

Ryszard Daniel Goliańek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

„I LITUANI” AMILCARE PONCHIELLEGO – MICKIEWICZOWSKA OPERA WŁOSKIEGO TWÓRCY

Niekwestionowana pozycja twórczości Adama Mickiewicza w literaturze i kulturze polskiej wpłynęła na zainteresowanie wielu kompozytorów poezjami wieszczą¹. Stosunkowo pokaźny repertuar pieśni i innych utworów muzycznych, będących przejawem nawiązania do dzieł Mickiewicza, stworzony został głównie przez polskich twórców dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych. Te utwory z rzadka jedynie goszczą w repertuarze koncertowym, choć niektóre z pieśni – np. autorstwa Stanisława Moniuszki – stały się dość popularne i mogą świadczyć o żywotności problematyki poezji Mickiewicza w kręgu twórczości muzycznej.

Ze znacznie mniejszym zainteresowaniem kompozytorów spotkała się natomiast twórczość Mickiewicza poza Polską, co daje się z pewnością uzasadnić zarówno uwarunkowaniami natury ogólnokulturalnej, jak i specyfiką poezji tego autora. Charakterystyczne dla europejskich zainteresowań romantycznych zogniskowanie uwagi na tradycjach narodowych łączy się w przypadku poezji Mickiewicza ze szczególną sytuacją polityczną Polski w okresie zaborów, co z jednej strony decydowało o odrębności, pewnej dozie niezwykłości i egzotyki jego twórczości, z drugiej jednakże strony powodowało niezrozumienie i utrudniało odbiór jego dzieł poza krajem. Oczywiście dodatkową przeszkodę stanowiła nieznamość języka polskiego w Europie, co wymagało od potencjalnych czytelników posiłkowania się przekładami dzieł literackich na inne języki. Mimo owych

¹ Por.: Kornel Michałowski: „Poezje Adama Mickiewicza w kompozycjach muzycznych”. Nadbitka z: Adam Mickiewicz: *Dzieła wszystkie*. T. I cz. 4. *Wiersze, uzupełnienia i materiały*. Opr. Czesław Zgorzelski. Wrocław 1986 s. 187–221. Por. też wcześniejsze publikacje: Jan Prosnak: *Ze studiów nad twórczością muzyczną do słów Adama Mickiewicza*. Warszawa 1955 (kilkustronicowy wykład-komunikat zaprezentowany z okazji Roku Mickiewiczowskiego 1955); tegoż: „Z mickiewiczowskiego teatru operowego”. *Ruch Muzyczny* 7 (1963) nr 11 s. 16–17, nr 12 s. 11–12; Igor Bełza: „Mickiewicz a muzyka rosyjska”. W: tegoż: *Z dziejów polsko-rosyjskich kontaktów muzycznych*. Przekł. Stefan Prus-Więckowski, Elżbieta Dziębowska. Kraków 1963 s. 122–134; tegoż: „Mickiewicz i muzyka”. W: *Portrety romantyków*. Przekł. Ewelina Sułkowska, Julia Sułkowska. Warszawa 1974 s. 143–164; Karol Musioł: „Mickiewicz w muzyce europejskiej”. *Poradnik Muzyczny* 18 (1976) nr 7/8 s. 7–10.

utrudnień, można jednak mówić o recepcji poezji Mickiewicza w kręgu europejskiej twórczości kompozytorskiej XIX wieku. W pewnym stopniu była ona uwarunkowana działalnością poety poza Polską, głównie we Francji, jednakże wydaje się, że zasadniczą przyczyną tego zjawiska stały się cechy samej poezji autora, jej sugestywność, atrakcyjność literacka i emocjonalność.

Badacze zajmujący się problematyką inspiracji mickiewiczowskich w dziełach muzycznych zwracają uwagę na fakt swoistego wyboru repertuarowego². Największą popularnością, tak wśród kompozytorów europejskich, jak i twórców polskich, cieszyły się wybrane erotyki Mickiewicza, takie jak *Moja pieszczotka (Do D.D.)* i *Rozmowa (Kochanko moja)* oraz *Polaty się łzy me czyste*, a także niektóre z ballad, jak np. *Trzech Budrysów czy Czaty*³. Opracowanie tych utworów w postaci pieśni wydawało się najbardziej oczywistym sposobem umuzycznienia i takich kompozycji można znaleźć stosunkowo najwięcej. Znacznie mniejszą uwagę kompozytorzy poświęcili większym dziełom poetyckim czy dramatycznym, takim jak *Pan Tadeusz* czy *Dziady*, sięgając w tym przypadku na ogół po wybrane fragmenty poezji.

Interesującym, choć stosunkowo nielicznym kręgiem utworów inspirowanych poezją Mickiewicza, są dzieła operowe oparte na twórczości literackiej polskiego wieszcz⁴. Najczęściej tego typu utwory sceniczne komponowali w XIX w. twórcy rodzimi, co stanowiło wynik swoistego kultu Mickiewicza i jego poezji w tym czasie. Stosunkowo słaba recepcja większości tych dzieł spowodowana była zarówno faktem, że po tematykę mickiewiczowską sięgali na ogół twórcy drugorzędni⁵, jak i trudnościami w zachowaniu wielowymiarowego przesłania Mickiewiczowskiej poezji w dziele operowym. W kompozycjach tego typu związek z oryginałem ulega, rzecz jasna, znaczącemu osłabieniu ze względu na konieczność napisania na podstawie utworu poetyckiego całkowicie nowego tekstu libretta, stanowiącego dopiero kanwę do tworzenia dzieła muzycznego. Dziewiętnastowiecznej estetyce twórczości operowej obca wszak była idea opery literackiej, stąd tworzenie libretta wiązało się z daleko idącymi zmianami i interwencjami w stosunku

² Mieczysław Tomaszewski: „Mickiewicz Adam”. W: *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część Biograficzna*. Red. Elżbieta Dziębowska. T. VI m. Kraków 2000 s. 242–248.

³ Kornel Michałowski drobiazgowo wylicza, ile razy zostały umuzycznione poszczególne wiersze Mickiewicza. Autor pisze, że jego zestawienie „stanowi próbę kompletnej dokumentacji tego tematu: wymienia 280 tytułów pieśni solowych (z towarzyszeniem fortepianu lub orkiestry), 71 pieśni chóralnych (*a cappella* lub z towarzyszeniem instrumentalnym), 28 kantat (na głosy solowe, chór i fortepian lub orkiestrę), 4 duety wokalne oraz 5 melodeklamacji do tekstów (pełnych lub skróconych) utworów poetyckich Mickiewicza skomponowanych, wykonywanych lub wydanych drukiem w latach 1820–1980 – łącznie 387 utworów”, zob.: Kornel Michałowski: op. cit., s. 188.

⁴ Mieczysław Tomaszewski wymienia w sumie trzynaście oper, których tematyka została zaczerpnięta z dzieł Mickiewicza. Wśród tej liczby znajdują się jednak utwory nieukończone (jak *Konrad Wallenrod* Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego czy *Pan Tadeusz* Eugeniusza Morawskiego). Tomaszewski jednakże błędnie wiąże tematykę opery Mikołaja Rimskiego-Korsakowa *Pan wojewoda* (1903) z inspiracją Mickiewiczowską balladą *Czaty* – w rzeczywistości tematyka tej opery jest zupełnie inna i nie ma żadnego związku z twórczością polskiego poety, por.: Mieczysław Tomaszewski: op. cit., s. 247.

⁵ Tacy jak np. Henryk Jarecki (opera *Powrót taty*, 1895), Felicjan Szopski (opera *Lilie*, 1902) czy Jan Tomasz Wydzga (opera *Pan Tadeusz*, 1906).

do oryginału. Skrócenie rozmiarów tekstu, pominięcie pewnych wątków oraz postaci i wprowadzenie w zamian innych, ograniczenie kwestii filozoficznych i moralnych kosztem wyeksponowania kategorii dramatycznych – wszystko to decyduje o dość luźnym związku librett operowych z oryginałami poetyckimi. W sytuacji, gdy podstawą tworzenia libretta nie jest dramat, a np. poemat, dochodzi do tego jeszcze kwestia odmiennej poetyki rodzajów literackich epiki i dramatu.

Sytuacja komplikuje się dodatkowo wtedy, gdy po poezję Mickiewicza sięgali twórcy zagraniczni, nieznający języka polskiego i zmuszeni do posiłkowania się przekładami utworów wieszczą na inne języki. Związki z oryginałem poetyckim wydają się w takim przypadku stosunkowo odległe i ograniczają się wyłącznie do przejęcia samej struktury zdarzeń, akcji i fabuły oryginału. Z tego też względu rezonans tematyki mickiewiczowskiej w zagranicznej twórczości operowej wydaje się bardzo słaby, ograniczony do nielicznych oper kompozytorów rosyjskich (Paweł Błaramberg, *Dziewica-Rusałka* na podstawie ballady *Świtezianka*, 1888), a także dwudziestowiecznych twórców litewskich (Jurgis Karnavičius, *Grażyna*, 1933; Rimvydas Žigaitis, *Konrad Wallenrod*, 1957). W tym ostatnim przypadku o zainteresowaniu się kompozytorów i librecistów tekstami Mickiewicza zacydowały niewątpliwie przejawiane w tym czasie i kręgu tendencje narodowe, a wątki litewskie zawarte w obu poetyckich powieściach Mickiewicza stanowiły ku temu odpowiednią okazję.

Takich uwarunkowań nie sposób jednak odnaleźć w innym dziele operowym, które powstało na podstawie poezji Adama Mickiewicza, operze (*dramma lirico*) *I Lituani* (*Litwini*) skomponowanej przez Amilcare Ponchiello (1834–86), jednego z ważniejszych włoskich twórców operowych z II poł. XIX w., który wykorzystał w tym utworze problematykę Mickiewiczowskiego *Konrada Wallenroda*. Jego najwybitniejsze dzieło sceniczne, czteroaktowa opera *La Gioconda* (premiera 8 IV 1876 r. w mediolańskiej La Scali), stworzona do libretta Arriga Boito, weszła na trwałe do repertuaru światowych teatrów operowych. *I Lituani*, dzieło napisane cztery lata wcześniej, będące drugim w dorobku kompozytora (po młodzieńczych *I promessi sposi* z 1856 r.) muzycznym utworem scenicznym, to opera zapomniana, ale warta z pewnością uwagi i przypomnienia z wielu względów⁶. Po pierwsze, jest to w ogóle jedyne zachodnioeuropejskie mickiewiczowskie dzieło operowe. Po drugie, w całym kręgu opery włoskiej XIX w. próżno by szukać innych utworów, których źródłem inspiracji stał się tekst polskiego autora; fakt ten decyduje więc o specyficznej wadze i roli tego utworu w historii włoskiego teatru operowego. Po trzecie, autorem muzyki był jeden z najwybitniejszych włoskich twórców operowych z końca XIX w., którego kompozycje można umiejscowić pomiędzy późnymi dziełami Giuseppe Verdiego a działalnością Giacomina Pucciniego, nie sposób więc w tym przypadku mówić o twórczości drugorzędnej.

⁶ Materiały dotyczące utworu: autograf partytury w archiwum wydawcy Ricordiego w Mediolanie (I-Mr M.IV, 16-19); wydania: wyciąg fortepianowy (red. M. Saladino), Ricordi nr 43746 [1874 i 1908]; libretto w dwóch wersjach (1874, 1875) również wydane przez Ricordiego.

Po czwarte wreszcie, w perspektywie zjednoczonej Europy podkreślanie obecności tego typu polskich elementów w kulturze czasów minionych wydaje się ze wszech miar aktualne i konieczne.

Libretto opery wyszło spod pióra Antonia Ghislanzoni (1824–93), literata, którego sława została znacząco ugruntowana stworzeniem libretta do *Aidy* Verdiego. Premiera *Litwinów* miała miejsce 7 III 1874 r. w mediolańskiej La Scali – wykonano wtedy utwór osiem razy, choć krytyka chłodno przyjęła nowe dzieło⁷. Rok później (6 III 1875 r.) opera powróciła na tę samą scenę po pewnych poprawkach i zmianach wprowadzonych przez kompozytora⁸. Ta nowa wersja zyskała znacznie większą popularność – została wystawiona w tym samym roku w Trieście, w następnym zaś – w Cremonie. W 1884 r. przedstawił ją Teatr Maryjski w Petersburgu (premiera 20 października pod tytułem *Aldona*), a spektakl został przyjęty z wielkim uznaniem. Po kilku dalszych prezentacjach na innych scenach włoskich (w Brescii, Turynie, Rzymie i ponownie w 1903 r. w Mediolanie pod kierunkiem Artura Toscaniniego) utwór na początku XX w. zniknął z repertuaru⁹. W ciągu minionego stulecia dzieło prawie nie pojawiało się na deskach scen operowych – w 1979 r. w Turynie wykonano pod dyrekcją Gianandrei Gavazzeniego jego skróconą wersję (w postaci prezentacji koncertowej)¹⁰. Jak się wydaje, ostatnia z jego nielicznych włoskich (i w ogóle zachodnioeuropejskich) realizacji scenicznych miała miejsce w 1984 r. w Cremonie, kiedy to tamtejszy teatr operowy wystawił *Litwinów* z okazji 150. urodzin Ponchiello, związanego przez niemal całe życie z tym rejonem Włoch¹¹.

Interesujące wydaje się prześledzenie obecności tej opery w kręgu kultury litewskiej, można się było wszak spodziewać, że to dzieło – o tytule wskazującym bezpośrednio na określony naród – stanie się utworem scenicznym, który Litwini uznają za szczególnie im bliski po odzyskaniu przez nich niepodległości wskutek rozpadu Związku Radzieckiego. I faktycznie, opera ta co jakiś czas znajduje wykonanie w środowisku litewskim. Już w latach osiemdziesiątych XX w. (1981 i 1983) miało miejsce kilka jej prezentacji w języku litewskim w Chicago za sprawą działającej tam

⁷ Peter Stalder: „I Lituani”. W: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. T. V *Werke Piccini – Spontini*. Red. Carl Dahlhaus. München, Zürich 1994 s. 35.

⁸ Przy okazji wznowienia opery w 1875 r. Ghislanzoni i Ponchielli dopisali romanżę Aldony w ostatnim akcie, a aria Arnolda z I aktu uległa rozbudowaniu. W tej nowej redakcji pojawił się też wstęp symfoniczny (*Preludio e battaglia*) do ostatniego aktu, por.: Paolo Rossini: „La struttura musicale dell’opera *I Lituani*”. *Cremona Produce* 16 (1983) nr 4 s. 109. Autor dziękuje przy okazji dr. Lucio Tufano za pomoc w dotarciu do wykorzystanych tu, bardzo trudno dostępnych (z uwagi na lokalny ich charakter), materiałów związanych z przygotowaniem cremońskiego wystawienia opery w 1984 roku.

⁹ Por.: Peter Stalder: op. cit., s. 36.

¹⁰ Nagranie tego wykonania koncertowego jest jedyną dostępną na rynku rejestracją dzieła. Wykonawcy: Alessandro Cassis (Arnoldo), Yasuko Hayashi (Aldona), Carlo de Bortoli (Albano), Ottavio Garaventa (Walter/Corrado), Ambrogio Riva (Vitoldo), Susanna Ghione (Un Menestrello), Orchestra Sinfonica e Coro di Torino delle RAI, dyrygent: Gianandrea Gavazzeni. Nagranie live 12 I 1979 r., Bongiovanni GB 2390-91.

¹¹ Piotr Kamiński: *Tysiąc i jedna opera*. T. II *N–Ż*. Kraków 2008 s. 103–104. Ponchielli urodził się w Paderno koło Cremony, w Cremonie spędził większą część życia.

Litewskiej Kompanii Operowej złożonej głównie z litewskich emigrantów w USA. W 1991 r., a więc po odzyskaniu niepodległości przez Litwę, zespół ten wraz z Litewskim Teatrem Narodowym Opery i Baletu przedstawił *Litwinów* najpierw w Chicago (19 V 1991 r.), a następnie w Wilnie (11 X 1991 r.) – wykonanie przygotowali od strony muzycznej Vytautas Viržonis i Alvydas Vasaitis, spektakl wileński reżyserował Eligijus Domarkas¹². Była to pierwsza w ogóle prezentacja tego dzieła na ziemiach litewskich. Ten sam teatr zaprezentował *Litwinów* 27 i 28 VI 2009 r. w plenerowym spektaklu zrealizowanym na dziedzińcu zamku w Trokach podczas letniego festiwalu operowego organizowanego w ramach programu „Wilno – Europejska Stolica Kultury 2009” (reżyseria: Jonas Jurašas)¹³. 15 II 2012 r. przedstawiono w Wilnie *I Lituani* w wersji koncertowej, a na czerwiec 2016 r. planowana jest w tamtejszym teatrze premiera sceniczna dzieła Ponchiello i ma to być pierwsze w ogóle litewskie wykonanie tej opery w oryginalnej, włoskiej wersji językowej¹⁴.

Zainteresowanie Ponchiello tekstem *Konrada Wallenroda* wzbudził włoski pisarz Salvatore Farina, jeden z najważniejszych twórców idei weryzmu w literaturze i dramacie, a Ghislanzoni, kreśląc libretto do opery, oparł się na francuskim lub włoskim przekładzie poematu Mickiewicza¹⁵. Dzieło powstało na zamówienie Giulia Ricordiego, wpływowego menadżera i wydawcy, który zamierzał wypełnić pustkę w repertuarze włoskich scen operowych, jaka powstała na początku lat siedemdziesiątych po wycofaniu się Verdiego z komponowania kolejnych oper¹⁶. Pra-

¹² Informacje dotyczące przedstawień wileńskich można znaleźć na stronie internetowej Litewskiego Teatru Narodowego Opery i Baletu – znajduje się tam zakładka (podstrona) „Archyvas”, zawierająca informacje o wszystkich spektaklach tego teatru od roku 1920 do dziś, por.: <http://www.opera.lt/archyvas/spektakliai-archyvas/operos/lietuviai>, dostęp 20 I 2016. Datę 11 X 1991 r. podaje też Jonas Bruveris w pracy *Lietuvos nacionalinis operos ir baletu teatras* (Vilnius 2006 s. 546), choć inne źródła (m.in. dokumentacja Litewskiego Teatru Narodowego Opery i Baletu) wskazują na daty przedstawień 31 VIII i 9 IX 1991 roku.

¹³ Recenzję tego spektaklu opublikował niemieckojęzyczny magazyn *Opernwelt*, zob.: Boris Kehrman: „Viel Unrecht, viel Trost. Ponchielli: *I Lituani* in Vilnius”. *Opernwelt* 2009 nr 8 s. 50.

¹⁴ Za przekazane mi informacje dotyczące litewskich wykonań *Litwinów* jestem bardzo wdzięczny pani Beacie Baublinskienė, pełniącej funkcję sekretarza prasowego Litewskiego Teatru Narodowego Opery i Baletu w Wilnie i redaktor naczelnej wydawanego przez ten teatr czasopisma *Bravissimo*.

¹⁵ Jak pisze Walter Zidarič, autor najnowszej monografii dotyczącej twórczości operowej Ponchiello, dokonany przez Krystyna Ostrowskiego przekład francuski *Konrada Wallenroda* był czterokrotnie wznawiany w l. 1840–59. Natomiast dwa przekłady włoskie, jakie pojawiły się w latach sześćdziesiątych XIX w., nie były zbyt popularne, gdyż ukazały się jedynie w czasopiśmie, a nie jako oddzielne tomiki, por.: Walter Zidarič: *L'univers dramatique d'Amilcare Ponchielli*. Paris 2010, rozdz. 3.: „*I Lituani* (*Les Lituaniens*): entre nationalisme musical et interculturalité européenne”, s. 139–177 (informacja o przekładach francuskich i włoskich – s. 140). Natomiast Lorenzo Bianconi uważa, że Ghislanzoni oparł się na włoskim przekładzie *Konrada Wallenroda* dokonany przez Archimede Bottesiniego w 1865 r., por.: Lorenzo Bianconi: „*I Lituani* di Amilcare Ponchielli”. *Cremona: rassegna trimestrale della Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Cremona* 14 (1984) nr 1 s. 17.

¹⁶ Jak zauważa Lorenzo Bianconi, powodami tej trwającej ponad dekadę nieobecności Verdiego w życiu operowym Włoch były kłopoty z przygotowaniem mediolańskiej premiery *Aidy* (w lutym 1872 r., w rok po kairskiej prapremierze), a także kwestie osobiste. Poszukując odpowiednich kandydatów do zapelnienia owej pustki, Ricordi sięgał po drugo- i trzeciorzędnych twórców włoskich, zob.: Lorenzo Bianconi: op. cit., s. 13–14.

gnąc by nowe dzieło powtórzyło niedawny sukces *Aidy* na scenie La Scali (premiera 8 II 1872 r.¹⁷), Ricordi oczekiwał od librecisty i kompozytora podobnego charakteru spektaklu: wystawnej opery w stylistyce związanej z francuską estetyką *grand opéra*, z widowiskowymi scenami zbiorowymi, bogatymi i oryginalnymi kostiumami, a także z postacią niezwykłego bohatera, tragicznego lub romantycznego¹⁸. Popularność tego typu repertuaru zapewniły we Włoszech wykonania oper francuskich (głównie dzieł Giacomo Meyerbeera) i taki styl publiczność ceniła wówczas najbardziej, zresztą sam Ponchielli był jego zwolennikiem. Problematyka *Konrada Wallenroda* zdecydowanie spełniała wszystkie te oczekiwania, a tajemnicza i egzotyczna sceneria litewskich puszczy i krzyżackiego zamku w Malborku dawała okazję do wprowadzenia interesujących rozwiązań scenicznych i dźwiękowych¹⁹.

Porównanie konstrukcji libretta opery i poematu Mickiewicza ukazuje szereg zmian i adaptacji, jakich musiał dokonać Ghislanzoni, tworząc tekst przeznaczony do przedstawienia dramatycznego. Oczywiście są redukcje i przekształcenia, a także konieczność rezygnacji z odautorskich partii narracyjnych, które stanowią przecież znaczącą część tekstu *Konrada Wallenroda*. Zwrócić należy jednak uwagę, że librecista w dużym stopniu pozostawił oryginalny kształt zdarzeń, jaki występuje w dziele polskiego wieszca. Poemat Mickiewicza składa się z krótkiego wstępu, w którym zarysowana zostaje sytuacja narodu litewskiego zniewolonego przez zakon krzyżacki, oraz z rozgrywanej w sześciu rozdziałach historii Waltera Alfa, występującego pod imieniem Konrada Wallenroda. Opera ma natomiast budowę trzyaktową z prologiem, przy czym akcja prologu rozgrywa się na Litwie, a wydarzenia kolejnych trzech aktów, dziejące się w Malborku, następują dziesięć lat później. W akcie pierwszym ma miejsce wybór Konrada na urząd Wielkiego Mistrza krzyżackiego, akt drugi przedstawia scenę uczt na zamku. Finalny akt trzeci składa się natomiast z dwóch scen: wojny Litwinów z Krzyżakami oraz samobójstwa Waltera. W konstrukcji libretta widać więc odwzorowanie czterech zasadniczych części poematu, określonych przez Mickiewicza tytułami: *Obiór, Uczta, Wojna, Pożegnanie*.

Librecista zachował wszystkie wątki poematu, jednak inaczej rozwiązał i rozwinął kwestie dramatyczne. O ile we wstępie poematu Mickiewicz zarysował jedynie ogólną sytuację polityczną na Litwie, to w operze prolog służy wprowadzeniu zasadniczych elementów intrygi w sposób zgodny z linearnym rozwojem akcji. O kulisach decyzji Waltera i charakterze jego relacji z Aldoną czytelnik dzieła Mickiewicza dowiadyuje się w dalszym toku zdarzeń, z niedopowiedzianych do końca

¹⁷ Wykonanie mediolańskie nie było prapremierą *Aidy* – jej pierwsza prezentacja nastąpiła 24 XII 1871 r. w Kairze.

¹⁸ „Amilcare Ponchielli”. *La Gazzetta Musicale di Milano* 55 (1900) nr 40 z 4 października s. 524: „Si voleva un scenario ricco, costumi originali, un protagonista curioso, tragico o romantico, e una bella favola, la quale interessava il buon pubblico”.

¹⁹ Walter Zidarič zwraca uwagę na atrakcyjność aury gotycko-romantycznej przypominającej rozwiązania typowe dla opery włoskiej z lat trzydziestych XIX w., a także na sytuację Konrada jako postaci „obcego”, bohatera pozbawionego zakorzenienia w środowisku, w którym się znajduje, por.: Walter Zidarič: op. cit., s. 152 i 154.

rozmów pomiędzy małżonkami (Konradem i Pustelnicą w wieży) oraz z *Powieści Wajdeloty* przedstawianej podczas uczty na zamku. Natomiast w operze już w prologu widz nie tylko dowiaduje się o ogromie zniszczeń, jakich dokonali Krzyżacy na Litwie, ale również poznaje parę protagonistów: Waltera i Aldonę, a także Halbana (Albano), barda i powiernika Waltera. Walter postanawia opuścić żonę, by uciec się do podstępu i wyzwolić ginącą ojczyznę. Ponieważ Aldona przyjmuje tę decyzję z bólem, traktując ją jako przejaw kresu miłości, Walter wyjawia jej sens swojej misji, wtajemniczając zarazem widza opery w charakter kluczowej intrygi.

W poemacie Mickiewicza zasadnicze znaczenie ma układ trzech postaci: Aldona – Walter – Halban, jednak w operze model ten zostaje rozbudowany o wprowadzenie postaci Arnolda, brata Aldony. To właśnie Arnoldo, zjawiający się w Malborku jako jeden z jeńców litewskich schwytych przez Krzyżaków, opowiada o losach cierpiącej Litwy, wspomina też o mścicielu, który wkradł się w krąg krzyżacki i który zada Zakonowi dotkliwy cios od wewnątrz. Przekazując te informacje, Arnoldo przejmując więc część rysów i funkcji dramaturgicznych, jakie w poemacie zostały przeznaczone postaci Wajdeloty, nieobecnej w operze. Wprowadzenie Arnolda do akcji opery stało się też okazją do odmiennej wobec oryginału kreacji postaci Aldony. W *Konradzie Wallenrodzie* Mickiewicza jest ona pustelnicą żyjącą w wieży, a jej kontakty z Walterem ograniczają się do sporadycznych rozmów na odległość. Natomiast w operze Aldona staje się postacią pierwszoplanową, obecną w każdym akcie dzieła. Porzuca ona klasztor i już w pierwszym akcie opery przybywa w stroju pielgrzymim do zamku w Malborku. Tam rozpoznaje brata, a rozmowy ich dwojga są zarówno okazją do zarysowania zdarzeń wcześniejszych wobec bieżącej akcji, jak i do przedstawienia psychologicznych motywacji ich działań. Także w akcie drugim Aldona zjawia się podczas uczty, co prowadzi do spotkania z Walterem i rozpoznania się małżonków. W odsłonie pierwszej aktu trzeciego, w scenerii trwającej wojny Litwinów z Krzyżakami, Aldona jest również obecna, co stało się pretekstem do wprowadzenia w tym miejscu jej rozbudowanej arii oraz następującego później duetu z Walterem. Jej eksponowana rola przejawia się i w finałowej scenie, w której Walter umiera po zażyciu trucizny – cierpienie bohaterki z powodu utraty męża konfrontowane jest z radością ze zwycięstwa Litwinów.

W toku opery zaznacza się także kilka innych odstępstw od oryginału Mickiewicza, które wynikają w głównej mierze z realistycznego charakteru włoskiej opery drugiej połowy XIX w. i z konieczności udramatycznienia zdarzeń dzieła scenicznego, ale także z przyjętego przez autorów opery założenia o widowiskowym jej charakterze. Szczególną uwagę zwraca duża rola scen zespołowych, obecność na scenie wojsk krzyżackich i litewskich, zakonników i jeńców, a także ludu. Uroczystość intronizacji Wielkiego Mistrza w akcie pierwszym oraz scena uczty w akcie drugim przyjmują ramy wielkich *tableaux* o rodowodzie francuskim, których genezy nie sposób wskazać w pierwowzorze Mickiewiczowskim. I tak objęcie urzędu Wielkiego Mistrza ma zostać – zgodnie z tradycją – przypieczątowane egzekucją dziesięciu jeńców litewskich, którzy jednak zostają przez

Waltera-Konrada ułaskawieni, co wywołuje poruszenie i osłupienie obecnych. Ta poważna, rozbudowana scena może się kojarzyć z wielkim finałem z *Don Carlota* Verdiego, kiedy to na dwór króla Filipa wkraczają deputowani flamandzcy, występując w imieniu cierpiącego narodu²⁰. Tę analogię może też potwierdzać fakt, iż niewiele wcześniej przed stworzeniem libretta do *Litwinów*, bo w 1872 r., Ghislanzoni współpracował z Verdim przy opracowywaniu wersji włoskiej *Don Carlota*. Z kolei w scenie uczty w akcie drugim następuje swoiste taneczne *divertissement* w stylu typowym dla *grand opéra*, z tańcami niewolników i niewolnic andaluzyjskich i greckich, co stanowi okazję do muzycznych stylizacji egzotycznych przywołujących na myśl rozwiązania znane chociażby z drugiego aktu *Aidy*. Ważną perypetię dramaturgiczną tej sceny wyznacza ballada Arnolda o umierającej Litwie, a reakcja zebranych staje się okazją do wprowadzenia rozbudowanego ansamblu o charakterze koncertującym. Ponieważ jednak Konrad nakazuje, by powrócić do radosnego nastroju, rytmika taneczna ponownie dominuje w końcowych epizodach tej sceny.

W wielu miejscach Ghislanzoni zaproponował inne rozwiązania szczegółowe niż Mickiewicz, co wpłynęło na przekształcenie niektórych etapów historii. W momencie zażywania trucizny Walter w poemacie Mickiewicza sugeruje, by Halban uczynił to samo:

Starcze! Rozumiesz, co ten łoskot znaczy?
I czegoż myślisz? – masz nalaną czasę,
Moja wypita; starcze! W ręce wasze²¹.

Mickiewiczowski Halban jednak postanawia przeżyć, by słać w swych pieśniach czyny Waltera. Natomiast w operze Ponchiello sytuacja wygląda odwrotnie: Halban także zamierza wypić truciznę, ale Walter wyrwa z jego rąk kielich i prosi, by żył i wspierał Aldonę:

Tak...proszę cię o ostatnią przysługę,
O święty starcze...
Żyj i wesprzyj tę, która we łzach
Jutro na mnie będzie czekała²².

Również zakończenie obu dzieł jest odmienne. W poemacie Mickiewicza bezpośrednio po śmierci Waltera także Aldona umiera w swej wieży, a ostatnie słowa narratora dotyczą tej postaci:

²⁰ Ibid., s. 141.

²¹ Adam Mickiewicz: *Konrad Wallenrod*, rozdz. VI *Pożegnanie*, w. 224–227.

²² „Si... questa estrema grazia / Ti chieggo, o veglio santo... / Vivi a colei che in pianto / Doman mi attenderà”. Antonio Ghislanzoni: *I Lituanii*, akt III, odłona II, romanza Corrada.

Taka pieśń moja o Aldony losach:
Niechaj ją anioł harmonii w niebiosach,
A czuły słuchacz w duszy swej dośpiewa²³.

Natomiast w następującej po śmierci Waltera ostatniej scenie opery pojawiają się fantastyczne Willidy, które przynoszą korony z kwiatów i wieńce laurowe oraz zapraszają Waltera, by wstąpił do niebiańskiej światłości. Sceny takie kojarzą się z operami z I poł. XIX w., zarówno włoskimi, jak i niemieckimi czy francuskimi, w których fabule często występowały, przypominające kobiety, tajemnicze zjawy o pozaziemskim rodowodzie. Owe fantastyczne istoty głoszą, że miłość do ojczyzny usprawiedliwia wszelkie grzechy – wszystkie postaci obecne na scenie podejmują tę myśl, łącząc się w adoracji ciała zmarłego Waltera:

[Śpiew Willid:]
Przybądź, by uściślały cię nieśmiertelne dziewice.
O wielki męczenniku! Zmierzaj do światła, do radości!
Miłość do ojczyzny usprawiedliwia wszelkie postęпки.

[Wszyscy:]
Kto umiera dla ojczyzny,
Osiągnie wieczną sławę²⁴.

Takie podniosłe i jednoznaczne zakończenie opery odnosi się do najważniejszej kwestii etycznej związanej z postacią głównego bohatera i jego motywacjami. Zasadnicza zmiana w stosunku do poematu Mickiewicza, jaką wypada dostrzec w kształcie libretta, wiąże się z ewidentnym przewartościowaniem moralnym czynu Waltera. Mickiewiczowski bohater przeżywa wszak wewnętrzne rozdarcie osobowościowe, czuje, że postępuje niegodnie, podstępnie podszywając się pod osobę Konrada Wallenroda i decydując się na sabotażowe działanie prowadzące do wyniszczenia zakonu krzyżackiego. Dręczące go wyrzuty sumienia stara się topić w alkoholu, co zresztą staje się jego przywarą i nałogiem. Kategoria wallenrodyzmu, tak znacząca w kulturowym światopoglądzie Polaków, nie zaznacza się jednakże nawet w najmniejszym stopniu w operze Ponchiellego. Walter-Konrad w dziele operowym to bohater narodowy, realizujący misję patriotyczną i nieprzeżywający żadnych rozterek z tego powodu. Niemożność realizacji szczęścia osobistego wynika w librecie Ghislanzonego z fatalnych rozstrzygnięć losu i wiąże się z wielowiekową tradycją włoskiej opery uosobionej relacją *virtus-amor*, w której bohater przeżywał konflikt pomiędzy powinnością wobec ojczyzny a własną relacją miło-

²³ Adam Mickiewicz: op. cit., w. 289–291.

²⁴ [Canto delle Willi:] „Delle immortali vergini / Vieni all’amplesso. O martire sublime; / Vieni alla luce, al gaudio! / Amor di patria ogni fallir redime. [Tutti:] Chi per la patria muore / Eterna fama avrà”, zob.: Antonio Ghislanzoni: *I Lituani*, scena ostatnia.

sną. Sytuacja taka charakteryzuje szereg włoskich librett operowych już od czasów Pietra Metastasia, a w intrydze dziewiętnastowiecznej opery stanowi niemalże element niezbędny. Konrad Wallenrod w utworze Ponchiello staje się więc po- niekąd postacią znacznie mniej skomplikowaną i tym samym dość schematyczną. W wyniku takiej zmiany zagubiło się niepokojące przesłanie poematu Mickiewicza, znaczącej redukcji uległy charakterystyczne dla wyobraźni romantycznej kwestie ideowo-moralne, a postępowanie Waltera, kierującego się wyłącznie miłością do ojczyzny, okazuje się jednowymiarowe i nadmiernie oczywiste.

Dodatkową trudność w adaptacji poematu Mickiewicza do wymogów sceny teatralnej stanowił specyficzny sposób, w jaki poeta wykreował osobę Konrada. O jego osobowości i rozterkach czytelnik poematu dowiaduje się z różnych uwag, opowiadań i opinii, co decyduje o niejednoznacznym i dygresyjnym sposobie charakteryzowania tej postaci. W dziele teatralnym i operowym konieczna jest linearna struktura akcji, stąd i występujące postaci od początku muszą zostać przedstawione publiczności w określony sposób. Epicki charakter powieści poetyckiej Mickiewicza decyduje o atrakcyjności owej kreacji bohatera, co w oczywisty sposób gubi się w momencie przenoszenia narracji powieściowej do sfery teatru i zastąpienia wyrywkowych informacji, jakie pochodzą z różnych źródeł narracyjnych, przez konkretne działania postaci na scenie²⁵.

W poemacie Mickiewicza zwraca uwagę szereg wyodrębnionych form pieśniowych, które stanowią niezależne całości narracyjne. Są to: *Hymn do Ducha świętego* śpiewany przed dokonaniem wyboru Wielkiego Mistrza, pieśń Halbana *Wilija, naszych strumieni rodzica*, pieśń Pustelnicy z wieży *Któż me westchnienie, kto me łzy policzy?*, pieśń Wajdeloty czy też ballada *Alpuhara*. Takie wyróżnione w tekście całości poetyckie wydają się fragmentami poematu najbardziej odpowiednimi do opracowania muzycznego, nic więc dziwnego, że to właśnie te ustępy *Konrada Wallenroda* najczęściej stawały się podstawą do stworzenia pieśni²⁶. Niestety, w operze żadna z tych Mickiewiczowskich form pieśniowych nie została

²⁵ Lorenzo Bianconi wskazuje na jeszcze jedną słabość dramaturgii *Litwinów* Ghislanzoniogo–Ponchiello. Otóż Konrad, główny bohater, nie ma antagonisty, z którym mógłby rywalizować i który byłby ucieleśnieniem i uosobieniem wszystkich sił go osaczających. Epizodyczna rola Witolda w dramaturgii *Litwinów* nie pozwala na uznanie go za właściwego opozycjonistę Konrada. Dlatego też ingerencja uczestników sekretnego trybunału (Vehema) w scenę duetu Aldony i Konrada nie jest nacechowana taką siłą oddziaływania dramatycznego, jaka powinna się zaznaczyć w tym miejscu. Bianconi zestawia tę scenę ze sceną sądu nad Radamesem w *Aidzie*, która to scena antycypuje tragiczny finał losów tego bohatera, por.: Lorenzo Bianconi: op. cit., s. 23–24. Generalnie w cytowanej pracy Bianconi dokonuje wielu porównań dramaturgii i struktury *Litwinów* z *Aidą* Verdiego, kierując się bliskim sąsiedztwem czasowym powstania obu dzieł, wspólną dla nich postacią librecisty oraz widocznymi w narracji obu oper nawiązaniami do tradycji francuskiej *grand opéra*. Nieco zabawne wydaje się przy tym stosowane wobec *Litwinów* określenie autora „una specie di *Aida* baltica” („rodzaj bałtyckiej *Aidy*”, s. 20).

²⁶ Wszystkie te fragmenty tekstu *Konrada Wallenroda* zostały wykorzystane przez kompozytorów jako podstawy tekstowe do pieśni. Z dokonanego przez Kornela Michałowskiego wyszczególnienia wynika, że najczęściej opracowywanymi muzycznie fragmentami poematu były: *Wilija, naszych strumieni rodzica* (czternaście utworów), *Ballada Alpuhara* (dziewięć), *Pieśń z wieży* (osiem), *Pieśń Wajdeloty* (pięć), por.: Kornel Michałowski: op. cit., s. 200–202.

wykorzystana, nie można też więc mówić o przejściu czy inspirowaniu się wersyfikacyjnymi pomysłami polskiego twórcy, takimi jak chociażby naśladowanie heksametru w *Powieści Wajdeloty*. Stosunkowo najbliższym wobec oryginału fragmentem libretta wydaje się aria Arnolda z drugiego aktu opery, *Sui lituani fumi io vidi il sol*, której tematyka wykazuje znaczący związek właśnie z ową *Powieścią Wajdeloty*. Choć nie zaznaczają się tu żadne nawiązania strukturalne do oryginału Mickiewicza, to wypada dostrzec pewne podobieństwa w zakresie sposobu charakteryzowania zdarzeń i sytuacji. Zresztą osoba Arnolda przedstawiana jest jako postać barda – on sam mówi w ten sposób o sobie („Il bardo è presto”), śpiewa tę arię z towarzyszeniem harfy, zaś zgromadzeni słuchacze określają go mianem dziwnego trubadura („Lo strano Trovator!”). Szczególne znaczenie tej arii w toku całej opery wynika zarówno z jej centralnej pozycji w całości dzieła, jak i z zastosowanego kontrastu wyrazowego i problemowego wobec poprzedzających ją i następujących po niej partii zbiorowych o dekoracyjnym charakterze. Przejmująca narracja Arnolda o tragicznych losach cierpiącej Litwy jest wszak niestosowna na zamku Krzyżaków pacyfikujących naród litewski i powoduje konsternację zebranych.

ARNOLDO

a. plac. senza tempo

Sui Li-tu-a-ni

pp colla parte

fju-mi io vi-di il sol, e la mia patria io can-to:

Przykł. 1. Amilcare Ponchielli: *I Lituani*, akt II, początek arii Arnolda.

Język muzyczny opery pod wieloma względami przypomina stylistykę oper Verdiego komponowanych na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX w., tzn. takich dzieł, jak *Don Carlos*, *Simon Boccanegra* czy zwłaszcza *Aida*. Podobnie jak Verdi, także Ponchielli posługuje się techniką motywów (czy raczej muzycznych tematów) przypominających, która polega na parokrotnym wykorzystaniu w toku dzieła określonych melodii powiązanych z naczelnymi ideami problemowymi. W przypadku *Litwinów* takie dwa główne motywy, związane odpowiednio z walką Litwinów z Krzyżakami oraz z małżeńską miłością Waltera i Aldony, organizują przebieg uwertury i pojawiają się też w dalszym przebiegu opery. Jednak nadrzędną zasadą konstrukcyjną stała się dla Ponchiello idea tworzenia rozbudowanych scen ansamblowych i chóralnych z udziałem wielu postaci. Partie solowe ograniczone są do kilku dramatycznych, wyrazistych arii, służących w większym stopniu charakteryzowaniu sytuacji, w jakiej znajdują się bohaterowie i ich ojczyzna, niż przedstawianiu emocji. Dwie arie Waltera związane są z jego działalnością polityczną. W pierwszej z nich, umieszczonej w prologu dramatycznej arii *Notte cupa è il mio cammino*, bohater tłumaczy Aldonie konieczność odejścia z kraju i rozpoczęcia swej misji. W drugiej – wykonywanej podczas wypijania trucizny – Walter wyraża radość, że wypełnił swą misję, przyczyniając się do upadku zakonu krzyżackiego i zwycięstwa ojczyzny. Jedyna aria Aldony *Per balze lontane* stanowi wyraz smutku bohaterki z powodu trwającej wojny i niemożności spotkania z mężem. Tylko w dwóch duetach – w prologu i na końcu opery – para małżonków podejmuje kwestie bliskości emocjonalnej i wspólnego życia. Mimo że wątek miłości małżeńskiej zostaje zarysowany w toku opery, to jednak odgrywa on znacznie mniejszą rolę niż problem walki Litwinów z zakonem krzyżackim.

Szczególna siła dramatycznego oddziaływania wiąże się z partiami chóralnymi zakonników, a kulminację w tym zakresie wyznacza chór *Sciagura anatema*, śpiewany *unisono* przez uczestników tajnego trybunału domagających się dokonania zemsty na Wielkim Mistrzu. Ingerencja tego chóru w scenie duetu Aldony i Konrada wprowadza atmosferę grozy i przerażenia, a demoniczna aura wynika z zastosowanych rozwiązań deklamacyjnych, opartych na skokach oktawowych (zob. przykł. 2). Tego typu rozwiązania dźwiękowe były tradycyjnie zarezerwowane dla szczytowych, kulminacyjnych momentów dzieł operowych, wymagających spiętrzonego napięcia dramatycznego.

Generalną cechą dotyczącą zastosowanych w operze rozwiązań kolorystycznych jest wykorzystywanie bogatych brzmień ansamblowych oraz silnie obsadzonych partii orkiestrowych, które przyjmują niejednokrotnie symfoniczny charakter. Powoduje to sytuację odbiorczą, w której na plan pierwszy zostają wydobyte rozmach i potęga kreacji zespołowych, a dzieło zyskuje monumentalny i nieco hieratyczny, niemalże oratorski charakter. W porównaniu ze stosunkowo kameralną narracją poematu Mickiewicza, przesyconego aurą intymną i emocjonalną, można tu mówić o znaczącym przekształceniu wyjściowego utworu poetyckiego

„I LITUANI” AMILCARE PONCHIELLEGO

Andante 3337

ALDONA

CORRADO (rabbrivendo) Qual suon? Cie - lo! Un

Andante Campana *ff* Campana *col canto* Campana

a piacere bri_vido perchè mi scese al cor!

VOCI INTERNE Scia - gu - ra! a - na - te - ma!..... Giu-

marcate *in tempo*

ALD. And.^{te} mosso (atterrita, guardando Corrado) Che hai? Perchè smarrito erra il tuo - st_ia su - pre - ma!

And.^{te} mosso

43746

Przykł. 2. Amilcare Ponchielli: *I Lituani*, akt III, ingerencja chóru w scenę duetu Aldony i Konrada.

i o stworzeniu na jego podstawie kompozycji operowej o wyraźnie odmiennej ekspresji. Przyczyn takich istotnych zmian z pewnością wypada się doszukiwać w różnicach estetycznych i kulturowych zaznaczających się pomiędzy tradycjami sztuki polskiej i włoskiej w XIX w., jak i wiązać je z oczekiwaniami publiczności opery włoskiej owego czasu, która wymagała, by uzewnętrznione przeżycie bohaterów znajdowało odpowiednią oprawę sceniczną.

SUMMARY

The opera *I Lituani* [Lithuanians], written in 1872 by Amilcare Ponchielli (1834–86), a major Italian opera composer of the second half of the nineteenth century (his works include *La Gioconda*), is one of the few operas inspired by the poetry of Adam Mickiewicz to be written by foreign (non-Polish) composers. The libretto, drawing on the themes of Mickiewicz's narrative poem *Konrad Wallenrod*, was written by Antonio Ghislanzoni, who also wrote the libretto of Verdi's *Aida*. The premiere of *I Lituani* took place at La Scala in Milan on 7 March 1874.

A comparison of the structure of the libretto and Mickiewicz's poem reveals a range of modifications and adaptations that Ghislanzoni was forced to introduce in order to obtain a text suitable for dramatic performance. Apart from obvious reductions, transformations and the inevitable elimination of the author's voice from the narrative, the text of the libretto reveals departures from the original that reflect both an aspiration to realism and also the theatrical qualities sought by the composer and the librettist.

In many ways, the musical language of the opera brings to mind the style of Verdi's late operas. Like Verdi, Ponchielli employed the technique of recurring motifs (or rather musical themes) that function as reminders. But the overriding principle behind Ponchielli's design of the opera was the idea of creating elaborate ensemble and choral scenes featuring many characters. Compared to Mickiewicz's relatively intimate narrative, the opera displays a considerable transformation of the poetical work and markedly different means of expression. The reasons for such far-reaching modifications of the original should no doubt be sought in the aesthetic and cultural differences between the Polish and Italian artistic traditions of the nineteenth century and linked to the expectations of the audience, who insisted that the expression of the characters' experiences be given an adequate setting on the stage.

Translated by Paweł Gruchała

Prof. dr hab. Ryszard Daniel Golianek pracuje w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Główny zakres jego zainteresowań badawczych stanowi historia muzyki polskiej i europejskiej XIX w. rozpatrywana pod względem historyczno-źródłowym i estetycznym. W ostatnich latach zajmował się głównie operą (m.in. Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego), aktualnie zaś bada wątki polskie w twórczości europejskiej XIX wieku.
degol@amu.edu.pl