



FRANCESCA  
DA RIMINI



RICCARDO  
ZANDONAI



Filharmonia  
Łódzka  
im. Artura  
Rubinsteina

DYREKTOR NACZELNY  
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ  
TOMASZ BĘBEN

DYREKTOR ARTYSTYCZNY  
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ  
LECH DZIERŻANOWSKI

DYRYGENT I SZEF ORKIESTRY  
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ  
DANIEL RAISKIN

CHÓRMISTRZ I SZEF CHÓRU  
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ  
DAWID BER

The Met  
ropolitan  
Opera 

DYREKTOR GENERALNY MET  
PETER GELB

DYREKTOR MUZYCZNY MET  
JAMES LEVINE



RICCARDO ZANDONAI (1883–1944)

# FRANCESCA DA RIMINI

OPERA W CZTERECH AKTACH

LIBRETTO: TITO RICORDI WEDŁUG TRAGEDII GABRIELE D'ANNUNZIA

## OSOBY

FRANCESCA — SOPRAN  
*córka Guida Mniejszego da Polenty*

SAMARITANA — MEZZOSOPRAN  
*jej siostra*

OSTASIO — BAS  
*jej brat*

GIOVANNI — BARYTON  
*zwany Chromym, syn Malatesty da Verucchio*

PAOLO — TENOR  
*zwany Pięknym, jego brat*

MALATESTINO — TENOR  
*zwany Jednookim, jego brat*

BIANCOFIORE — MEZZOSOPRAN  
*dwórka Franceski*

GARSENDA — SOPRAN  
*dwórka Franceski*

ALTICHIARA — KONTRALT  
*dwórka Franceski*

ADONELLA — SOPRAN  
*dwórka Franceski*

NIEWOLNICA — MEZZOSOPRAN

TOLDO BERARDENGO — TENOR  
*notariusz*

WĘDROWNY BARD — BAS

KUSZNIK — TENOR

STRAŻNIK NA WIEŻY — BARYTON

## KUSZNICZY I ŁUCZNICZY, MUZYCY

PRAPREMIERA W TEATRO REGIO W TURYNIE  
19 LUTEGO 1914 ROKU

PREMIERA W THE METROPOLITAN OPERA W NOWYM JORKU  
9 MARCA 1984 ROKU  
WZNOWIENIE: 4 MARCA 2013 ROKU

## REALIZATORZY

REŻYSERIA — PIERO FAGGIONI

DEKORACJE — EZIO FRIGERIO

KOSTIUMY — FRANCA SQUARCIAPINO

ŚWIATŁO — GIL WECHSLER

RUCH SCENICZNY — DONALD MAHLER

## OBSADA

FRANCESCA — EVA-MARIA WESTBROEK

SAMARITANA — DINA KUZNETSOVA

OSTASIO — PHILIP HORST

GIOVANNI — MARK DELAVAN

PAOLO — MARCELLO GIORDANI

MALATESTINO — ROBERT BRUBAKER

BIANCOFIORE — CAITLIN LYNCH

GARSENDA — DISELLA LARRUSDOTTIR

ALTICHIARA — PATRICIA RISLEY

ADONELLA — RENÉE TATUM

NIEWOLNICA — GINGER COSTA-JACKSON

TOLDO BERARDENGO — KEITH JAMESON

WĘDROWNY BARD — JOHN MOORE

KUSZNIK — HUGO VERA

STRAŻNIK NA WIEŻY — STEPHEN GAERTNER

CHÓR, ORKIESTRA THE METROPOLITAN OPERA  
W NOWYM JORKU

DYRYGENT — MARCO ARMILIATO

PRZEDSTAWIENIE TRWA OKOŁO CZTERECH GODZIN  
(Z TRZEMA PRZERWAMI)

PRZEDSTAWIENIE W JĘZYKU WŁOSKIM Z NAPISAMI  
W JĘZYKACH POLSKIM I ANGIELSKIM

# STRESZCZENIE LIBRETTA

---

## **Akt pierwszy**

Włochy, XIII wiek. W domu rodziny Polentanich w Rawnie zabawę służbie, która dworuje sobie z wędrownego barda, przerywa przybycie brata Franceski. Ostasio zamierza z powodów politycznych wydać swoją siostrę za okrutnego, kalekiego Giovanniego Malatestę, zwanego Gianciottem. Francesca, która nigdy nie widziała swojego przyszłego męża, jest przekonana, że ma poślubić Paola, przystojnego brata Gianciotta. Siostra pociesza Franceskę, poruszoną faktem opuszczenia rodzinnego domu, tymczasem słudzy powiadają ją, że przyjechał jej narzeczony; widząc Paola, który przybył w zastępstwie brata, twierdzą, że to najpiękniejszy rycerz na świecie. Siostry żegnają się, gdy Paolo wkracza na dziedziniec. Francesca wręcza mu różę. Młodzi ludzie, nie zdążywszy zamienić słowa, zakochują się w sobie.

## **Akt drugi**

Francesca, jako żona Gianciotta, mieszka teraz w Rimini. Podczas bitwy toczącej się między gibelinami, zwolennikami cesarza i gwelfami, stronnikami papieża, do których należy ród Malatestów, spotyka Paola i zarzuca mu oszustwo. Paolo błaga ją o przebaczenie i rzuca się w wir walki,

wierząc, że jeśli pokona wroga, zostanie mu wybaczone zło, jakie za jego sprawą spotkało Franceskę. Kobieta modli się, by Bóg otoczył go swoją opieką. W pewnej chwili wydaje jej się, że strzała trafia Paola w głowę. Zrozpaczona biegnie mu na ratunek, a ukochany uspokaja ją, mówiąc, że nie jest ranny, ale że zabija go miłość do niej. Przybywa Gianciotto. Chwali męstwo brata, ale jest zaskoczony, widząc żonę na polu walki. Francesca i Paolo, chcąc odwrócić jego uwagę, częstują go winem. Żołnierze wnoszą oślepionego Malatestina, młodszego brata Giovanniego i Paola. Francesca bandażuje mu swoją szarfą zranione oko. Mężczyźni wracają na pole bitwy.

## **Akt trzeci**

Francesca czyta dwórkom, zabawiającym ją tańcem i śpiewem, historię Ginewry i Lancelota. Gdy jej służąca Smaragdi przynosi wiadomość, że Paolo, który opuścił Rimini, by zapomnieć o Francesce, powrócił, nakazuje im wyjść. Zjawia się Paolo i Francesca błaga go, by zostawił ją w spokoju, ale on wyznaje jej miłość. Zakochani razem czytają opowieść o Ginewrze i Lancelocie, w której odnajdują odzwierciedlenie swojego losu. Pocałunkiem przypieczętowują uczucie.

### **Akt czwarty, część pierwsza**

Malatestino, beznadziejnie zakochany we Francesce, chcąc ją zdobyć, proponuje, że otruje Gianciotta. Francesca opiera się jego zalotom, a gdy zjawia się mąż, mówi mu o zachowaniu młodszego brata. Oburzony Gianciotto żąda wyjaśnień, a wówczas Malatestino wyjawia, że widział Paola wchodzącego w nocy do pokoju Franceski. Gianciotto nie chce wierzyć w niewierność żony, Malatestino namawia go więc, by tej nocy obaj zaskoczyli kochanków.

### **Akt czwarty, część druga**

Franceskę męczą złe sny, dwórki starają się ją uspokoić. Nadchodzi Paolo i oboje ponownie wyznają sobie miłość. Kiedy z zewnątrz dobiega ich głos Gianciotta, Paolo próbuje uciec tajnym przejściem, ale tam czeka na niego brat. Gianciotto zamierza się nożem na Paola, lecz cios dosięga Franceskę, która zasłoniła ukochanego. Gianciotto rani także Paola i kochankowie umierają, obejmując się ramionami.

## PIERO FAGGIONI

Włoski reżyser, aktor i scenograf. Jego wielkim sukcesem było przedstawienie *Dziewczyny z Zachodu* G. Pucciniego z P. Domingiem w roli Dicka Johnsona w Royal Opera House, Covent Garden (1982), nagranych na płycie DVD. Przedstawienie to zostało wznowione w 2005 r. z J. Curą i A. Gruber w roli Minnie. W Metropolitan Opera poza *Franceską da Rimini* wyreżysero-

## REŻYSER

wał także *Bal maskowy* G. Verdiego (1990) z A. Milo (Amelia), L. Pavarottim (Riccardo), J. Ponsem (Renato) i E. Obratsovą (Ulryka), był również autorem scenografii tego przedstawienia. Innym jego wielkim sukcesem była *Carmen* G. Bizeta w La Scali (1984) – z Sh. Verrett w roli tytułowej, P. Domingiem w roli Don José i R. Raimondim w roli Escamilla.

## EVA-MARIA WESTBROEK

Holenderka, absolwentka konserwatorium w Hadze. W latach 2001–2006 była solistką Staatsoper w Stuttgarcie, gdzie z sukcesem wykonywała m.in. partię Toski w operze G. Pucciniego i Desdemony w *Otelli* G. Verdiego (przyznano jej zaszczytny tytuł Kammersängerin). Do jej największych osiągnięć zaliczane są wykonania partii Katarzyny Izmańskiej w *Lady Makbet mceńskiego powiatu* D. Szostakowicza w De Nederlandse Opera w Amsterdamie, Opéra national de Paris i Covent Garden, Elżbiety w *Tannhäuserze* R. Wagnera i Cesarzowej w *Kobiecie bez cienia* R. Straussa w Opéra national de Paris, Minnie

## FRANCESCA (SOPRAN)

w *Dziewczynie z Zachodu* G. Pucciniego w Covent Garden i De Nederlandse Opera w Amsterdamie, Leonory w *Mocy przeznaczenia* G. Verdiego w Théâtre Royal de la Monnaie w Brukseli, Amelii w *Balu maskowym* G. Verdiego w Staatsoper we Frankfurcie oraz Chrysothemis w *Elektrze* R. Straussa w Bayerische Staatsoper w Monachium. Na estradzie koncertowej występuje z Rotterdam Philharmonic Orchestra pod dyktando W. Giergiewa. Słyszeliśmy ją już w partii Sieglinde w *Walkirii* R. Wagnera.

## MARK DELAVAN

Amerykanin, uczestnik Merola Opera Program przy San Francisco Opera. Aktualnie ma repertuarze następujące role: Jagona w *Otelli* G. Verdiego i Michele w *Płaszczu* G. Pucciniego (w Los Angeles Opera), Amonasra w *Aidzie* G. Verdiego (w Metropolitan Opera i Operze w Bilbao), Scarpia w *Tosce* G. Pucciniego (w Covent Garden i Bayerische Staatsoper), Germonta w *Traviacie* G. Verdiego, Thoasa w *Ifigenii na Taurydzie* Ch. W. Glucka, Alfia w *Rycerskości wieśniaczej* P. Mascagniego, Tonia w *Pajacach* R. Leoncavalla i Hrabiego di Luny w *Trubadurze* G. Verdiego (w Lyric Opera w Chicago), Jochanaana w *Salome*

## GIOVANNI (BARYTON)

*me* R. Straussa (w Gran Teatre del Liceu), tytułową w *Holendrze tułaczu* R. Wagnera (w Atlanta Opera), Jacka Rance'a w *Dziewczynie z Zachodu* G. Pucciniego (w Covent Garden i Duńskiej Operze Narodowej) oraz Carla Gérarda w *Andrei Chénierze* U. Giordana, Tomskiego w *Damie pikowej* P. Czajkowskiego i Alfia w *Rycerskości wieśniaczej* P. Mascagniego (w Metropolitan Opera). Śpiewa także partię Wotana w *Złocie Renu* i *Walkirii* oraz Amfortasa w *Parsifalu* R. Wagnera, a także Renata w *Balu maskowym* i tytułową w *Falstaffie* G. Verdiego.

## MARCELLO GIORDANI

Włoch, Sycylińczyk. Współpracuje z najszlachetniejszymi teatrami operowymi i orkiestrami symfonicznymi, występując w różnorodnym repertuarze: od oper V. Belliniego i G. Donizettiego, przez opery G. Verdiego i G. Pucciniego, do dzieł H. Berlioza. Zadebiutował podczas festiwalu w Spoleto w 1986 r. w roli Księcia Mantui w *Rigoletcie* G. Verdiego. W Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej po raz pierwszy wystąpił dwa lata później (w roli Nadira w *Poławiaczach pereł* G. Bizeta w Portland Opera) i od tego czasu datuje się jego międzynarodowa karier-

## PAOLO (TENOR)

ra. Z Metropolitan Opera związany jest od roku 1993. Na tej scenie występował m.in. w *Piracie* V. Belliniego, *Romeo i Julii* Ch. Gounoda, *Łucji z Lammermooru* G. Donizettiego, *Simonie Boccanegrze* (obok P. Dominga) G. Verdiego, a także w *Manon Lescaut* (obok K. Mattili), *Madame Butterfly* (obok P. Racette), *Dziewczynie z Zachodu* (obok D. Voigt), *Turandot* (obok M. Guleghiny) G. Pucciniego i *Potępieniu Fausta* (obok S. Graham) H. Berlioza. Ostatnio słyszeliśmy go w partii Ernanięgo w operze G. Verdiego.

## ROBERT BRUBAKER

Amerikanin. Karierę wokalną rozpoczął w chórze New York City Opera jako baryton, by ostatecznie zostać jednym z wiodących tenorów tej sceny, wykonującym partie Alfreda w *Traviacie* i Księcia Mantui w *Rigoletcie* G. Verdiego, Cavaradossiego w *Tosce*, Pinkertona w *Madame Butterfly* i Rudolfa w *Cyganerii* G. Pucciniego. Od lat jest zapraszany do występów przez English National Opera, Washington National Opera, Houston Grand Opera, Canadian Opera Company, Seattle Opera, Israeli Opera, Teatro dell'Opera di Roma i wiele innych scen, występuje także

## MALATESTINO (TENOR)

na Salzburger Festspiele i Mostly Mozart Festival. Jego dorobek wzbogacają partie z następujących dzieł: *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny* K. Weilla, *Z martwego domu* L. Janačka, *Der Zwerg* A. von Zemlinsky'ego, *Wojna i pokój* S. Prokofiewa, *Chowańszczyzna* M. Musorgskiego. W Met po raz pierwszy zaśpiewał w 1992 r. w *Śpiewakach norymberskich* R. Wagnera, następnie wystąpił w głównych rolach w *Peterze Grimsie* B. Brittena, *Sprawie Makropulos* L. Janačka, *Doktorze Fauście* F. Busoniego i ostatnio w *Nixonie w Chinach* J. Adamsa (transmisja HD w 2011 r.).

## MARCO ARMILIATO

Pianista i dyrygent, absolwent konserwatorium im. N. Paganiniego w rodzinnej Genui. Jako dyrygent zadebiutował w 1989 r. w teatrze w Limie, w Peru (*Napój miłosny* G. Donizettiego), następnie pracował w teatrach hiszpańskich i włoskich. W 1992 r. został głównym dyrygentem Teatro Arriaga w Bilbao, gdzie prowadził m.in. przedstawienia *Cyganerii* i *Toski* G. Pucciniego, *Carmen* G. Bizeta, *Traviaty* G. Verdiego i *Opowieści Hoffmanna* J. Offenbacha. W 1996 r. rozpoczął współpracę ze Staatsoper w Wiedniu (*Andrea Chénier* i *Fedora* U. Giordana, *Tosca* i *Turandot* G. Pucciniego, *Traviata* G. Verdiego, *Cyrułik sewilski*

## DYRYGENT

G. Rossiniego). W Metropolitan Opera, począwszy od sezonu 1998/1999, poprowadził już ponad dwieście przedstawień (m.in. *Cyganerii*, *Toski*, *Turandot*, *Madame Butterfly* i *Jaskółki* G. Pucciniego, *Sly* E. Wolfa-Ferrarięgo, *Łucji z Lammermooru*, *Córki pułku* i *Anny Boleyn* G. Donizettiego, *Traviaty*, *Rigoletta*, *Aidy*, *Trubadura*, *Ernanięgo*, *Stiffelia* i *Don Carlosa* G. Verdiego oraz *Rycerskości wieśniaczej* P. Mascagniego). Występuje również w teatrach operowych w San Francisco, Berlinie, Barcelonie, Filadelfii, Madrycie, Weronie i Paryżu.







WYRAFINOWANE, NIEMAL „STRAUSSOWSKIE” HARMONIE,  
NIEKONWENCJONALNA INSTRUMENTACJA, ZINDYWIDUALIZOWANIE  
MUZYCZNEGO JĘZYKA CHARAKTERYZUJĄCEGO BOHATERÓW SPRAWIAJĄ,  
ŻE OPERĘ ZANDONAI MOŻNA POSTAWIĆ W RZĘDZIE NAJBARDZIEJ UDANYCH  
DOKONAŃ WŁOSKIEJ OPERY PIERWSZYCH LAT DWUDZIESTEGO WIEKU.

## FRANCESCA, PAOLO, RICCARDO

---

### 1.

Wicher piekielny, który się nie znuży,  
dusze tam wodzi z daleka i z bliska,  
i nie masz końca ich smętnej podróży.\*

W drugim kręgu Piekła pokutują, podobni „szpaków wędrownych gromadzie” dusze tych, którzy z nieposzanowaniem praw zadość czynili cielesnym żądom, targani porywami wiatru jak niegdyś porywami zmysłów. Dante spotyka Semiramidę, Dydonę, Kleopatę, Achillesa, ale i Tristana; pełen współczucia dla potępionych, spotyka też parę kochanków: Franceskę i Paola.

Dante jest łagodny dla potępionych kochanków: w drugim kręgu Piekła jest niewiele tylko gorzej niż w kręgu pierwszym, w którym spędzają wieczność ludzie szlachetni i wspaniali, lecz nieochrzczeni. Tęsknią, ale ich tęsknota nigdy nie zostanie zaspokojona. W kręgu drugim tęsknota nie ustaje, pojawia się w dodatku kara fizyczna – wystawienie na porywy gwałtownego wichru. Nieustająca tęsknota jest jednak znacznie gorsza.

W chwili śmierci Francesca miała niespełna trzydzieści lat, od mniej więcej dziesięciu była żoną Giovanniego (Gianciotta) Malatesty (zaaranżowane przez rodziców małżeństwo zostało zawarte w 1275 roku). Historia spularyzowana przez Boccaccia głosi, że miast szpetnego narzeczonego (nosił przydomek Sciancato, czyli „Chromy”), jako przyszłego męża Francesce przedstawiono jego

pięknego młodszego brata, Paola. Po ślubie kłamstwo wyszło na jaw, a jego konsekwencje stały się oczywiste dla wszystkich prócz Giovanniego. Za sprawą tradycji literackiej utarło się przekonanie, że Paolo Malatesta był kawalerem, źródła potwierdzają jednak jego wcześniejszy (w roku 1269) ślub z Orabile Beatrice, hrabiną di Ghiaggiuolo. W którym roku Giovanni Malatesta odkrył zdradę żony i brata? Może w 1283, może w 1285? Źródła nie są tu zgodne; zgodne są przecież w opisie kresu, jaki zgotował obojgu kochankom. Ikonografia (choćby Ingres) dokumentuje ich ostatnie chwile: Paolo wyciska jeszcze czuły pocałunek na szyi Franceski, ale w rogu komnaty czai się już rozwścieczony Giovanni z obnażoną szpadą. *Nota bene* zazdrosny mąż postąpił zgodnie z duchem epoki i Dantemu, tak przecież wrażliwemu na nieszczęsny los pary młodych kochanków, ani powstało w głowie wtrącać go w kręgi piekieł. Bo czy inaczej postąpił w kilka wieków później autor wspaniałych madrygałów, książe Gesualdo da Venosa? Ciało swojej wiarołomnej żony i jej kochanka kazał w dodatku wystawić na widok publiczny (zbrodnia księcia zainspirowała jednego z najciekawszych włoskich kompozytorów naszej doby, Salvatore Sciarrina, do stworzenia kameralnej opery *Luci mie traditrici*, ale to zupełnie inna historia).

### 2.

Czy opłaciła się inwestycja, jaką poczynił w początkach dwudziestego wieku Tito Ricordi, włoski wydawca i kreator życia muzycznego? W kręgu kompozytorów

związanych z domem wydawniczym Ricordich od kilku lat pozostawał młody jeszcze, niespełna trzydziestoletni Riccardo Zandonai (1883–1944), dotychczas autor trzech oper, z których premiery (w 1908 roku) doczekała tylko jedna (*Il Grillo del focolare*, według *Świerszcza za kominem* Dickensa). Sukces dzieła skłonił Tita, który po śmierci ojca Giulia stanął na czele wydawnictwa, do postawienia obiecującego twórcy na miejscu bardziej eksponowanym. Kolejna udana premiera Zondonaia, *Conchita* (1911) według powieści Pierre'a Louysa, potwierdziła pokładane w nim nadzieje, co pewnie sprawiło, że w kręgu Ricordich zaczął być postrzegany jako następca Giacomina Pucciniego. Dla Zondonaia był to oczywisty zaszczyt, dla Pucciniego równie oczywisty afront. Od tego momentu stosunki najlepiej rozpoznawalnego (po Verdim) włoskiego kompozytora z jednym z największych europejskich wydawnictw muzycznych znacznie się ochłodziły. Upłynął jednak wiek, a czas – choć często niesprawiedliwy – potrafi nieraz ukazać właściwe proporcje: jeśli porównamy popularność twórcy *Turandot* z obecnością na światowych scenach dzieł autora *Romea i Julii*, możemy przyjąć, że mimo wszystko Zandonai pozostał wielkością lokalną.

Z jednym, acz istotnym, wyjątkiem: przedstawianej dzisiaj Państwu *Franceska da Rimini* (i może, jak chcą niektórzy, właśnie *Romea i Julii*, lecz na znacznie mniejszą skalę). Jeżeli mierzyć popularność dzieła liczbą nagrań płytowych, niespełna dwadzieścia od 1950 roku, nie jest może wynikiem olśniewającym, ale świadczącym o pozostawianiu dzieła w światowym obiegu muzycznym. Żadna z pozostałych oper włoskiego kompozytora nie była traktowana inaczej niż ciekawostka fonograficzna lub dzieło reje-

strowane „dla honoru domu”. Dlaczego tak się stało? Być może „ostańcom” jest trudniej. Być może jeszcze trudniej jest profesorom. Zandonai, werysta z ducha, przekonań i upodobań muzycznych, objął katedrę w Liceo Rossini po Pietro Mascagnim, z którym dobrze się znał jeszcze od czasów studiów w Pesaro (1899–1902). Konieczność ciągłego ukazywania, „jak trzeba komponować”, zabija spontaniczność, a w każdym razie bardzo ją ogranicza. Konieczność ciągłego konfrontowania swojego muzycznego świata z napierającą „moderną” skłania w sposób całkiem uprawniony do umacniania się na zajmowanych estetycznych pozycjach.

Problem w tym, że estetyka włoskiego weryzmu też przed niedawnym czasem była „moderną”, całkiem nowym doświadczeniem po dominującym stylu *bel canto* i – z drugiej strony – reformach Wagnerowskich. Odrzucenie patosu i koturnowości, skupienie się na walorach dramatycznych, jakie przynosi życie zwykłe, wymagało sięgnięcia po mniej do tej pory skonwencjonalizowane środki muzyczne. Ostatnie słowo w estetyce *bel canto* należało do Verdiego (choć ten wielki muzyk świadomy był wyczerpywania się dotychczasowej formuły i w swych ostatnich dziełach z sukcesem szukał drogi wyjścia z impasu). Wagnerowski dramat muzyczny *sensu stricto* nie miał szans zakwestionować – we Włoszech! – rodzimej tradycji operowej, na pewno jednak w poszukiwaniach młodych twórców epoki Mascagniego odegrał zasadniczą rolę inspirującą. Zresztą nie tylko u nich: zatarcie typowego podziału na poszczególne numery (co nieprzyjemnie zaskoczyło niektórych widzów na premierze Verdiowskiego *Falstaffa*, a świadczyło o podobnym, jak u Wagnera, toku muzycznej wypo-

wiedzi), poszukiwania w zakresie orkiestracji (gdzie się podziela tylekroć wyśmiewane „umpa, umpa” w akompaniamencie orkiestrowym?), a zwłaszcza szczególne rozwiązania harmoniczne, zapoczątkowały nowy typ myślenia muzycznego. Nowe tematy wymagały zatem współczesnych środków wyrazu. Zbuntowani synowie: Leoncavallo, Mascagni, Giordano, a zwłaszcza najpopularniejszy z nich Puccini, pobłażliwie traktując wcześniejsze dzieła Verdiego, Wagnerowskie gigantomachie odrzucili ze szczerem, Wagnerowskie zdobycze muzyczne w znacznej mierze uznali jednak za swoje, nie rezygnując przy tym z Verdiowskiej łatwości wyprowadzania melodii.

### 3.

Zandonai staje w całkiem licznym szeregu kompozytorów, dla których poruszający epizod z arcydzieła Dantego stał się inspiracją: Feliciano Strepponi, ojciec słynnej śpiewaczki Giuseppiny Strepponi, był pierwszym kompozytorem, który sięgnął po ten motyw (Padwa, 1823), po nim byli Quilici, Generali, Staffa, Tamburini, nawet wielki Saverio Mercadante (Madryt, 1828), nie sposób przecież wymienić wszystkich... Sergiusz Rachmaninow przedstawił swoje dzieło w roku 1906, niemieckiemu kompozytorowi Hermannowi Goetzowi pracę nad operą przerwała przedwczesna śmierć (1876). Do tej pory jednym z najpopularniejszych utworów Piotra Czajkowskiego jest poemat symfoniczny pod oczywistym tu tytułem, chętnie wykorzystywany przez choreografów.

Jest przecież pewien szczegół, który różni operę Zandonai od innych, przywołanych wyżej, dzieł. Wymienieni przed chwilą kompozytorzy wykroili libretto z materii utkanej przez średniowiecznego włoskiego poetę, natomiast kanwą

oglądanego dziś utworu stała się tragedia pióra Gabriele d'Annunzia. Poeta ten był w ówczesnych Włoszech człowiekiem instytucją, nieledwie dobrem narodowym. Sztuka, napisana specjalnie dla związanej z d'Annunziem słynnej aktorki Eleonory Duse, miała premierę w 1901 roku. Po przeszło dziesięciu latach pamięć o sukcesie była na tyle żywa, że szukający dobrego libretta kompozytor z aspiracjami nie mógł znaleźć odpowiedniejszego materiału. Plastyczna narracja, walory dramatyczne, wreszcie wysmakowany współczesny język zdawały się bardzo atrakcyjne i niemal gwarantowały powodzenie (co było o tyle potrzebne, że ostatnia premiera – *Melenis* wystawiona w Teatro dal Verme w 1912 roku – zrobiła zdecydowaną klapę). Tito Ricordi podjął się trudnego zadania nakłonienia kapryśnego poety do wyrażenia zgody na operową adaptację tragedii, a był do tego ze wszech miar uprawniony, bo to on sam został librecistą Zandonai. Szczęśliwie dla historii włoskiej opery zgoda została łaskawie udzielona, ale życzliwość starego mistrza dotrwała zaledwie do premiery w turyńskim Teatro Regio, 19 lutego 1914 roku albo istniała niewiele dłużej. Prapremiera okazała się bowiem... wielkim sukcesem. Zazdrość inspiruje, ale zawiść – jak wiadomo – nie jest twórcza. Triumf kompozytora, potwierdzony wkrótce premierą londyńską, mediolańską (już nie w Teatro dal Verme, jak wcześniejsze opery Zandonai, ale w La Scali!) czy nowojorską przyćmił sławę dramatu, a tego się raczej nie wybacza.

Z dzisiejszej perspektywy dzieło włoskiego kompozytora zasługuje na uwagę najzyczliwszą. Szczęśliwie stopiły się w nim wspomniane wcześniej nowe prądy myślenia muzycznego z melodyjnością w stylu *bel canto*. Muzykologowie spostrzegają wpływy współczesnych mu twórców





na paletę barw orkiestrowych: wyrafinowane, niemal „straussowskie” harmonie, niekonwencjonalna instrumentacja, zindywidualizowanie muzycznego języka charakteryzującego bohaterów sprawiają, że operę Zandonai można postawić w rzędzie najbardziej udanych dokonań włoskiej opery pierwszych lat dwudziestego wieku.

Trudno sprostać takiemu sukcesowi. Riccardo Zandonai stał się zakładnikiem *Franceski*. Żadna z jego późniejszych oper nie zbliżyła się do niej pod względem popularności, ale też w żadnej następnej nie potrafił w ten sposób połączyć młodzieńczej jeszcze świeżości i spontaniczności, otwarcia na otaczający go świat współczesnej sztuki muzycznej z umiejętnością świadomego czerpania z włoskiej tradycji operowej i tej bardzo niedawnej, i tej już odległej.

Kompozytor, dyrygent, profesor. Wspomniane przeze mnie wcześniej okopywanie się na zajętych pozycjach doprowadziło Zandonai w kilkanaście lat później (1932) do podpisania manifestu przeciwko modernistycznym prądom w muzyce... Zandonai zatoczył wielki krąg, by znaleźć się pod koniec życia daleko przed punktem, od którego zaczął karierę.

#### 4.

W internetowym sklepie Metropolitan Opera na klienta czekają dwie „żywe” interpretacje opery Zandonai: stosunkowo niedawna, zaprezentowana w amfiteatrze Sferisterio w 2004 roku, a przygotowana muzycznie przez Mau-

rizia Barbaciniego (w partiach tytułowych Daniela Dessi i Fabio Armiliato, w jednej z pobocznych ról pojawia się znany później polskim widzom Giuseppe Altomare) oraz – bardziej nas tu interesująca – inscenizacja zarejestrowana w Met w roku 1984. Główne partie wykonywali wówczas Renata Scotto i Plácido Domingo, dyrygował James Levine; jest to ta sama inscenizacja, którą zobaczą Państwo w transmisji z nowojorskiego teatru. Blisko trzydzieści lat utrzymuje się na afiszu dzieło przygotowane przez Piera Faggioniego i nic na razie nie wskazuje, by miało zostać zastąpione nowym (podobnie ma się rzecz z prezentowaną już Państwu *Turandot* w reżyserii Franca Zeffirellego – choć jego pozostałe prace inscenizacyjne spadły już z afisza, ta utrzymuje się na nim z pełnym powodzeniem od porównywalnego czasu).

W bajkach często pojawia się motyw jaskini, w której płoną świeczki, obrazujące długość życia bohaterów. Przypiszmy ten obraz współczesnej recepcji dzieł ważnych, mniej ważnych, całkiem nieważnych. Zandonai? Ogień tli się niezbyt mocno, ale nie gaśnie.

---

#### **LECH KOZIŃSKI**

*recenzent i publicysta muzyczny; od roku 1993 publikuje recenzje na łamach „Ruchu Muzycznego”; współpracownik (w latach dziewięćdziesiątych XX wieku) nieistniejących już pism muzycznych „Studio” i „Klasyka” oraz II Programu Polskiego Radia*







# FRANCESCA DA RIMINI W BOSKIEJ KOMEDII DANTEGO: ŚREDNIOWIECZNA EMMA BOVARY

---

NIEWIELE POSTACI Z WIELKIEGO POEMATU DANTEGO BYŁO NA PRZESTRZENI WIEKÓW PRZEDMIOTEM TAK WIELKIEGO ZAINTERESOWANIA, JAK JEGO FRANCESCA DA RIMINI, NIEWIELE DOCZEKAŁO SIĘ TYLU PRZEDSTAWIEŃ W MALARSTWIE, STAŁO SIĘ INSPIRACJĄ DLA KOMPOZYTORÓW CZY POETÓW.

Epizod rozgrywający się w drugim kręgu Piekła do dziś pobudza wyobraźnię czytelników, nie do końca przekonanych o słuszności tak surowej kary dla tej delikatnej, młodej i pięknej kobiety, której jedyną winą było to, jak mogłoby wynikać z pobieżnej lektury, że zakochała się w równie pięknym i młodym Paolu Malateście i razem popełnili cudzołóstwo. Przyłapani na gorącym uczynku przez zdradzonego męża, starszego brata Paola, który był, jak podawały lokalne kroniki, człowiekiem nieatrakcyjnym, a na dodatek nieokrzesany, zostali przezeń zabici pod wpływem gniewu, zazdrości i zapewne urażonej dumy. Dante umieścił go w ostatnim, dziewiątym kręgu, w części nazwanej Kainą od biblijnego zabójcy swojego brata Abła.

Wielki poeta włoski nawiązał do historii, jaka wydarzyła się około 1285 roku, ale „przedłużył” ją o dramat pośmiert-

ny obojga kochanków, na którym pragnie skupić uwagę czytelników. Nie czyni tego z punktu widzenia moralisty potępiającego bez reszty cudzołóstwo, interesuje go raczej poznanie całej prawdy na temat ich błędnego rozeznania istoty własnego człowieczeństwa. Postawa kochanków z Rimini, podobnie jak wszystkich innych potępionych w Dantejskich zaświatach, jest wynikiem utraty prawdy, owego *bonum intellectus* (dobra umysłu), opisanego przez Arystotelesa i skomentowanego przez Tomasza z Akwinu w perspektywie chrześcijańskiej. Z drugiej strony ta postawa generuje dalsze czyny i słowa nacechowane iluzją i fałszywym rozumieniem rzeczywistości. W ten sposób błędne koło nieprawdy się zamyka, tak jak zamknął się drugi krąg, który więzi ich i im podobne duchy: w ziemskim życiu dokonali niewłaściwych wyborów, trwając w nich do końca, a ten stan znajduje swoje potwierdzenie w życiu pośmiertnym, które stanowi u Dante go kwintesencję bytu ziemskiego, odartą z wszelkich masek oraz pozorów i utrwaloną na zawsze. Francesca i Paolo, a także inni „mieszkańcy” tego kręgu, podporządkowali rozum zmysłowym namiętnościom, więc w myśl zasady, że kara odpowiada winie, teraz zdani są przez całą wieczność (czy też wieczną terażniejszość – *eterno presente* – jak przedstawia się perspektywa czasowa w *Piekle* Dante go) na łaskę piekielnej nawałnicy, która nigdy nie ustaje, unoszeni beładnie jej podmuchami. Ta *bufera infernal* symbolizuje chaos, jaki panował w ich ziemskim życiu, stanowi jego metaforę.

Zdaniem Dantego, zgodnego z przekonaniem panującym powszechnie w chrześcijańskiej kulturze średniowiecza, człowiek jest obrazem Boga w swojej duchowej istocie, a to oznacza, że tylko słuchając głosu rozumu, najwyższego daru Stwórcy, może pozostać prawdziwie wolny i w pełni realizować swoje człowieczeństwo. Francesca, pragnąc wyzwolić się z niechcianego związku, zawartego z pominięciem jej uczuć i zapewne dla zaspokojenia ambicji rodzinnych, być może wprowadzona w błąd – w legendarnym przekazie, do którego u Dantego nie ma jednak odniesień, miała sądzić, że jej mężem zostanie Paolo – uległa czarowi urokliwego młodzieńca, który zapłonął do niej namiętnością miłosną. Teraz oboje nie mogą zaznać upragnionego pokoju duszy, jak czytelnik wnioskuje z pierwszych słów dialogu Franceski z Dantem (będącym protagonistą poematu, reprezentującym nie tylko późniejszego autora *Boskiej Komedii*, lecz także ludzkość), ale ona nie dostrzega prawdziwych przyczyn tego stanu rzeczy i odgrywa przed swoim rozmówcą rolę bohaterki tragicznej. Dante, wędrujący z Wergiliuszem po zaświatach, by poznać ich sens i podzielić się nim ze swoimi czytelnikami dla ich dobra, po ludzku współczuje głęboko młodej kobiecie z powodu jej nieszczęsnego losu, podwójnej śmierci: fizycznej i duchowej. Staje się on mimowolnie odbiorcą jej „tragedii” i reaguje na nią uczuciem, które według Arystotelesa jest naturalne dla sytuacji tragicznej. A ona to uczucie litosnego współczucia umiejętnie wykorzystuje do swoich celów, dokonując swoistej manipulacji. Zdaje się rozumieć, że obecne położenie kochanków symbolizuje kwintesencję

przeszłego życia, ale postrzega je jako tragedię przez nich niezawinioną i oskarżenie kieruje do innych:

„Miłość, co łatwo serc zacnych się chwyta,  
Skuła go czartem mej ziemskiej postaci;  
Wzdrygam się pomnąc, jak była zabita.

Miłość, co zawsze miłością się płaci,  
Tak mi kazała w nim podobać sobie,  
Że go nie zgubię już ni on mię straci.

Miłość nas śmiercią położyła w grobie...  
Morderca niechaj Kainy się lęka!”\*

(Dante, *Pieśń V*, w. 100–107)

Parafrazując słowa poety Guida Guinizzellego (w. 100), prekursora nurtu znanego pod nazwą „nowy słodki styl” (*dolce stil nuovo*), a także zasadę miłosnej wzajemności (w. 103), zawartą w traktacie *De amore* niejakiego Andreasa Capellanusa, z którego czerpali swe myśli poeci prowansalscy i włoscy oraz autorzy francuskich romanów dworskich, rozpowszechnianych w wersji włoskiej, Francesca oskarża o własną śmierć fizyczną i duchową pisarzy odpowiedzialnych za propagowanie i idealizowanie takiego modelu miłości, który ją i Paola doprowadził do śmierci. Do tego modelu nawiąże raz jeszcze, opowiadając Dantemu o pocałunku, który zapoczątkował związek obojga. Skłoniła ich doń wspólna lektura jednego z romansów dworskich, zwłaszcza fragmentu odnoszące-

---

\* Tu i dalej cytuję *Pieśń V Pieśń V* w przekładzie Edwarda Porębowicza.



go się do pocałunku Lancelota, rycerza Okrągłego Stołu i Ginewry, żony króla Artura, do którego doszło za sprawą niejakiego Galehauta, herolda tego ostatniego:

„Raz dla zabawy czytaliśmy boje,  
Gdzie wpadł Lancelot w miłosne więzienie;  
Byliśmy sami, bezpieczni oboje.

Czasem nad księgą zbiegło się spojrzenie  
I zdejmowało z lic barwy rumiane –  
Ale nas zmogło jedno okamgnienie.

Kiedyśmy doszli, gdzie usta kochane  
Rycerz całował w nieowładnej chęci,  
On, z którym nigdy się już nie rozstanę,

Drżący do ust mych przywarł bez pamięci;  
Księga i pisarz Galeottem byli –  
W ten dzień jużesmy nie czytali więcej.”

„Gdy jeden mówił, drugi cień w tej chwili  
Szlochał; a jam czuł, że coś się rozkłada  
We mnie i duch się mój ze śmiercią sili...”

I padłem, jako ciało martwe pada”

(tamże, w. 127–142)

Średniowieczna madame Bovary, jak trafnie określił Franceskę jeden z krytyków, pod wpływem lektur, którymi karmiła swoją wyobraźnię, zagubiła dystans istniejący między literaturą i życiem. Cytując autorów, których treści przyjęła bezkrytycznie, ujawniła gotowość kształtowania własnego życia według ich wizji, skutkiem czego pocału-

nek „przeczytany” (Lancelota i królowej Ginewry) stał się pocałunkiem „przeżytym” (przez nią i Paola). Miłosna namiętność rozumiana jako obiektywna konieczność nabrała znamion wartości absolutnej, upokarzając tym samym rozum, najwyższy dar Boga. W momencie śmierci okazała się demonem, który ją i Paola popchnął wprost do piekielnej otchłani. Oto dławczą ta tragedia – zdaje się sugerować poeta swoim czytelnikom – nie musiała się wydarzyć.

Dante jako autor poematu, w którym poczesne miejsce odgrywa koncepcja wolnej woli, nie ściągając z Franceski odpowiedzialności za obecny los, nie pozostaje jednak wobec niego obojętny, o czym świadczy reakcja Dantego-pielgrzyma, który mdleje, nie mogąc opanować wewnętrznej walki z uczuciem litosnego współczucia. A może też dlatego, że sam czuje się w jakimś stopniu odpowiedzialny za jej nieszczęście, gdyż w latach młodości on także pisał wiersze, w których były obecne akcenty miłosne, zdolne rozpaść wyobraźnię osób takich jak Francesca... A zatem Pieśń ta może też być odczytana w kluczu autobiograficznym jako rozrachunek z młodzieńczą poezją, niezależnie od tego, że podnosi problem niebezpieczeństwa płynącego z bezkrytycznego zaufania do słowa pisanego, kreującego fikcyjną rzeczywistość.

Krytyka romantyczna *Boskiej Komedi*, która pomijała kontekst etyczno-religijny i historyczny, tak istotny do zrozumienia poszczególnych epizodów, mających często charakter mikrostruktur dramatycznych, idealizowała postać Franceski i innych wielkich potępionych w *Piekle*. Odczytywała tę postać zgodnie z własnym obrazem rzeczywistości a nie przekazem Dantego, który, *nota bene*, dla zrozumienia we właściwym mu kontekście kultu-

rowym wymaga ze strony czytelnika pewnego wysiłku oraz wniknięcia w ducha epoki i świadomość moralną i intelektualną, jaka cechowała pierwszych komentatorów poematu. Także niektórzy późniejsi czytelnicy rozumienie tego epizodu opierają na słowach samej Franceski, ulegając jej sile retorycznej perswazji, tak jak początkowo uległ jej bohater poematu, zanim ocknął się z omdlenia. Nie zawsze skłonni są oni dostrzec głębszy sens jej wypowiedzi, tak jak nie dostrzeża go ona sama, bo to Dante autor „przemycy” w nich treści pełniące rolę „filtra” neutralizującego jej wyznania i próby apologii, nie tylko wtedy, gdy zrzuca ona odpowiedzialność za swój ziemski i pośmiertny dramat na innych, ale także wówczas, gdy przedstawia swoją namiętność miłosną jako rodzaj fatalnej siły, której nie sposób się oprzeć.

Poeci, malarze, dramaturdzy i kompozytorzy mają prawo reinterpretować wcześniejszą tradycję literacką zgodnie z własnym odczuciem i wyobrażeniem. To, co tworzą w duchu artystycznej wolności, jest ich własnym dziełem, wytworem światopoglądu i tendencji panujących w ich czasach. Ale warto pamiętać, że żadne nowe odczytanie tekstu funkcjonującego jak archetyp nie może rzutować na kształtowanie sensu zawartego w owym pierwszym przekazie, nie może deformować jego treści. Rzeczywistość opisana w arcydziele Dantego nie jest czarno-biała, i tak samo, a może przede wszystkim, charakter określonej postaci nigdy nie rysuje się jednoznacznie dobry lub zły, gdyż człowiek przedstawia się jako istota złożona, zagu-

biona pośród wielu prawd, nierzadko się wykluczających, dysponująca jednak „kluczem” do ich pełnego zrozumienia, kluczem, którego nieraz tak bardzo brakuje ludziom współczesnym.

Kultura europejska zna wiele heroin o imieniu Francesca da Rimini, jak choćby bohaterkę opery Riccarda Zandonai. Jej libretto nawiązuje tylko pośrednio do Dantego, zainspirowane wprost tragedią Gabriele D’Annunzia, który zmienił różne szczegóły w stosunku do pierwowzoru. Wsłuchując się w ich historie, warto pamiętać o tej pierwszej, archetypicznej, która zapoczątkowała bogatą i – czego możemy być pewni – ciągle jeszcze niezakończoną „opowieść” (poetycką, sceniczną, muzyczną...) osnutą wokół dramatu miłości i śmierci.

---

**MARIA MAŚLANKA-SORO**  
*profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Jagiellońskiego, filolog klasyczny i italianistka, pracuje w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego; najważniejsze zainteresowania naukowe: literatura i kultura włoskiego Średniowiecza, dantologia, tragedia grecka epoki klasycznej i włoska okresu Renesansu, recepcja literatury antycznej w literaturze europejskiej; opublikowała cztery monografie naukowe, m.in. „Nauka poprzez cierpienie (pathei mathos) u Ajschylosa i Sofoklesa” (1991), „Tragizm w ‘Komedii’ Dantego” (2005, wyd. II zmienione 2010), piąta – na temat tragedii włoskiej – jest w druku, a także około siedemdziesięciu rozpraw i artykułów naukowych w Polsce i za granicą (we Włoszech, Stanach Zjednoczonych, Szwecji, Finlandii, Hiszpanii i Belgii)*







ORGANIZATORZY, SPONSORZY, PARTNERZY



PATRON MEDIALNY



PARTNERZY TRANSMISJI

„THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD”



SPONSORZY I PARTNERZY THE METROPOLITAN OPERA

REALIZACJA CYKLU „THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD” JEST MOŻLIWA DZIĘKI GRANTOWI NEUBAUER FAMILY FOUNDATION

BLOOMBERG JEST GŁÓWNĄ FIRMĄ SPONSORUJĄCĄ CYKL „THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD”.

**Bloomberg**

TRANSMISJE „THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD” SĄ WSPIERANE PRZEZ

**Toll Brothers**<sup>®</sup>  
America's Luxury Home Builder™



Filharmonia  
Łódzka  
im. Artura  
Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu Województwa Łódzkiego

ul. Narutowicza 20/22, 90-135 Łódź  
(+48 42) 664 79 18 / 664 79 10  
(+48 42) 664 79 70 faks  
filharmonia@filharmonia.lodz.pl

REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

(+48 42) 664 79 79  
bilety@filharmonia.lodz.pl  
(honorujemy karty płatnicze)

ZAKUP BILETÓW PRZEZ INTERNET

**eBilet.pl**

Twój Bilet dowolnego czasu!

INFORMACJE O KONCERTACH

poniedziałek–piątek: 11.30–15.30  
(+48 42) 664 79 99

WYDAWCA  
FILHARMONIA ŁÓDZKA IM. ARTURA RUBINSTEINA  
W POROZUMIENIU Z APOLLO FILM SP. Z O.O.

OPRACOWANIE PROGRAMU  
AGNIESZKA SMUGA

PROJEKT GRAFICZNY  
WWW.POLKADOT.COM.PL

ZDJĘCIA  
MARTY SOHL/MET

KOREKTA  
EWA JUSZYŃSKA-PORADECKA

SKŁAD, ŁAMANIE, PRZYGOTOWANIE DO DRUKU  
MEDIA PRESS P. AUGUSTYNIAK  
I WSPÓLNICY S.J. / BEATA GAWŁOWSKA

NAŚWIETLENIA, DRUK  
ZAKŁAD POLIGRAFICZNY SINDRUK

ODDANO DO DRUKU: 6.03.2013

