

Regna il sonno su tutti – la luce langue... Motywy snu i wyobraźni oraz ich przekształcenia w *Makbecie* Piavego i Verdiego

Nie ulega wątpliwości, że *imaginatio* jest potężnym fundamentem, na którym wspiera się cała poezja dawna. Clive Staples Lewis, czyniąc aluzję do tytułu Sidneyowskiej *Defence of Poesy*, scharakteryzował tę prawidłowość pod postacią następującego przeciwstawienia w swoim eseju *English Literature in the Sixteenth Century*:

The defence of poetry (...) is a defence not of poetry as against prose but of fiction as against fact. The word *poetry* covered all imaginative writing whether in prose or verse, and even those critics who did not so extend it thought of poetry primarily as invention¹.

Należy zatem odróżnić *imaginatio* jako poetycką zasadę kreowania świata przedstawionego (w tej funkcji ma ona znaczenie ogólniejsze i konstytutywne dla dramatu Szekspirowskiego) od wyobraźni pojmowanej jako wewnętrzna kategoria dzieła sztuki: fantasmagorii, stanowiącej kontrapunkt wobec elementów akcji, mających

¹ C.S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century*, Oxford 1954, s. 318. „Obrona poezji (...) nie jest obroną poezji przeciwstawionej prozie, ale fikcji przeciwstawionej faktowi. Słowo *poezja* często oznacza wszelką twórczość pisaną opartą na zmyśleniu, obojętnie, czy jest to proza, czy wiersz. Nawet ci krytycy, którzy nie nadawali temu pojęciu tak szerokiego zakresu, myśleli o poezji przede wszystkim jako o inwencji” (przekład polski Małgorzata Lisecka).

pozór prawdopodobieństwa, *quasi*-realnych, będącej albo efektem działań ponadnaturalnych, albo złudzenia, halucynacji, snu, obłądu czy też innych zjawisk, których wpływom ulega bohater dramatu. Efekty te „udostępniane” są po części także odbiorcy poprzez tekst, grę aktorską, adaptację sceniczną – w przypadku wersji operowej dramatu znaczącym medium jest oczywiście muzyka. Każdy dramat Szekspira ma taką właśnie, kontrapunktyczną, budowę – jest to zgodne z szesnastowieczną wizją sztuki, w której bieg ziemskich wydarzeń objawia utajoną, boską prawdę o rzeczywistości i jej porządku; w której zaciera się cienka granica między poznaniem zmysłowym a objawieniem i wizją; w której zjawiska naturalne i historyczne splatają się z ponadnaturalnymi². A przecież przekazują one spójny obraz świata, nawet jeśli dzisiaj wydaje się nam on nad wyraz hermetyczny w swojej skomplikowanej i niejasnej symbolice, która skłoniła onegdaj Aby Warburga do wypowiedzi na temat „tortury klasycystycznego tekstu”³. Jeżeli – jak twierdzi Warburg – symbolika przedstawienia renesansowego nie mogła docierać w sposób zrozumiały nawet do współczesnego odbiorcy, dlaczego mielibyśmy oczekiwać, że znajdzie ona wierną pod względem estetycznym reprezentację w dziewiętnastowiecznej operze, we wspólnym dziele Francesca Marii Piavego i Giuseppe Verdiego? Nie oczekujemy więc tego – możemy jedynie podjąć próbę prześledzenia, w jaki sposób librecista i kompozytor dokonują uwspółcześniającego odczytania dramatu elżbietańskiego.

Stosunkowo mało znacząca wydaje mi się przy tym okoliczność, którą zwykle się eksponować w części prac na temat *Makbeta* Verdiego: że jest to relatywnie wcześnie dzieło kompozytora (w przeciwieństwie do dwóch jego pozostałych „szekspirowskich” oper: *Otella* i *Falstaffa*)⁴. Natomiast więcej miejsca poświęcę – wielokrotnie już, co prawda, i na różne sposoby analizowanemu – zagadnieniu wierności libretta *Makbeta* wobec Szekspirowskiego pierwowzoru, o którą to wierność kompozytor miał podobno szczególnie zabiegać – z efektem, który różnie bywa oceniany⁵. Zasadniczo chodzi mi jednak o zjawisko natury ogólniejszej, tzn. o specyficzne, najlepiej chyba poświadczone sławnym esejem Stendhala *Racine et Shakespeare*, podejście roman-

² H. Berger, *Theater, Drama, and the Second World: A Prologue to Shakespeare*, w: *idem, Second World and Green World: Studies in Renaissance Fiction-Making*, Berkeley–Los Angeles 1990, s. 115.

³ Cyt. za: D.J. Gordon, *Roles and Mysteries*, w: *The Renaissance Imagination. Essays and Lectures by D. J. Gordon*, red. S. Orgel, Berkeley–Los Angeles 1980, s. 11.

⁴ Zob. D. Albright, *The Witches and the Witch: Verdi's Macbeth*, „Cambridge Opera Journal” 2005, nr 3, s. 244-245; J. Hepokoski, *Ottocento Opera as Cultural Drama: Generic Mixtures in „Il trovatore”*, w: *Verdi's Middle Period: Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, red. M. Chusid, Chicago 1997, s. 144-145; E. Hudson, „...qualche cosa d'incredibile...”: *Hearing the Invisible in „Macbeth”*, „Cambridge Opera Journal” 2002, nr 1/2, s. 11-12; D. Levin, *Opera out of Performance: Verdi's „Macbeth” at San Francisco Opera*, „Cambridge Opera Journal” 2004, nr 3, s. 256; R. Parker, *The New Grove Guide to Verdi and His Operas*, Oxford 2007, s. 10, 103-104.

⁵ Por. Ch. Clausen, *„Macbeth” Multiplied. Negotiating Historical and Medial Difference between Shakespeare and Verdi*, Amsterdam–New York 2005 („Introduction”); D.R.B. Kimbell, *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, Cambridge 1985, s. 169-177. Na ten temat przeczytać można również obszerny komentarz Davida R.B. Kimbella, który podkreśla, że wierność oryginalnym tekstom dramatów była ogólniejszą cechą wczesnych oper szekspirowskich (D.R.B. Kimbell, *Young Verdi and Shakespeare*, „Proceedings of the Royal Musical Association” 1974-1975, nr 101, s. 64).

tyków do twórczości Szekspira: pełne fascynacji i niezrozumienia zarazem⁶. Elizabeth Hudson przypomina o tym, zapewne niezamierzenie, kiedy w swojej pracy „...*qualche cosa d'incredibile...*”: *Hearing the Invisible in „Macbeth”* opisuje, jaką wagę przywiązywał Verdi do realizacji scenicznej swego *Makbeta*, szczególnie w odniesieniu do scen zawierających elementy fantastyczne: sceny bankietu w akcie II, kiedy pojawia się duch Banka, a także procesji przyszłych królów Szkocji, oglądanych przez Makbeta w jego widzeniu w akcie III⁷. Wszakże samo to, że Hudson wszędzie w swoim tekście posługuje się pojęciem „fantastic”, wskazuje nam, jakiej metamorfozie podlega świat Szekspirowskiego *Makbeta* w tym nowym, romantycznym ujęciu. Fantastyka i niesamowitość jest oczywiście nader istotnym elementem dzieła Piavego i Verdiego, ale odpowiedź na pytanie, czy funkcje, w jakich elementy te zostały wprowadzone do opery, są kompatybilne z tymi, które nadał im Szekspir w pierwotnej wersji dramatu, musi być negatywna. Fantastyka w ujęciu romantycznym rozumiana jest bowiem, w przeciwieństwie do dawnej kategorii *imaginatio*, przede wszystkim jako domena niesamowitości, grozy, tajemniczości.

Makbet Szekspira jest przede wszystkim – jak podkreślają badacze – znakomitym, głębokim psychologicznie literackim studium zbrodni; zbrodni, która rodzi się właśnie w imaginacji i której źródłem jest w istocie sama myśl⁸. Jest to zatem nie tyle (albo nie tylko) opowieść o morderstwie, pociągającym za sobą kolejne morderstwa, ale o tym, w jaki sposób w umyśle człowieka dokonuje się przemiana, skłaniająca go ku popełnieniu wielkiego zła, oraz o konsekwencjach tego rodzaju uczynku. Warto przypomnieć, że w librecie *Makbeta* Piave nie pozostawił nieomal żadnych fragmentów tekstu, które potwierdzałyby to pierwotne autorskie zamierzenie: nie ma w nim np. ani śladu odniesienia do dłuższej rozmowy Makbeta z żoną (akt I, scena 7); do monologu Makbeta, kiedy to upewnia się on w swej decyzji zamordowania Banka (akt II, scena 1); czy też do monologu Hekate, którym – niejako na stronie – czytelnik zostaje pouczony o tym, jak potężne siły kierują postępowaniem człowieka, całkowicie poza jego świadomością i wolą (akt III, scena 5); albo do rozmowy Makbeta z lekarzem na temat „choroby duszy” (akt V, scena 3). A są to przecież właśnie te sceny, które najobszerniej zdają nam sprawę z chwiejności postanowień Makbeta, z jego wahań, lęków, obsesji i skrupułów, wreszcie, z motywów, którymi ostatecznie kieruje się bohater w swych działaniach. Dla przykładu, pouczające jest porównanie ze sobą obydwu – dramatycznej i operowej – wersji sceny, w której Makbet po raz pierwszy rozmawia z żoną na temat planowanego przyjazdu króla Duncana do zamku:

Szekspir

Piave

M: My dearest love,
Duncan comes here to-night.
LM: And when goes hence?

M: Fra poco il Re vedrai...
LM: Ripartirà?
M: Domani.

⁶ Por. np. F. Burwick, *Shakespeare and the Romantics*, w: *A Companion to Romanticism*, red. D. Wu, Malden–Oxford–Carlton 1999; Y. Han, *Introduction: Shakespeare, Romantics, and Reader-Response Critics*, w: *idem, Romantic Shakespeare: From Stage to Page*, Cranbury–London–Ontario 2001.

⁷ E. Hudson, *op. cit.*, s. 12-13 oraz przypisy 11-12 na tych stronach.

⁸ Zob. np. H.C. Goddard, *The Meaning of Shakespeare*, t. 2, Chicago 1960, s. 107-108; T.B. Tomlinson, *A Study of Elizabethan and Jacobean Tragedy*, Cambridge 1964, s. 39-40.

M: To morrow, – as he purposes.
LM: O, never!
Shall sun that morrow see! [...]
M: We will speak farther⁹.

LM: Mai non ci rechi il sole un tal domani.
M: Che parli?
LM: E non intendi?...
M: Intendo, intendo!
LM: Or bene?...
M: E se fallisse il colpo?
LM: Non fallirà, se tu non tremi¹⁰.

Zestawienie powyższych cytatów nasuwa czytelnikowi następującą refleksję: opera ewidentnie nie domaga się subtelności niedopowiedzenia, a może nawet stawia opór podobnemu rozwiązaniu scenicznemu. Szekspirowski Makbet czyni wyraźny unik, gdy żona wprost objawia przed nim zamiar zgładzenia króla: z trzech jego przytoczonych wyżej kwestii dwie są niejasne, aluzyjne: („Jutro. Taki przynajmniej jego zamiar” oraz „Pomówim o tym jeszcze”¹¹). Dzieje się tak, ponieważ bohater nie podjął jeszcze ostatecznej decyzji o morderstwie, waha się, a autor w taki właśnie sposób sygnalizuje jego wahanie i fakt, że zło nadal pozostaje w fazie niejasnych wyobrażeń. W wersji libretta na to wahanie nie ma wszakże miejsca ani czasu, dlatego Piave przyspiesza decyzję bohatera, rezygnując zarazem z możliwości zasugerowania odbiorcy, by zastanowił się nad tym momentem wahania i odpowiednio je zinterpretował. W przypadku dziewiętnastowiecznej opery zabieg „spłylenia” libretta w zestawieniu z jego dramatycznym pierwowzorem wydaje się jednak w pełni uzasadniony i właściwy. Spodziewamy się bowiem, że w tym okresie rozwoju gatunku operowego znaczna część semantycznej zawartości dzieła przeniesiona zostaje na muzykę. Innymi słowy, że w warstwie muzycznej odnajdziemy równoległy wobec tekstu i dopełniający go przekaz, być może przynoszący pewne informacje i sugestie interpretacyjne, których bezpośrednio w tekście próżno by szukać. Czy tak właśnie dzieje się w przypadku opery Verdiego? Do tej kwestii powrócimy za chwilę.

Kiedy śledzimy relację tekstu libretta do dramatu Szekspira, okazuje się, że motywy imaginacji, wyobrażeń, snów i widzeń nie mogą być w *Makbecie* realizowane inaczej niż tylko poprzez warstwę muzyczną dzieła. Jasne stają się bowiem, że najważniejsze partie tekstu, w których Szekspir literalnie i bezpośrednio wątek ten ewokuje, z libretta zostały usunięte:

Oryginał angielski

B: Are ye fantastical, or that indeed
Which outwardly ye show?
(Akt I, scena 3)

Przekład polski

Czyście wy tylko łudzącymi mary,
Czy rzeczywiście tym, czym się rzekomo
Jawicie oku?

⁹ Cyt. za: *The Plays and Poems of Shakespeare*, t. 6, red A.J. Valpy, London 1857, s. 24. W dalszym tekście skróty oznaczają bohaterów: odpowiednio M – Makbet, LM – Lady Makbet, B – Banko, H – Hekate, L – Lekarz, Ż – Żołnierz, C – Chór, D – Dama. Wszystkie cytaty z angielskiego oryginału *Makbeta* pochodzą z tejże edycji (w dalszym tekście bez przypisów).

¹⁰ Cyt. za: F.M. Piave, *Macbeth. Melodramma in 4 Parti da rappresentarsi nel Teatro Carlo Felice*, Geneve 1848, s. 11. Wszystkie cytaty z libretta *Makbeta* Piavego pochodzą z tejże edycji (w dalszym tekście bez przypisów).

¹¹ Cyt. za: W. Szekspir, *Makbet*, przeł. J. Paszkowski, Wrocław 1997. Wszystkie cytaty z polskiego przekładu *Makbeta* Szekspira pochodzą z tejże edycji (w dalszym tekście bez przypisów).

B: Where such things here, as we do
speak about,
Or have we eaten on the insane root
That takes the reason prisoner?
(Akt I, scena 3)

M: When I burned in desire to question
them farther, they made themselves –
air, into which they vanished.
(Akt I, scena 5)

H: And that, distill'd by magic slights,
Shall raise such artificial sprights,
As, by the strength of their illusion,
Shall draw him on to his confusion.
He shall spurn fate, scorn death, and
bear
He hopes 'bove wisdom, grace, and fear:
And you all know, security
Is mortals' chiefest enemy.
(Akt III, scena 5)

L: Not so sick, my lord,
As she is troubled with thick-coming fan-
cies,
That keep her from her rest.
(Akt V, scena 3)

M: The time has been, my senses would
have cool'd
To hear a night-shriek; and my fell of hair
Would, at a dismal treatise, rouse, and
stir,
As life were in't: I have supp'd full with
horrors;
Direness, familiar to my slaughterous
thoughts,
Cannot once start me.
(Akt V, scena 5)

Powiedz mi, czy rzeczywiście
Było tu coś takiego, o czym mówim,
Czy też, nie wiedząc o tym spożyliśmy
Owej niezdrowej rośliny, od której
Zmysły durzeją?

Kiedy, pałając chęcią dowiedzenia się
czegoś więcej, miałem im dalsze czynić
pytania, rozplynęły się w powietrzu i zni-
kły.

A gdy zostanie w filtr nasz wlaną,
Magicznie przedestylowaną,
Tak sztuczne widma z niej powstaną,
Że ich działalność razem wzięta
Do reszty zmysły mu opęta.
Drwić będzie z losu, z śmierci szydzić,
Dolę swą niewzruszoną widzieć,
I lekceważąc wszystko w świecie
Sądzić się wiecznym – a wy wiecie,
Jak zbytnia ufność w bezpieczeństwo
Pograża w przepaść człowieczeństwo.

Nie tyle
Chora jest, panie, ile udręczona
Osobliwymi widzeniami, które
Nie pozwalają jej użyć spoczynku.

Był czas, gdym drętwiał, słysząc głos
puszczyka,
Gdy przy słuchaniu powieści o strachach
Włos mi się jeżył i prężył na głowie,
Jakby był żywy; czas ten prędko minął;
Przeładowałem się okropnościami:
Spoufalone z zgrozą zmysły moje
Stępiały na wpływ wrażeń.

Odrębną grupę stanowią te partie dramatu, które zostały przez Piavego zreduko-
wane zaledwie do wątku zarysowującej akcję:

Szekspir

B: Whither are they vanish'd?
M: Into the air; and what seem'd corpo-
ral, melted
As breath into the wind. Would they had
stay'd!
(Akt I, scena 3)

Piave

M: Vanir!...
(Akt I, scena 2)

M: If good, why do I yield to that suggestion,
Whose horrid image doth unfix my hair,
And make my seated heart knock at my ribs,
Against the use of nature? Present fears
Are less than horrible imaginings.
My thought, whose murder yet is but fantastical,
Shakes so my single state of man, that function
Is smother'd in surmise, and nothing is
But what is not.
(Akt I, scena 3)

M: What hands are here? ha! they pluck
out mine eyes!
Will all great Neptune's ocean wash this
blood
Clean from my hand? No, this my hand
will rather
The multitudinous seas in incarnadine,
Making the green one, red.
(Akt II, scena 2)

LM: How now, my lord! why do you keep
alone,
Of sorriest fancies your companions
making?
Using those thoughts, which should indeed
have died
With them they think on?
(Akt III, scena 2)

Ż: As I did stand my watch upon the hill,
I look'd toward Birnam, and anon,
methought,
The wood began to move.
(Akt V, scena 5)

M: Ma perchè sento rizzarsi il crine?
Pensier di sangue, d'onde sei nato?...
Alla corona che m'offre il fato
La man rapace non alzerò.
(Akt I, scena 3)

(*si guarda le mani*)
M: Oh! questa mano!...
Non potrebbe l'Oceàno
Queste mani a me lavar!
(Akt I, scena 14)

LM: Perchè mi sfuggi, e fiso
Ti veggo ognora in un pensiero profondo?
(Akt II, scena 1)

Ż: La foresta di Birna si muove!
(Akt IV, scena 7)

Jeśli przyjrzymy się cytowanym wyżej przykładom, łatwo dostrzeżemy, że intencje dramaturga i intencje librecisty jawią się jako całkowicie odmienne, i to przynajmniej w dwóch różnych aspektach.

Najistotniejsze wydaje się (co poświadcza pierwszy przykład, a także przykłady z aktu II i V), że Piave w ogóle nie jest zainteresowany tym, co stanowi podstawę obrazowania Szekspirowskiego w *Makbecie*: a mianowicie, starannym „zacieraniem konturu” między rzeczywistością realną a wizją i złudzeniem. Dialog Banka i Makbeta Piave ogranicza tylko do jednego słowa – „vanir” („vanish'd”), które jest po prostu komentarzem do akcji scenicznej, podczas gdy w oryginale tekstu wyraźnie zarysowana została krucha relacja między tym, co namacalne i pewne, a tym, co niejasne i ukryte (czy też właśnie między rzeczywistością a złudzeniem). Verdi, jak się wydaje, maksymalnie wykorzystuje owo pojedyncze „vanir!”, które stanowi dla niego niezbędny przerywnik między dwoma bardzo uschematyzowanymi epizodami, między allegro *Macbetto e Banco*

vivano!... a allegro risoluto *Pro Macbetto! E tuo signore...* Uwaga w didaskaliach, zapisana przy partii Makbeta („pensieroso”), nie mówi nam wiele z perspektywy muzycznej. Znacznie bardziej czytelny jest interwał tercji małej, w który Verdi ubiera „vani” Piavego: charakterystyczny interwał (którym kompozytor posłużył się także w *Otellu*, w scenie rozmowy Otella z Jagonem¹²); oparty w smyczkach na statycznym akordzie, również złożony z tercji małych (*cis, e, g, b*); na przemian opadający i wznoszący; powracający w sumie pięciokrotnie, ponieważ Banko powtarza jak echo frazę muzyczną z partii Makbeta; wreszcie domknięty kwartą. To właśnie motyw tercji nadaje temu krótkiemu fragmentowi oniryczny i niespokojny zarazem nastrój przecucia, przeniknięcia wyobraźnią nieuchronnego zła (czy w ten sposób właśnie Verdi zatwierdza wskazówkę „pensieroso”, zawartą w librecie?).

Makbet w librecie Piavego ogląda swoje ręce (co wyraźnie zaznaczono w didaskaliach) i konstatuje, że są zakrwawione. Piave pozostawił w swojej wersji metaforę oceanu, którą posługuje się Szekspir, ale użył jej w innym celu: dla odmalowania poczucia winy i strachu, które dręczą Makbeta. Tymczasem w pierwowzorze dramaturgicznym pełni ona dodatkowo inną jeszcze funkcję: poprzez swą hiperboliczność pogłębia wrażenie nierealności całej sceny, tak iż ostatecznie nie jesteśmy pewni, czy Makbet rzeczywiście ogląda krew na rękach, czy może ulega temu samemu złudzeniu, które później będzie dręczyło Lady Makbet, uporczywie zmywającą w somnambulicznym transie nieistniejące plamy na swoich dłoniach. I dalej: w jednej z ostatnich scen posłaniec dzieli się z królem wrażeniem, jakie odniósł, gdy spoglądał na las Birnam. Wydawało mu się – choć nie jest tego pewien, i dlatego ociąga się z niewiarygodną relacją – że las się porusza (owo Szekspirowskie „methought”, lepiej znane standardowemu czytelnikowi z *Hamleta*¹³). Iluzoryczność tego wrażenia, nieufność wobec świadectwa zmysłów, w powiązaniu z mglistością zasłyszanej poprzednio przepowiedni, czyni sytuację Makbeta szczególnie dramatyczną. W jaki sposób potraktował tę scenę Piave? Z daleko idącą dosłownością: „La foresta di Birma si muove”. Verdi podkreśla tę dosłowność mocnymi uderzeniami synkopowanych ćwierćnut, skandowaną, opadającą w tercjach frazą, wzmocnioną równoległym brzmieniem obojów, klarnetów, fagotów i puzonów. Warto zauważyć przy tym, że zmiana postaci żołnierza na chór, choć jest rozwiązaniem logicznym z perspektywy operowej, dodatkowo uniemożliwia zachowanie oryginalnej intencji dramaturgicznej. Trudno bowiem, aby owo wrażenie – „methought” – stanowiło treść zbiorowego doznania tłumu (przykład 2).

Po drugie (odnosi się to do dwóch pozostałych zamieszczonych wyżej cytatów), zastanawiające wydaje się również, że spośród słów i pojęć, które nawiązują do rzeczy wyimaginowanych, fantastycznych lub urojonych, Piave najchętniej posługuje się słowem „pensiero” (które zapewne przetłumaczyć należy w pierwszym znaczeniu jako „myśl”, zwłaszcza że odpowiada ona dość wiernie Szekspirowskiemu „thought”), znacznie rzadziej włoskimi odpowiednikami Szekspirowskich „imagining” oraz „fancy”. Kilkakrotnie pojawia się w librecie słowo „fantasma” lub „larva” – zawsze w znaczeniu „twór wyobraźni”. Raz jeden, w scenie *Mi si affaccia un pugnale...*, odnajdujemy zwrot „Orrenda imago!”, bezpośrednio nawiązujący do renesansowej kategorii wyobraźni.

¹² G. de Van, *Verdi's Theater: Creating Drama through Music*, przekł. ang. G. Roberts, Chicago 1998, s. 276.

¹³ „My father; – methinks, I see my father. – O, where, my lord? – In my mind's eye, Horatio” (cyt. za: *The Plays and Poems of Shakespeare*, t. 14, red. A.J. Valpy, London 1853, s. 25).

Wszystko wskazuje na to, że ani dla librecisty, ani dla kompozytora nie jest ona specjalnie istotna.

Macbeth
RECITATIVO (pensive) *LARGO all'breve marcato*
 Va - nit! Sa - ran - no i fi - gli lui co - vo - ni! Ac - con - ti - ar - co - - ni!

Banco
RECITATIVO *LARGO*
 E tu ra - pia di lo - ra. Ac - con - ti - ar - co - - ni!

Violini I. *pp*
 Violini II. *pp*
 Violenze *pp*
 V. Celli *pp*
 C. Bassi *pp*

Przykład 1. G. Verdi, *Makbet*, akt I, scena 2¹⁴

Macbeth
 nuo - ve?

CORO
 Ter. *f* L'fo - re - sta di Bir - nam si nuo - ve!
 Bassi *f* L'fo - re - sta di Bir - nam si nuo - ve!

Przykład 2.

Szczególnie interesujące i nieoczekiwane są sytuacje (nieliczne zresztą), w których Piave z jakiegoś powodu zdecydował się tekst Szekspira poszerzyć o określone sceny. Rozpatrzmy dwa najbardziej uderzające przypadki – wielką scenę z recytatywem i arią Banka z aktu drugiego oraz interludium chóralne z aktu trzeciego.

¹⁴ G. Verdi, *Macbeth*, Mediolan b.d., reprint: New York b.d.. Cyt za: IMSLP Petrucci Music Library, http://imslp.org/wiki/Macbeth_%28Verdi,_Giuseppe%29. Wszystkie cytaty z partytury *Makbeta* Verdiego pochodzą z tejże edycji (w dalszym tekście bez przypisów).

Oryginał włoski

B: Studia il passo, o mio figlio... usciam
da queste
Tenébre...un senso ignoto
Nascer mi sento il petto,
Pien di tristo presagio e di sospetto.

Come dal ciel precipita
L'ombra più sempre oscura!
In notte egual trafissero
Duncan il mio signor.
Mille affannose immagini
M'annunciano sventura,
E il mio pensiero ingombrano
Di larve, e di terror.
(Akt II, scena 4)

*(Scendono gli Spiriti, e mentre danzano
intorno a Macbeth, le Streghe cantano il
seguito)*

C: Ondine e Silfidi
Dall'ali candide,
Su quella pallida
Fronte spirate
Tessete in vortice
Carole armoniche,
E sensi ed anima
Gli confortate.
(Akt III, scena 3)

Przekład polski (M.L.)

Pospiesz się, synu... wyjdźmy z tych
ciemności... dziwne uczucie
rodzi się w mym sercu,
pełne smutnego przeczucia i podejrzeń.

Niebo zasnuwa się mrokiem,
coraz bardziej mrocznieje!
W noc taką jak ta zamordowano
mego króla, Dunkana.
Niespokojne wyobrażenia
zwiastują mi nieszczęście,
i zasnuwają myśl
marami i lękami.

*(Podczas gdy duchy tańczą wokół Mak-
beta, więdźmy śpiewają)*

Nimfy i sylfidy
białoskrzydłe,
tchnijcie nad tym
białym czołem,
utkajcie krąg
słodkich pieśni,
by ożywić
jego zmysły i duszę.

Pierwsza z tych dwóch scen została w całości skoncentrowana wokół kategorii wyobraźni. Przeanalizujmy słowa, które wydają się kluczowe: wszystkie dotyczą motywów nocy i ciemności („tenebre”, „ombra”, „oscura”, „notte”) oraz motywów strachu, lęku, złych przeczuć („senso ignoto”, „presagio”, „sospetto”, „immagini”, „pensiero ingombrano”, „larve”, „terror”). Ciemność nocy pobudza wyobraźnię i rodzi strach, ale – co nie jest bez znaczenia – odbiorca wie już, że wyobrażenia te staną się wkrótce rzeczywistością. Oto jak Verdi interpretuje tę scenę: kluczowy dla ugruntowania nastroju jest recytatyw, z wewnętrzną dynamiką zbudowaną na serii napięć i odprężeń – najpierw crescendo i decrescendo w tremolach smyczków, z jednostajną formułą rytmiczną (wahanie kroku obrazowane czytelnie przez skrócenie motywu pauzami), potem crescendo w partii wokalne, przeprowadzające recytatyw w arię. Przede wszystkim jednak w recytatywie wydobywa Verdi dwa słowa-klucze, to jest „presagio” („przezucie”) oraz „sospetto” („podejrzeń”). Pierwsze stanowi kulminację crescendo (na akordzie a-moll) – słowo „zaciemnia się” nieoczekiwanie, poprzez skok oktawowy i zmianę rejestru – podczas gdy „sospetto”, oparte na tenucie, akordem H⁷ otwiera miejsce dla całkowicie innej już, typowo belkantowej wyrazowości. Tam dla interpretacji wyobrażeń nie pozostanie już zbyt wiele miejsca, reglamentowanego uschematyzowaną, zawsze wyrazistą i czytelną rytmiką Verdiowską: silnie punktowaną i ujętą w idiom marsza¹⁵ (przykład 3).

¹⁵ Por. G. de Van, *op. cit.*, s. 124-125.

The image shows a musical score for an opera scene. It consists of two systems of staves. The first system is marked "ADAGIO" and "RECITATIVO". The vocal line (Banco) has the lyrics: "Studia! passio, mio figlio! u-". The instrumental parts (Violini I, Violini II, Viole, V. Celli, C. Bassi) are marked "pp". The second system continues the vocal line with lyrics: "- sciam de queste fo-nidre... un sen-sa-i-gro-to no-zar mi san-lo in pel-to pien di tristo pre-sa-gio e di so-spef-fo." The instrumental parts are marked "p" and "pp".

Przykład 3.

Odrębność sceny baletowej z aktu trzeciego jest z kolei uderzająca z perspektywy dramatu, ale nie z perspektywy opery, tym bardziej że znalazła ona swoje miejsce w wersji paryskiej dzieła. Pod względem dramaturgicznym można odnieść wrażenie, że fragment ten został przeniesiony do *Makbeta* ze *Snu nocy letniej* i że opera lepiej prezentuje się w swojej wcześniejszej wersji¹⁶. I, podobnie jak w rzeczywistości kreowanej przez Szekspira, gdzie świat zjaw fantastycznych i świat realny funkcjonują obok siebie, a ich mieszkańcy pozostają w ożywionym wzajemnym kontakcie, tak i w wersji operowej postaci będące wytworem wyobraźni bohatera oddziałują na bieg wydarzeń na równi z pozostałymi bohaterami. Verdi sygnalizuje jednak istnienie granicy między obydwooma światami, anonsując pojawienie się postaci baletu stosowną artykulacją (tryl, tremolo,

¹⁶ Spośród znanych mi interpretacji *Makbeta* scena ta uwzględniona jest u Riccarda Chailly'ego (Salzburger Festspiele) z 1984, Luki Ronconiego (Teatro Comunale di Bologna) z 1995, Riccarda Mutiego (Teatro alla Scala) z 1997, Jesúsa Lópeza Cobosa (Teatro Real) z 2004 oraz Bruna Bartoletiego (Teatro Regio di Parma) z 2006.

arpeggio), ale i kolorystyką brzmienia (chłodne, „powietrzne” brzmienia fletu oraz migotliwe, eteryczne harfy). W ten sposób podkreśla „umowność” ich obecności na scenie (przykład 4).

The image shows a musical score for a woodwind and string ensemble. The woodwind section consists of Flauto, Ottavino, Oboi, Clar. in Do, and Fagotti. The string section consists of Violini I., Violini II., Viole, V. Celli, and C. Bassi. The harp part is at the bottom. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. Dynamics include ppp, dolce, and morendo. The woodwinds play a melodic line with a crescendo and decrescendo. The strings play a rhythmic accompaniment with a crescendo and decrescendo. The harp plays a tremolo accompaniment.

Przykład 4.

Zatrzymajmy się teraz nad tymi fragmentami wielkich scen, które zdają się najistotniejsze z perspektywy wybranego przez nas tematu: recytatywem *Mi si affacia un pugnal...* z aktu pierwszego (jest to „odpowiednik” wielkiego Szekspirowskiego monologu *Is this a dagger...*), finałem aktu drugiego oraz sceną *delle apparizioni* z aktu trzeciego. Zauważmy, że głównym bohaterem tych scen jest Makbet, a nie Lady Makbet, mimo iż w centrum romantycznej opery pozostaje zazwyczaj wielka rola kobieca. Jednak, jeśli przeanalizujemy partie Lady Makbet, okaże się, że osią tematyczną ich tekstów pozostaje motyw władzy i pragnienia władzy, a nie wyobraźni. Natomiast kategorią, która często towarzyszy tej postaci i pojawia się w jej kontekście, jest sen – do tego powrócę nieco później.

Recytatyw *Mi si affaccia un pugnal...* otwiera coś na kształt smyczkowego „tuszu” w piano. Podobny „tuszu”, często w połączeniu z rytmem lombardzkim, będzie sygnalizować w scenie momenty, w których szczególnie silnie pracuje wyobraźnia bohatera. Właśnie z tej struktury rytmicznej, obecnej w smyczkach, wyłania się nieoczekiwanie charakterystyczny, progresywny motyw: może nazbyt ryzykowne byłoby nazywanie go „motywem noża”, ale niewątpliwie ma on jakiś obrazowy związek ze słowem „pugnal”, które za chwilę pojawi się w partii wokalne. Powtórzony trzema „cięciami”, przy narastającej intensywnie dynamice i agogice, staje się muzyczną ilustracją tego, co ogląda Makbet, i będzie jeszcze powracać, kontrapunktując frazy, w których Makbet opisuje ulotność, a zarazem sugestywność swego widzenia („*Mi si affaccia un pugnal! L'elsa a me volta? / Se larva non sei tu ch'io ti brandisca... / Mi sfuggi... eppur ti veggo!*”) (przykład 5).

ALLEGRO 12/6 (*Tutto questo duetto dovrà esser detto dai cantanti saltovare, e cupo, ad eccezione di alcune frasi*)

Violini I.
Violini II.
Viola
V. Celli
C. Bassi

Przykład 5.

Drugi centralny motyw monologu, powracający w uporczywym ostinacie, zbudowany na semitonii, ma chyba z kolei eksponować natrętność widzenia – tu, jak się zdaje, Verdi perfekcyjnie odczytuje intencje Szekspira. Motyw ten będzie przewijał się w całym monologu (przykład 6)

Violini I.
Violini II.
Viola
V. Celli
C. Bassi

Przykład 6.

Trzeci element struktury, który należałoby wyodrębnić, to opadająca chromatycznie fraza, ślad dawnej patopoi¹⁷ w romantycznym języku muzycznym, towarzysząca w smyczkach nader statycznej wypowiedzi Makbeta i demaskująca, unieważniająca jej pozorny spokój (przykład 7).

The image shows a musical score for Verdi's *Macbeth*. It includes the vocal line for Macbeth and the accompaniment for Violini I, Violini II, Viole, V. Celli, and C. Bassi. The vocal line has the lyrics: "or las - sas - si - no co - me fan - ta - ma per l'um - bra si stri - seio:". The string parts are marked with *ppp* and feature a descending chromatic phrase.

Przykład 7.

Podobna opadająca chromatycznie fraza (z końcowym skokiem o oktawę w górę) pojawi się w scenie bankietu w akcie drugim, kiedy Makbet wypowiada słowa „le ciocche cruento / Non scuotermi incontro” – w strefie ciemnych, zgaszonych brzmień, tj. w partii fagotu, altówki i wiolonczeli.

Wreszcie, należy odnotować, że wymienione środki obrazowania muzycznego zanikają, są zastępowane przez statyczne plamy dźwiękowe akordów, kiedy Makbet przechodzi od stanu złudzenia do stanu poczucia rzeczywistości (obydwa te stany pojawiają się naprzemiennie w tekście recytatywu i monologu): „Ma nulla esiste ancora... Il sol cruento / Mio pensier le dà forma, e come vera / Mi presenta allo sguardo una chimera”. Na słowach „ma nulla esiste ancora” towarzyszenie instrumentalne zostaje w całości wyłączone, pozostaje samotne brzmienie głosu Makbeta.

Na ogół w *Makbecie* świat imaginacji gra żywszymi kolorami brzmieniowymi niż świat realny. Widać to w scenie siódmej aktu drugiego, która zbudowana jest właśnie na opozycji rzeczywistości i sfery imaginacji, przy czym ta druga – jakkolwiek dostępna tylko poznaniu Makbeta – całkowicie determinuje świadomość wszystkich uczestników bankietu. Właśnie w realizacji muzycznej staje się to najbardziej zauważalne: imaginację kreuje Verdi na podobieństwo żywiołu, akcentowanego szybkimi

¹⁷ Zob. J. Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606, s. 61: „Pathopoeia [pathopoiia] est figura apta ad affectus creandos, quod fit, quando Semitonia carmini inseruntur” („Patopoiia jest figurą zdolną do wywoływania afektów, powstająca poprzez wprowadzenie do utworu semitonii”, przekład polski M.L.). Cyt. za: *Thesaurus Musicarum Latinarum*, www.chmtl.indiana.edu/tml/17th/BURPOE_TEXT.html.

zmianami harmonicznymi i dynamicznymi, zestawieniami motywów o kontrastowym kształcie, ale przeważnie krótkich i ostro zarysowanych, a przede wszystkim silną chromatyzacją. Wątle tremolo smyczków w zamierającym diminuendo pod koniec sceny oznacza powrót do zwyczajnego stanu świadomości, jak w krajobrazie po burzy (przykład 8)

The image shows a musical score for five string parts: Violini I, Violini II, Violenze, V. Celli, and C. Basi. The score is written in a common time signature and features a dynamic progression from *ff* (fortissimo) to *pppp* (pianississimo). The tempo is marked *allarg. a poco a poco* (ritardando). The notation includes various dynamic markings such as *ff*, *p dim.*, *pp*, and *pppp*, along with a *rit.* marking. The score is presented in a standard musical notation format with five staves.

Przykład 8.

Owey nieokielznanej żywiołowości muzycznej przeciwstawia Verdi morderczo schematyczne, ujęte w sztywne ramy melodyczno-rytmiczne *brindisi* – ono najlepiej metaforyzuje realność.

W tej finałowej scenie najważniejszą i najbardziej wyrazistą figurą semantyczną pozostaje interwał kwarty zwiększonej, zawieszony i właściwie nierozwiązany, powtórzony jako kwinta, w klarnetach, fagotach, altówkach i wiolonczelach. Towarzyszy on niespokojnym pytaniom chóru, zaniepokojonego nagłą przemianą zachowania Makbeta. Dopiero ten krótki motyw na dobre wprowadza nas w obszar rzeczywistości fantastycznej, jakkolwiek pojawienie się ducha Banka zostało już oczywiście uprzednio zaanonsowane, i to na kilka zwyczajowych sposobów: a więc najpierw niespokojnym frazowaniem w orkiestrze (ponownie rytm lombardzki), następnie uderzeniem akordu, tremolem i zmianą tempa (przykład 9).

The image shows a musical score for five string parts: Violini I, Violini II, Violenze, V. Celli, and C. Basi. The score is marked *ALLEGRO AGITATO* with a tempo of quarter note = 76. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff* and *pp*. The score is presented in a standard musical notation format with five staves.

Przykład 9.

Scena delle apparizioni ma szczególne znaczenie w świetle problematyki wyobraźni w Makbecie Piavego i Verdiego. Jest to bowiem ten moment dramatu, w którym siła sprawcza imaginacji osiąga swoją symboliczną kulminację. Makbet całkowicie się jej poddaje – trzy kolejne widzenia i trzy enigmatyczne wróżby determinują jego dalsze zamierzenia i działania, zdają się potwierdzać jego najgłębsze przeczucia. „Tu m’afforzi l’accolto sospetto” – mówi Makbet. Prococtwo jest jednak zwodnicze, o czym zresztą uprzedziły Makbeta więdźmy, ostrzegając go, że zjawy czytają w jego sercu i duszy („t’ha letto nel core”). W ten sposób, w intencji Szekspira, rzekome prococtwo jest w istocie projekcją wyobrażeń i podejrzeń bohatera. To niebezpieczny żywioł wyobraźni okazuje się prawdziwą i jedyną przyczyną jego tragedii.

Prześledźmy zatem w partyturze *Makbeta* elementy, które wydają się interesujące jako środki obrazowania tego żywiołu. Przede wszystkim ponownie mamy tu do czynienia z sytuacją, kiedy bardzo typowa dla Verdiego belcantowa poetyka kształtowania melodii żywo kontrastuje z całkowicie odmienną poetyką budowania motywów i fraz. Ta pierwsza pojawia się w wypowiedziach Makbeta, którymi komentuje on i sam sobie tłumaczy kolejne prococtwa, objaśniając je kategoriami racjonalnymi:

Oryginał włoski

La tua vita, Macduffo, perdono...
No!... morrai! sul regale mio petto
Doppio usbergo sarà la tua morte!

Lieto augurio! Per magica possa
Selva alcuna fin or non fu mossa.

Fuggi, o regal fantasima,
Che Banco a me rammenti!

Przekład polski (M.L.)

Makduffie, daruję ci życie...
Nie!... umrzesz! dla mej piersi króla
twoja śmierć będzie jak drugi pancerz!

Śmieszna wróżba! Nawet czary
nie mogą poruszyć lasu z miejsca.

Odejdź, królewska zjawo,
Przypominasz mi Banka!

Z tak opracowanymi frazami kontrastują wahlwe, niepewne, subtelnie zarysowane motywy w partii orkiestrowej (pierwszy, który anonsuje zjawienie się Makbeta; oraz motyw towarzyszący trzeciej zjawie – duchowi dziecka) (przykład 10).

W przypadku tych dwóch kontrastujących idiomów muzycznych całkowicie odmiennie jest także funkcjonowanie orkiestry. W szczególności dotyczy to partii więdźm: Szekspirowskie postaci trzech więdźm zastąpione zostały w wersji operowej przez chór sopranów: jest to celowy zabieg wokalnego „odindywidualizowania” postaci, usytuowania ich właśnie po stronie metaforycznego „głosu wyobraźni”. Efekt ten potęguje często stosowane w tej scenie *colla parte*.

Najbardziej Szekspirowski z ducha sposób prezentacji tego, co wyimaginowane, zastosował Verdi, wprowadzając zespół instrumentów dętych drewnianych *sotto il palco* jako towarzyszenie pochodowi królów w ostatnim widzeniu. Przypomnijmy na marginesie, jak istotne znaczenie miała muzyka dla szesnastowiecznego dramatu elżbietańskiego. Jej występowanie w różnych funkcjach w sztukach Szekspira omawia Wystan Hugh Auden w swoim eseju *Muzyka u Szekspira*, pisząc m.in.:

Szekspir wprowadza muzykę instrumentalną (...) jako słyszalny obraz świata nadnaturalnego lub magicznego. W tym ostatnim przypadku muzyka jest zazwyczaj opatrzona wskazówką sceniczną „poważna, uroczysta”.

(...)

„Uroczysta” muzyka jest zazwyczaj grana poza sceną. Dochodzi więc z niewidzialnego źródła, co osobom znajdującym się na scenie uniemożliwia wyrażanie spontanicznych reakcji¹⁸.

The image shows two systems of musical notation for string instruments. The first system is titled 'ALLEGRO' with a tempo marking of a quarter note equal to 88. It includes staves for Violini I, Violini II, Viole, V. Celli, and C. Bassi. The second system is titled 'ANDANTE SOSTENUTO' with a tempo marking of a quarter note equal to 66. It includes staves for Violini I, Violini II, Viole, V. Celli, and C. Bassi. Both systems feature dynamic markings like 'pp' and 'Pizz.'.

Przykład 10.

Co ciekawe, w Szekspirowskim *Makbecie* brak podobnej sceny z muzyką poza sceną, która obrazowałaby pojawienie się pochodzącego z dźwięku obojów (instrument często występujący w *Makbecie*, gdzie elementy muzyczne zaznaczone w didaskaliach ograniczają się niemal wyłącznie do fanfar). Makbet pyta wiedźm: „what noise is this?”, podczas gdy w wersji operowej wspomina wyraźnie o brzmieniu muzycznym („qual concerto!”). Verdi pozostawia jednak z wersji Szekspira właśnie owo brzmienie obojów, przydając do niego jeszcze klarnety, fagoty oraz kontrafagot, i w takiej postaci muzyka *sotto il palco* stanowi – podług słów Audena – „słyszalny obraz świata magicznego”. Ma ona także charakter poważny i uroczysty:

¹⁸ W.H. Auden, *Muzyka u Szekspira*, przeł. W. Juszczyk, w: *idem, Ręka farbiarza i inne eseje*, wyb. M. Strusiński i J. Zieliński, Warszawa 1988, s. 370-371.

fanfarowy, triolowy motyw oparty na czystym akordzie D-dur zyskuje dodatkowe potwierdzenie harmoniczne w partii trzech wiedzm, trzykrotnie powtarzajcych „apparite” (przyklad 11).

The image shows a musical score for an opera. The top section is labeled 'SOTTO IL PALCO' and contains four staves: 2 Oboi, 6 Cl. in La, 2 Fagotti, and 1 C. Fag. The bottom section is labeled 'CORO' and contains three staves for Soprano I, II, and III. The lyrics 'Appa-ri - te!' are written under the vocal lines. The music features a triole motif in the woodwinds and a vocal line with the lyrics 'Appa-ri - te!'.

Przyklad 11.

Makbet jednak, w opozycji do tego, co pisze Auden, sszy muzyk pochodzc ze swiata magicznego i komentuje j. Muzycznie objawia si to dialektyczn relacj midzy parti grupy *sotto il palco* a parti Makbeta *Fuggi, o regal fantasima...* Triolowa fanfara powraca jak echo, wpleciona midzy regularny omiozgloskowiec, oparty na synkopach i appogiaturach – a do momentu pojawienia si ducha, trzymajcego zwiernid („O mio terror!”), gdzie finalizuje j gwatowny przeskok w tonacj F-dur.

Powrcmy jeszcze do postaci Lady Makbet i do powizanej z ni kategorii snu. O ile wyobrania stanowi w Makbecie mechanizm uruchamiajcy desperackie pragnienie wlady, o tyle sen, zarwno w wersji dramaturgicznej, jak i operowej, zwizany jest nierozcznie ze zbrodni i mierci:

Szekspir

LM: It was the owl that shriek'd, the fatal
bellman,
Which gives the stern'st good-night.
[...]
Alack, I am afraid they have awaked,
And 'tis not done.
(Akt II, scena 2)

M: There's one did laugh in his sleep,
and one cried,
'Murder!'
That they did wake each other, I stood
and heard them:
But they did say their prayers; and
address'd them
Again to sleep.
(...)
One cried, 'God bless us!' and 'Amen',
the other;
As they had seen me with these hang-
man's hands,
Listening their fear, I could not say,
Amen,
When they did say, God bless us!
(Akt II, scena 2)

M: Methought, I heard a voice cry, 'Sleep
no more!
Macbeth does murder sleep, the inno-
cent sleep;
Sleep, that knits up the ravel'd sleeve of
care,
The death of each day's life, sore labor's
bath,
Balm of hurt minds, great nature's sec-
ond course,
Chief nourisher in life's feast,'--
LM: What do you mean?
M: Still it cried, 'Sleep no more!' to all the
house:
'Glamis hath murder'd sleep, and there-
fore Cawdor
Shall sleep no more; Macbeth shall sleep
no more!'
(Akt II, scena 2)

Knocking within

M: Wake Duncan with thy knocking!
I would thou couldst!
(Akt II, scena 2)

Piave

LM: Regna il sonno su tutti... Oh, qual
lamento!
Risponde il gufo al suo lugubre addio!
[...]
Ch'ei fosse di letargo uscito
Pria del colpo mortal?
(Akt I, scena 12)

M: Nel sonno udii che oravano
I cortigiani, e: *Dio*
Sempre ne assista, ei dissero;
Amen dir volli anch'io,
Ma la parola indocile
Gelò su' labbri miei.
(Akt I, scena 13)

M: Allor questa voce m'intesi nel petto:
Avrai per guanciali sol vepri, o Macbetto!
Il sonno per sempre, Glamis, uccidesti!
Non v'è che vigilia, Caudore, per te!
(Akt I, scena 13)

M: Deh, sapessi, o Re trafitto,
L'alto sonno a te spezzar!
(Akt I, scena 15)

L: A great perturbation in nature! to receive at once the benefit of sleep, and do the effects of watching. In this slumbry agitation, besides her walking, and other actual performances, what, at any time, have you heard her say?

D: That, sir, which I will not report after her.

(Akt V, scena 1)

L: Di che parlava

Nel sonno suo?

D: Ridirlo

Non debbo ad uom che viva...

(Akt IV, scena 3)

W scenie dwunastej aktu pierwszego Verdi ponownie posługuje się – zdecydowanie niemającym u niego dobrych konotacji – interwałem tercji małej, który nie tylko ilustruje huczenie puszczyka (w partii wiolonczeli, rożka angielskiego i fagotu), ale powraca też na słowie „gufo” w orkiestrze (w postaci nony małej dodanej do akordu C⁷)¹⁹ i w partii wokalne („Oh, qual lamento... Risponde il gufo”) (przykład 12).

The image shows a musical score for Example 12. It includes a vocal line for Lady and several orchestral parts. The vocal line is marked '(sempre sol/tonaca)' and has the lyrics: 'Re-foi il son-no su lul-li... Oh qual lamento! Ri-spon-de il gu-fo al suo lu-gu-bred.' The orchestral parts include C. Ingl., Fagotti, Violini I., Violini II., Viole, V. Celli, and C. Bassi. The score is marked 'RECITATIVO' and includes dynamic markings like 'ppp' and 'lamento'.

Przykład 12.

W istocie, mimo belcantowego epizodu w „fatalnej tonacji” f-moll (*Fatal mia donna...*)²⁰, cała scena ma charakter żałobny, lamentacyjny – widoczne staje się to przede wszystkim na słowach „Allor questa voce”, gdzie Verdiemu, pomimo andantina i metrum 3/8, udaje się uzyskać efekt marszowo-żałobny, z tremolem kotłów, pizzicatami smyczków i posępnym brzmieniem rogów oraz puzonów. W warstwie muzycznej, choć nie scenicznej, jest

¹⁹ Zauważył to Christopher Clausen: zob. *idem*, *op. cit.*, s. 151, przypis 104.

²⁰ Określenie Daniela Albrighta: zob. *idem*, *op. cit.*, s. 248.

to właściwie pochód pogrzebowy, który wydaje się dedykowany bardziej słowom Makbeta o zamordowanym śnie niż zamordowanemu królowi Dunkanowi.

Scenie lunatycznego snu Lady Makbet z aktu czwartego poświęcono już w literaturze przedmiotu wiele miejsca²¹. Ograniczę się w tym miejscu do kilku uwag na temat tego niezmiernie znaczącego dla *Makbeta* epizodu, którego waga nie opiera się przecież tylko i wyłącznie na fakcie, że wpisuje się on w tradycję wielkich romantycznych „scen obłąkania” – właściwie bowiem, jak słusznie zauważył Jonas Barish, *gran scena del sonnambulismo* nie jest typową sceną obłąkania, a przynajmniej brak w niej śladów jakiegokolwiek muzycznego obrazowania szaleństwa²². Jeśli zaś będziemy rozpatrywać ją raczej poprzez kategorie snu i wyobraźni niż obłądzenia, uderzy nas kilka charakterystycznych rozwiązań, które stosuje Verdi. Przede wszystkim więc pojawienie się tematu, który Verdi zaprezentował na początku preludium (przykład 13).



Przykład 13.

Powracający właśnie w tym miejscu, jak smutna refleksja nad losem i zawilścią ludzkich poczynań, temat zapowiada ogólną temperaturę uczuciową całej sceny, raczej lirycznie smutnej niż dramatycznej. Nawet uporczywy motyw w rożku angielskim, muzyczne wyobrażenie obsesji myślowej bohaterki (zwłaszcza w zestawieniu z równie uporczywym, jęklwym motywem-tłem w smyckach), opatruje Verdi wymownym komentarzem „come un lamento” (przykład 14)

O tym dominującym uczuciu łagodnego smutku przypominają kontrapunktujące arię głosy Lekarza i Damy: „Ah, di lei, pietà, Signor!”. Frazę „tanto sangue immaginar” Verdi opracowuje w taki sposób, jakby wspomnienie to było urokliwe i liryczne – dopiero złowrogo opadająca semitonia w smyckach, wraz z uderzeniem kotłów, wyprowadzają nas z tego fałszywego wrażenia. Semitonia staje się w pewnym momencie nie tylko obrazem płaczu („geme?”), ale utwierdza nas we wrażeniu, że cała ta scena powinna być traktowana jako lament – opłakiwanie utraconego szczęścia i spokoju. Efekt oniryczności uzyskuje tu Verdi za pomocą jakby „przerysowanego” *bel canta* – przerysowanego nie na tyle jednak, by słuchacz miał wrażenie, że scena jest groteskowa. Swoiście uzyskana infantylność brzmienia jest za to świadectwem ucieczki udręczonej myśli w świat i snu i wyobraźni.

²¹ Zob. np. *ibidem*, s. 247-251; J. Bernstein, „Bewitched, Bothered and Bewildered”: *Lady Macbeth, Sleepwalking, and the Demonic in Verdi's Scottish Opera*, „Cambridge Opera Journal” 2002, nr 1/2; Ch. Clausen, *op. cit.* (rozdz. II: „Fantastical creatures: witchcraft, gender, madness II”).

²² J. Barish, *Madness, Hallucination, and Sleepwalking*, w: *Verdi's „Macbeth”*, red. D. Rosen i A. Porter, New York 1984, s. 154.

ANDANTE ASSAI SOSTENUTO ♩ = 50

come un lamento

p

Cambia in Re b

ANDANTE ASSAI SOSTENUTO ♩ = 50

p

p

p

p

Przykład 14.

Obydwaj, i Verdi, i Piave – podobnie jak większość romantyków – dostrzegali niewątpliwie w twórczości Szekspira to, za co cenimy ją dzisiaj także my: uniwersalną prawdę o człowieku, o jego naturze i losach, opowiedzianą w nadzwyczaj przenikliwy sposób. Dla romantyków wszakże najważniejszym medium tej prawdy była specyficzna kreacja świata nadprzyrodzonego, w którym eksponowano przed wszystkim, tak dowartościowywane przez dziewiętnastowiecznych estetyków, widzenie „innego”. Również u Verdiego obydwie kategorie – sen i wyobraźnia – w większym stopniu będą reprezentacją świata nadprzyrodzonego²³ niż artystycznymi narzędziami analizy psy-

²³ Pod pewnymi względami np. – a mam tu na myśli właśnie typ obrazowania muzycznego – *scena delle apparizioni* przypomina scenę w Wilczym Jarze z finału drugiego aktu *Freischütz*

chologicznej. Jednak, jak mogliśmy zaobserwować, nie do końca i nie we wszystkich przypadkach. Na pewno niesprawiedliwością byłoby twierdzić, że w opracowaniu Verdiowskim obydwie te kategorie pozostają tylko na poziomie muzycznej nastrojowości. Verdi nie zbudował wprawdzie dla nich w *Makbecie* żadnego muzycznego języka, ale momentami potrafił wydobyć z nich ciekawe jakości semantyczne, w dodatku czyniąc to – jak staraliśmy się wykazać – w momentach nie do końca oczekiwanych i pod względem dramaturgicznym kluczowych (zauważmy, że spora część takich scen *Makbeta* opracowana jest jednak w banalnej manierze „popularnej”). To wydobywanie na jaw elementów z pozoru marginalnych, zatrzymywanie się nad nimi, dowodzi, że Verdi miał jednak *Makbeta* na swój romantyczny sposób przemyślanego i przepracowanego.

Wielce prawdopodobne, że Verdi zaaprobowałby Szekspirowską kategorię *imaginatio*, gdyby znał jej estetyczne założenia – romantykom przecież bliski był ideał dzieła jako odrębnego świata i artysty jako stwórcy tego świata. W ostateczności jednak jej muzycznym spadkobiercą został nie Verdi, a Wagner. Ten ostatni jednak, jak wiadomo, mimo iż ubolewał nad nieistniejącym dramatem niemieckim, Szekspirem nigdy nie potrafił się w dostatecznym stopniu zafascynować²⁴.

Webera.

²⁴ Por. Lord Morris of Castlemorris, *Shakespeare, Wagner, and Measure for Measure*, w: *Manuscript, Narrative, Lexicon. Essays on Literary and Cultural Transmission in Honor of Whitney F. Bolton*, red. R. Boenig i K. Davis, Cranbury–London–Ontario 2000, s. 116; Y. Nilges, *Tradition and the Individual Talent in Wagner's Juvenilia*, w: *Wagner Outside the Ring: Essays on the Operas, Their Performance, and Their Connections with Other Arts*, red. J.L. DiGaetani, Jefferson 2009, s. 10.

Słów psoty o *PostSłowi*

[Andrzej Chłopecki, *PostSłowie. Przewodnik po muzyce Witolda Lutosławskiego*, red. Kamila Stępień-Kutera, Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, Warszawa 2012]

„[Krzysztof Bilica] podzielił (...) polskich muzykologów na Platonów i Sokratesów, to jest na tych, co nauczają, piszą i publikują, oraz tych, co nic nie piszą, za to chodzą i gadają. Oddał sprawiedliwość i hołd tym pierwszym, wspomniął przecież też o wspaniałych, godnych uwiecznienia pomysłach tych drugich. To oczywiste, że ów podział nie jest sztywny, bywa więc, że i Sokrates siądzie niekiedy do komputera, i Platon pobiegnie na agorę. Owa różnica ujawnia się jednak bardzo mocno, gdy czyjeś twórcze i intensywne życie się kończy. Kończy się i na półce stoją jakieś książki, jakieś liczne nadbitki publikowanych tekstów w zbiorowych księgach sympozjów i konferencji, jakieś periodyki i czasopisma z rozproszonymi esejami, z których można by skompilować kolejne książki. Bywa przecież i tak, że czyjeś bardzo twórcze i niezwykle intensywne życie się kończy, a – wydaje się – że tej półki po prostu nie ma. Tak się wydaje...”¹

Tak pisał w poświęconym zmarłemu wówczas Józefowi Patkowskiemu felietonie Andrzej Chłopecki. Choć sam bywał i Platonem (publikując niezliczone teksty w dziesiątkach tytułów), i Sokratesem (na radiowej agorze i w kuluarach sceny kompozytorskiej), to jeszcze półtora roku temu zapowiadało się, że jednak bardziej tym drugim i półki nie będzie. Że „bardzo twórcze i niezwykle intensywne życie” się skończyło, a zostały tylko te „periodyki

¹ A. Chłopecki, *Słuchane na ostro: perypatetycy i mole*, „Gazeta Wyborcza” 2005 nr 263 (12 listopada), s. 17.