

Między Wagnerem a Verdim: *I Medici* Ruggiera Leoncavalla

1. Między Zmierzchem bogów a Crepusculum

Kaprysy wielkiej damy, której na imię recepcja, sprawiły, iż Ruggiero Leoncavallo w powszechnym odczuciu zaliczany jest do tych kompozytorów, o których zwykle się mówić, iż są autorami jednego tylko dzieła. Oszałamiająca popularność *Pajaców*, pod względem ilości spektakularnych nagrań i inscenizacji dzielnie rywalizujących z *Cyrulikiem Sewilskim*, *Traviatą*, *Carmen* czy *Toską*, przesłoniła szereg innych dokonań tego włoskiego kompozytora. Takie jego opery, jak *Chatterton* – ponoć nieudana adaptacja dramatu Alfreda de Vigny, *Cyganeria* – błyskawicznie zepchnięta do repertuarowego podziemia przez konkurencyjną wersję Pucciniego czy *Zazà* – może najbardziej eklektyczna ze wszystkich jego oper, dzieło zawierające wszak przynajmniej jedną wizjonerską scenę odgrywania na fortepianie *Ave Maria* Cherubiniego¹, to utwory znane dziś głównie specjalistom lub najbardziej znużonym operową powszedniością fanatykom śpiewanego gatunku. Jeszcze smutniejszy los spotkał *Medyceuszy* – czteroaktową operę historyczną, której do połowy 2010 roku, kiedy to wytwórnia Deutsche Grammophon opublikowała nagranie tego dzieła pod dyrekcją Alberto Veronesiego z Placidem Domingiem w jednej z głównych ról, nie słyszeli nawet najbardziej wytrawni kolekcjonerzy operowych rarytasów².

Kiedy narodził się pomysł napisania *I Medici* dokładnie nie wiadomo. Być może było to jeszcze podczas studiów

¹ Scena ta mogła stanowić inspirację dla Brittena komponującego „lekcję muzyki” w II akcie opery *The Turn of the Screw*.

² Omówień tego dzieła próżno by szukać nawet w tak pojemnych treściowo przewodnikach, jak *Opera Guide* Amandy Holden czy *Tysiąc i jednej operze* Piotra Kamińskiego.

Leoncavalla w konserwatorium neapolitańskim lub nieco później – i to przypuszczenie jest bardziej prawdopodobne – czyli podczas studiów na wydziałach literatury i filozofii, jakie przysły prawodawca operowego weryzmu podjął na uniwersytecie w Bolonii (studiów tych nigdy zresztą nie ukończył). Właśnie Bolonia ze swą intelektualną aurą, której od lat 60-tych XIX wieku do początku XX stulecia patronował Giosue Carducci, wydaje się tutaj kluczem. Była bowiem Bolonia tym miastem, w którym odbyła się pierwsza w historii Włoch wagnerowska premiera (w 1871 r. zaprezentowano tu wówczas *Lohengrina*), *de facto* inicjująca na Półwyspie Apenińskim wielką debatę na temat twórczości niemieckiego kompozytora, debatę, za którą poszły w tym mieście kolejne ważne premiery – *Rienzięgo* w 1876 oraz *Holendra tułacza* rok później. Kto wie, być może impuls do napisania *Medyceuszy* nadał niespełna dwudziestoletniemu muzykowi sam autor *Hymnu do szatana*, jak wiadomo zagorzały wagnerianin, z którym Leoncavallo stykał się bezpośrednio podczas „kultowych” wykładów z literatury. Dość powiedzieć, iż podczas wizyty Wagnera w Bolonii przy okazji wspomnianego wystawienia *Rienzięgo* miało dojść do spotkania niemieckiego mistrza z wielbiącym jego sztukę, chłonnym najrozmaitszych wrażeń estetycznych włoskim młodzieńcem. Jeśli Ruggierowi wierzyć, podczas tego spotkania przedstawił on Wagnerowi ogólną ideę i planowanej opery, i planowanego cyklu. *Medyceusze* bowiem stanowić mieli odpowiednik *Pierścienia Nibelunga*, „włoską antytetralogię” (według słów samego Leoncavalla), czyli trylogię historyczną pt. *Crepusculum*, w której po ukazaniu epizodu z dziejów wielkiego rodu florenckich książąt, kolej miała nadejść na dwa następne ogniwa: *Gerolamo Savonarola* oraz *Cesare Borgia*. Swoich planów Leoncavallo niestety nigdy nie sfinalizował. Zadowolili się musimy tylko pierwszą częścią *Crepusculum*, która ukończona została około roku 1880, a na swą prapremierę czekać musiała aż do 1893 roku, kiedy to operowy świat, nieoczekiwanie zachłystujący się wtedy dojrzalszą partyturą *Pajaców* (wystawionych rok wcześniej), nagle zapragnął poznać inne kompozycje tego artysty³. Mimo umiarkowanie życzliwego przyjęcia *Medyceusze* po prapremierze szybko zeszli z afisza i zostali zapomniani na długie dziesięciolecia. Drukiem zdążył się jeszcze tylko ukazać wyciąg fortepianowy tej opery, a pełna wersja partytury – dopiero sto lat po prapremierze (w 1993), w redakcji znawcy twórczości Leoncavalla i wcale obiecującego współczesnego kompozytora średniej generacji Graziana Mandozziego.

2. Opera wobec historii

Czteroaktowe dzieło Leoncavalla opisuje niewielki wycinek z historii tytułowego rodu – częściowo „zbeletryzowane” wydarzenia z lat 1471-1478. Jego główni bohaterowie, Medyceusze, bracia Lorenzo (nie kto inny, jak późniejszy Wawrzyniec Wspaniały) oraz Giuliano, na początku pełnymi garściami czerpią z życia. Szczególnie dotyczy to młodszego i ponoć nadzwyczaj przystojnego Giuliana, który w operze nawiązuje płomienny romans z cierpiącą na suchoty piękną Simonettą, a potem, jakby *en passant*, z narzucającą mu się Fiorettą (o której ewentualnych schorzeniach nic nie wiemy). Nasz boha-

³ Trudno orzec, czy pisząc *I Medici* Leoncavallo znał operę księcia Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego *Pierre de Medici*, którą wystawiono we Francji w latach 60.; jest to raczej mało prawdopodobne, bo silne związki Leoncavalla z Paryżem datują się dopiero na lata 80.

ter z Fioretta doczeka się syna (choć to konstatacja nieprecyzyjna, skoro jego dziecko będzie pogrobowcem), ale za prawdziwą, jakkolwiek platoniczną namiętność Giuliana uchodzi Simonetta, która w końcówce trzeciego aktu, pragnąc swego ukochanego przestrzec przed śmiertelnym niebezpieczeństwem, odda za niego życie. Równoległe do wątku obu braci Leoncavallo – wzorem Wagnera samodzielny autor zręcznego libretta – poprowadził wątek zamachowców, reprezentantów konkurencyjnego, patrycjuszowskiego rodu Pazzich. Kluczowa tedy scena opery znajdzie się w akcie czwartym i stanowić będzie dość wierne wobec historycznych przekazów odwzorowanie tzw. spisku Pazzich. Spisek ów – jak pamiętamy – przeszedł do historii jako nieudana próba zamachu stanu, do jakiej doszło w dniu 26 kwietnia 1478 roku podczas mszy w katedrze Santa Maria del Fiore z inspiracji najwyraźniej nie zawsze bogobojnego papieża Sykstusa IV, skonfliktowanego z panującym wtedy nad Florencją Wawrzyńcem Wspaniałym. W wyniku tego zamachu dziewiętnastokrotnie przebity mieczem brat Lorenza Giuliano stracił życie na miejscu, natomiast lekko ranny Wawrzyńiec, cieszący się poparciem i sympatią mieszkańców swego miasta, zdołał ująć cało, by w ciągu kilkunastu następnych godzin wziąć srogi odwet na buntownikach (ich wiszące truchła szkiłkował z upodobaniem Leonardo da Vinci). Ta scena domknięta zostaje u Leoncavalla przedśmiertną prośbą leżącego na posadzce katedry w kałuży krwi Giuliana, by odtąd Fioretta traktować jak jego prawowitą małżonkę. Ten motyw opery Leoncavalla posiada przynajmniej częściowe pokrycie w faktach historycznych: nieślubny pogrobowiec, syn zamordowanego Giuliana, nazwany na cześć ojca przez jego kochankę Giulio di Giuliano de' Medici, istniał w rzeczywistości. Mało tego, że istniał, to jeszcze posiadał świetny zmysł polityczny, który 45 lat po spisku Pazzich wyniósł go – to taki dyskretny chichot historii – do godności papieskiej⁴.

3. Stylistyczne tropy

Przykład I

Medyceusz otwiera *Preludio e fanfara da caccia* w tonacji E-dur, ilustrująca polowanie obu braci Giuliana-tenora oraz Lorenza-barytona⁵. Tonacja E-dur będzie w tym dziele – inaczej niż potem w *Pajacach*, gdzie była tylko znakiem zaślepionej zazdrością namiętności Cania do Neddy⁶ – znakiem miłości pojętej szerzej niż dominium Erosa. Będzie więc owo E-dur przede wszystkim znakiem miłości braterskiej, ale także (to już obok Ges-dur), idealizowanej miłości Giuliana do Simonetty (sopran), wreszcie wszelkiego rodzącego się wiosną uczucia (to właśnie w tonacji E-dur rozśpiewają się szeroko chóry majowe roztańczonej florenckiej szlachty, notabene do złudzenia przypominające majowe zabawy młodzieży z Pawii, w jedynej młodopolskiej „operze renesansowej” – *Meduzie* Ludomira Różyckiego, opartej na fikcyjnym epizodzie z rzekomej biografii

⁴ Giuliano di Giuliano, jako Klemens VII nie należał, eufemistycznie mówiąc, do ulubionych włodarzy stolicy Piotrowej; imię tego papieża lud zaczął szybko przekreślać na Inlemens, zaś po śmierci jego nagrobek ponoć przez wiele lat obsmarowywano gnojem.

⁵ Główny punkt ciężkości dzieła spoczywa na wikłającym się w miłosne związki Giulianie.

⁶ Konkretnie chodzi o słynną arię *Vesti la giubba* w tonacji e-moll z E-durowym, miłosnym postscriptum oraz scenę duszenia Neddy-Kolombiny podczas spektaklu (też w E-dur).

I MEDICI
 AZIONE STORICA IN QUATTRO ATTI
PAROLA E MUSICA DI
R. LEONCAVALLO

Un colle presso Firenze. — Vaghiissima bosaglia. — È pien meraviglie. — All'altarsi della tela si sentono squilli di corni, a destra ed a sinistra, sulla scena.

PRELUDIO E FANFARA DA CACCIA.

f. 296
Andante mosso.

R 833 S

Leonarda da Vinci). Już pierwsze takty *Medyceuszy* z dźwiękami nawołujących się rogów (topos myśliwski oraz „Musik aus weitester Ferne”, muzyki dali), szczególnie po uaktywnieniu się smyczków rozdrobnionych na szereg podsekcji (*divisi*)⁷, jak w licznych fragmentach *Złota Renu* czy *Walkirii*, wskazują, że jednym z głównych patronów tego dzieła będzie Wagner.

Przykład II

Nie tylko instrumentacja będzie jednak kłaść się wagnerowskim cieniem na tym dziele. Leoncavallo zastosuje technikę motywów przewodnich, chociaż bliższą jeszcze operom romantycznym niż dramatom muzycznym autora *Tristana*. Znamienna pod tym względem okaże się prezentowana tuż po *Preludio* rozmowa Lorenza z Giulianem, w całości

⁷ Obecność *divisi* konstatuję głównie na podstawie nagrania dzieła; wszystkie przywołane przykłady pochodzą z dziewiętnastowiecznej edycji wyciągu fortepianowego: R. Leoncavallo, *Die Medici. Historische Handlung in vier Akten*, Deutsche Übersetzung von Emil Tauber, Berlin 1893.

Przykład II

52 Quasi Recitativo
al piacere
Sei tu Che mi par - la - sti?
col canto
Andr Sostemto. $\text{♩} = 48$ (confusa)
Io, si!...
Andr Sostemto. $\text{♩} = 48$
Poco più. $\text{♩} = 56$
SIBL. Tu sof - fri? È mul - la...
Poco più. $\text{♩} = 56$
de - bil so - no... ed il pe -

wywiedziona (naturalnie chodzi o partię orkiestrową) z leitmotywu rogów, od początku jednak głęboko przetworzonego. Najwyraźniejszym wszak „hołdem” Leoncavalla złożonym Wagnerowi na kartach tej partytury będzie przywołanie „akordu tristanowskiego” (czyli leitmotywu tęsknoty, *Sehnsuchtsmotiv*) podczas pierwszego duetu Simonetty z Giulianem, w którym para bohaterów się w sobie zakochuje⁸. Wprowadzenie tego leitmotywu już w drugiej scenie dzieła, stanowić ma zapewne dla odbiorcy sygnał na przygotowania się na kontemplację osobliwej, włoskiej wariacji na temat *Liebstdod*.

Przykład III

Język spiskowców, którym Leoncavallo przypisał głównie tonacje molowe (najczęściej fis-moll oraz h-moll) oscyluje pomiędzy idiome wagnerowskim (z cechami charakterystycznymi zarazem dla dantejskiego, infernalnego idiomu Liszta, pełnego skoków

⁸ Duet ten następuje po rozmowie Simonetty z Montesecco, jednym z przyszłych politycznych spiskowców i oprawców tej bohaterki (ten fragment partytury został przez Leoncavalla określony jako *Ritornello toscano*).

ATTO SECONDO

85

La piazza di Santa Trinita. — La notte è appena diaccia e rari passanti traversano il fondo della scena. — Sul davanti parlano in croschio, a bassa voce, Francesco Pazzi, l'arcivescovo Sibiati, Bernardo Bandini e Montesecco.

Mosso e deciso

ff

ritardando

affrettato e cres. molto

Si alza sulla tela.

un poco rit.

E 583 S

Przykład III

o interwały seksty lub septymy), a verdiowskim, co słytać chociażby w pierwszej rozmowie Francesca Pazziego z Bernardem Bandinim.

Przykład IV

Inną cechą wagnerowską, wywiedzioną najpewniej ze *Śpiewaków norymberskich*, jest dbałość Leoncavalla-librecisty o zachowanie kolorytu historycznego. Tę cechę dostrzeżemy najsilniej w II akcie opery, najbarwniejszym i gęsto naszpikowanym elementami muzycznymi – takimi jak śpiewy realistyczne⁹ czy tańce, akcie, który rozgrywać się będzie w czasie letniej, majowej nocy na Piazza di Trinita. Wtedy pośród rozbawionych, głównie młodych mieszkańców Florencji, pojawi się też nieświadomy spisku – planowanego niemal za jego plecami przez Pazziego i Bandiniego – Wawrzyniec ze swym przy-

⁹ Odwołuję się w tym miejscu do klasycznej już typologii wypowiedzi operowych podzielonych na „realistyczne” i „konwencjonalne”, stworzonej przez Edwarda T. Cone. Zob. E.T. Cone, *The World of Opera and Its Inhabitants*, w: Idem, *Music. A View from Delft. Selected Essays*, Chicago 1989, s. 125-38.

Przykład IV

jacielem Angelem Poliziano. Obaj też wkrótce popiszą się swym kunsztem poetycko-wokalnym. Usłyszymy więc – w przypadku Poliziana – verdiowską z ducha arię śpiewaną przez tego poetę do autentycznego tekstu „autentycznego Poliziana”, a także serenadę – to już partia Wawrzyńca – wzorowaną nieco na konkursowych śpiewach Tannhäusera i ze słowami zaczerpniętymi przez Leoncavalla z tomu *Poezji* „historycznego” Wawrzyńca Medycejskiego (tom ów, w 1859 roku, wydał i posłowiem opatrzył nie kto inny, jak Carducci, zresztą zacytowany przez kompozytora na początku tego aktu)¹⁰.

Oprócz arii Poliziana do najciekawszych verdiowskich nawiązań Leoncavalla należą akt III *Medyceuszy*, ulokowany na słynnym Ponte Vecchio. Choć – podobnie jak akt IV – stanowi on raczej nieco bardziej rozbudowaną odśłonę (z powodzeniem można by ostatnie dwa akty ze sobą scalić), to dzieje się w nim naprawdę sporo. Rozbudowaną, wielowątkową akcję udało się skondensować Leoncavallowi dzięki zabiegowi, który

¹⁰ Analogia z librettem wspomnianych już *Śpiewaków norymberskich*, notabene jedyne dojrzałego dzieła Wagnera, o którym można powiedzieć, że nosi pewne cechy opery historycznej, polega na tym, że w usta „operowego Hansa Sachsa” włożone zostały fragmenty poetyckie napisane przez „Sachsa historycznego”.

zaczepnął najpewniej z III aktu *Rigoletta*¹¹, konkretnie ze słynnego kwartetu, w którym pogiębiony przez otoczenie garbus, przyprawdza Gildę do oberży, by jego córka na własne oczy przekonała się, jak niezdolny do okiełznanania kotłującej się w nim hormonalnej burzy Książę uwodzi kolejną kobietę – Magdalenę. Swoista dwuwątkowość tego „numeru na podsłuchu”, zawieszona nawiasem mówiąc między miłosnym E-dur Gildy¹², a tonacją rozczarowania i śmierci (Des-dur), zostanie teraz przez Leoncavalla spotęgowana. Dwudziestokilkuletni młodzieniec, który będzie przecież „musiał” światu udowodnić swą wyższość nad Verdim, wprowadzi potężny septet, odpowiednik następującego trójpodziału sceny na: pokój, w którym Giuliano grucha z ciężarną Fioretta (1), na obserwujących księcia z sąsiedniego domu spiskowców (2) i na podsłuchującą z kolei Pazzich Simonettę, która dopiero co zdobytą wiedzę o planowanym zamachu rychło przypłaci śmiercią (3). Cały ten kunsztowny, siedmiogłosowy „ansambl akcji”, mimo oczywistego, wokalnego przeładowania (sens słów jest już niemal zupełnie nieczytelny), dowodzi, że młody Leoncavallo obdarzony był świetnym zmysłem teatralnym.

Dla dopełnienia obrazu dzieła – jeszcze krótki komentarz do sceny zamachu, centralnej dla IV aktu i budującej kulminację całości. Leoncavallo zastosuje w tym fragmencie rozwiązania doskonale znane z „kościelnych” scen *Roberta Diabła* Meyerbeera czy *Potępienia Fausta* Berlioz, odwołując się do znanego również z muzyki instrumentalnej rozwiązania pod nazwą tropowania toposów, czyli symultanicznego nakładania na siebie różnych „wątków narracyjnych” (np. charakteru religijnego na charakter demoniczny)¹³. Całe historyczne opus Leoncavalla zwieńczą natomiast hymniczne, ale utrzymane raczej w verdiowskim niż wagnerowskim guście okrzyki ludu, który przyobiecuje Wawrzyńcowi bezwarunkowe wsparcie w dziele *tremenda vendetta*, straszliwej zemsty na autorach zamachu.

4. Nowy wizerunek Leoncavalla?

Czy *Medyceusze*, dzieło bądź co bądź młodzieńcze, wnoszą coś nowego do naszego postrzegania szlachetnie eklektycznej twórczości Leoncavalla? O jednoznacznej odpowiedzi jest raczej trudno. Niewątpliwie jednak *spiritus movens* fonograficznego przedsięwzięcia, dyrygent Alberto Veronesi wespół z dzielnie wspierającym jego poczynania Placidem Domingiem, dostarcza nam coraz więcej powodów do rozmyślań. Nagranie poematu symfonicznego *Noc majowa* według wiersza Alfreda de Musset, które pojawiło się niemal równolegle z *Medyceuszami*, a wcześniej znane było co najwyżej historykom muzyki włoskiej, należy uznać za sensacyjne. O *Nocy majowej* bowiem bez cienia przesady powiedzieć można, iż jest najoryginalniejszym (co nie znaczy najwybitniejszym) poematem symfonicznym XIX stulecia. Składających się na tę kompozycję pięć, powierzonych Poecie-

¹¹ Hipotezę taka zgłosił Michel Girardi w swoim komentarzu: „*I Medici*”. *Wagnerism's Italian Inroads*, w: booklet do nagrania R. Leoncavallo, *I Medici*, Deutsche Grammophon, nr 477 7456 (2010), s. 10-11.

¹² Jej aria z I aktu, w której uświadamia sobie gorące uczucia dla ubogiego Gaultiera Malde (faktycznie – przebranego księcia) też jest utrzymana w tonacji E-dur.

¹³ Zob. na ten temat: R.S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington-Indianapolis 2004, s. 68-89.

tenorowi, pieśni, które przeplatają się z czysto symfonicznymi, neowagnerowskimi ekfrazami wypowiedzi nieco gadatliwej, Mussetowskiej Muzy, tworzy bezprecedensową całość, która musi skłonić nas do rewizji dotychczasowego, zbyt jednostronnego spojrzenia na twórczość włoskiego kompozytora. Myśląc zaś o *Medyceuszach* możemy sobie w Polsce jedynie nostalgicznie powzdychać. Przecież nasza dziewiętnastowieczna opera – najbardziej „progresywnej” *Goplany* Władysława Żeleńskiego nie wyłączając – nie wydała na świat ani jednego dzieła tak zaawansowanego technicznie, które by z precyzją sejsmografu rejestrowało tektoniczne ruchy ówczesnej europejskiej awangardy. I pomyśleć, że w odniesieniu do takich dzieł Włochów stać na ponad stuletnią amnezję...

Marcin Gmys

Summary

Between Wagner and Verdi: *I Medici* by Ruggiero Leoncavallo

The author discusses a forgotten opera by Ruggiero Leoncavallo *I Medici*, written around 1880 (world premiere 1893), which the Italian conductor Alberto Veronesi together with Plácido Domingo (performer of one of the main roles) decided to bring back to general awareness. The composition provides an interesting proof of the Italian reception of Wagner, mingling with the “obvious” influences of the works of Verdi, especially from “the period of *Rigoletto*”. The opera, quite faithfully “describing” the development of the Pazzi’s plot against the Medici, was originally thought as the first part of the never finished historical trilogy *Crepusculum*, which was supposed to be the Italian “anti-tetralogy” (the title *Crepusculum* referred to *Twilight of the Gods*). *I Medici*, in many fragments indicating strong influence of Wagner (especially with regard to instrumentation, but also to the used motifs, to recall, for instance, the fact of adoption of the leitmotif of longing from *Tristan and Isolde*), was patronized by Giosue Carducci – mentioned by Leoncavallo in the score of the opera – an eminent Bolognese thinker and *spiritus movens* of the “Wagnerian craze” in Italy. *I Medici*, along with a simultaneously published symphonic poem *May Night*, show a new aspect of Leoncavallo, a composer, who, at least in the period of his youth, boldly experimented with musical styles as well as existing musical genres.