji przez Nerona jego aktorskich umiejętności. Dopiero akt V przyniósłby wyjaśnienie i konkluzję owych wcześniejszych zapowiedzi.

2. Bez aktu V nie zostają także dopowiedziane sensory wcześniejszych – bo występujących w akcie I i II – porównań Nerona do Orestesa. Samo przywołanie postaci Orestesa-matkobójcy w kontekście matkobójstwa dokonanego przez cesarza jest jasne, niemniej jednak pełne rozwinięcie tej metafory następuje dopiero w przewidzianym w akcie V dosłownym wcieleniu się Nerona w postać Orestesa na scenie, a po chwili – gwałtownym zdarciu przez niego teatralnej maski i pełnym przerażenia wykrzyknieniu:

<p>NERONE <i>(strappandosi la maschera e lacerando il pailio e sbarazzandosi dei tragici coturni grida):</i> <i>No! No! No! Non Oreste! Io so Nerone.</i> <i>Via questa larva!... L'incubo s'infranga</i> <i>Così!...</i></p>	<p>NERON (zrywając maskę z twarzy i rozrywając paliusz oraz zrzucając koturny, krzyczy): Nie! Nie! Nie! Nie Orestes! Jestem Neron. Precz z tą maską!... Tak rozbija się koszmar!...</p>
---	--

3. W akcie V znajduje się dopełnienie relacji Nerona i Asterii.

Cztery akty pierwsze przedstawiają historię niespełnionej namiętności, jaką zaklinaczka węży żywi do cesarza. Zastanawiające jest także w tym kontekście to, że pojawia się ona we wszystkich kluczowych momentach opery, zaburzając lub odwracając bieg wydarzeń: jako rzekoma zjawa podczas pogrzebu Agrypiny, jako domniemana bogini w gnostycyckiej świątyni, jako posłaniec złej nowiny, ostrzegający w ogrodzie chrześcijan o morderczych zamiarach Nerona, wreszcie jako ta, która krzesze pierwszą iskrę w pożarze Rzymu. Jej mroczna, nieustępliwa miłość wydaje się zwyciężona ostatecznie przez miłosierdzie i pogodzenie z losem, gdy trzykrotnie wypowiada słowo „pokój” w *spoliarium* nad zwłokami Rubrii. To do niej należą także ostatnie słowa opery.

Akt V przynosi jednak inne rozwiązanie wątku miłosnego Asterii i Nerona – nie mogąc znaleźć żadnego innego ukojenia, Asteria umiera w ramionach kochanego – niekochającego – mężczyzny.

4. Poprzez usunięcie V aktu zostaje położony akcent na zwycięstwie

świata chrześcijańskiego nad pogańskim – ostatnie słowa Asterii wypowiedziane nad zwłokami Rubrii mogą być odczytane jako podkreślenie siły chrześcijańskich wartości, które zwyciężają chęć zemsty i mroczną namiętność. Wobec całej treści *Nerona* wartość chrześcijaństwa staje się jednak mniej jednoznaczna.

5. Powyższe przesunięcia znaczeń mają wpływ na inny rozkład sił pomiędzy postaciami w pozostałych w operze czterech aktach.

Zauważalnie większą rolę ma w czteroaktowej wersji Simon Magus, który dzięki usunięciu zdominowanego przez Nerona aktu piątego wyrasta w operze na głównego przedstawiciela świata pogańskiego, faktycznego przeciwnika Fanuëla. Wzmocniona – choćby przez ilość czasu spędzonego na scenie w proporcji do całego czteroaktowego dzieła – zostaje obecność samego Fanuëla oraz Rubrii, jak również znaczenie ich wątku miłosnego. Niekompletna, jak wskazano wyżej, charakterystyka Nerona i brak konkluzji dla jego historii w wersji czteroaktowej stawia w zasadzie do pewnego stopnia pod znakiem zapytania zasadność uczynienia z niego w operze postaci tytułowej.

Interpretacja V aktu to z kolei zadanie na tyle interesujące, że nasuwa wniosek o dużej wartości artystycznej właśnie tej usuniętej z opery części.

W literaturze przedmiotu znaleźć można różne propozycje rozumienia treści niesionych przez ostatni akt. Stanowczy opór budzić musi jedna z interpretacji prezentowanych przez Sabinę Cherubini: wedle tego rozumowania mianowicie Boito charakteryzuje Nerona w piątym akcie jako ogarniętego halucynacjami psychopatę¹⁰³. W takim przypadku finałowa scena klątwy spadającej na Nerona byłaby momentem materializowania się fantomów cesarza, niczym innym. Dowodem na to miałyby być fakt, że w ostatnim akcie ani Neron, ani widz nie są pewni, czy postaci zaludniające scenę są snem czy też rzeczywistością. „Na liście *dramatis personae* wersji tekstu z 1901 roku znajduje się wprawdzie wpisane pod pozycją *Pantomimi, danzatrici, apparitori* («Mimowie, tancerki, statyści») także *Lo spettro di Agrippina* («Widmo Agrypiny»), ono jednak jest wyraźnie widziane tylko przez cesarza, ponieważ pozostałe postaci na jego pojawienie się nie reagują. A kiedy następnie rozbrzmiewają groźne głosy, cesarz pozostaje na scenie całkiem sam. Miał już

¹⁰³ Por. Sabrina Cherubini, op.cit., s. 190.

wcześniej taką samą halucynację: *Si volge e discerne a poco a poco una visione terribile: le figure orgiastiche dei mosaici che adornano la base del proscenio si trasmutano lentamente e diventano i cadaveri delle Dirci suppliziate nel Circo. Sono i corpi di donne e fanciulle morte in tragici aggruppamenti, entro una luce vivida e fioca d'Apocalisse*¹⁰⁴ («Obraca się i dostrzeżę powoli przerażające zjawisko: orgiastyczne postaci z mozaiki, która zdobi podłogę proscenium, przemieniają się stopniowo i stają się zwłokami Dirke zamęczonych w Cyrku. Są to ciała martwych kobiet i dziewcząt, pogrupowane niczym postacie w tragedii, w sinym i zaćmionym świetle Apokalipsy»)»¹⁰⁵. Nie można zgodzić się z Cherubini co do tego, że z faktu, iż dana postać czy postaci widziana jest tylko przez jedną osobę, przez pozostałe zaś nie, miałyby wynikać wnioski o zaburzeniach psychicznych bądź halucynacjach widzącego w przeciwstawieniu do niewidzącej, zdrowej reszty – szczególnie nietrafione wydaje się to założenie w odniesieniu do treści spisanej na przełomie XIX i XX wieku, pomiędzy romantyzmem a modernizmem, okresami w historii sztuki mającymi u podstaw swoich założeń filozoficznych wiarę – co najmniej na równi z wiedzą, jeśli nie wręcz górującą nad nią.

Przy okazji dodać należy, że nie do końca uzasadniona jest także wątpliwość Cherubini co do tego, jak Boito zamierzał przedstawić na scenie V akt – trudny do inscenizowania (ze względu na obecność widziadeł, zjaw i głosów słyszanych wyłącznie przez Nerona) V akt mógłby, zdaniem Cherubini, zostać wycięty m.in. z powodu obaw przed niemożnością jego scenicznej prezentacji¹⁰⁶. Takie przypuszczenia są jednak raczej chybotne w kontekście tego, że Boito nie obawiał się wszak o równie skomplikowane dla spektaklu akty rozgrywające się w podziemnej gnostyckiej świątyni, wypełnionej skomplikowanymi mechanizmami pozwalającymi kapłanom oszukiwać wierzącą wspólnotę, czy też w olbrzymim cyrku, w którym setki widzów obserwują zmagania tłumów skazańców.

Z drugą interpretacją znaczenia zakończenia V aktu przedstawianą przez Cherubini za Paolem Rossim także nie sposób się w pełni zgodzić: wedle takiego rozumienia bowiem przekleństwo rzucane w finale na Nerona miałyby umacniać – sugerowane w całym dziele – zwycięstwo

¹⁰⁴ Arrigo Boito, *Nerone. Tragedia in Cinque Atti*, op.cit., s. 231.

¹⁰⁵ Sabrina Cherubini, op.cit., s. 190.

¹⁰⁶ Zob. Sabrina Cherubini, op.cit., s. 190

chrześcijaństwa nad światem pogańskim, wyższość „prawdziwej” wiary nad ową „nieprawdziwą”.

W istocie światy chrześcijański i pogański są w *Nerone* równe – żaden z nich nie triumfuje. Taką tezę na temat znaczenia dzieła Boita rozwija z kolei w swoim studium *La figura di Nerone nel secondo ottocento: Arrigo Boito alle prese con un mito europeo* Costantino Maeder¹⁰⁷, który dochodzi do wniosku, że Boito usuwa z przedstawianego przez siebie świata wszelkie wartości – ani rozpustny świat antyczny, ani słaby i nieprzekonujący świat chrześcijański nie stanowią tu względem siebie żadnej alternatywy. Rzeczywistość w *Nerone* pozostaje otwarta, chaotyczna i niejasna.

Maeder podkreśla dwoistość samej postaci Nerona i dwoistość otaczającego go oraz kreowanego przezeń świata. *Nerone* jest według tego autora oparty na grze pozorów. Sytuacja sceniczna jasna wydaje się jedynie na początku (zły, dekadentcki Neron przeciwstawiony dobrym chrześcijanom) – w miarę rozwoju akcji sytuacja ta jednak nie zostaje potwierdzona, a to, co wykreowane jest w pierwszych aktach, negowane jest w następnych.

Świat stworzony przez Boita nie jest dwubiegunowy, lecz złożony z drobnych cząstek. Do takiego budowania rzeczywistości służy mu m.in. bardzo bogaty zasób wtrącanych obcych słów. Ten świat, powiada Maeder, chaotyczny i enigmatyczny, jest charakteryzowany poprzez wielojęzyczność (*plurilinguismo*) i jednoczesną obecność wielu kultur. „Fala obcych głosów, przede wszystkim greckich i hebrajskich, przepływa przez cały tekst. Rzym, tygiel wierzeń, religii, języków i ludów, oto gdzie króluje Neron, rzymskość jest tu niemal niewidoczna, przede wszystkim uwidaczniana w aluzjach i w tle”¹⁰⁸.

Zasób słów nie tylko ma za zadanie stworzenie właściwych realiów historycznych, lecz także służy tworzeniu nastroju tajemnicy oraz egzotyki. Świat antyczny w ten sposób wykreowany nie jest przy tym jednolity, lecz bardzo złożony, wieloczęściowy, multikulturowy, gdzie rzymski antyk i chrześcijaństwo to tylko dwie z niezwykle mnogich form życia. „Neron

¹⁰⁷ Costantino Maeder, *La figura di Nerone nel secondo ottocento: Arrigo Boito alle prese con un mito europeo*, w: tenże, *Il real fu dolore e l'ideal sogno*. op.cit., s. 119–139.

¹⁰⁸ Tamże, s. 130.

znajduje się w świecie przypominającym labirynt, w którym niemożliwa jest orientacja: widmowa scena na *via Appia* otwierająca tragedię jest symptomatyczna. Dwoistość jest tu owocem braku porządku leżącego u podstaw życia¹⁰⁹, podsumowuje Maeder, i dodaje: „Boito jest werystą w tym sensie, że dla każdego przedmiotu i każdego pojęcia szuka odpowiadającego mu terminu z łaciny bądź greki, czasami tak wyrafinowanego, że nawet słownik (...) nie jest w stanie go wyjaśnić. Wszystko to służy ożywieniu rzeczywistego świata, rekonstrukcji historycznie poprawnej, w przewidzianych granicach pomiędzy fikcją a historyczną wiedzą o epoce”¹¹⁰.

W labiryncie wartości – a właściwie braku wartości – znajduje się samotny Neron. Cała opowieść koncentruje się ostatecznie na jego walce o sformowanie siebie i zbudowanie własnego – być może spójnego? – świata. W ten sposób rozumiany cały dramat dzieli się na dwie podstawowe części, z których pierwszą stanowią razem cztery początkowe akty, drugą zaś – akt piąty. Ta dwuczęściowość prawdopodobnie sprawiła, że formalnie akt piąty dał się z tym większą łatwością odrzucić – zarazem ta decyzja pozbawiła przeprowadzony w całym dziele wywód kompletności.

W akcie V Neron ukazuje się ostatecznie jako artysta, który pragnie kreować swój własny świat, realizować swe wewnętrzne wizje. Żeby jednak stworzyć w sposób zamierzony, musi przedtem zniszczyć wszystko, co istnieje. Odcina zatem w kolejnych aktach więzy łączące go z otaczającą rzeczywistością: zabójstwo Agrypiny jest próbą uwolnienia się od związków rodzinnych i emocjonalnych, zniszczenie gnostyckiej świątyni oswobodzi go ma z pęt wiary, pożar Rzymu zaś stanowi akt symbolicznego odcięcia się od wszelkich powiązań historycznych i społecznych. Akt V stanowi przewrotną konkluzję całej koncepcji: oto bowiem gdy Neron wreszcie rodzi się jako indywidualny podmiot, który odrzuciwszy wpływy, może teraz identyfikować sam siebie, kreować z niczego nowy świat – w tym właśnie momencie scenę zaludniają widma przeszłości, przeklinając go i czyniąc daremnymi wszystkie jego starania o uniezależnienie się od świata¹¹¹.

Co istotne, opisany w *Nerone* świat chrześcijański zbyt jest słaby, by przekonująco stanowić jakąkolwiek alternatywę dla cesarza. Fanuël – teo-

¹⁰⁹ Tamże, s. 131.

¹¹⁰ Tamże, s. 132.

¹¹¹ Por. tamże, s. 133–136.

retycznie najsilniejszy przedstawiciel chrześcijan i ich przywódca – zagubiony we własnych uczuciach, miota się między poczuciem powinności względem otaczającej go grupy wiernych a potrzebą wyrażenia swojej miłości do Rubrii (w miłości do niej i w spełnianiu swych obowiązków względem chrześcijan dostrzegając wyraźnie sprzeczność). W końcowej scenie czwartego aktu Fanuèl opuszcza ostatecznie scenę dramatu wraz z poganką Asterią.

Świat jako labirynt – manierystyczny świat fascynujący się sam sobą: pozbawiony wartości i jasnych rozstrzygnięć. Pięcioaktowy *Nerone* wpisuje się w ciąg kolejnych dzieł Boita przedstawiających taką właśnie wizję rzeczywistości: począwszy od jego wierszy, z manifestem *Dualismo* na czele, poprzez *Mefistofelesa*, w którym za zdradzone zaufanie Faust nie otrzyma przebaczenia Małgorzaty, *Otella* skoncentrowanego na nihilistycznym, destrukcyjnym Jagonie, wymykającym się (inaczej niż u Shakespeare'a) wymiarowi ludzkiej sprawiedliwości, a skończywszy na *Falstaffie*, przekonującym, że cały świat jest kpiną.

Nerone czteroaktowy zdawać się musi dziełem w kontekście dorobku Boita niezrozumiałym – i jest nim w istocie, pozbawiony tezy, będący utworem o niezrozumiale wielkich rozmiarach, prowadzącym donikąd.

Być może, że wśród przyczyn nieobecności *Nerona* na scenach operowych jest niezbędny do jego wystawienia aparat wykonawczy i trudności inscenizacyjne. Jednak przede wszystkim brak tej opery w repertuarze wynika z jej niekompletności – jej przekaz mógłby być bowiem pełny tylko wówczas, gdyby inscenizowano ją i interpretowano wraz z piątym, dopełniającym ją aktem. Cały drobiazgowy system motywów przypominających, egzotycznej leksyki i skomplikowanych wątków w czterech pierwszych aktach, budujący ich pozorną tylko spójność, nie jest w stanie wypełnić pustego miejsca po właściwym *Neronie*.

* * *

Wielość punktów widzenia i metod badania przedmiotu niniejszej pracy wpływa na niejednorodność i wielowątkowość całego wywodu – droga ta jednak obrana została świadomie i związana jest ściśle z naturą przedmiotu samego. Prezentując bowiem Arriga Boita i jego idee opery, stajemy wobec potrzeby budowania obrazu całości dokonań twórcy, który pozostawił po sobie niezmiernie znaczącą ilościowo i jakościowo spuści-

znę epistolograficzną – mającą wartość, wraz z listami pisanymi do Boita przez Verdiego, nie tylko jako indywidualna relacja z pracy nad dziełem operowym (relacja, dodajmy, odznaczająca się dużymi walorami językowymi), lecz także jako przyczynek do teorii libretta oraz teorii opery o charakterze uniwersalnym – ponadto zaś publicystykę, dzieła poetyckie, przekłady, libretta (wśród nich zaś libretta do oper Verdiego, o znaczeniu przełomowym dla historii muzyki), a także opery. Różnorodność działań i dokonań Boita domaga się oglądu pod możliwie wieloma kątami – tak by ich waga oraz sens mogły zostać właściwie ocenione.

Liczne szczegółowe wnioski zawarte są w poszczególnych rozdziałach niniejszej pracy. Omówiono w nich obydwie opery Boita, wykazując stojące za nimi koncepcje autora oraz ich oryginalność na tle operowych konwencji XIX-wiecznych. Wskazano na wagę zjednoczenia w libretcie *Mefistofele* pierwszej i drugiej części *Fausta* Goethego – co było decyzją bez precedensu wśród ówczesnych adaptacji tej niemieckiej tragedii na scenę operową; dokonano oceny nieukończonego *Nerone*, analizując owo nieznanne dziś niemal dzieło oraz skutki usunięcia zen planowanego pierwotnie piątego aktu. Zawarto w dwóch rozdziałach badania dotyczące się librett Boita przygotowanych do oper Giuseppe Verdiego, dzięki uważnej lekturze korespondencji obu twórców demonstrując poszczególne etapy pracy nad operą. W całości wywodu podjęto próbę osadzenia Boitowskiej twórczości w szerokim kontekście kulturalno-społecznym oraz przeprowadzenia badań porównawczych w ramach teorii muzyki, literatury oraz teatru operowego.

Bibliografia

Teksty źródłowe i partytury

- Boito, Arrigo, *Mefistofele. Opera in un prologo, quattro atti e un epilogo. Prima rappresentazione: Bologna, Teatro Comunale, 4 Ottobre 1875. Riduzione per canto e pianoforte di Michele Saladino*, Ricordi, Milano 1944.
- Boito, Arrigo, *Mefistofele. Opera in four acts. Adapted and translated by Theodore T. Barker*, Boston 1880.
- Boito, Arrigo, *Nerone. Tragedia in quattro atti. Opera completa per canto e pianoforte. Riduzione di Ferruccio Calusio*, Ricordi, Milano 1945.
- Boito, Arrigo, *Nerone. Tragedia in Cinque Atti*, Milano 1901. Reprint z 2010 roku, wykonany w Stanach Zjednoczonych Ameryki.
- Boito, Arrigo, *Opere. A cura di Mario Lavagetto. Collezione I Garzanti. I Grandi Libri*, Milano 1979.
- Carteggio Verdi – Boito*, red. Mario Medici i Marcello Conati, współpraca Marisa Casati, Parma 1978, t. I i II.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Faust. Goethes Werke Festaufgabe. Fünfter Band. Dramen. Bearbeitet von Robert Petsch*, Leipzig 1926.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Faust*, tłumaczył Bernard Antochewicz, Wrocław 1992.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Faust*, tłumaczył Adam Pomorski, Warszawa 2005.
- Shakespeare, William, *Henryk IV cz. I i II*, tłumaczył Stanisław Barańczak, Kraków 1998.
- Shakespeare, William, „The Tudor Edition of William Shakespeare the Complete Works”, ed. and glossary by Peter Alexander, London and Glasgow 1966.
- Shakespeare, William, tłumaczył Barańczak Stanisław, *Otello, Maur wenecki*, Poznań 1993.

- Shakespeare, William, *Wesołe kumoszki z Windsoru*, tłumaczył Stanisław Barańczak, Kraków 1998.
- The Verdi – Boito Correspondence*, red. Marcello Conati i Mario Medici. *With a New Introduction by Marcello Conati. English-language edition prepared by William Weaver*, Chicago–London 1994.
- Verdi, Giuseppe, *Falstaff. Commedia in tre atti di Arrigo Boito. Riduzione di canto e pianoforte di Carlo Carignani*, Ricordi, Milano, b.d.
- Verdi, Giuseppe, *Falstaff. Commedia lirica in tre atti. Libretto di Arrigo Boito. Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 9 Febbraio 1893. Partitura (nuova edizione riveduta e corretta)*, Ricordi, Milano 1978.
- Verdi, Giuseppe, *Otello. Dramma lirico in quattro atti, versi di Arrigo Boito, riduzione per canto e pianoforte di Michele Saladino*, Ricordi, Milano, b.d.
- Verdi, Giuseppe, *Otello. Dramma lirico in quattro atti. Libretto di Arrigo Boito. Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 5 Febbraio 1887. Partitura (nuova edizione riveduta e corretta)*, Ricordi, Milano 1978.
- Verdi, Giuseppe, *Simon Boccanegra. Libretto in un prologo e tre atti di F.M. Piave. Posto in musica dal maestro Giuseppe Verdi. Riduzione per canto con accompagnamento pianoforte di Emanuele Muzio*. Ricordi, Milano, b.d.
- Verdi, Giuseppe, *Simon Boccanegra. Melodramma in un prologo e tre atti. Libretto di Francesco Maria Piave e Arrigo Boito. Opera completa per canto e pianoforte*, red. Mario Parenti. Ricordi, Milano 1963.

Literatura przedmiotu i konteksty

- Arystoteles, *Poetyka*, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles – Horacy – Pseudo-Longinos*, przełożył i opracował Tadeusz Sinko, Wrocław 1951.
- Aycock, Roy A., *Shakespeare, Boito and Verdi*, w: „The Musical Quarterly” 58/4 (październik 1972).
- Ashbrook, William, *The „Mefistofele” Libretto as a Reform Text*, [w:] *Reading Opera*, red. Arthur Groos i Roger Parker, Princeton/ New Jersey 1988.

- Berger, Karol, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essays on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley–Los Angeles–London 2008.
- Bristiger, Michał, *Koncert „De Musica” II*, w: *Transkrypcje*, Gdańsk 2010.
- Budden, Julian, *Adami, Giuseppe*, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie, Oxford 2004.
- Budden, Julian, *The Operas of Verdi. Volume 2: From Il Trovatore to La Forza del Destino*, New York 1979.
- Budden, Julian, *The Operas of Verdi. Volume 3: From Don Carlos to Falstaff*, New York 1984.
- Calasso, Roberto, *Zaślubiny Kadmosa z Harmonią*, wprowadzenie Josif Brodski, przekład Stanisław Kasprzyśiak, Warszawa 2010.
- Cherubini, Sabrina, *Arrigo Boitos Oper „Nerone”. Ein Meisterwerk des italienischen Musiktheaters*, München 2007.
- Citron, Marcia J., *A Night at the Cinema: Zeffirelli's „Otello” and the Genre of Film-Opera*, w: „The Musical Quarterly”, LXXVIII/4 (zima 1994).
- Collinson, Francis, *Reel*, w: *Oxford Music Online*.
- Dahlhaus, Carl, *Nineteenth-Century Music*, tłumaczył J. Bradford Robinson, Berkeley–Los Angeles–London 1991.
- Dahlhaus, Carl, *The Dramaturgy of Italian Opera*, w: *Opera in Theory and Practise, Image and Myth. The History of Italian Opera, Part II: Systems*, red. Lorenzo Bianconi i Giorgio Pestelli, tłumaczyli Kenneth Chalmers i Mary Whittal, Chicago 2003.
- Dean, Winton, *Verdi's „Otello”: A Shakespearian Masterpiece*, w: „Shakespeare Survey”, 21 (1968).
- Dèttore, Ugo, *Nerone* w: *Dizionario letterario Bompioni delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature. Volume ottavo. Personaggi: A–Z*, Milano 1950.
- Döhring, Sieghart, *Die Wahnsinnszene*, w: *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, red. Heinz Becker. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 42, Regensburg 1976.
- Eckermann, Johann Peter, *Rozmowy z Goethem. Tom drugi*, tłumaczyli Krzysztof Radziwiłł i Janina Zeltzer, Warszawa 1960.
- Eliade, Mircea, *Mit – wzorzec*, w: *Sacrum – mit – historia. Wybór esejów*. Wyboru dokonał i wstępem opatrzył Marcin Czerwiński, tłumaczyła Anna Tatarkiewicz, Warszawa 1993.

- Fano, Fabio, *Fleurs impérissables. Lucia di Lammermoor. Falstaff*, Venezia 2008.
- Girardi, Michele, *French Sources of „Falstaff” and Some Aspects of Its Musical Dramaturgy*, tłumaczył William Ashbrook, w: „The Opera Quarterly”, 11/3 (1995).
- Grim, William E., *The Faust Legend in Music and Literature. Studies in the History and Interpretation of Music. Vol. 5*. Lewiston–New York, 1988.
- Hauger, George, „Othello” and „Otello”, w: „Music and Letters”, 50/1 (styczeń 1969).
- Helbling, Hanno, *Arrigo Boito. Ein Musikdichter der italienischen Romantik*, München 1995.
- Hepokoski, James A., *Boito and F.-V. Hugo’s „Magnificent Translation”: A Study in the Genesis of the „Otello” Libretto*, w: *Reading Opera*, red. Arthur Groos i Roger Parker, Princeton 1988.
- Hepokoski, James A., *Giuseppe Verdi. „Falstaff”*, „Cambridge Opera Handbooks”, Cambridge 1983.
- Hepokoski, James A., *Giuseppe Verdi. „Otello”*, „Cambridge Opera Handbooks”, Cambridge 1993.
- Konold, Wulf, „Credo in un Dio crudel...” *Die Figur des Jago bei Shakespeare und Boito/Verdi*, w: „Musik und Bildung”, 20/2 (luty 1988).
- Keolker, James, *Last Acts. The Operas of Puccini and His Italian Contemporaries from Alfano to Zandonai*, Napa, California 2000.
- Kerényi Karl, *Mitologia Greków*, tłumaczył Robert Reszke, Warszawa 2002.
- Kerman, Joseph, „Otello”: *Traditional Opera and the Image of Shakespeare*, w: *Opera as Drama*, New York 1956.
- Kerman, Joseph, *Verdi’s Use of Recurring Themes*, w: *Write All These Down: Essays on Music*, Berkeley–Los Angeles 1994.
- Lavagetto, Mario, *Arrigo Boito. La vita. Profilo storico-critico dell’autore e dell’opera. Guida bibliografica*, w: *Arrigo Boito, Opere*, red. Mario Lavagetto. *Collezione I Garzanti. I Grandi Libri*, Milano 1979.
- Kott, Jan, *Dwa paradoksy „Otella”*, w: tenże, *Szekspir współczesny*, Kraków 1990.
- Lévi-Strauss, Claude, *Struktura mitów*, w: *Antropologia strukturalna*, przełożył Krzysztof Pomian, Warszawa 1970.

- Maeder, Costantino, *Il real fu dolore e l'ideal sogno. Arrigo Boito e limiti dell'arte*, Firenze 2002.
- Makowiecki, Andrzej Z., *Słownik postaci literackich*, Warszawa 2000.
- Marek, George R., „*Falstaff*” – *Boito's Alchemy*, w: „*The Opera Quarterly*”, 1/2 (lato 1983).
- Meier, Andreas, „*Una im mensa unitá*”. *Arrigo Boitos Libretto „Mefistofele”: Der Wendepunkt der italienischen „Faust”-Interpretation am Beginn der europäischen Moderne*, w: „*Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*”, 28/1 (1993).
- Mella, Federico Arborio, *Nerone*, w: *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature. Volume quinto. Opere: N–P*, Milano 1948.
- Nardi, Piero, *Vita di Arrigo Boito*, Verona 1942.
- Nicolaisen, Jay, *The First „Mefistofele”*, „*19th-Century Music*”, 13/1978.
- Nietzsche, Friedrich, *Poza dobrem i złem*, przełożył S. Wyrzykowski, Warszawa 1907.
- Noske, Frits, *The Signifier and Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Hague 1977.
- O'Grady, Deidre, *Piave, Boito, Pirandello – from Romantic Realism to Modernism*, Lewiston–New York 2000.
- Parakilas, James, *Religion and Difference in Verdi's „Otello”*, w: „*The Musical Quarterly*”, 81/3 (zima 1997).
- Petrarca, Francesco, *Drobne wiersze włoskie. Rerum vulgarium fragmenta*, wstęp Piotra Salwy, wybór przekładów Jarosława Mikołajewskiego, komentarz Marca Santagaty w adaptacji i opracowaniu zespołu pod redakcją Piotra Salwy, Gdańsk 2005.
- Polo, Claudia, *L'„Otello” di Verdi nelle traduzioni shakespeareane dell'Ottocento*, w: „*Nuova rivista musicale italiana*”, 29/3 (lipiec–wrzesień 1995).
- Pomorski, Adam, *Ten bardzo poważny żart*, w: Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, tłumaczył Adam Pomorski, Warszawa 2005.
- Preisner, Walerian, *Arrigo Boito i jego stosunki z Polską. Studium monograficzne*, Toruń 1963.
- Przybylski, Ryszard, *Mityczna przestrzeń naszych uczuć*, Warszawa 2002.
- Rougemont, Denis de, *Udział diabła*, przełożył Andrzej Frybes, Warszawa 1992.

- Rémy, Pierre-Jean, *Otello et Othello*, w: „Avant-scène opéra”, 3 (maj–czerwiec 1976).
- Ricoeur, Paul, *Zło. Wyzwanie rzucone filozofii i teologii*, wstępem opatrzył Pierre Gisel, przełożyła Ewa Burska, Warszawa 1992.
- Roosevelt, Bianca, *Verdi: Milan and „Otello”*, London 1887.
- Rossini, Paolo, *Fonti per il Nerone di Arrigo Boito (I-PAcon). Indagini preliminari, riordino e progetto di catalogazione*, w: *Canoni bibliografici. Atti del convegno internazionale IAML-IASA. Perugia, 1–6 settembre 1996*, red. Lidia Sirch, Lucca 2001.
- Salwa, Piotr, red. *Historia literatury włoskiej*, t. 2, Warszawa 2002.
- Samama, Guy, *Otello: l'affolement des signes déréglés*, w: „Avant-scène opéra”, 3 (maj–czerwiec 1976).
- Sapegno, Nataliano, *Historia literatury włoskiej w zarysie*, tłumaczyły Zdana Matuszewicz, Krystyna Kasprzyk, Warszawa 1969.
- Senici, Emanuele, *Verdi's „Falstaff” at Italy's Fin de Siècle*, w: „The Musical Quarterly”, 85/2 (lato 2001).
- Signorelli, Olga, *Eleonora Duse*, przełożyła Barbara Sierowszewska, Warszawa 1972.
- Sławiński, Janusz, red., *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa 1994.
- Swolkień, Henryk, *Arrigo Boito, poeta i muzyk*, Warszawa 1988.
- Tischner, Józef, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Paris 1990.
- Weaver, William, *Duse, a Biography*, San Diego–New York–London 1984.
- Weaver, William i Chusid, Martin, red., *The Verdi Companion*, New York 1988.
- Żerańska-Kominek, Sławomira, red. *Muzyka w ogrodzie – ogród w muzyce*, Gdańsk 2010.
- Żurawski, Andrzej, *Lekcja skromności*, w: tenże, *Czytając Szekspira*, Łódź 1996.

Nagrania i filmy

- CD Boito, Arrigo, *Mefistofele*. Nicolai Ghiaurov (Mefistofele), Luciano Pavarotti (Faust), Mirella Freni (Margherita), Montserrat Caballé (Elena), National Philharmonic Orchestra, London Opera Chorus, Trinity Boy's Choir, dyryguje Oliviero de Fabritiis. Nagrania dokonano w 1982 roku. Decca 2011.

- CD Boito, Arrigo, *Nerone*. Mirto Picchi (Nerone), Mario Petri (Simon Mago), Giangiaco­mo Guelfi (Fanuèl), Anna de Cavalieri (Asteria), Adriana Lazzarini (Rubria), Orchestra e Coro del Teatro San Carlo, dyryguje Franco Capuana. Nagrania dokonano w 1957 roku. G.O.P. 2006.
- CD Verdi, Giuseppe, *Falstaff*. Titto Gobbi (Falstaff), Luigi Alva (Fenton), Rolando Panerai (Ford), Elisabeth Schwarzkopff (Alice Ford), Anna Moffo (Nannetta), Nan Merriman (Meg Page), Fedora Barbieri (Mistress Quickly), Philahrmonia Ochestra and Chorus, dyryguje Herbert von Karajan. Nagrania dokonano w 1956 roku. EMI 1999.
- CD Verdi, Giuseppe, *Otello*. Plácido Domingo (Otello), Katia Ricciarelli (Desdemona), Justino Díaz (Jago), Milan La Scala Orchestra and Chorus, dyryguje Lorin Maazel. EMI 1999.
- LP Boito, Arrigo, *Mefistofele*. Norman Treigle (Mefistofele), Plácido Domingo (Faust), Monserrat Caballé (Margherita), Josella Ligi (Elena), London Symphony Orchestra, Ambrosian Opera Chorus, Chorus of Boys from the Wandsworth School Choir, dyryguje Julius Rudel. EMI 1974.
- LP Boito, Arrigo, *Nerone*. János B. Nagy (Nerone), József Dene (Simon Magus), Lajos Miller (Fanuèl), Ilona Tokody (Asteria), Klára Takács (Rubria), A Magyar Rádió és Televízió Énekkara, A Magyar Állami Operaház Zenekara, dyryguje Eve Queler. Hungaroton 1983.
- VHS Verdi, Giuseppe, *Simon Boccanegra*. Alexandru Agache (Simon Boccanegra), Tiri Te Kanawa (Amelia), Roberto Scandiuzzi (Jacopo Fiesco), Michael Sylvester (Gabriele Adorno), Alan Opie (Paolo Albiani), Royal Opera House Covent Garden, dyryguje Sir Georg Solti. Decca 1992.