

## Poiesis libretta: rewizja *Simona Boccanegry*

W 1855 r. 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”<sup>1</sup> – pisał do Giovanniego Battisty Torniellego<sup>2</sup> 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”<sup>3</sup>. Dwa tygodnie później między kompozytorem a teatrem została podpisana umowa, po kilku miesiącach zaś w korespondencji między Verdim a Piavem pojawił się tytuł nowej opery – *Simon Boccanegra*, na podstawie sztuki Garcii Guttierrezza, 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 Strepponi.

Tekst Guttierrezza 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

---

<sup>1</sup> Cyt. za: J. Budden, *The Operas of Verdi. Vol. 2: From Il Trovatore to La Forza del destino*, Oxford University Press, New York, 1984, s. 245.

<sup>2</sup> Giovanni Battista Tornielli, ur. w 1805 r. w Wenecji, w latach 1850-1872 zajmował różne stanowiska w zarządzie w Teatro la Fenice.

<sup>3</sup> Cyt. za: J. Budden, *op. cit.*, s. 245.

samym zaangażowaniem jak zazwyczaj skupiał się na przygotowaniach do premiery. W niedatowanym liście do Francesca 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, szeroką 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<sup>4</sup>.

Jeśli chodzi o wybór śpiewaków, sukcesowi opery mogło śmiertelnie zagrozić nieuważne obsadzenie roli Paola: „Partia Paola jest bardzo ważna; niezbędne jest, by odtworzał ją baryton będący zarazem dobrym aktorem (...). Mój żołądek jest cały w kawałkach”<sup>5</sup>. Pomimo tych 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 r. *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<sup>6</sup>.

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. Julian Budden w swoim wielotomowym studium na temat twórczości Verdiego podsumowuje:

Wszystkie te krytyki dotyczące *Boccanegry* 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 związłymi 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.

---

<sup>4</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 252.

<sup>5</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 252.

<sup>6</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 253.

(...) Oryginalny *Boccanegra* to trudne, twarde dzieło, ascetyczne, jeśli chodzi o linię wokalaną, i bezkompromisowe pod względem ekspresji; ale nie było to dzieło, którego kompozytor powinien się wstydić<sup>7</sup>.

Faktem jest jednak, 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 rozszłoszczony 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<sup>8</sup>.

Niebawem jednak sytuacja się zmieniła: 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*.

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 najstojniejszych 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 z 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.<sup>9</sup>) – pozwala nawet na uwypuklenie kluczowych momentów współpracy kompozytora i jego librecisty, bez rozpraszania się na zagadnienia pomniejszej wagi.

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 –

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 254.

<sup>8</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 255.

<sup>9</sup> Wszystkie fragmenty korespondencji między Boitem a Verdim w niniejszym studium w przekładzie autorki, na podstawie *Carteggio Verdi – Boito* a cura di Mario Medici e Marcello Conati con la collaborazione di Marisa Casati. Istituto di Studi Verdiani, Parma 1978, vol. I, s. 7-47.

tu dużą rolę odgrywają ich rozważania dotyczące spodziewanych reakcji publiczności, a także podwyższenia temperatury emocjonalnej *Simona*. Rozwińmy te zagadnienia bardziej szczegółowo, opierając się na korespondencji obu artystów.

Stabilność dzieła wyraźnie należy od razu do ich priorytetów. W liście z 8 grudnia 1880 r. Boito martwi się:

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<sup>10</sup>.

Dzień później Verdi odpowiada:

Drogi Boito (...) 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<sup>11</sup>.

Troska o stabilność formy i treści w operze powraca jeszcze kilka tygodni później, gdy artyści pracują już nad koncepcją finału. 5 lutego 1881 r. Boito pisze:

Powtórzę moje niegdysiejsze porównanie do stołu teraz to czwarta noga się chwieje. Musi być ustawiona, a dokonując tego, musimy użyć wielkich umiejętności, by się upewnić, że po naprawieniu jej pozostałe nie zaczyną się znów chwiać<sup>12</sup>.

Stabilność dzieła w sposób nieodłączny związana jest dla Boita i Verdiego z logiką wydarzeń, którą wielokrotnie analizują. Boito, przystępując do pracy nad *Simonem*, tak opiniuje pierwszą wersję:

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 p o z ó r w y d a r z e n i e. By właściwie ustawić taki dramat, należy go zmienić<sup>13</sup>.

Kilka linijek dalej Boito dodaje:

Nie czuje Pan logiki w ansambli w trzecim akcie *Otella* – i, prawdę mówiąc, ja nie czuję jej także; poradzimy sobie bez niego, tak jest o wiele lepiej, najważniejszą rzeczą dla nas jest

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 40.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 11.

czuć, że szczęśliwie osiągnęliśmy koniec trzeciego aktu. W tym zakończeniu będę miał kilka wersów do zmiany<sup>14</sup>.

Otrzymałszy gotowy projekt nowej sceny Verdi czujnie analizuje jej związek z pozostałymi częściami dzieła, od razu zarysowując dalszy rozwój wydarzeń:

Bardzo piękna jest ta scena w Senacie, pełna ruchu, kolorytu lokalnego, z bardzo eleganckimi i mocnymi wersami, które Pan zazwyczaj pisze. (...) Proszę mi pozwolić teraz na kilka uwag, bym mógł wyjaśnić sobie niektóre rzeczy.

Czy uważa Pan za niezbędne, by już na początku było wiadomo, że Amelia jest bezpieczna i domaga się sprawiedliwości?

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 przeklęta przez Poetę? Wszystko, oczywiście, musi być zrobione szybko, w kilku wersach.

Jeśli Adorno mówi: *Ho ucciso Lorenzino perché mi rapia la sposa* [„Zabiłem Lorenzina, ponieważ uprowadził moją narzeczoną”], a Amelia mówi: *Salva lo sposo mio* [„Ocaliłem moją narzeczoną”], ruinujemy scenę w akcie trzecim pomiędzy Dożą i Amelią. Scena 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:

*Tu facesti rapire Amelia Grimaldi...*

*Vile Corsaro coronato muori*

*D. Ferisci...*

*G. Amelia*

*T. Amelia*

*Dog. Adorno: tu la vergin difendi; t'ammiro, e t'assolvo...*

*Amelia dí come tu fosti rapita ecc., ecc.?*

[„Ty kazałeś porwać Amelię Grimaldi...

Umieraj, nędzny, ukoronowany Korsarzu

Doża Uderz...

GAB. Amelia

WSZYSCY Amelia

Doża Adorno: broniłeś niewiasty; podziwiam cię i ułaskawiam cię...

Amelio, powiedz, jak byłaś porwana etc., etc.?”]

Reszta jest w porządku. Porażająca od *Plebe Patrizi Popolo* [„Plebejusze, patrycjusze, ludu”] aż do końca, który zamknijemy *Sia maledetto!* [„Niech będzie przeklęty!”]<sup>15</sup>.

Także Boito podkreśla, że wydarzenia muszą jasno wynikać jedno z drugich, pomiędzy poszczególnymi elementami dzieła ważne jest zachowanie przejrzystych proporcji. Pracując nad aktem 1., w liście z 14 stycznia 1881 r., zastrzega:

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 pełnego aktu. Proszę pamiętać, że w całym dramacie ten moment w ogrodzie jest jedyną sceną pełną oroku. Wszystkie pozostałe są poważne, uroczyste albo ponure. Mamy także olbrzymią obfitość w n ę t r z: Komnata Rady, pokój Doży, Książęca sala posiedzeń. Ponieważ od początku tego pierwszego aktu jesteśmy w otwartej przestrzeni, pozostaniemy tam tak

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 14-15.

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<sup>16</sup>.

Podobnemu badaniu pod kątem związków logicznych Boito poddaje akcję opery w liście z 7 lutego 1881 r.:

(...) 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 libretcie. 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 dopuścić się nikczemności wszelkiego rodzaju, skazmy go na szubienicę i skończmy z nim. Na odwrót Fiesco, dokładnie w momencie gdy Paolo przechodzi prowadzony przez straża 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, podczas gdy w tle słychać 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, pojmuje 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 umarłych”]. 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*]), powiedziałabym:

*FIESCO Osi a Fiesco proporre un misfatto?*

*PAOLO Tu ricusi? (dopo una pausa) Al tuo carcer ten va.*

[„FIESCO Śmiesz proponować Fiescowi przestępstwo?

PAOLO Odmawiasz? (po chwili) Odejdź do swojego więzienia”.]

W ten sposób wyjaśniamy ten fakt: Zamiast zgodzić się na jakąkolwiek zdradę, Fieschi woli wrócić do więzienia. Fakt jest ten nam konieczny potrzebny 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<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 29.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 41-43.

„Znakomicie” – chwali librecistę Verdi w telegramie dzień później, ale już po tygodniu alarmuje:

Drogi Boito, jeszcze nie skończyliśmy! Ów bardzo, bardzo piękny finał, który Pan dla mnie zrobił, do pewnego stopnia zaszkodził scenie w ostatnim akcie pomiędzy Fieschim a Dożą. 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:

unikając słów *accanto ad esso combatte Fiesco* [„Fiesco walczy po jego stronie”];

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.;

W ósmej scenie drugiego aktu najlepiej byłoby uniknąć słów *i due ribelli* [„dwaj rebelianci”] i powiedzieć ogólnie: *i traditori* [„zdrajcy”];

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 drobiazków! – Proszę nad tym trochę pomyśleć i znajdzie Pan sposoby na poprawienie ich. Proszę do mnie od razu napisać. W razie potrzeby będziemy mieli czas na rozmowę, kiedy się spotkamy<sup>18</sup>.

„Jeszcze nie skończyliśmy!” – łapie w lot myśl kompozytora Boito, odpisując jeszcze tego samego dnia i zapewnia go:

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 aveva 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: *Liberò sei; ecco la spada...* [„Jesteś wolny; oto twoja szpada...”] albo inaczej: *Liberò sei; quest'è il tuo brando...* [„Jesteś wolny; to twój miecz...”] i urzędnik podaje Fiescowi jego szpadę. Wierzę, że te muśnięcia wystarczą, by ułożyć wszystko w satysfakcjonujący sposób.

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 wspominał. 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):

*alfine*

*È giunta l'ora di trovarci a fronte!*

[„W końcu

Przyszła godzina, byśmy spotkali się twarzą w twarz!”]

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

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 45.

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 nas 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 spraw.

Do zobaczenia, drogi Maestro, kiedy spotkamy się znów niebawem w Mediolanie<sup>19</sup>.

Akcja opery nie tylko musi być spójna i logiczna, lecz także teatralna – istotne jest przekonanie szczególnie Verdiego, że jest w stanie przewidzieć, jaki efekt będzie odpowiedni dla teatru: „Nie jesteśmy tak niedoświadczeni, żebyśmy nie mogli stwierdzić, nawet zawczasu, co się sprawdzi w teatrze” – uspokaja kompozytor w liście z 11 grudnia 1880 r. Pod tym kątem obydwaj artyści niejednokrotnie rozstrząsają potencjalne reakcje i możliwości publiki. 8 stycznia 1881 r. Verdi poleca libreciście:

W scenie 5. pomiędzy Fieschim a Gabriele chciałbym kilku słów więcej w recytatywie, po wer-sie *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. (...) By utrzymać kolor, proszę także wprowadzić trochę uczuć 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...<sup>20</sup>.

Tydzień później efekt dramatyczny i troska o publiczność stają się głównym tematem kolejnego listu Verdiego:

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 mymi braćmi”], nie będą rozumieli nic z tego, co się dzieje dalej.

Chciałbym, żeby powiedzieli np.:

*D. Paolo!*

*A. Quel vil nomasti!... Ma a te buono, generoso devo dire*

*Il vero*

~~*Che!*~~

*A. I Grimaldi non sono miei fratelli*

*D. Ma e tu?*

*A. Non sono una Grimaldi*

*D. E chi sei dunque?*

[„Doża Paolo!

AMELIA Przywołałeś tego nędznika!... Ale Tobie, Dobremu i wspaniałomyślnemu, muszę powiedzieć Prawdę.

~~Doża Go!~~

AMELIA Grimaldi nie są moimi braćmi.

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 46-47.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 15-16.

DOŻA Lecz – Ty?

AMELIA Nie należę do Grimaldich.

DOŻA Kim jesteś zatem?”]

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 przeszkadzałoby 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, dramaturgiczne 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 wersji: *Il cantor della bionda Avignonese* [„Piewca blondwłosej z Awinionu”], by wszyscy powiedzieli *Guerra a Venezia!* [„Wojna z Wenecją!”]

*DOGE È guerra fratricida. Venezia e Genova hanno una patria comune: Italia.*

*TUTTI Nostra patria è Genova.*

*Tumulto interno et.*

[„DOŻA To bratnia wojna. Wenecja i Genua mają

Wspólną ojczyznę: Italię.

WSZYSCY Naszą ojczyzną jest Genua.

Tumult z za sceny etc.]<sup>21</sup>.

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 wątplenia w to, czy w istocie taką wagę należy przywiązywać do reakcji publiczności. Swoją list z 16 stycznia 1881 r. Boito zaczyna dyplomatycznie:

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:

*dei non fratelli miei* [„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 liniijkach wydałaby się czytelnikowi słabością.

DOGE Paolo!

AMELIA Quel vil nomasti.... E poiché tanta

Pietà ti muove dei destini miei,

Vo' svelarti il segreto che mi ammanta:

(dopo breve pausa)

Non sono una Grimaldi.

DOGE

O ciel! chi sei?

[„DOŻA Paolo!

AMELIA Przywołałeś tego nędznika... A ponieważ

Czujesz takie współczucie dla mego losu,

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 31-32.

Chcę ujawnić Ci sekret, który mnie spowija:  
(po krótkiej pauzie)  
Nie należę do Grimaldich.  
DOŻA O nieba! kim jesteś?"]

Teraz przechodzimy do Komnaty Rady:  
PAOLO (*ridendo*)...*Attenda alle sue rime*  
*Il cantor della bionda Avignonese.*  
TUTTI I CONSIGLIERI (*poi Paolo ferocemente*)  
*Guerra a Venezia!*  
DOGE *E con quest'urlo atroce*  
*Frà due liti d'Italia erge Caíno*  
*La sua clava cruenta! – Adria e Liguria*  
*Hanno patria comune.*

TUTTI *È nostra patria*  
*Genova.*

(*tumulto lontano*)

PIERO. *Qual clamor!*

ALCUNI *D'onde tai grida?*

*ecc. ecc. ecc.*

[„PAOLO (śmiejąc się) ...Pozwólcie mu zająć się jego rymami,  
Piewcy blondwłosej z Awinionu.

WSZYSCY RADNI *Wojna z Wenecją!*

(za Paolem, z wściekłością)

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!*

PIERO *Co to za hałas?*

NIEKTÓRZY *Skąd dochodzą krzyki?*

*Etc., etc., etc.”]*

Uniknąłem słowa „bratnia” wojna zasugerowanego w Pańskim liście, tak by nie pomniejszyć efektu eksclamacji „Bratobójcy!”, która wybucha przed wersami:

*Doge: Plebe, patrizi!... ecc.*

[„Doża Poddani, patrycjusze!... 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 aluzji i zamiast do owych dwóch listów Petrarcki (dziś znanych niewielu, ale współczesnym Petrarcki były one znane bardzo dobrze), odwołać się do canzon, których wszystkich uczyliśmy się w szkole, i zmienić to w ten sposób:

*ineggiò*

*La stessa voce che tuono su Roma,*

*Pria che recasse tutta alle sue mani*

*Rienzi protervo la civil possanza,*

*Or su Genova tuona...*

*głosił chwałę*

[„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 powykrywane jak na proste, szybkie wymagania przekażnika muzycznego. Z tego powodu pierwsza wersja nie jest historycznie poprawna. Zamiast:

*Vaticinio di gloria e poi di morte*  
[„Proroctwo chwały, a potem śmierci”]  
należałoby powiedzieć:

*Vaticinio di gloria e poscia d'onta*  
[„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 zresztą<sup>22</sup>.

Znając deklarację Verdiego odnośnie do wyższości efektu dramaturgicznego nad tekstem i muzyką, nie należy oczywiście ulegać złudzeniu, że kompozytor w istocie nie dbał o słowną i muzyczną warstwę swojego dzieła. Wręcz przeciwnie, z uwagą skupiał się na detalach brzmienia poszczególnych wersów lub nawet głosek: „Ponadto, prosiłbym Pana – frasuje się Verdi 9 stycznia 1881 r. – by zmienił Pan dla mnie wers bądź wersy ojca, by uniknąć słowa «aureola». Nie mam problemów ze słowami, ale w cantabile to «au... eo...» daje nosowy dźwięk, gardłowy i bardzo niezadawalający”<sup>23</sup>. Z kolei w liście z 2 lutego Verdi pisze:

Osiem wersów to za dużo dla Amelii. 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<sup>24</sup>.

Ponieważ koncentracja na tekście, na jego upiększeniu i odnowieniu należy do podstawowych zadań Boita, powraca on do rozważań na ten temat kilkakrotnie – około 9 stycznia 1881 r., po wpisaniu kilku fragmentów, których zażądał Verdi, na koniec listu librecista dodaje:

bardzo mały wariant na mój prywatny użytek i by uspokoić moje drobne sumienie.

Finał Aktu I  
Il suo commosso accento  
Sa l'ira in noi calmar;  
Vol di soave vento  
*Che rasserena il mar.*

[“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 o łta - rza i m o r z a, znosiły się wzajemnie. Ten wariant nie jest piękny, nie, ale ma trochę więcej sensu)<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 32-34.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 38.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 22.

Kiedy indziej (14 stycznia 1881 r.) skarży się Verdiemu, męcząc się z fragmentem aktu 1.:

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 za część napisana była w *quinari* w starym librecie i pomyślałem, że będzie Pan niechętny powrotowi do starego rytmu<sup>26</sup>.

Pierwszej wersji *Boccanegry* zarzucano surowość – zatem Verdiemu zależało na znacznym podniesieniu emocjonalności dramatu, jak również na wyeksponowaniu jego momentów przepełnionych siłą tragiczną. Rozumiał to znakomicie Boito, który na początek przygotował projekt dwóch nowych scen: w Senacie (ostatecznie weszła do libretta) i w kościele San Siro (Verdi ją odrzucił):

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 rozwinięta, 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<sup>27</sup>.

Verdi widział bardzo konkretnie chwile niosące w sobie tragiczną siłę i mocny efekt:

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 finału. – Pisze 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:

*Il doge vien. Partiam.*

.....

*Fiasco in Andrea*  
[„Doża nadchodzi. Odejdźmy

.....

*Fiasco* (przebrany za) *Andreę*”  
po duettino podczas dęcia w trąby albo chóru myśliwych.

Wszystkie inne warianty są w porządku, a recytatyw o truciźnie jest znakomity. – Trochę mogą nam przeszkodzić, ze scenicznego punktu widzenia, słowa Amelii:

*O Doge (o padre)*

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 30-31.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 10-11.

*Salva l'Adorno tu...*

[“O Dożo (o ojczyźnie)

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<sup>28</sup>.

Nawiasem mówiąc, imponująca jest równoczesność, z jaką Verdi pracuje nad muzyką i konkretną koncepcją przedstawienia, już na etapie kompozycji rozważając np. elementy ruchu scenicznego. W liście z 24 stycznia 1881 r. kompozytor wyznaje:

Z zasady nie lubię *a parte* ponieważ zmuszają artystów do pozostawania w bezruchu; a chciałbym, żeby Amelia przynajmniej odwróciła się do Fieskiego, prosząc:

*Pace... perdono... oblio...*

*Sono fratelli nostri!...*

[„Pokój... wybaczenie... niepamięć...

To nasi bracia!...”]<sup>29</sup>.

Zasadniczo korespondencja na temat rewidowanego *Simona Boccanegry* zamyka się 15 lutego 1881 r. 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 r. 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 Salvatim (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. Kilka miesięcy później, na przełomie maja i czerwca, kompozytor i jego librecista podjęli przerwana pracę nad *Otellem*, by potem raz jeszcze połączyć siły podczas tworzenia *Falstaffa* i wzbogacić ostatecznie historię opery o arcydzieła gatunku.

*Kamila Stępień-Kutera*

*Summary*

*A libretto's poiesis: Simon Boccanegra revised*

The first version of Giuseppe Verdi's opera *Simon Boccanegra*, to a libretto by Francesco Piave, was premiered in 1857. Despite the hopes invested in this work by the composer, it was not well received: it was deemed heavy, austere and dominated by sombre hues. More than twenty years

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 25-26.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 36.

later, the publisher of Verdi's operas, Giulio Ricordi, finally overcame the composer's resistance and persuaded him to revise *Boccanegra* in collaboration with Arrigo Boito.

The rich correspondence between Verdi and Boito – one of the most outstanding creative duos in the history of opera – concerning the revised version of *Boccanegra* allows us to follow the stages and details of their collaboration.

Boito, initially filled with misgivings, gradually allowed himself to be drawn into devising a new structure for the plot. His very first letter of 8 December 1880 enables us to determine the main problems faced by the composer and the librettist when working on this opera and the principal goals which they set themselves.

In setting these problems in some sort of order, the scholar becomes aware of being in a privileged situation, for here is an opportunity to examine issues relating to the *poiesis* of a libretto, whereas one can usually deal only with its *aesthesis*.

So what exercised Verdi and Boito most during their work on the opera?

The extensive passages quoted from their letters (this is the first time such a large selection of extracts has been translated into Polish) clearly show the composer and the librettist focussing on the following areas: the stability of the work as a whole, accentuating the force of the tragedy, constructing the logic to the unfolding of the action, theatrical effects (a significant role was played here by their considerations of the audience's anticipated reactions) and also raising the opera's emotional temperature.