

# Agata Czemerys

---

UNIWERYSTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA  
UNIWERYSTET WARSZAWSKI

## Historia zaklęta w dźwięki – weryzm historyczny w *I Medici* Ruggera Leoncavalla

### Abstract

---

#### A Story Enchanted in Music – Historical Verismo in Ruggero Leoncavallo's *I Medici*

My consideration of the historical opera *I Medici* is based on the analysis of the piece's dramaturgy. In my opinion, libretto is a key to understanding any operatic dramas; it constitutes their primary foundation on which subsequent semantic layers of this naturally syncretic musical genre are being formed. Therefore, in my paper I have analysed individual components of the libretto, with a special emphasis placed on the characters, their personality traits as well as their musical representation in Leoncavallo's work. Analytical operations concerning dramaturgic aspects of the opera are an essential first step in consideration of the musical layer, which lies at the heart of my research. In my paper, I follow the path marked out by a musicologist Luca Zoppelli; however, his work is only a starting point for a more detailed study of the opera's expression and the procedures

used in musical representation of veristic ideas. Verity – not only in historical sense – becomes a leading category which unifies the opera at every level: from its original source recorded in the chronicles to composer's embodiment of the story.

## Keywords

Ruggero Leoncavallo, *I Medici*, italian opera, veristic opera, verismo

Kiedy w powieści powiązanie i spistość wszystkich jej części będą tak zupełne, że proces twórczy stanie się tajemnicą, jak rozwój ludzkich namiętności; kiedy harmonia jej kształtów będzie tak doskonała, prawdziwość opisanej w niej rzeczywistości – tak ewidentna, jej forma i jej przyczyna – tak niezbędną, że ręka artysty stanie się niewidzialna – wtedy nabierze ona cech prawdziwego zdarzenia, dzieło sztuki wyda się powstałe samo z siebie, zrodzone i dojrzałe żywiołowo jak zjawisko naturalne, bez żadnego punktu styczności z autorem, bez żadnej plamy grzechu pierwotnego.

Luigi Capuana<sup>1</sup>

Zacytowane słowa Luigiego Capuany, najważniejszego teoretyka literackiego weryzmu, doskonale oddają także atmosferę weryzmu operowego, który stał się naturalną jego konsekwencją. Przytaczanie przykładów na poparcie myśli, która – choć formułowana w odniesieniu do literatury – zastosowanie znajduje także w stosunku do muzyki, wydaje się zbędne; wszak opery werystyczne nie tylko zajmują ważne miejsce w literaturze gatunku, ale także należą do najczęściej pojawiających się obecnie na deskach teatrów operowych. Na tym etapie rozważań istotne wydaje się jednak podkreślenie proveniencji tego nurtu. Jak zauważa Krzysztof Żaboklicki<sup>2</sup>, weryzm, który manifestuje się najpełniej w twórczości Sycylijczyka Giovanniego Vergi, uznać można za włoską odmianę francuskiego naturalizmu. W literaturze operowej tendencje werystyczne ujawniają się jednak

1 Cyt. za: K. Żaboklicki, *Historia literatury włoskiej*, PWN, Warszawa 2008, s. 288.

2 Tamże, s. 287.

znacznie wcześniej, niżby tego chciały popularne opracowania, sytuujące Pietra Mascagniego, Ruggera Leoncavalla i Giacomo Pucciniego jako inicjatorów tego nurtu. Dość wspomnieć najczęściej graną operę na świecie – *Carmen* Georges’a Bizeta, pod której silnym wpływem tworzył Puccini, czy *Halkę* Stanisława Moniuszki – choć nieznaną szerszej międzynarodowej publiczności w XIX wieku, obecnie święcącą międzynarodowe triumfy<sup>3</sup>.

Wyjątkowym obszarem dzieł teatru operowego są te odnoszące się do wydarzeń historycznych; weryzm historyczny stanowiłby więc w naszym pojmowaniu skrzyżowanie francuskiej *le grand opéra historique* i włoskiego *verismo*, czego egzemplifikacje dają się odszukać w literaturze operowej już od lat pięćdziesiątych XIX wieku (*Nieszpory sycylijskie* i *Don Carlos* Giuseppe Verdiego, *Tannhäuser* i *Rienzi* Richarda Wagnera; *Rienzi*ego warto zresztą zachować w pamięci na potrzeby późniejszych rozważań nad *I Medici*). Na wstępie rozważań nad weryzmem historycznym warto zwrócić więc uwagę na swoistą ciągłość i skłonność do fuzyjnego mieszania się nurtów i stylów, która jawi się jako właściwsza dla weryzmu optyka, niż ta upatrująca jego początku dopiero w *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego. Konstatacja ta o tyle ma znaczenie w kontekście *I Medici*, iż opera historyczna Leoncavalla należy do tej grupy dzieł, które – powstałe niekiedy na wiele lat przed *Rycerskością...* – dają powody do myślenia o weryzmie jako o nurcie progresywnym, rozwijającym się od opery historycznej w kierunku *la verità*, „właściwego”, „głównego” kierunku myślenia twórców werystycznych.

Taki kierunek rozwoju twórczości stał się udziałem właśnie Ruggera Leoncavalla, który (literacko pod wpływem swego profesora Giosuè Carducciego, muzycznie zaś – Richarda Wagnera) powziął zamiar stworzenia operowej trylogii historycznej, „antytetralogii”, jak sam ją nazywał. Kiedy dokładnie w głowie młodego kompozytora pojawiła się wizja stworzenia tak monumentalnego, dojrzałego – choć niepozbawionego cech młodzieńczego idealizmu – dzieła, nie mamy pewności. Cała koncepcja była jednak z pewnością głęboko przemyślana już w roku 1876, kiedy

---

3 Mowa nie tylko o wiedeńskim wystawieniu *Halki* w Wiener Staatsoper (premiera w grudniu 2019, reż. Mariusz Treliński), ale także o nominowanej do *The Opera Awards 2020* płycie wydanej przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina (NIFCCD 082-083 Moniuszko. *Halka*. Tina Gorina, Monika Ledzion-Porczyńska, Matheus Pompeu, Robert Gierlach, Rafał Siwek, Karol Kozłowski, Krzysztof Szyfman, Mateusz Stachura, Paweł Cichoński, Chór Opery i Filharmonii Podlaskiej pod dyrekcją Violetty Bieleckiej, Europa Galante pod dyrekcją Fabio Biondiego).

Leoncavallo miał z przejęciem przedstawiać ją *maestro* Wagnerowi przy okazji bolońskiej premiery opery *Rienzi*<sup>4</sup>. *La verità*, jako najistotniejszy determinant kształtu dzieła, wymagała od kompozytora – który wzorem Wagnera sam stworzył libretto opery – dogłębnych studiów. Fakt, że idea tak konkretnie skryształizowana już w latach siedemdziesiątych, do ostatecznego kształtu doprowadzona została przez artystę dopiero w roku 1890, nie powinien więc wywoływać przesadnego zdziwienia: był to czas poszukiwań, zbliżania się nie tylko do owej historycznej *verità*, ale także do *italianità*, nieodzownej dla *I Medici* „włoskości”<sup>5</sup>.

Owe dwie prymarne kategorie: *la verità* i *la italianità* rozpatrywać będziemy w odniesieniu do budowanych przez twórcę *I Medici* postaci. Ich rys charakterologiczny, słowa i zachowania, a przede wszystkim muzyczne ucieleśnienie cech ich osobowości oraz emocji, które stają się ich udziałem, stanowić będą klucz do interpretacji dzieła. Zgodnie więc z zacytowanym na początku, sformułowanym przez Capuanę *credem* werystów, interesować nas będą „ludzkie namiętności” i „prawdziwość opisaną [w dziele] rzeczywistości”, choć nie w oderwaniu od muzycznej treści, wszak równie istotnej w dziele operowym jak warstwa dramaturgiczna.

4 Prawdziwość tych wspomnień Leoncavalla bywa jednak poddawana pod wątpliwość. *Appunti vari delle autobiografici di R. Leoncavallo*. Skan: Locarno, Biblioteca Cantonale, Fondo Ruggero Leoncavallo, s. 24. Cyt. za: L. Zoppelli, *I Medici e Wagner*, w: *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo: atti del 2. Convegno internazionale Ruggero Leoncavallo nel suo tempo: Locarno, Biblioteca Cantonale 7-8-9 ottobre 1993*, red. L. Guiot, J. Maehder, Casa Musicale Sonzogno, Milano 1993, s. 149.

5 Zob. List Ruggera Leoncavalla do Francesca Carla Tonnolli, 14.10.1893. Cyt. za: L. Zoppelli, dz. cyt., s. 151–152. *I caratteri storici rispettai scrupolosamente e mi tenni fedele ai costumi, ai particolari storici e persino, per quanto era in mia possa, alla lingua del tempo. A parte, dunque, qualche trasposizione o ritardo delle date, impostonomi dalla forma teatrale, io presentero gli uomini ed i fatti quali ce li trasmisero gli storici. [...] Solo dirò che, fedele alle massime del sommo di Bayreuth, cercai di fare il poema nazionale e quindi volli che un gran sentimento d'italianità aleggiasse costante nell'aura musicale del poema.*

*Za postaciami historycznymi podązałem skrupulatnie i pozostawałem wierny obyczajom, szczególnie historycznym, a nawet, o ile mogłem, językowi epoki. Pomijając zatem pewne przeniesienie lub opóźnienie dat, narzucone przez formę teatralną, przedstawiłem ludzi i fakty tak, jak nam je historycy przekazali. [...] Powiem tylko, że wierny najwyższemu ideałowi Bayreuth starałem się stworzyć poemat narodowy i dlatego chciałem, aby wspaniałe poczucie „włoskości” unosiło się w muzycznej aurze poematu. (tłum. autorki).*

## Lorenzo de' Medici

Akcja sceniczna rozgrywa się w latach 1471–1478 (kończy się konkretnie 26 kwietnia 1478, na ten dzień przypadają bowiem finalne wydarzenia spisku Pazzich, który staje się osią wydarzeń w operze), w najznamienitszym okresie w historii zarówno rodu Medyceuszy, jak i władanej przez nich Florencji. Przypadające na te lata rządy Lorenza – którego sylwetki, jako jednego z najistotniejszych przedstawicieli rodu, przedstawiać nie trzeba – są niewątpliwie ważnym elementem historii nowożytnych Włoch i pozwoliły mu się zapisać na kartach historii nie tylko jako wybitnemu politykowi, ale także równie wybitnemu poecie.

The image shows a page of a musical score for the opera *I Medici* by Ruggero Leoncavallo. The score is for a vocal part and piano accompaniment. The tempo is marked 'Cantabile. d. = 42'. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are in Italian and are: 'a l'ombra tua, del tuo ruscel - lolal mur - mu - re scen - de so - a - ve u - na tri - stez - za a l'a - ni - mo e par che in cor'. The score includes staves for the vocal line and piano accompaniment, with various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'ppp' and 'legatissimo'.

Przykład 1. Ruggero Leoncavallo, *I Medici. Azione storica in quattro atti*. Akt I, Scena (Lorenzo), t. 8–17

Ta dostojność, posągowość, w jaką w ciągu setek lat obrosła jego postać, budowana jest przez kompozytora konsekwentnie na wszystkich płaszczyznach dzieła: słownej, muzycznej i dramaturgicznej, czego doskonałą egzemplifikację odnaleźć można już na pierwszych kartach partytury. Otwierająca operę scena ma miejsce podczas polowania, w którym oprócz braci Medicich udział bierze między innymi Poliziano. Operowi poeci po raz pierwszy przemawiają tutaj słowami poetów historycznych. Partię Lorenza (baryton) od początku charakteryzuje owa posągowość realizująca się w miarowym, deklamacyjnym kształtowaniu linii melodycznej. Właśnie ta canzona stanowi pierwsze umuzycznienie poezji renesansowej, które jeszcze kilkakrotnie pojawi się na kartach partytury.

Postać Lorenza silnie eksponowana jest w drugim akcie, podczas turnieju na Piazza di Santa Trinita. Przyglądając się pierwszej w tym akcie jego wypowiedzi, utrzymanej w tempie gawota, pamiętać należy, iż najwcześniejsze przekazy, w których pojawia się gawot, występują we Francji niemalże sto lat po śmierci Lorenza<sup>6</sup>. Pojawienie się stylizacji tego tańca dworskiego można więc odczytywać jako przejaw niewiedzy kompozytora,

Mov<sup>to</sup> di Gavotta.  $\text{♩} = 126$

A - sceolta el canzo mio che ti fal - vel - - - - la E

Mov<sup>to</sup> di Gavotta.  $\text{♩} = 126$

dal sonno ti seuo. te, o gen - til da. ma. o gen - til da -

*poco rit.* *a tempo*

*rit. col canto* *a tempo*

Przykład 2. Ruggiero Leoncavallo, *I Medici...*, Akt II, Scena e serenata (Lorenzo), t. 6–14

6 M.E. Little, *Gavotte*, w: *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010774?rskey=Xw4omS&result=1> [dostęp: 18.06.2020].

biorąc jednak pod uwagę odbyte przez niego dogłębne studia, nie należy wykluczać możliwości, że to przywołanie było nieprzypadkowe. Taka koncepcja wpisywałaby się wszak w konsekwentnie kreowany rys Lorenza jako człowieka światłego i obdarzonego wieloma talentami: wybitnego polityka, poety-innowatora<sup>7</sup>, jednego z największych mecenasów sztuki w historii. Włożenie w jego usta gatunku pojawiającego się w historii dużo później, w dodatku na ziemiach francuskich, można by więc interpretować jako przejaw geniuszu młodego władcy (pamiętając jednocześnie, że poruszamy się w sferze hipotezy).

Mówiąc o postaci Lorenza, nie można pominąć należących do niego ostatnich słów opery: „Del trono a me spianato hanno il cammin, / tu mi vendica, o Plebe!... Io regno alfin!” („W ten sposób tron mi utwierdzono, / pomścisz mnie, Ludu!... rządę nareszcie!”<sup>8</sup>).

Musical score for the opera *I Medici* by Ruggero Leoncavallo, Act IV, *Morte di Giuliano e finale*. The score is for Lorenzo (LORRENZO) and the Chorus (CHÓR). The tempo is *Meno, solennemente. ♩.68*. The score includes lyrics in Italian and Polish. The lyrics are: "Del tro. no a me spian. Pal,le! Pal,le! Pal,le! Pal,le! - na . to hannoi cam. min!... Tu mi ven . di. cao ple. be, Pal,le! Pal,le! Pal,le!"

Przykład 3. Ruggero Leoncavallo, *I Medici...*, Akt IV, *Morte di Giuliano e finale* (Lorenzo, chór), t. 30–39

- 7 Pamiętać należy, że Lorenzo de' Medici wraz z Anżelem Polizianem odegrali kluczową rolę w emancypacji języka włoskiego w literaturze.
- 8 Wszystkie przekłady z języka włoskiego w tłumaczeniu autorki.

Słowa wypowiedane na chwilę po śmierci młodszego brata definiują Lorenza jako cynika, człowieka zaślepionego żądzą władzy<sup>9</sup>. Nieukrywane zadowolenie bohatera podkreśla zastosowana w finale tonacja E-dur, określana jako wesoła, radosna, odświętna, głośna<sup>10</sup>. Tonacji E-dur przypisuje Schubart także głośne okrzyki<sup>11</sup>, które w finale *I Medici* realizowane są przez chór: żądny krwi lud Florencji, pragnący pomścić Medyceuszy.

## Simonetta Cattaneo

Młoda, śpiewająca sopranem lirycznym Simonetta Cattaneo – późniejsza żona Marca Vespucciego (kuzyna Ameriga), muza Sandra Botticellego i nimfa w *Stanzach* Poliziana<sup>12</sup> – jawi się odbiorcy jako uosobienie piękna i dobroci. Prostotę jej duszy odzwierciedla prostota powierzonych Simonetcie partii, w wielu momentach przywołującej tokańską muzykę ludową. Nawiązanie do tradycyjnej włoskiej for-

9 Zob. List Ruggera Leoncavalla do Francesca Carla Tonnolli, 14.10.1893. Cyt. Za: L. Zoppelli, dz. cyt., s. 152.

*Ed, accanto a questo seguito di cronache, un'idea filosofica: il processo dell'uomo di stato Rinascimento, che, riconosciuta la frivolezza del popolo in cui vivea fidente, cerca un baluardo nel potere della Chiesa: questa a sua volta lo tradisce ed egli, pieno il core d'un'idea gigantesca ed ambiziosa, diffidando alla fine di tutto e di tutti, addiventa Cesare Borgia.*

*Także, obok podążania za kronikami, [przyświecała mi] idea filozoficzna: proces [kształtowania się] renesansowego męża stanu, który, uznając beztroskę ufnego ludu, szuka opoki w potęgze Kościoła: ten z kolei zdradza go, a zdradzony, pełen idei wielkich i ambitnych, staje się Cesarem Borgia.*

10 P. Ertel, *Die Charakter der Tonarten bei Wagner*, w: *Die Kritik, Wochenschau des öffentlichen Lebens*, red. R. Wrede, Berlin Kritik-Verlag, Berlin 1896, F.A. Gevaert, *Traité Général d'Instrumentation*, J.B. Katto, Paris 1863, F.G. Hand, *Ästhetik der Tonkunst*, 1 część, Hochhausen & Fournes, Leipzig 1837, A. Lavignac, *La musique et les musiciens*, Librairie Delagrave, Paris 1895, E. Pauer, *The Elements of the Beautiful in Music*, Novello, London 1877, Ch. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, J.V. Degen, Wien 1806. Cyt. za: J. Mianowski, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2000, s. 36–47.

11 Tamże.

12 Notabene *Strofy na turniej wspaniałego Juliana Medyceusza* (wł. *Stanze cominciate per la giostra del Magnifico Giuliano de' Medici*) były dla Leoncavalla istotnym źródłem – to w odniesieniu do nich zbudował wątek dworskiej miłości Simonetty i Giuliana de' Medici.



28 **RISPETTO.**

**Andantino mesto.**  $\text{♩} = 69$   
 SIMONETTA ( esce dalla sinistra scendendo un piccolo praticabile cantando un *rispetto* )

FIORETTA ( la segue raccogliendo qua e là dei fiori )

**Andantino mesto.**  $\text{♩} = 69$

*poco rit. dolce* *a tempo*

Come a. ma. va il suo da. mo! El. l'at. ten.

*dolce legato* *p col canto* *a tempo*

*ben cantato*

do. a Sul pra. io. a. se. ra. e. al. lor. che lo scor. ge. a.....

Przykład 4. Ruggero Leoncavallo, *I Medici...*, Akt I, Rispetto (Simonetta), t. 1–11

my poetyckiej, a zarazem gatunku muzyki ludowej, ma miejsce już z pierwszym pojawieniem się bohaterki na scenie. Wykonywane przez Simonettę *rispetto* stanowi stylizację toskańskiej formy wiersza ludowego: jedenastozgłoskowca, którego egzemplifikacje znaleźć można w poezji Poliziana i Lorenza de' Medici. Nie bez znaczenia jest umiejscowienie śpiewu w tonacji As-dur, związanej ze śmiercią i grobem<sup>13</sup> (z czego przynajmniej pierwsze czeka niewiastę w akcie trzecim), choć mającej zwiastować także element ponadzmysłowy<sup>14</sup>, z którym zjednoczył Simonettę poemat Poliziana<sup>15</sup>.

13 Tonacja As-dur kojarzona była z grobem już na początku XVIII wieku, kiedy w ten sposób charakteryzował ją Johannes Mattheson (J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Benjamin Schillers, Hamburg 1713). Kilkadziesiąt lat później Joseph Vogler oraz Justin Heinrich Knecht słyszeli As-dur jako tonację „czarną” (G.J. Vogler, *Ausdruck (musikalisch)*, w: *Deutsche Enzyklopädie*, t. 2, Varrentrapp und Wenner, Frankfurt am Main 1779, s. 384–387), a w XIX wieku interpretacja związana ze śmiercią i grobem pojawiała się w pismach kolejnych teoretyków P. Ertel, dz. cyt. oraz Ch. D. Schubart, dz. cyt. Cyt. za: J. Mianowski, dz. cyt., s. 24–47.

14 E.G. Hand, dz. cyt. Cyt. za: J. Mianowski, dz. cyt., s. 43.

15 Zob. K. Żaboklicki, dz. cyt., s. 107–108.

Następujące po melancholijnym *rispetcie* *ritornello toscano* przynosi jednak zmianę nastroju. Zastanawiające w pierwszym odruchu okazać się może zastosowanie przez kompozytora nazwy *ritornello* w odniesieniu do ustępu, który jako gatunek muzyczny *ritornellem* nie jest. Należy jednak w tym kontekście rozumieć *ritornello* jako formę poetycką złożoną z trzywersowych zwrotek, w której rymują się pierwszy i trzeci wers:

Fiorin di prato!

Sento fuggir dal cor lenta la vita,  
eppur non ho vissuto e non ho amato.

Fior d'erba amara!

Forse le rose della primavera  
son destinate a ricovrir mia bara!<sup>16</sup>

Łączny kwiecie!

Czuję powolnie uciekające z mego serca życie,  
choć nie żyłam i nie kochałam.

Kwiecie gorzkich ziół!

Być może te wiosenne róże  
są przeznaczone by przykryć moją trumnę!<sup>17</sup>

Oparte na skali z czwartym stopniem podwyższonym *ritornello* zinstrumentowane zostało oszczędnie, acz wymownie. Melizmatycznie prowadzona partia fletu solo oddaje bowiem doskonale pasterską fujarkę, która z powodzeniem mogła towarzyszyć historycznej Simonetcie.

Warto odnotować także pozostałe werystyczne konotacje *ritornella* obecne w operach Giacomo Pucciniego i Pietra Mascagniego. Dla pierwszego z wymienionych omawiane *ritornello toscano* miało służyć za inspirację podczas komponowania *stornella* otwierającego trzeci akt *Toski*<sup>18</sup>; pokrewne *ritornellowi* *stornello* wykorzystuje zaś w *Rycerskości wieśniaczej* Mascagni, wprowadzając na scenę Lolę: „Fior di giaggiolo, / Gli angeli belli stanno a mille in cielo, / Ma bello come lui ce n'è uno solo”<sup>19</sup> („Kwiecie irysa, / tysiące pięknych aniołów mieszkają w niebie, / ale tak piękny jak on jest tylko jeden”). Podobnie jak u Mascagniego, *ritornello* Leoncavalla otwiera, w sposób typowy dla tego gatunku, inwokacja do kwiatu.

16 R. Leoncavallo, *I Medici. Azione storica in quattro atti*, Edoardo Sonzogno, Milano 1893, s. XII.

17 Zatrważające myśli wyrażane przez bohaterkę nie pozostają bez uzasadnienia. Cierpiała ona na suchoty, w wyniku czego historyczna Simonetta (w przeciwieństwie do Simonetty-bohaterki, zamordowanej przez jednego ze spiskowców) umarła w bardzo młodym wieku.

18 L. Zoppelli, dz. cyt., s. 158, odn. 12.

19 G. Targioni-Tozzetti, G. Menasci, *Cavaleria rusticana*, Edoardo Sonzogno, Milano 1890, s. 19.

39

RITORNELLO TOSCANO.  
And<sup>te</sup> quasi Recitativo.

Fio - rin di pra - to!

Sen - to fug - gir dal cor len - ta la vi - ta, Ep -

- pur non ho vis - su - to ..... e non ho a - ma - to! .....

*dolciss.*

Przykład 5. Ruggero Leoncavallo, *I Medici...*, Akt I, *Ritornello toscano* (Simonetta), t. 1–6

Obok odniesień i stylizacji toskańskiego folkloru, które licznie odnaleźć można także w akcie drugim, a które z powodzeniem oddają ducha XV-wiecznej Italii, w otoczeniu Simonetty pobrzmiwają także reminiscencje akordu tristanowskiego. Umieszczenie tego połączenia w scenie Giuliana i Simonetty, w momencie zawiązania się ich relacji (tym samym z góry skazanej na tragiczny finał) stanowi zapowiedź motywu Liebestod<sup>20</sup>, który stanie się udziałem pary bohaterów.

20 M. Gmys, *Między Wagnerem a Verdim: „I Medici” Ruggiera Leoncavalla*, „Res Facta Nova” 12 (21) 2011, s. 153.

The image shows a musical score for a duet between Simonetta and Giuliano. The top system is for Simonetta, with the tempo marking "And.<sup>te</sup> Sostenuto.  $\text{♩} = 48$ " and the instruction "(confusa)". Her vocal line includes the lyrics "Io, si!...". The bottom system is for Giuliano, with the tempo marking "Poco più.  $\text{♩} = 56$ ". His vocal line includes the lyrics "Tu sof\_fri? È nul\_la...". The piano accompaniment is shown in grand staff notation below the vocal lines.

Przykład 6. Ruggero Leoncavallo, *I Medici...*, Akt I, *Scena e duetto* (Simonetta, Giuliano), t. 102–109

## Spiskowcy

Rozważając wątek spiskowców w operze Leoncavalla, nie sposób pominąć towarzyszącemu tej czwórce leitmotiwu; tak sugestywnie prowadzony motyw przewodni obecny jest w operze wyłącznie w odniesieniu do tej grupy bohaterów.

The image shows a musical score for the conspirators' leitmotif. The tempo is marked "Mosso e deciso" with a metronome marking of  $\text{♩} = 112$ . The score is in grand staff notation, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The dynamic marking is "ff". The bottom system includes the instruction "rit. *maucioso*".

Przykład 7. Ruggero Leoncavallo, *I Medici...*, Akt II, *Introduzione e quartetto*, motyw przewodni grupy spiskowców, t. 1–9

Przykład 8. Ruggero Leoncavallo, *I Medici...*, Akt II, *Introduzione e quartetto* (Bandini, Salviati, Montesecco, Pazzi), t. 180–183

Francesca Pazziego, Bernarda Bardiniego, arcybiskupa Francesca Salviatego oraz Giambattistę da Montesecco, organizatorów zamachu stanu, dzieli – zdawać by się mogło – niemal wszystko: od pochodzenia, przez status społeczny, na motywach kierujących ich w stronę spisku Pazzich skończywszy. Na tle pozostałej trójki wyróżnia się Gianbattista da Montesecco. Kapitan straży papieskiej, żołnierz, człowiek honoru oddany swojemu zwierzchnikowi chce działać na korzyść Stolicy Piotrowej, na czele której stał wówczas Sykstus IV<sup>21</sup>. Pragnie jednak uniknąć rozlewu krwi, a honor nie pozwala mu przystać na plan morderstwa w katedrze podczas mszy wielkanocnej. Basowa partia Montesecca będzie kontestowała z pozostałymi trzema w kwar-

21 Papież Sykstus IV (właśc. Francesco della Rovere) został wybrany w roku 1471 i niemal od razu wszedł w konflikt z Florencją. Rozmowę na ten temat bracia Medici prowadzą w scenie otwierającej operę.

tecie, wykonywanym przez spiskowców na początku drugiego aktu. Ostatecznie połączą się oni jednak we wspólnym, hymniczno-marszowym śpiewie: „Iddio di Fiorenza vuol libero il suol. / Ordita e la trama. Fallire non puo!” („Boże Florencji, chcemy uwolnić ziemię tę. / Akcja i intryga nie może nie powieść się!”).

Jako niezwykle istotny element muzycznej i dramatycznej akcji z udziałem spiskowców jawi się septet będący zwieńczeniem aktu trzeciego. Ten niezwykle wyszukany finał stanowi wyraźne odniesienie do słynnego kwartetu z opery *Rigoletto* Giuseppe Verdiego, świadcząc jednocześnie o nieprzeciętnym zmyśle dramaturgicznym młodego artysty. W scenie tej stykają się bowiem trzy płaszczyzny wydarzeń: czwórka spiskowców planująca zamach w domu Montesecca, podsłuchująca ich Simonetta oraz potajemnie spotykający się w komnacie Fioretty Giuliano i Fioretta. Choć tak znaczące zagęszczenie fakturalne prowadzi do zatarcia warstwy słownej septetu, warto zwrócić uwagę na dominującą w nim zasadę konstrukcyjną: akcja melodyczna rozgrywa się na dwóch planach, którym poszczególne głosy solistów nie są przypisane na stałe. Płaszczyzny melodyczne nie są jednak tożsame z trzema płaszczyznami dramaturgicznymi:

sol chio lo sal - vi, e poi... fammi mo. riri...  
 - si a, la ga - lo - sia pos - sen - . . . te!  
 - ga il tuo fu - ro - . . . re.  
 SI, no - stro Dio è lo - nor...  
 L'o - nor par - la!  
 mal il pu - gnal in un tem - plo inu - de.  
 L'o - . . . nor par - la!

Przykład 9. Ruggiero Leoncavallo, *I Medici...*, Akt III, *Scena e settimino* (Simonetta, Fioretta, Giuliano, Bandini, Salviani, Montesecco, Pazzi), t. 211–212

Zmierzając ku konkluzji powyższych rozważań na temat weryzmu historycznego w operze *I Medici*, warto wrócić do otwierających pracę słów Luigiego Capuany. „Cechy prawdziwego zdarzenia”, tak oczywiście, wydawałoby się, w przypadku dzieła inspirowanego prawdziwymi wydarzeniami, przebijają się w operze Leoncavalla nie tylko za pomocą relacjonowanych przez autora wydarzeń. Owa prawdziwość budowana jest w dziele konsekwentnie za pomocą stylizacji języka oraz języka muzycznego. Liczne przywołane w pracy przykłady stylizacji stanowią zaledwie część tego rodzaju zabiegów zastosowanych przez Leoncavalla. Pomimo widocznych wpływów Wagnera, Verdiego czy Carducciego, Leoncavallo buduje własny styl kompozytorski, który – choć eklektyczny, co potwierdzą późniejsze jego dzieła – wyróżnia się niespotykaną zręcznością w stylizowaniu właśnie, czyli oddawaniu stylu. To ta umiejętność pozwoliła artyście stworzyć dzieło tak bliskie prawdy, nie tylko doskonale oddające credo werystów sformułowane przez Capuanę, ale też własne, Leoncavalla, artystyczne credo<sup>22</sup>. Powyższe wnioski potwierdza sam kompozytor, a jego słowa w tym kontekście mogą stanowić rozstrzygnięcie:

Dlatego, aby się zainspirować, potrzebuję podmiotów, ludzi z krwi i kości, takich jak ja, którzy czują i myślą po ludzku, którzy płaczą własnymi łzami, którzy czasem drżą i cierpią z powodu przesadnych namiętności, ale zawsze ludzkich, które są właściwe naszym sercom i naszym zmysłom.  
Dlatego właśnie do tej historii musiałem wprowadzić moją własną opowieść. I nie dla wykorzystania historii jako pretekstu, jak to było kiedyś używane w melodramatach, ale dla dziewiczej historii, nienaruszonej, z jej kronikami, datami, postaciami, intymnymi pasjami i słabościami moich bohaterów.  
Aby ożywić całą epokę<sup>23</sup>!

---

22 Por. przypis 9.

23 Cyt. za: tamże, s. 151:

*Per ispirarmi adunque, ho d'uopo di soggetti che siano uomini di carne ed ossa come me, che sentano e pensino umanamente, che piangano le mie lacrime istesse, che palpitino e soffrano per passioni esagerate talvolta, ma umane sempre, che son proprie del nostro cuore e dei nostri sensi.*

*Era adunque alla storia che io dovea chiedere la mia epopea. E non alla storia per pretesto, come altra volta si usava nei melodrammi, ma a la storia vergine, intatta, con le sue cronache, le date, i caratteri, le passioni intime e debolezze dei miei eroi. Far rivivere tutta un'epoca.*

## Bibliografia

---

### Opracowania

- Gmys M., *Między Wagnerem a Verdim: „I Medici” Ruggera Leoncavalla*, „Res Facta Nova” 12 (21) 2011.
- Leoncavallo R., *I Medici. Azione storica in quattro atti*, Edoardo Sonzogno Editore, Milano 1893.
- Little M.E., *Gavotte*, w: *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010774> [dostęp: 18.06.2020].
- Mianowski J., *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2000.
- Targioni-Tozzetti G., Menasci G., *Cavaleria rusticana*, Casa Musicale Sonzogno, Milano 1890.
- Zoppelli L., *I Medici e Wagner*, w: *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo: atti del 2. Convegno internazionale Ruggero Leoncavallo nel suo tempo: Locarno, Biblioteca Cantonale 7-8-9 ottobre 1993*, red. J. Maehder, L. Guiot, Casa Musicale Sonzogno, Milano 1993.
- Żaboklicki K., *Historia literatury włoskiej*, PWN, Warszawa 2008.