

Dodatek do „Gazety Narodowej”

z dnia 18 Marca 1900.

OTELLO

opera w czterech aktach, słowa napisał Arrigo Boito, muzykę Józef Verdi.

„Otello” znacznie odróżnia się od dawniejszych utworów Verdiego a zwłaszcza od typu dawniejszej „oper włoskiej”. Już libretto, którego twórcą jest Boito (kompozytor opery „Mefistofeles”) odróżnia się znacznie od libret „oper włoskiej” i złożone jest z jak najmożliwszym uwzględnieniem oryginału Szekspirowskiego tak, że to mimo woli zakreśliło kompozytorowi granice nie do przebycia! Musiał się starać swój talent kompozytorski rozwinąć tylko w tych granicach i musiał się co chwila oglądać na akcję dramatyczną.

Uwaga Verdiego, jakoby „Otello” Szekspira był dobrym tematem do libretta operowego, spowodowała jego przyjaciela Boito do wykonania tej myśli. W opracowaniu libretta do „Otella” przedstawia się Boito jako zdolny umysł literacki i doskonały znawca sceny i muzyki. Ze względów scenicznych widział się Boito zniwolonym do opuszczenia pierwszego aktu z oryginału Szekspirowskiego (wprowadzenie Desdemony, oskarżenie Otella i obrona Desdemony) i dlatego zaczyna libretto swe wykładaniem Otella na Cyprze, pomijając więc opuszczenie pierwszego aktu i losów pary Brabaney z Bianką, trzymając zresztą Boito wiernie oryginału Szekspirowskiego. Ze względów scenicznych widział się tylko zniwolonym stworzyć nowe dwie sceny tj. pesymistyczne „Credo” (monolog Jagona) i duet miłosny Otella z Desdemoną (w pierwszym akcie) Monolog Jagona nie tyle został stworzony dla dokładniejszego scharakteryzowania tej postaci, jak raczej z praktycznych względów dla śpiewaka tj. aby śpiewającemu partję Jagona dać sposobność do sceny solowej. Przeciwnie uważał należy duet miłosny Otella z Desdemoną za trafny pomysł librecisty i to nie tylko dla samych względów muzycznych. Duet ten w ogóle niby tkliwa rozmowa dwóch kochanków tworzy piękne, umotywowane i harmonijne zakończenie aktu pierwszego i jako taka scena końcowa, tworząca silnie umotywowany kontrast z późniejszymi scenami zaszłości a powtórzona u końca śmiertelnego Desdemony, sprawia silniejszą i jaskrawszą wrażenie.

Wielu krytyków zastanawiało się nad pytaniem czy „Otello” rzeczywiście jest postępem w porównaniu z poprzednimi pracami Verdiego, jak „Traviata”, „Bal maskowy” lub „Aida”?

Jest wprawdzie w „Otellu” wyraźny postęp w technice muzycznej i w koncentracji akcyi dramatycznej, ale nie znajdujemy tam wzrostu siły inwencji lub bogactwa melodyi.

Oi, którzy w tendencji dramatycznej i w zaniechaniu samodzielną muzyki na korzyść malowania sytuacji i akcentowania słów szukają zbawienia opery, mogą pod takimi warunkami w „Otellu” rzeczywiście widzieć punkt kulminacyjny talentu twórczego Verdiego, przeważnie jednak część muzyków chociaż powie to samo, to przecie wypowie z wielkimi zastrzeżeniami, od kompozytor operowej bowiem wymaga się piękna i nowości muzycznych idei a szczególnie idei melodyjnych Z tego właśnie stanowiska „Otella” sądzić trzeba przyznać, że pod względem idei melodyjnych opera „Otello” stoi niżej od „Aidy”, „Traviaty” a nawet od „Bal maskowego”.

„Otello” jest dziełem poważnym, szlachetnym niby pomnikiem honorowym dla artystycznej działalności ulubieńca bywałych teatralnych, który na schyłku życia doszedł do wyjątkowej doskonałości. Verdiego „Otello” jest dziełem wprawdzie jednolitem, wytrawniejszym, niżeli jego dawniejsze utwory, ale nie masz w niem dawnej świeżości i siły. Mistrz wytknął sobie piękny i szlachetny cel, lecz na tej drodze wiele cennego poszło za marne: naiwność i młodość. A młodość w muzyce to przecież melodia. Pod tym ostatnim właśnie względem „Otello” nie dorównywa dawniejszym jego utworom. Bogactwo melodyi daleko łatwiej w dawniejszych pracach Verdiego występuje i można im przyśлуć się nawet bez zważania na związek z treścią libretta, z muzyki do „Otella” zaś pozostaje tylko pełne nastroju i wzruszające wrażenie całości, będące dramatem wymalowanym tonami. Sceny podobnie jak w dramacie przechodzą jedne w drugie bez widocznego odgraniczenia. Kompozytor pracuje

przeważnie niewyszukanymi środkami, bez nadzwyczajnych i wyszukanych efektów instrumentalnych jak to czynił w „Aidzie”. W modulacji i harmonizacji napotykać na trafne pomysły, ale za to zamilowanie do chromatycznych następstw akordów i do zamiany durowego na molowy rodzaj w tej samej tonacji występuje w „Otellu” jeszcze jaskrawiej, niżeli w „Aidzie”. Chór w przeciwstawieniu do „Aidy” odgrywa w „Otellu” mniejszą rolę i tylko w akcie trzecim i na początku aktu pierwszego dosięga potęgi i znaczenia chórów dawniejszych utworów Verdiego.

Duety lub tercety, polegające w dawniejszych utworach jego przeważnie na wspólnym i równoczesnym śpiewie, polegają w „Otellu” więcej na dialogu, orkiestrą dokładniej scharakteryzowanym i tylko gdzieś niedługo, zazwyczaj u końca dyalogów, łączą się głosy razem. Śpiew wprawdzie i tutaj wszędzie dominuje, ale prztem zastosowany jest do toku myśli, użoń i słów tak, że wskutek tego napotykać na symetrycznie zbudowaną, samodzielną melodyjną rzadziej, aniżeli w wprowadzony teraz do „modernistycznej opery” styl deklamatorski, który nam się przedstawia niby połączenie kantaty z recytatywami. Powtórzenia słów napotykać tylko w chórach lub scenach zbiorowych a wszelkie ozdobić w śpiewie lub zakończeniu na wysokich tonach piśniowych są zastosowane do sytuacji, albo raczej sytuacji to je narzuca kompozytorowi.

Wybór Szekspirowskiego „Otella” na libretto operowe krytykował już wielu jako materiał niebardzo wdzięczny dla muzyki. Rzeczywiście też jest zaszłość ze wszystkich tragicznych namiętności najmniej idealną i najmniej do kompozycji się nadającą. Zły pierwiastek, który w muzyce tylko jako moment przeciwstawiony, kontrast, przejściowo użyty być może, musi w wyborze takiego tematu, jak zaszłość, być głównym czynnikiem decyzyjnym.

Muzyka, która przez ostre akty malowała, jak podstęp i złośliwość umie w człowieku dotąd szlachetnym stopniowo wzbudzać podejrzenie, następnie zaszłość, a nareszcie razem a w przebranej miarce się zjawiając popychają go do tak ohydnych postępku, jak uduszenie kobiety — ma przed sobą niełatwe i bardzo niewdzięczne zadanie do rozwiązania. Co taki geniusz jak Szekspir i jego nadzwyczajna znajomość psychologii ludzkiej zdziałać mogły słowami, a nawet dzieńmielnie humorem umiały przypisać okrutne postępkowi, to nie da się zawsze i dobrze muzyką zastąpić.

I Rossini skomponował muzykę do „Otella”, ale librecista w tym wypadku starał się stosownie do ówczesnego zwyczaj, dać tylko sposobność do popisu kompozytorowi, a ten znowu myślał więcej o śpiewaku, mniej zaś o artyście dramatycznym. Z oryginału Szekspirowskiego został tylko ostatni akt — śmierć Desdemony — wiernie oddany i właśnie za to zakończenie tragiczne (uduszenie Desdemony) musiał Rossini ciężko pokutować.

Śluchacze włoscy w r. 1815 tak byli rozgoryczeni okrutnym zakończeniem opery, iż Rossini widział się zniwolonym na następnych przedstawieniach swej opery zakończenie to w ten sposób szczególnie zmienić, iż Desdemona na przedce przekonywa Otella o swej niewinności, poczem całość na duecie miłosnym się kończyła. Takie obchodzenie się w operach włoskich z utworami klasycznymi leżało wtedy w duchu czasu.

W porównaniu z poprzednimi utworami Verdiego widzimy w „Otellu” postęp pod względem dramatycznym a więc dążność do wyraźnego i uproszczonego stylu. W „Aidzie” mamy widok pełne różnorodnych i barwnych tańców, pochodów itp., podczas gdy w „Otellu” takich efektownych scen mało, a wszystko się ogranicza na akcję ledwie trzech osób.

Gdy w r. 1887 w Medyolanie wystawiono po raz pierwszy Verdiego „Otella” chociaż wielu widzień w tem dziele wpływu muzyki Wagnerowskiej na twórczość kompozytorskiego mistrza. Wprawdzie zgadza się Verdi pod wielu względami w „Otellu” z zapatrywaniem Wagnera, ale aby ten styl miał powstać dopiero pod wpływem muzyki Wagnerowskiej, to może tylko ten twierdzić, kto nie zna Verdiego „Don Carlosa” skomponowanego na 20 lat przed „Otellem” i to w czasie, w którym Verdi tylko powierzchownie znał kilka utworów Wagnera. Zapewniają

o tem najzażyli przyjaciele Verdiego i połączni we Włoszech muzycy: kompozytor Arrigo Boito, krytyk Filippo Filippi i naśladowca Giulio Ricordi. Wszyscy oni twierdzą, że Verdi znał tylko powierzchownie „Lohengrina” i „Tannhäusera” i że zwykł był się do swych przyjaciół wyrażać, że go te utwory zainteresowały, wiadomo zaś, że te opery nie stanowią jeszcze charakterystyki „stylu Wagnerowskiego.” Właściwy „styl Wagnerowski” przebiega się dopiero z całą wyrazistością i siłą w późniejszych utworach Wagnera, jak w „Pierścieniu Nibelungów”, w „Śpiewakach norymberskich”, „Tristanie i Izoldzie” i w „Parsyfału” — a tyk utworów wagnerowskich, Verdi pisał partyturę do „Otella” wcale nie znał, ani znał się wcale nie starał.

Kompozytor włoski Boito widział w naśladownictwie stylu Wagnerowskiego wielkie niebezpieczeństwo dla młodych kompozytorów i muzykę Wagnerowską w ten sposób określał: *le Wagnerisme c'est la maladie de nos jours, c'est une peste!*

Muzyka do „Otella” jest wprawdzie odmienną od muzyki do „Aidy” lub „Traviaty”, ale mimo to przebiega się w „Otellu” prawdziwy styl Verdiewski. Nie ma tam ani jednej sceny, która była naśladowaniem stylu Wagnerowskiego, stylu deklamatorskiego a zwłaszcza motywów przewodnich. Najbliższym czynnikiem właściwego „stylu Wagnerowskiego” wcale nie napotykać w „Otellu”. Jedyny raz powtórza Verdi już poprzednio użyty motyw, a to motyw z końca pierwszego aktu (E-dur), który wraca w finale całej opery, ale tym razem ten motyw występuje tylko jako reminiscencja z duetu miłosnego, wcale zaś nie ma znaczenia motywu przewodniego.

Choć wymienić ważniejsze usteę muzyki całej opery trzeba w pierwszym akcie wskazać na burzę i modlitwę dziękczynną (4, allegro agitato a-moll) po ocaleniu okrętu, a następnie dyalog Rodriga z Jagonem i pięt ostatnich (allegro con brio h moll %).

Chór Cypryjski uroczystości ognia zajmuje nas dla swych efektów instrumentalnych, mniej zaś dla melodyi. Koniec tego aktu tworzy duet miłosny Otella z Desdemoną. rozpoczęty pięknym recytatywem na wolonozach, przechodzącym następnie na ostre wolonozesze, który później rozwija się w prawdziwie Verdiewską kantylenę (As-dur). Koniec tego duetu tworzy przepiękną, uczuciową frazę (con espresse E dur) tworzącą później zakończenie całej opery.

Drugi akt daje nam prócz sławnego monologu Jagona sposobność do usłyszenia uroczystej serenady krajowców (4, allegro moderato E dur, % poco piu animata H- ur i gie-moll) z akompaniamentem gitary i mandoliny. Serenada ta jak rozweselający promyk słoneczny odbija od ponurego tła całego aktu, w którym chór posiadający urok narodowy i mistrzowsko są rozdzielone między głosy obłopięce, dziewczęce, żeńskie i męskie. Do nieślonych zaś krągłych i melodyjnych usteę całej opery należy kwartet między Desdemoną a Otellem na przedzie, a Emilia i Jagonem w głębi sceny, dalej Otella arya pośagalna (allegro assai ritenuto As-dur 4/4) z towarzyszeniem arfy i trąbki i opowiadanie Jagona o śnie Kassya (4, andantino). Scena przysięgi zemsty z jaskrawą instrumentalną posługującą się waltorniami i puzonami, pasażami chromatycznymi itp. jest tylko efektem na zakończenie tego aktu (4, allegro agitato As-dur), ale nie ma nadzwyczajnie głębokiej wartości.

Trzeci akt rozpoczyna charakterystyczny i nadzwyczajnie głębokiej wartości trafnie sytuację malujący duet Otella z Desdemoną. Podejrliwość murzyna i niewinność Desdemony mistrzowsko są krótkimi frazami mnyoznymi oddana. W długim monologu Otella (4, adagio a-moll) kompozytor chwytła się najjaskrawszych środków, aby tylko wiernie oddać walkę wewnętrzną duszy Otella. Dramatyczny talent Verdiego łączy tę scenę z następną, muzycznie wysoko stojącą sceną zbiorową, w której bolesny głos Desdemony efektownie góruje nad całym chórem, w piękną muzyczną całość. Verdiego wielki talent w budowaniu finałów korzystnie tu na jaw wychodzi.

Pierwsza połowa czwartego aktu niejako poświadcza jest Desdemonie. Przygrywa na rożku angielskim, przerywana kwintami „ois” i „gis” w kłarnetach basowych, nadając odraz całej tej scenie dziwny, ale i trafny kolor. W tym samym tonie skomponowana jest „pięść o wierzbie” (4, f moll) i modlitwa „Ave-Maria” które więcej robią wrażenie siły z powodu oszarpanej instrumentacji (kwartet

smyczkowy con sordini) aniżeli bogactwa melodyi. Druga połowa tegoż aktu charakteryzuje okrutność czynu Otella. „Ritornello” o smu solowych kontrabasów maluje walkę w duszy Otella, który na myśl okropnego zamiaru na chwilę się wzdryga (figura wiołowa i delikatne uderzenia bębna) aż nareszcie z całą determinacją przystępuje do wykonania ohydnych czynu Jeszcze raz odzywa się piękna fraza z pierwszego aktu — jako reminiscencja duetu miłosnego — tym razem w A-dur, Otello całuje śpiącą Desdemone, poczem przy jaskrawej instrumentacji wykonuje swój zamiar.

Rozszalony złoczyca Otello swój wzrok na Desdemone, o której niewinności nieśwety za późno się przekonywa (4, h moll adagio). Jej wybladła twarz odbiera mu ochęć do dalszego żywota (andante E-moll) po raz ostatni całuje jej martwe oblicze, podczas czego w orkiestrze słychać piękną frazę z pierwszego aktu (E-dur, con espresse) i umiera u stóp martwego ciała Desdemony.

Gdy po pierwszym wystawieniu „Otella” w Medyolanie na wiosnę 1877 r. rozszalała się po świecie muzycznym Europy wiadomość że w piętnaście lat po „Aidzie” 74 letni Verdi napisał nową operę, prawie nikt nie wątpił, że to dzieło oznaczać musi postęp w rozwoju talentu twórczego mistrza Verdiego. Wszystko chociaż w tym nowym utworze widzieć coś nowego, prawie coś oryginalnego. I rzeczywiście wkrótce się przekonał świat muzyczny, iż jest to dzieło pod wielu względami nowe, oryginalne, nieraz dziwne, zasługujące ze wszech miar na wysokie poważanie i godne poznania.

Dr. L. Gruder.

Uniwersytety ludowe.

Myśl uniwersytetów ludowych, wprowadzona w życie, jak wiadomo, po raz pierwszy w Anglii i w ziemiach skandynawskich, przeszczepiona została do Francji parę lat temu przez panią Mérot. Założyła ona w Montreuil przy Paryżu dla tamtejszych robotników i wieśniaków „Wiecory studyów po pracy” (Soirées d'études après le travail). Później grono młodzieży i starszych przyjaciół ludu zorganizowało w stolicy już towarzystwo zwane „Coopération des idées” (Współdziałanie myśli) wydawało swój miesięcznik, niedużej zresztą objętości i przez cały rok 1898 i połowę 1899 urządziło kilka razy na tydzień w osobnej sali wykłady dla ludu paryskiego.

Jesienią roku 1899 „Współdziałanie myśli” rozwinęło się tak, że mogło utworzyć na ulicy du Faubourg Saint-Antoine pod numerem 157 „uniwersytet ludowy”. Nazwa, jak wszystkie tego rodzaju, trochę przesadna, w każdym razie jednak „uniwersytet” przedstawia się dodatnio. Zajmuje kilka sal, co wieczór odbywają się w nim wykłady, często nawet dwóch prelegentów czytają w dwóch oddzielnych salach, co niedziela o trzeciej po południu jest tam „poranek artystyczno-muzyczny” wieczorem zaś o ósmej taki sam wieczór. Biblioteka, czytelnia, pokój bilardowy uzupełniają ową, ze wszech miar szcawną instytucję. Aby zaś z wszystkich tego korzystać, potrzeba opłacać miesięcznie ledwie kilkadziesiąt centymów na opędzenie kosztów lokalu.

Mam przed sobą sprawozdanie uniwersytetu ludowego za styczeń bieżącego roku. Odbłyło się w nim czterdzieści kilka wykładów i tak: adwokat Paweł Peltier mówił o Damascach, Edward Beaufils o poezji bretońskiej w ogólności i w osobnym odcyświe o poecie bretońskim Auguste Brizeux, profesor Sorbony Leon Marillier o powieściopisarce angielskiej Olive Schreiner, która tak śmiało wystąpiła przeciw Chamberlainowi i napiętnowała najazd Transvaalu, Leon Robelin wykladał o pieśniarzu francuskim z czasów drugiego cesarstwa Piotrze Dupot, Wiktor Charbonnel o powieści Jerzego Clémenceau „Les plus forts”. Inne wykłady poświęcone były sztuce. Nordau mówił o znaczeniu społecznym sztuki, Karol Brun o teatrze i rodzinie w dziewiętnastym stuleciu, Gustaw Caben o pejzażystyce francuskim Eugeniuszu Bondinier. Eug. Soleniere rozpoczął serję pogadań o muzyce francuskiej dziewiętnastego wieku. Historia była również uwzględniona. Opracowywano poszczególne jej okresy w dłuższym szeregu prelekcji. I tak: panna Baertshi w czterech wykładach o historii rewolucji z 1879 r. doszła do upadku królestwa,

adwokat Milhand traktował o zasadach tejszej rewolucji a inny prelegent objął w czterech pogadankach dzieje roku 1848.

Znajomości krajów poświadczone były wykłady Barrego (Chiny i Japonia) i Oré'a (Transvaal), filozofii wykłady Fazeza (Wpływ stanu moralnego człowieka na jego stan fizyczny), Boisse'a (Problem szczęścia), Desjardinsa (Rozwój idei sprawiedliwości u starożytnych), Légera (Moralność Epikurejczyków), naukom przyrodniczym odczyty Rabauda (O potworach) i Colomba (Pszczoly).

Za bardzo pożyteczną należy uważać grupę wykładów, odnoszącą się do higieny, znajomości praw i nowszych wynalazków. Z tego zakresu wymienię pogadanki: dr. Sicorda o leczeniu surowicznym, dr. Legrand o przeprowadzaniu fizykiem i umyłowem, dr. Leredde'a o gruźlicy. Adwokat Weber mówił o organizacji pracy w dziewiętnastym stuleciu, Guy o prawie dotyczącym wypadków przy pracy, Borel o ubezpieczeniu na starość. Co do wynalazków inżynier Casewita mówił o telegrafii, a J. Brunel o żegludze powietrznej. Pomijam jeszcze kilka wykładów z ekonomii i socjologii.

Nadto, co niedzielę, odbywały się rano próby chóralnego śpiewu mieszanego, a w innej sali wykłady gry na flecie i skrzypkach. W poniedziałek kurs fotografii, we wtorek kurs harmonii, w innej sali kurs muzyki instrumentowej (symfonia). We wtorek i w piątek nauka języka niemieckiego, w środę i sobotę angielskiego, w sobotę kurs stenografii. W owartek wieczór i w niedzielę rano nauka śpiewu, w piątek wykłady języka francuskiego dla cudzoziemców. Każde soboty jeden z adwokatów udzielał w lokalu uniwersytetu porad prawniczych, a co niedzieli rano dr. Zieliński (rodem z Królestwa) dawał konsultacje z zakresu higieny.

Działalność więc instytucji, zawdzięczającej swój byt li tylko inicjatywie prywatnej i dobrej chęci społeczeństwa, jest prawdziwie chlubną. A oprócz uniwersytetu na ulicy św. Antoniego, istnieje jeszcze ów w Montreuil, jakoteż trzy inne w Paryżu: na ulicy Bagneux, na ulicy Monfietard i w ostermastyim okręgu.

ROZMAITOSCI.

Z niewoli a bandytów. W tych dniach powrócił na łono rodziny do Siuliana w prowincji Girgenti, bogaty właściciel ziemski, Wincenty Soaramanza, porwany przed paru tygodniami przez bandytów scylyjskich i trzymany w niewoli. Władze krajowe z początku zabroniły rodzinie porwanego traktować z bandytami, którzy żądali wysokiego okupu. Przepuszczano, iż stanowisko władz zniwoliłoby z tego ustępstw, gdy jednak przez miesiąc cały zandami włoscy napróżno uganiał się po Girgenti, nie mogąc natrafić na ślady bandytów, gdy wreszcie bandyci jakby urażeni politycy scylyjskiej, odcześnie przysyłałi do Palermo listy z oraz to wyższymi żądaniem, władze pozwoliły rodzinie porozumieć się bezpośrednio z heroldem bandytów, który ostatecznie po długich targach zdecydował się na wypuszczenie jeńcy po złożeniu okupu w sumie 10.000 lir. Soaramanza, który już raz przebywał w niewoli a bandytów scylyjskich, zapewnia, iż w „jasyrze” spędził życie bardzo wygodne. Bandyci po otrzymaniu okupu, odprowadzili jeńcy pod eskortą zbrojną, aż do drzwi mieszkania w Siuliana, bacząc, aby tak drogę wykupionemu męzowi włos nie spadł z głowy.

Zwierzęta z orderami. Lord Roberts, głównodowodzący wojskami angielskimi w Afryce Południowej, posiada zasłużonego konia wojskowego, który za udział w kampanii afgańskiej otrzymał od królowej Wiktorii medal zasługi. Nie jest to jedyny fakt w armii angielskiej, w której panuje zwyczaj odznaczania medalami bohaterów niezależnie od tego, czy chodzą na dwóch, czy też na czterech nogach. Tak np. podczas kampanii krymskiej pies Jack uratował życie oficerowi i zagryzł na śmierć trzech żołnierzy rosyjskich, za co po powrocie do Anglii otrzymał medal za krymską kampanię i został przedstawiony królowej Wiktorii. Fox-terrier, należący do 8 pułku huzarów za odznaczenie się w kampanii krymskiej po powrocie pułku do Dublina dostąpił niezwykle zaszczytu: zarząd miejski wydał na jego cześć wielki obiad galowy, na którym lord major wniósł zdrowie oworzonego bohatera. W czasie ostatniej kampanii egipskiej pies 9 pułku pilkocny walczył z niewyżyką odważa i kilkakrotnie został ranny, za co otrzymał złoty medal. Koniec tego bohatera był smutny: po powrocie do Anglii, zginął pod kołami automobilu w jednym z parków londyńskich.

Wielki wybór.

Najmodniejsze bluzki jedwabne, wełniane, Matines, szlafroki, Kostiumy

otrzymał

MIKOŁAJ LUDWIG

Lwów, plac Maryacki 8.

