



GÖTEBORGS UNIVERSITET

Institutionen för kulturvetenskaper

Scapigliatura

En analys av Puccinis opera *Le Villi* i ljuset av en poetisk-musikalisk rörelse i 1800-talets Italien

Nina Hamrén
Kandidatuppsats i musikvetenskap
15hp, 2012
Handledare: Christina Ekström

Abstract

Scapigliatura

En analys av Puccinis opera *Le Villi* i ljuset av en poetisk-musikalisk rörelse i 1800-talets Italien

Nina Hamrén HT 2012

La scapigliatura började som en litterär strömning under andra hälften av 1800-talet i Italien. Arrigo Boito (1842-1918) skapade en plattform för en operareform där han överförde den litterära estetiken inom scapigliatura till musik vilket framkommer i hans opera *Mefistofele*. I den här uppsatsen undersöks huruvida Giacomo Puccinis (1854-1924) första opera *Le Villi* kan ha inspirerats av Boitos operareform. Genom musik/textanalys utreds samband mellan musik och text i verket, användandet av återkommande teman och operans övergripande form och struktur. Resultatet visar på många kopplingar mellan *Le Villi* och scapigliatura. I uppsatsen föreslås att scapigliaturan bör ses som en övergångsperiod som leder fram till *verismo*-opera (en stil inom italiensk opera företrädd av t.ex. Pietro Mascagni (1863-1945) och Giacomo Puccini). Uppmärksamhet på denna hittills förbisedda strömning inom musik torde bidra till ökad förståelse för de operor som komponerades under denna tid.

Nyckelord: Scapigliatura, Arrigo Boito, Giacomo Puccini, *Le Villi*

INNEHÅLL

| | | |
|----------|--|-----------|
| 1 | INLEDNING | 4 |
| 1.1 | SYFTE | 5 |
| 1.2 | AVGRÄNSNINGAR | 5 |
| 1.3 | TIDIGARE FORSKNING | 5 |
| 1.4 | METOD OCH MATERIAL | 6 |
| 1.5 | DISPOSITION | 7 |
| 2 | SCAPIGLIATURANS UPPKOMST OCH STRÄVAN EFTER FÖRNYELSE | 7 |
| 2.1 | SCAPIGLIATURANS URSPRUNG | 8 |
| 2.2 | DET ROMANTISKA IDEALET OCH ALESSANDRO MANZONI | 9 |
| 2.3 | ARRIGO BOITO OCH GUISEPPE VERDI | 9 |
| 2.4 | <i>MEFISTOFELE</i> | 10 |
| 2.5 | HOTET FRÅN RICHARD WAGNER | 10 |
| 3 | PUCCINI KOMPONERAR SIN FÖRSTA OPERA <i>LE VILLI</i> | 11 |
| 3.1 | <i>LE VILLI</i> : ETT MISSLYCKAT TÄVLINGSBIDRAG | 11 |
| 3.2 | VÄLGÖRARE INOM SCAPIGLIATURAN | 12 |
| 3.3 | MOTTAGANDE | 12 |
| 3.4 | SYNOPSIS | 12 |
| 3.5 | FONTANAS LIBRETTO | 13 |
| 4 | ANALYS | 13 |
| 4.1 | ORKESTERNES DRAMATISKA FUNKTION | 14 |
| 4.1.1 | <i>Preludio</i> | 14 |
| 4.1.2 | <i>L'abbandono</i> | 15 |
| 4.1.3 | <i>La Tregenda</i> | 16 |
| 4.1.4 | <i>Sammanfattning</i> | 17 |
| 4.2 | DUALISM | 17 |
| 4.2.1 | ''Dansen är kärlekens rival'' | 18 |
| 4.2.2 | <i>Det goda ställs mot det onda</i> | 19 |
| 4.2.3 | <i>Kvinnans framställning</i> | 20 |
| 4.2.3.1 | <i>Det vackra ställs mot det groteska</i> | 20 |
| 4.2.3.2 | <i>Annas förvandling</i> | 21 |
| 4.2.4 | <i>Sammanfattning dualism</i> | 22 |
| 4.3 | SFÄRISK FORM | 22 |
| 4.3.1 | <i>Le Villi – Sfärisk form</i> | 24 |
| 4.3.2 | <i>Sammanfattning sfärisk form</i> | 25 |
| 5 | RESULTAT OCH DISKUSSION | 25 |
| 5.1 | SCAPIGLIATURAN OCH <i>LE VILLI</i> | 26 |
| 5.2 | BOITOS INFLYTANDE PÅ OPERAKONSTEN | 26 |
| 5.3 | SCAPIGLIATURAN I FÖRHÅLLANDE TILL VERISMON: VIDARE FORSKNING | 27 |
| | Källförteckning | 28 |
| | Bilagor | |
| | Bilaga 1 | 29 |
| | Bilaga 2 | 30 |
| | Bilaga 3 | 31 |

1 Inledning

Opera sammanför musik, sång, poesi och dramatik. Det är en konstform där många komponenter tillsammans bildar en helhet. Mitt intresse för klassisk musik förde in mig i operans värld. Under den tid jag studerade piano vid musiklinjen på Vadstena folkhögskola och *Det Fynske Musikonservatorium* i Odense samarbetade jag ofta med sångare och tog dessutom egna sånglektioner. Säsongen 2009/2010 var jag medlem i operakören vid *Den Fynske opera* och under somrarna 2011 och 2012 var jag medlem i operakören vid *Opera på skäret*.

Utöver mitt brinnande intresse för musik har jag alltid varit fascinerad av språk. Under våren 2012 läste jag en kurs i italiensk litteraturhistoria vid Göteborgs Universitet. Det var då jag först stötte på '*La Scapigliatura*'¹, benämningen på en grupp unga poeter och författare som verkade i Italien under andra hälften av 1800-talet. Scapigliatura betyder ordagrant rufsigt hår och blev en benämning på den bohemiska livsstil som dessa poeter ofta förde. När jag insåg att kompositören och poeten Arrigo Boito (1842-1918) var medlem av scapigliaturan började jag fundera på om det fanns någon koppling mellan denna litterära strömning och hans musik. Detta fick in mig på en upptäcktsfärd. Kan den estetik som utvecklats inom litteratur ha spridit sig till det musikaliska fältet och hur kan detta i så fall ha kommit till uttryck?

Endast tre operor har hittills med säkerhet kunnat kopplas till scapigliaturan. Av dessa är den mest framträdande Boitos opera *Mefistofele*.² Detta är det verk där Boito på allvar försöker överföra scapigliaturan till en musikalisk kontext och det är också detta verk som ligger till grund för hans operareform.³

Boitos operareform har av någon anledning inte fått något större genomslag. Hur kom sig detta? Vad stod i hans väg? Idag minns vi Boito främst som librettist till den mer berömde Giuseppe Verdi (1813-1901). Kanske kan man genom att uppmärksamma scapigliaturan ge fler nyanser till operan i 1800- talets Italien.

Giacomo Puccini (1854-1924) har omnämnts som Verdis arvtagare. Han blev den kompositör som tog över Verdis stora berömmelse och förde operan in i den nya stilen *verismo*.⁴ Hans två första operor *Le Villi* och *Edgar* har, nu först på 2000-talet, kopplats till scapigliatura, främst genom att librettot skrevs av en poet inom rörelsen, Ferdinando Fontana (1850-1919).⁵ Frågan

¹ Då denna kulturella strömning inte har någon svensk benämning kommer jag härnäst att använda mig av den italienska, fast utan artikel och både i bestämd och obestämd form dvs. scapigliatura och scapigliaturan.

² De andra två operorna som kopplats till scapigliatura är Franco Faccios *I profughi fiamminghi* och *Amleto*. (Mary Lou Vetere, *Italian opera from Verdi to Verismo: Boito and La Scapigliatura*, UMI Dissertation Publishing 2010, s. 13.)

³ I ny forskning visar Mary-Lou Vetere hur Boito ämnade genomföra en operareform. Avhandlingens titel visas i fotnot 2.

⁴ *Versimo*: En stil inom italiensk opera mellan ca 1890-1920 till vilka man brukar räkna kompositörer som till exempel Pietro Mascagni (1863-1945), Umberto Giordano (1867-1948) och Giacomo Puccini. Verismon var en form av realism där man försökte avbilda samhället som det verkligen såg ut utan omskrivningar. Ofta hade dessa operor sorgliga och våldsamma teman.

⁵ Michele Girardi, *Puccini: His international art* Translated by Laura Basini (Chicago: The University of Chicago Press, 2000). Kapitel 2 "Scapigliatura Interlude" s. 20-55.

är om Puccinis tidiga operor kan ha inspirerats av Boito och hans operareform och vidare, om analys av dessa kan bidra till fördjupad förståelse/kunskap om scapigliaturans musikaliska implikationer.

1.1 Syfte

- Att undersöka och problematisera scapigliaturans inflytande på musikskapande med särskild uppmärksamhet på Puccinis första opera *Le Villi*.

Underliggande frågeställningar i uppsatsen:

- Vad utmärker orkesterns roll i operan?
- Hur gestaltar Puccini signifikanta teman i librettot?
- Vad kännetecknar operans musikaliska form?

1.2 Avgränsningar

Jag har valt att analysera Puccinis första opera och inte en av de operor som redan räknas till scapigliatura eftersom jag är nyfiken på om scapigliaturen stannade med Boito eller om den faktiskt fick ett större genomslag än vad man hittills har insett. Puccinis tidiga operor har ansetts som experimentella och wagnerianska, liknande uttalande har använts för verk inom scapigliaturen.⁶ Av någon anledning har inte den estetik som scapigliaturen stod för tagits på allvar. Denna uppsats är alltså ett försök att se Puccinis opera i ett nytt ljus.

1.3 Tidigare forskning

Då jag sökte information om scapigliatura kunde jag inte hitta några svenska källor och den här uppsatsen baserar sig på material skrivet på engelska eller italienska.

Scapigliatura har blivit en erkänd rörelse inom italiensk litteratur den har dock inte tillskrivits någon större betydelse. Den musikaliska scapigliaturen ledd av Arrigo Boito har, efter vad jag kan se, nästan helt undgått forskarnas ögon. Endast på senare år har man kommit fram till att scapigliatura även figurerade i en musikalisk kontext. Vad som var utmärkande för den musikaliska rörelsen och hur pass utbredd den var är ännu inte helt klarlagt.

Mary-Lou Vetere's avhandling *Italian opera from Verdi to Verismo: Boito and La Scapigliatura* har varit min främsta inspirationskälla när jag har försökt närma mig den musikaliska formen av scapigliatura.⁷ Avsaknaden av forskning gör att detta också är den enda mer utförliga källa jag hittat inom ämnet. Här presenterar Vetere hur hon anser att Boito hade för avsikt att reformera operakonsten och att han faktiskt skapade en plattform för att genomföra denna reform. Det är hennes forskning som ligger till grund för analysen i denna uppsats.

⁶ Vetere, s. 63-64.

⁷ Se fotnot 2.

Begreppet Scapigliatura och dess litterära utformning har jag läst om i *Rebellion, Death, and Aesthetics in Italy: The Demons of Scapigliatura* av David del Principe.⁸ Principe knyter scapigliatura till den gotiska skräckromanen och den franska symbolismen. Han presenterar sitt material utifrån psykoanalys och genusperspektiv. Precis som Vetere anser han att scapigliaturan inte fått den uppmärksamhet den förtjänar.

Jag har även granskat ett urval av Arrigo Boitos egna skrifter, publicerade av Piero Nardi under namnet *Arrigo Boito, Tutti gli scritti*.⁹ Boito var inte bara poet och kompositör utan även en flitig skribent och genom sina journalistiska artiklar innehållandes olika former av musikkritik lämnade han efter sig ledtrådar till sin egen musikaliska övertygelse.

Artikeln ”Verismo: Origin, Corruption and Redemption of an Operatic Term” av Andreas Giger har hjälpt mig att länka scapigliaturan till Puccini och den senare stilen verismo.¹⁰ Här framför han åsikten att scapigliatura bör anses som en tidig form av verismo.

Bakgrund till Puccinis opera *Le Villi* fick jag från böckerna *Puccini: His life and works* av Julian Budden¹¹ och *Puccini: His international art* av Michele Girardi.¹² Båda dessa böcker varvar biografiskt material med musikalisk analys och har gett mig inspiration och komplement till min egen text.

1.4 Material och metod

Det material jag använt som underlag för analysen är partituret till Puccinis *Le Villi*. Partituret som är utgivet av Polonius sheet music är ett återtryck av G. Ricordis utgåva från 1944 (nr 126797). Denna innehåller den senare och förlängda versionen av *Le Villi* som utökats från en till två akter och som uppfördes för första gången i Turin vid *Teatro Regio* den 26 december 1884.¹³

Analysen består av en hermeneutiskt grundad musik/textanalys av operan. Denna analys baseras på en undersökning av partituret och librettot till *Le Villi* där förhållandet mellan musik och text, återkommande musikaliska teman samt övergripande form och struktur är i fokus.

Mina utgångspunkter för analysen är hämtade från Veteres avhandling där hon beskriver vad hon har klassificerat som Boitos operaplattform.¹⁴ Utifrån hennes forskning har jag utfört en musikalisk analys av operan där jag sökt efter de utmärkande drag som Vetere presenterar som typiska för scapigliatura. Bland dessa bör främst nämnas tre huvuddrag: utökad orkestral funktion (kapitel 4.1), dualism (kapitel 4.2) och sfärisk form (kapitel 4.3).

⁸ David del Principe, *Rebellion, Death, and Aesthetics in Italy: The Demons of Scapigliatura* (Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1996).

⁹ Piero Nardi, *Tutti gli scritti di Arrigo Boito* (Milano: Mondadori 1942).

¹⁰ Andreas Giger, ”Verismo, origin Corruption and Redemption of an Operatic Term”, *Journal of the American Musicological Society* 60/2 (Summer 2007): 217-315.

¹¹ Julian Budden, *Puccini: His life and works* (New York: Oxford University Press, 2002).

¹² Michele Girardi, *Puccini: His international art* Translated by Laura Basini (Chicago: The University of Chicago Press, 2000).

¹³ Giacomo Puccini, *Le Villi*, Music reprinted from Ricordi, Plate 126797, Polonius sheet music.

¹⁴ Se fotnot 2.

Genom min bakgrund inom musik och i egenskap av pianist så har jag haft möjlighet att studera verket vid pianot och närma mig det på detta sätt. För att få en övergripande uppfattning om verket och dess fullständiga ljudbild så har jag även lyssnat på en inspelning.¹⁵

En musikalisk analys är alltid till viss del subjektiv. Min upplevelse av musiken och mina referensramar kan leda till tolkningar som en annan person bara delvis eller kanske inte alls håller med om. En hermeneutisk undersökning är ett försök att genom empati närma sig människan och dess natur, inte en jakt på en absolut sanning. Som Torsten Thurén uttrycker det ”hermeneutikern vill förstå och inte bara begripa”.¹⁶ Denna förståelse är resultatet av en hermeneutisk spiral där forskarens förförståelse hela tiden växer och får revideras allt eftersom han/hon studerar sitt material från olika vinklar.¹⁷ I min undersökning har jag använt mig av min musikaliska förförståelse samt de kunskaper jag förvärvat genom mina tidigare studier inom italiensk kultur och litteratur. Genom att ha studerat den samhälleliga och kulturella kontexten (vilken jag presenterar i kapitel 2 och 3) runt scapigliatura har jag skaffat mig en mer ingående bild av den samtid som omgav Puccinis verk.

1.5 Disposition

Så här är uppsatsen disponerad:

Kapitel 1: Inledning, presentation av uppsatsens syfte och frågeställningar.

Kapitel 2: Bakgrund till Scapigliatura och förklaring av begreppet.

Kapitel 3: Bakgrund till *Le Villis* tillkomst och dess mottagande.

Kapitel 4: Analys av orkesterns funktion i *Le Villi* (4.1). Analys av operan utifrån begreppet dualism (4.2). Analys av *Le Villis* struktur utifrån begreppet sfärisk form (4.3).

Kapitel 5: Resultat och diskussion.

2 Scapigliaturans uppkomst och strävan efter förnyelse

I detta kapitel ämnar jag beskriva scapigliaturans tillkomst och strömningens huvudsakliga karaktärsdrag. Jag visar också på hur konstnärer både inom litteratur och musik kände sig manade att sätta sig upp mot redan etablerade konstnärliga ideal för att uppnå förnyelse. Vidare sätter jag in Boitos tankar om reform i det konstnärliga och kulturella klimat som rådde i den tidens Italien, särskilt i relation till Giuseppe Verdi och Richard Wagner (1813-1883).

¹⁵ José Cura, *Le Villi, Puccini*, (Nuova Era, 2007) CD

¹⁶ Torsten Thurén, *Vetenskapsteori för nybörjare* (Malmö, Liber, 2007)

¹⁷ Thurén, s. 60-61.

2.1 Scapigliaturans ursprung

Scapigliaturan, företrädd av bland andra författarna Igino Ugo Tarchetti (1839-1869), Carlo Dossi (1849-1901), Carlo Righetti (1821-1906), Arrigo Boito, Camillo Boito 1836-1914), Emilio Praga (1839-1875) m.fl. blev namnet på en strömning som visade sig i litteratur och konst under andra hälften av 1800-talet. Ordet scapigliatura har ett ursprung som antyder en okammad frisyra och blev till en passande benämning på dessa poeters ovårdade sätt och uppenbarelse. De var arga på samhället och dess konventioner och levde under mycket enkla förhållanden trots att de ofta kom från bemedlade familjer.¹⁸ Även om ordet scapigliatura existerat tidigare så fick termen en ny innebörd i och med Cletto Arrighis (ett anagram av Carlo Righetti) roman *La Scapigliatura e il 6 febbraio* (Scapigliatura och den 6 februari). I prologen beskrev han vad det innebar att vara en *scapigliato*:

I alla de stora, rika städerna i den civiliserade världen finns det ett antal individer av båda könen, mellan tjugo och trettiofem års ålder, inte mer: fattiga, nästan alltid fulla av genialitet, före deras tid, självständiga som örnen i Alperna: lagda åt det goda liksom det onda; rastlösa, bekymrade... upproriska – som - antingen på grund av vissa fruktansvärda motsättningar mellan deras karaktärer och deras lott i livet - det vill säga, mellan det som de har i huvudet och vad som finns i deras fickor - eller på grund av social påverkan som överväldigat dem – eller kanske helt enkelt på grund av ett excentriskt och oordnat leverne eller, med anledning av tusentals andra orsaker, den studie som skall bli syftet och moralen i min roman - förtjänar att klassificeras i en ny, precis undergrupp i den stora sociala familjen.[...] Jag kallar dem Scapigliatura. Detta ord, så typiskt italienskt, framställer på ett adekvat sätt konceptet med denna grupp människor, så olik andra: på grund av deras mysterier, deras misär, deras plågor, deras hopp, deras snedsprång, okända för de rika, för unga flickor som hålls under uppsyn, för kvinnor som älskar sina makar, för sansad och ärlig ungdom, för seriösa män som tar sig fram längs den smala vägen, komfortabelt, i skuggan, utan emotioner och utan risker.¹⁹

Citatet visar på hur man inom scapigliatura ansåg sig tillhöra en oppositionell del av samhället som inte valde den enkla vägen fram i livet, som inte följde samhällets normer utan som levde sina liv till fullo. Dessa liv tycks ha innehållit mycket smärta men också självständighet och hopp.

Kampen för Italiens enande *il risorgimento* fick resultat 1861 när Italien formellt grundades och blev en stat. Landets enande blev dock inte lösningen på de sociala problemen i landet och många kände stor besvikelse.²⁰ Medlemmarna inom scapigliaturan delade denna

¹⁸ Del Principe, s. 34-35.

¹⁹ Cletto Arrighi, *La scapigliatura e il 6 febbraio* (Milano: Mursia 1988), s. 27. "In tutte le grande e ricche città del mondo incivilito esiste una certa quantità di individui di ambo i sessi, fra i venti e i trentacinque anni, non più: pieni d'ingegno quasi sempre: più avanzati del loro tempo; indipendenti come l'aquila delle Alpi; pronti al bene quanto al male; irrequieti travagliati,... turbolenti - i quali - o per certe contraddizioni terribili fra la loro condizione e il loro stato – vale a dire fra ciò che hanno in testa e ciò che hanno in tasca – o per certe influenze sociali da cui sono trascinati – o anche solo per una certa particolare maniera eccentrica e disordinata di vivere – o, infine, per mille altre cause, e mille altri effetti, il cui studio formerà appunto lo scopo e la morale del mio romanzo – meritano di essere classificati in una nuova e particolare suddivisione della grande famiglia sociale, [...] io l'ho chiamata appunto la *Scapigliatura*. La qual parola prettamente italiana mi rese abbastanza bene il concetto di tal parte di popolazione, così diversa dall'altra pei suoi misteri, le sue miserie, i suoi dolori, le sue speranze, i suoi travimenti, sconosciuti ai ricchi contenti, ai giovani dabbene, alle fanciulle guardate a vista, alle donne che amino il marito ed agli uomini serii che battono la strada maestra della vita, comoda, ombreggiata, senza emozioni, come senza pericoli." Översättningen från italienska till svenska är min egen.

²⁰ Angela Franco Arrigo boito, *tesi* (11.12. 2012) <http://www.soyombo.it/arrigoboito/tesi.htm> kapitel 1:1

besvikelse och ville överge de ideal som *il risorgimento* fört med sig och som de nu ansåg vara omoderna. De var emot det militära, kapitalismen, katolicismen och industrialismen som förde borgarklassen (den klass de själva ofta tillhörde) allt högre upp i samhället. I stället valde de att leva ett enkelt liv, där de ofta skandaliserade samhället genom sitt uppförande. En del vände sig till droger och alkohol och på grund av detta uppfattades de ofta som bångstyriga unga rebeller som vägrade anpassa sig till samhället.²¹

2.2 Det romantiska idealet och Alessandro Manzoni

Den litterära förebilden under och efter *il risorgimento* var främst Alessandro Manzoni (1785-1873) Hans största verk *I promessi sposi* (de trolovade) tolkades som en allegori över det österrikiska väldet i Norditalien och blev därmed politiskt slagkraftig. Han stod för romantiska och nationalistiska ideal och många av hans verk var av en religiös karaktär.²² Medlemmar av scapigliaturan sökte sig ofta bort från det nationalistiska och kunde uppskatta både italiensk och utländsk litteratur. Eftersom romantiken sammanföll med *il risorgimento* blev de romantiska strömningarna mindre framträdande i Italien och därför fanns det många nyheter för poeterna att hämta utomlands.²³ De valde ofta mystiska teman inspirerade av tyska, franska och amerikanska författare. De vände sig bland annat till skräckromantik av t.ex. E.T.A Hoffman (1776-1822) och Edgar Allan Poe (1809-1849) och till den franska symbolismen företrädd av Charles Baudelaire (1821-1867).²⁴ Scapigliaturan var inte helt emot Manzoni och hans ideal men de ville även ge utrymme för den andra sidan av verkligheten. Om Manzoni stod för det romantiska, det ärbara och nationalistiska så ville man inom scapigliaturan även ta fram samhällets baksidor genom inslag av det sjukliga och det groteska.²⁵

2.3 Arrigo Boito och Giuseppe Verdi

Arrigo Boito var inte bara poet inom scapigliatura utan även kompositör. På samma sätt som poeterna satte sig upp mot Manzonis romantiska ideal så ville Boito och hans vän och tillika kompositör Franco Faccio (1840-1891) utmana det musikaliska ideal som blivit gällande under *il risorgimento*. Ett ideal representerat främst av Giuseppe Verdi. Verdi hade blivit fanbärare för Italiens enande och hans namn ropades på gatorna Viva Verdi! Hans namn blev en akronym för betydelsen *Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia* (leve Vittorio Emanuele Italiens kung). Boito ansåg att Verdi skrev musik som byggde på den äldre *bel canto* traditionen som blivit populär genom Giachino Rossini (1792-1868) Gaetano Donizetti (1797-1848) och Vincenzo Bellini (1801-1835).²⁶ Inom *bel canto* operan stod sången i centrum och långa bravurarior innehållandes koloraturer var normen. Boito önskade återföra dramat i centrum för operan. Eftersom han ansåg att denna förändring inte skulle kunna ske utan den populära Verdi så försökte han provocera fram en förändring i hans komponerande samtidigt som han själv utarbetade en plattform för hur operan skulle kunna reformeras.²⁷

²¹ Del Principe, s. 11.

²² Paolo E. Balboni och Anna Biguzzi, *Letteratura italiana per stranieri* (Perugia: Guerra Edizioni 2008) s. 173

²³ Angela Franco *Arrigo boito, tesi*: <http://www.soyombo.it/arrigoboito/tesi.htm> (Besökt 11.12.2012), kapitel 1:3

²⁴ Del Principe, s. 16-17.

²⁵ Vetere, s. 133.

²⁶ Vetere, s. 36-39

²⁷ Vetere, s. 8.

Från början var det tänkt att Franco Faccio skulle bli det poetiska geniet som i scapigliaturans anda skulle komma att revolutionera operan. Vid premiären av Faccios första opera *I profughi Fiamminghi* år 1863 reciterade Boito en egen dikt där han framhävde att ”kanske är han redan född som kommer bestiga altaret och återuppliva konsten, sedesamt och rent på det altare som blivit besudlat som en vägg i en bordell”²⁸. Verdi tog detta uttalande personligt (och det kan också ha varit menat så) och det skulle dröja innan Verdi kände sig redo för att närma sig Boitos idéer.²⁹

2.4 Mefistofele

När Faccios opera inte blev den succé de hade hoppats på gjorde Boito ett eget försök att återuppliva konsten genom komponerandet av operan *Mefistofele*. Han bestämde sig för att skriva både libretto och musik själv, vilket var högst ovanligt, för att verkligen kunna sammanföra poesi och musik. Den första versionen (1868) blev ett totalt fiasko, vilket enligt Vetere kan ha varit ett planlagt misslyckande i hopp om att skandalisera för att göra ett intryck.³⁰ Boitos reviderade version av *Mefistofele* (1875) däremot gjorde stor succé och är fortfarande en del av repertoaren.³¹ *Mefistofele* är den opera vid sidan av Franco Faccios båda operor *I profughi fiamminghi* och *Amleto* som med säkerhet har knutits till scapigliatura. Det var i *Mefistofele* som Boito översatte den litterära strömningen till musik och försökte skapa ett nytt ideal inom opera.³²

2.5 Hotet från Richard Wagner

På samma sätt som medlemmarna utav den litterära grenen av scapigliaturan intresserade sig för utländska alster så vände sig Boito och hans vänner till musik utanför Italien. Boito engagerade sig i *La Società del Quartetto*, en förening som satte upp kammarmusikaliska verk och symfonier, en ovanlig företeelse i Italien där operan oftast stod i centrum. Boito inspirerades främst av tyska kompositörer som Beethoven (1770-1827) Mendelssohn (1809-1847) och Schumann (1810-1856).³³ Wagner var också en inspirationskälla och Faccio dirigerade den första uppsättningen av *Mästersångarna i Nürnberg* i Italien. Men även om de arbetade för att sprida Wagners musik så uttryckte varken Boito eller Faccio någon önskan om att imitera honom. Boitos ambition var snarare att visa att det fanns alternativ till Verdis monopol.³⁴ Ändå verkar tanken om scapigliatura som en wagneriansk företeelse ha etsat sig fast. En anledning till detta kan vara att det politiska klimatet vid denna tid gjorde det till något komprometterande att framhäva musik som inte var italiensk. Det största hotet mot Verdi kom från tyskland genom Richard Wagner. Denne Wagner delade upp det italienska folket i två läger. De nationalistiska insisterade på att Wagner skulle undvikas till varje pris. Giulio Ricordi (1840-1912, känd förläggare) var avogt inställd till Wagner, detta även efter det att han 1888 köpte upp rättigheterna till hans musik. När Verdi dog 1901 bestämde han sig

²⁸ Nardi, ur Boitos *All'arte Italiana*, s. 1373.

²⁹ Senare skulle Boito komma att skriva librettona till Verdis sista två operor *Falstaff* och *Otello*.

³⁰ Vetere, s. 6.

³¹ Angela Franco Arrigo boito, tesi: <http://www.soyombo.it/arrigoboito/tesi.htm> kapitel 2:1

³² Vetere, s. 13.

³³ Vetere, s. 191-194.

³⁴ Vetere, s. 11.

för att dra in alla uppsättningar av Wagner för att hedra Verdis minne och den stora betydelse hans musik haft för den italienska kulturen.³⁵

3 Puccini komponerar sin första opera *Le Villi*

Detta kapitel är en beskrivning av hur Puccinis första opera kom till och hur den mottogs. Jag vill här visa hur operan kan kopplas till scapigliatura genom dess librettist Ferdinando Fontana samt genom Puccinis möte med Arrigo Boito. Vidare följer en kort synopsis av operan för att göra det lättare att följa med i den kommande analysen.

3.1 *Le Villi*: ett misslyckat tävlingsbidrag

Giacomo Puccini var 16 år yngre än Boito och skulle komma att bli den som lyckades efterträda Verdi. Hans två första operor *Le Villi* och *Edgar* har dock aldrig fått något större erkännande. Puccini hade redan 1880 fått upp ögonen för Boitos *Mefistofele*.³⁶ Under sina studier på Milanos konservatorium studerade han de nya strömningarna inom opera.³⁷

I februari år 1883 gick förläggaren och tidningsutgivaren Edoardo Sonzogno (1836-1920) ut med nyheten att han bestämt sig för att anordna en tävling. I tidningen *Il teatro Illustrato* kunde man läsa följande: ”A competition open to young musicians of Italian nationality for an opera in one act on an idyllic, serious or comic subject with a prize of 2000 lire following a performance in a Milan theatre at the journal’s expense”.³⁸ Puccinis lärare Amilcare Ponchielli (1842-1918) uppmuntrade den då 25-åriga Puccini att delta i tävlingen och presenterade honom för librettisten Ferdinando Fontana. Fontana var en utav de sista riktigt stora förkämparna för den litterära scapigliaturan. Trots att Fontana redan lovat bort *Le Villi* till en annan kompositör så valde han att ge ämnet till Puccini.³⁹

There was a nice little subject that somebody else had been thinking about; but Fontana would prefer to give it to me, especially since I like it so much. There’s ample scope for symphonic-descriptive work for it, which appeals to me because I think I could do it well.⁴⁰

Det faktum att operan skulle komma att innehålla stora symfoniska inslag verkade alltså tilltala Puccini.

Även om Puccini var välbekant för många i juryn, däribland Ponchielli och Faccio, så valdes inte *Le Villi* ut bland de två mest framstående bidragen. Vad detta kan ha berott på har diskuterats, det kan ha berott på den dåliga handstil som Puccini skrev med då verket skrevs i hast och var tvunget att bli klart före deadline den 31 december. Hela operan tros ha

³⁵ Budden, s. 21-22.

³⁶ Budden, s. 24.

³⁷ Girardi, s. 6.

³⁸ Budden, s. 39.

³⁹ Girardi, s. 20-21.

⁴⁰ Girardi, s. 20.

komponerats på ungefär 4 månader. En annan teori är att domarna ville undgå att anklagas för favorisering.⁴¹

3.2 Vägörare inom scapigliaturan

Ferdinando Fontana vägrade se *Le Villi* som ett misslyckande och ordnade ett möte för inflytelserika personer med kopplingar till scapigliatura hemma hos sin nära vän Marco Sala (1842-1901). Puccini spelade upp klaverutdraget för en publik som innehöll bland andra, Arrigo Boito, Alfredo Catalani (1854-1893) och Giovannina Lucca (1814-1894). De var enhälligt imponerade av verket och Boito beslöt att bidra till Fontanas insamling för att kunna sätta upp operan på *Teatro dal Verme*. Operan hade premiär den 31 maj 1884 och gjorde stor succé.⁴²

I publiken på premiären satt Giulio Ricordi som bestämde sig för att köpa rättigheterna till operan. Han övertygade också Puccini att förlänga operan till 2 akter så den fick den form i vilken den spelas idag.⁴³

3.3 Mottagande

Även om Puccinis första opera gjort succé så var många bekymrade över de tendenser de tyckte sig höra i hans musik. Giulio Ricordi varnade Puccini mot det som han kallar det ”wagnerianska giftet”:

Let Puccini remember that he is Italian; he should remember it and not be ashamed of it, prove it by letting his fertile imagination run free of every shackle, he will gain glory from it, and it will be Italian glory.⁴⁴

Verdi gjorde ett liknande uttalande om Puccini den 10 juni 1884:

He follows modern trends, which is natural, but he keeps steadily to melody, which is neither ancient nor modern. However, it seems that the symphonic element predominate in him! No harm in that. Only there you have to tread carefully. Opera is opera and symphony is symphony, and I don't think it's a good thing to put a symphonic piece into an opera merely for the pleasure of hearing the orchestra dance.⁴⁵

Puccinis musik ansågs alltså innehålla överdrivet mycket symfoniska element och han varnades för att skriva musik som inte framhävde hans italienska ursprung.

3.4 Synopsis

Anna (Sopran) och Roberto (Tenor) är förälskade och i byn där de bor firar man deras förlovning med musik och dans. I byn bor också Annas far Guglielmo (Bas). Roberto har ärvt

⁴¹ Girardi, s. 22.

⁴² Budden, s. 43-44.

⁴³ Girardi, s.23.

⁴⁴ Gazzetta musicale di Milano 40, nr.5 (1 februari 1885), 44-46. Citerad i Girardi s. 24.

⁴⁵ Ur ett brev till O. Arrivabene 10 juni 1884: A. Alberti: *Verdi intimo* (Verona, 1931), 311-15. Citerad i Budden, s. 45.

en summa pengar av en gammal dam i Mainz och skall åka iväg för att ta ut sitt arv. Anna är bekymrad för att Roberto skall åka, hon har genom en dröm fått hemska farhågor. Roberto viftar bort Annas farhågor och säger att hon inte ska tvivla på hans kärlek. Innan Robert åker välsignar Guglielmo paret och ber Guds ängel att vaka över Roberto på hans resa. Väl framme i Mainz blir Roberto attraherad av en siren som får honom att glömma Anna. När vintern kommer dör Anna av sorg i väntan på sin älskade.

Guglielmo drabbas hårt av sin dotters död och förbannar Roberto och önskar att Villierna skall skipa rättvisa. Villierna är andar från unga kvinnor som dött av brustet hjärta. Varje kväll samlas de i den mörka skogen där de inväntar männen som förrått dem för att genom sin infernaliska dans döda de skyldiga och få sin hämnd. Roberto återvänder från Mainz utfattig och ångerfull efter att ha slösat bort sitt arv. Han förbannar dagen då han mötte den elaka sirenen och hoppas att Anna fortfarande väntar på honom. Anna uppenbarar sig, och för ett ögonblick tror Roberto att hon lever, tills hon utbrister att hon inte längre är kärleken, utan hämnden. Roberto faller offer för Villierna och dör av utmattning i dansen.

3.5 Fontanas libretto

Fontana baserade *Le Villi* på novellen *Les Willis* (1852) av Alfonse Karr (1808-1890) som i sin tur baserar sig på en centraleuropeisk folksaga. Den mest kända versionen av sagan är Adolphe Adams (1803-1856) balett *Giselle* (1846).⁴⁶ Större delen av Karrs ursprungsberättelse finns kvar även i Fontanas version. En viktig ändring från Karrs historia är anledningen till att Roberto lämnar Anna. Karr väljer att låta föräldrarna tvinga honom till ett mer fördelaktigt giftemål med sin kusin. Fontana ersätter denna kusin med en lockande siren, en attraktiv och farlig kvinna, som för honom till syndens näste och berövar honom allt han äger och har.⁴⁷ Att lägga till ännu ett mystiskt väsen till folksagan låg helt i scapigliaturans anda.

4 Analys

Jag har undersökt Puccinis *Le Villi* utifrån tre olika aspekter som alla anknyter till Boitos operareform. Den första rör orkesterns roll i operan och om den kan sägas ha en dramatisk funktion. Den andra är dualism. Här ska jag undersöka om Fontanas libretto och Puccinis musik innehåller och målar upp motsatser och därigenom knyter verket till scapigliatura. Den tredje punkten är en analys av operans struktur och hur den förhåller sig till Boitos tanke om *det sfäriska* ett epitet han gav till konst som liksom en cirkel inte har något slut och därför är höjt över det vackra.⁴⁸ Här utgår jag från den modell för den sfäriska formen som Vetere presenterar i sin avhandling då i förhållande till Boitos opera *Mefistofele*.⁴⁹

⁴⁶ Budden, s. 41.

⁴⁷ Girardi, s. 25.

⁴⁸ Se avsnitt 4.3 om sfärisk form på s. 22.

⁴⁹ Vetere, s. 269-278.

4.1 Orkesterns dramatiska funktion

Boito önskade med sin operareform frigöra operan från de dåvarande konventionerna med ursprung i bel canto traditionen som Rossini gjort så populär och som han ansåg att Verdi till stor del fortfarande upprätthöll. Han ville komma bort från nummeroperan där recitativ och aria följde varandra slaviskt och där orkestern användes för att föra fram sången men utan att få en egen röst i dramat.

Boito menade att operan aldrig skulle kunna komma till sin rätt i sin nuvarande form och ansåg att man genom att göra orkestern hörd äntligen skulle kunna få liv i dramat. Genom sitt intresse för utländsk symfonisk musik och kammarmusik hade Boito öppnat upp sina öron för instrumentala former. Dessa ville han införa i operans värld. Före 1850 hittar man få italienska operor som innehåller längre rent instrumentala sektioner. Genom att införa sådana ville Boito ge orkestern en roll utöver den som ackompanjator till sångarna. Detta hoppades han skulle ge orkestern ett eget existensberättigande.⁵⁰

Särskilt utmärkande för orkesterns roll i *Le Villi* är den symfoniska delen, *parte sinfonica*, som inleder andra akten och som fungerar som en övergång mellan Robertos avfärd och återvändande. En stor del utav berättelsen visas inte på scenen men avspeglas i orkesterns två solosatser. Denna symfoniska del är i sig uppdelad i två satser, nr 6 l'abbandono och nr 7 la tregenda. Varje sats föregås av en dikt som berättar vad musiken skildrar. Från början var tanken att publiken själva skulle läsa dikterna men idag brukar man använda en berättare som framför texten.

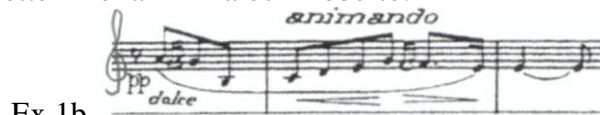
I min analys av orkesterns roll har jag valt ut de avsnitt ur operan där musiken framförs av enbart orkestern (med undantag för korta körpartier i l'abbandono). Utöver de två satserna i *parte sinfonica* l'abbandono och la tregenda har jag även valt att ta med preludiet (inledningen/ouvertyren) då ju denna del av operan också spelas av enbart orkester och då viktiga teman presenteras här för första gången.

4.1.1 Preludio

Preludiet inleds med ett kort tema som upprepas av olika träblåsinstrument (Ex 1.a).⁵¹ Detta tema återkommer senare i akt 1 i duetten mellan Anna och Roberto.



Ex. 1a



Ex. 1b

Även det mer melodiska tema som följer i violinstämman kommer från denna duett (Ex. 1b).⁵² Dessa båda teman återkommer senare i duetten mellan Roberto och Anna när Roberto framför sitt löfte till Anna ”Ah dubitar di Dio..ma no dell’amor mio non dubitar” (Du kan tvivla på Gud, men på min kärlek kan du inte tvivla). Detta följs av ett crescendo och ett nytt tema

⁵⁰ Vetere, s. 198.

⁵¹ Ex 1a är taget ur: Puccini, Giacomo, *Le Villi*, Music reprinted from Ricordi, Plate 126797, Polonius sheet music, s.1.

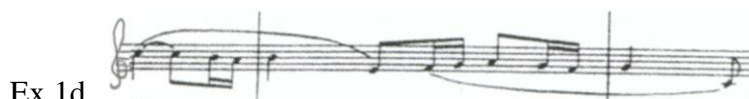
⁵² Polonius sheet music, s. 1.

(Ex.1c).⁵³ Detta tema har många associerat till Wagners ”Abendmahl-motiv” från *Parsifal* (Ex.Wagner).^{54 55} Nyansen går sedan snabbt ner igen och följs av ett sostenuto där det sista temat (Ex1.d) presenteras.⁵⁶



Ex.1c

Ex.Wagner, takt 1-2 ur *Parsifal*



Ex.1d

Detta tema förekommer flera gånger i operan och alltid i samband med någonting gudomligt. På grund av detta kommer jag härnäst att kalla detta tema för det ”änglatemat”. Första gången det återkommer är när det sjungs av Guglielmo i sats nr 5 kallad ”preghiera” (före siffra 12 i partituret) där han ber för Robertos välgång på resan. Senare återkommer temat även i akt 2 när det sjungs av Roberto själv (efter siffra 50 i partituret) i ett desperat försök att be Gud om nåd. Vi kan höra att musiken tillhör den himmelska sfären och änglarna genom att temat i preludiet ackompanjeras av harpa. I avslutningen av preludiet blandas de två temana från duetten med änglatemat. Avslutningen, där änglatemat spelas i ett rallentando och blir till ett triumferande ackord i fortissimo som sedan snabbt diminuerar och dör ut, ger ingen indikation på operans tragiska slut.

Preludiet anspelar till största del på Robertos karaktär och hans löfte till Anna innan han beger sig till Mainz. Orkestern sammanfattar den första akten genom en presentation av det viktigaste melodiska materialet.

4.1.2 L'abbandono (Övergivandet)

Satsen l'abbandono kallades ursprungligen för ”nebulosa” vilket Girardi anser vara en referens till Boitos *Mefistofeles* där han i prologen låter en kör av keruber sjunga ”dietro la nebulosa” dvs. bakom nebulosan.⁵⁷ Kören verkar ha varit gömd bakom något och även i *Le Villi* förekommer en kör som sjunger bakom scen.

Fontanas vers: ”Under dessa dagar fanns i Mainz en siren som fascinerade både unga och gamla. Hon drog Roberto till den obscena orgien och han glömde sina känslor för Anna. Samtidigt väntade den unga flickan drabbad av en obeskrivlig smärta. Men hon väntade förgäves. Och när vintern kom slöt hon sina ögon för den eviga sömnen.”⁵⁸

⁵³ Polonius sheet music, s. 2.

⁵⁴ Budden, s. 50. Girardi, s. 31-32.

⁵⁵ Ex.Wagner är taget ur: Richard, Wagner *Parsifal, Drama mistico in tre atti*, Milano:Ricordi, 2005. Takt 1-2.

⁵⁶ Polonius sheet music, s. 3.

⁵⁷ Girardi, s. 25.

⁵⁸ Egen översättning, se den ursprungliga texten i partituret i Bilaga 1.

Under musikens gång kommer Annas begravningståg in på scenen, medan vi ett par gånger får höra kören bakom scenen sjunga ”vila i frid”⁵⁹. Kören låter stillsam och from men orkesterns musik däremot verkar inte avspegla en begravningsritual. Orkestern spelar klättrande triolrörelser som verkar måla upp en pastoral. Dock växer triolerna allt mer i intensitet och när de når sitt klimax sjuder de av passion och längtan. Endast när kören kommer in för sista gången (efter siffra 32 i partituret) verkar musiken skrämmande, när violin, flöjt och klarinett plötsligt kommer in med en kromatisk stigande skala över några takter.

Musiken från l’*abbandono* återkommer senare i operan i slutduetten när Anna förklarar för Roberto vilka kval hon led när hon förgäves väntade på honom. Musiken verkar alltså avspegla Annas känslor under hennes långa månader av väntan. De trioler som finns med redan från inledningen av satsen och som får sitt klimax i ”*mosso*” (efter siffra 31 i partituret) kan symbolisera de kärlekskval som blev för mycket för Anna och den plötsliga kromatiken att hon trots körens bön inte alls kommer att få frid.

4.1.3 La Tregenda (Häxsabbat)

Fontanas text: ”*I den svarta skogen finns en legend som kallas legenden om Villierna och denna sprider skräck i alla trolösa älskare. Om en ung flicka dör av kärlek, samlas varje natt i skogen, häxorna för att dansa, och de väntar på förrädaren. Om de sedan möter honom, skrattar de och dansar med honom tills dansens hetta dödar honom. Nu kom för Roberto en dyster dag. Övergiven av sirenen i trasor, bestämde han sig för att återvända till skogen. Och inatt är han tillbaka, han rör sig genom skogen, runt, runt om honom skrattar Villierna i den frusna luften. Darrandes av kyla och rädsla är han redan mitt i den mörka skogen.*”⁶⁰

La tregenda är en tarantella. En tarantella är en snabb dans i 3/8 eller 6/8 – takt där man upplever pulsen på ett eller två slag i takten. En tarantella ackompanjeras ofta av tamburin. Här går den i 6/8 och 1:orna markeras ofta med cymbaler men principen är densamma. Tarantellan är passande då den förr i tiden troddes kunna bota tarantism, en nervös åkomma som innebar att man inte kunde kontrollera sina rörelser. Dansen är snabb och blir mer och mer frenetisk till dess att man omöjligt kan hålla uppe tempot och ger upp av utmattning.⁶¹ Musiken är menad att ackompanjera den balett, Villiernas dans, som visas på scenen. Liksom l’*abbandono* verkar ha en koppling till *Mefistofele* så innehåller även Boitos opera inte bara en utan två scener med häxsabbater, kallade *Notte del sabba romantico* och *Notte del sabba classico*. I tarantellan kan vi se hur Villierna presenteras genom stigande och fallande kvarter och kvinter (Ex.2) och som jag kommer att nämna senare så har liknande kvart och kvintsprång även figurerat tidigare i operan (jämför med Ex.6a och 6b sid. 20) i Annas första aria ”*Se come voi piccina*”.⁶²

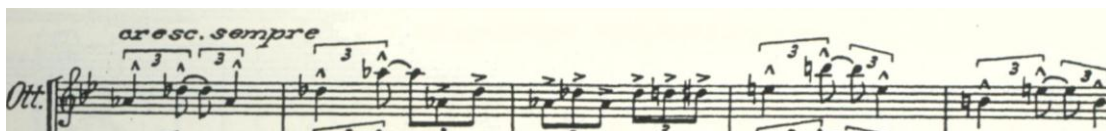
⁵⁹ ”*requiesce in pace*”

⁶⁰ Egen översättning, se den ursprungliga texten i partituret i Bilaga 2. Den sista raden ”*è già nel mezzo della selva oscura*” påminner om Dante Alighieris inledning till *Den gudomliga komedin* ”*Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura*”. (Dante Alighieri, *COMMEDIA Inferno* Roma, Carocci 2007. s.39)

⁶¹ Iris J. Arnesen, *The romantic world of Puccini* (North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers 2009), s. 52.

⁶² Polonius sheet music, s. 35.

Ex. 2



Musiken från la tregenda återkommer också i slutscenen när Villierna väl lyckats fånga in Roberto. Bara ett par takter är då nödvändiga för att man ska förstå att han är riktigt illa ute.

4.1.4 Sammanfattning

Vi kan se hur orkestern i *Le Villi* har fått en utökad funktion genom sina solosatser. Dessa solosatser var inte Puccinis påhitt utan något som librettot krävde då det innehöll de två dikterna som skulle tonsättas. Detta verkar dock som något som Puccini tog som en rolig utmaning. Fontana länkar *Le Villi* till scapigliaturan genom att medvetet skriva ett libretto som kräver en annorlunda form och en utökning av den instrumentala musiken. Dansscenerna och den symfoniska delen gör att orkestern flera gånger får figurera på egen hand, vilket gjorde att Puccini inte hade möjlighet att använda sig av en mer konventionell struktur. Dock är övergångarna mellan de olika avsnitten och scenerna där orkestern hade kunnat binda ihop verket ofta fantasilöst tonsatta. Flera gånger består en övergång av en kvarhållen lång ton som senare fortsätter in i den nya musiken. Det verkar snarare vara återkommande material och teman som håller ihop verket, som Girardi uttrycker det, ”...similar cross-references create semantic links that undermine the work’s frame as a number opera”⁶³. Trots att musiken består av många kortare delar så är dessa delar ändå sammankopplade genom materialet de består av.

Fontana har också gjort flera blinkningar till Boitos *Mefistofele*. Puccini hade själv studerat *Mefistofele* och säkerligen var han medveten om Fontanas kopplingar. Puccini låter orkestern bli en aktör både genom att låta musiken kommentera det som händer på scenen men också på det sätt han låter återanvända det musikaliska materialet. Att låta orkestern introducera melodier som senare återkommer i arior och ensembler var ingenting nytt, men jag tänker mig att syftet med detta snarare var att publiken skulle känna igen melodierna bättre andra gången och därför bättre uppskatta dess skönhet. I *Le Villi* är orkesterns introducering av material inte bara en förhandsvisning utan när musiken som introducerats i den symfoniska delen tas över av sångarna i andra akten så är dessa melodier redan fulla med budskap och kommenterar någonting som redan har hänt.

4.2 Dualism

Dualismen är ett begrepp inom religionsvetenskapen där man tänker sig att världen styrs av två motpoler, där den ena är god och den andra är ond. Exempel på detta kan vara Gud och djävulen eller yin och yang.⁶⁴ Tanken är att ljuset och mörkret ständigt finns närvarande i våra liv och ofta bekräftar vi människor denna världsbild genom tankar som t.ex. ”om man aldrig är riktigt ledsen kan man heller aldrig uppskatta hur det är att vara riktigt glad”. Dualismen blev viktig inom scapigliaturan eftersom man ansåg att det rådande samhällsklimatet försökte kämpa mot ett ideal som inte var ”verkligt”. Man valde att utforska människans mörka sidor

⁶³ Girardi, s. 31.

⁶⁴ Dualism, Nationalencyklopedin <http://www.ne.se/lang/dualism/156702> (Besökt 15.12.2012)

inte (bara) för att skandalisera utan för att de trodde sig kunna få fram en mer nyanserad bild av sig själva och kunna se sig själva i ett nytt ljus.

Att kunna skriva en text med dolt innehåll eller dubbla budskap var dessutom ibland nödvändigt för att undvika censur och även detta var en bidragande orsak till att dualismen blev ett av scapigliaturans mest utmärkande karaktärsdrag. För att kunna uppskatta det vackra skulle det ses i belysning av det groteska. Dualism kunde också ge konstverket en dubbel betydelse, en uppenbar och en mer dold. På grund av detta är språket inom scapigliatura ofta fullt av metaforer, allegorier och koder.⁶⁵ Detta kan man se i Boitos dikt *Dualismo* som skulle komma att bli ett slags manifest för scapigliatura.⁶⁶

”Jag är ljus och mörker;
änglalik fjärl eller oren mask.
Jag är en fallen kerub
dömd att vandra på jorden,
eller en demon som stiger,
tröttandes sina vingar
mot en avlägsen himmel.”⁶⁷

I första versen av Boitos dikt framkommer flera av scapigliaturans viktiga teman. Hur ljus ställs mot mörker, hur det vackra ställs mot det groteska (representerade av fjärilen och masken) samt det goda mot det onda (keruben mot demonen). Han visar också att allting inte är vad det först ser ut att vara. Keruben har fallit och istället är det demonen som stiger mot himlen.

I *Le Villi* kan man se dualism genom de drastiska skillnaderna mellan den första och andra akten. I första akten befinner vi oss i den idealiska sfären, där Gud är god och kärleken fröjdas. I andra akten befinner vi oss i mörker och allt vi trodde var gott ifrågasätts.

4.2.1 ”Dansen är kärlekens rival”

Le Villi betecknas som en *opera ballo* vilket är den italienska benämningen för *grand opéra*, en stil inom opera, ursprungligen från Frankrike som innehåller stora dansscener.⁶⁸ Dansen har en stor roll i *Le Villi* och finns om inte alltid närvarande så är den aldrig långt borta och större delen av musiken är skriven i ¾-takt.

I första scenen firas förlovningen med spel och dans. Musiken är en vals i a-moll. Här verkar dansen som något glatt och lustfyllt men samtidigt planterar Fontana in ett frö av tvivel genom orden kören sjunger under dansens gång ”il ballo è rival dell’amor”, dansen är kärlekens rival. Något som indikerar att dans egentligen är något man bör undvika. Körens utrop ”Gira! Gira! Balza! Balza!” (Sväng! Sväng! Dansa! Dansa!) uppmuntrar de dansande att ge sig hän i dansen och det är ingen slump att dessa ord återkommer i slutscenen, då utav de onda Villierna i deras jakt på Roberto. Dansscenen i den första akten (Ex.3a) är alltså

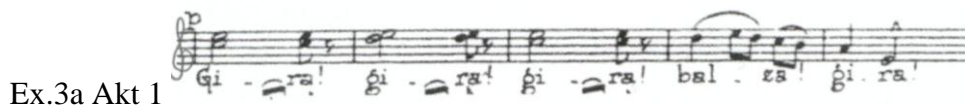
⁶⁵ Vetere, s. 121.

⁶⁶ Riccardo Viagrande, *Arrigo Boito ”Un caduto cherubo”, poeta e musicista* (Palermo: L’Epos 2008), s. 20.

⁶⁷ Nardi, ur *Dualismo* av Arrigo Boito, s.5. (Egen översättning) ”Son luce ed ombra; angelica Farfalla o verme immondo, Sono un caduto cherubo Dannato a errar sul mondo, O un demone che sale, Afficcando l’ale, Verso un lontano ciel.”

⁶⁸ Girardi, s. 28.

förbunden med den slutliga dödsdansen (Ex.3b).⁶⁹ Kanske är det tanken om dans som någonting hedniskt som gör den till den ärbara katolska kärlekens rival.



4.2.2 Det goda ställs mot det onda

Första gången Gud nämns i operan är när Roberto ger sitt löfte till Anna ”Ah dubitar il Dio”, tvivla på Gud men inte min kärlek, en släng av hybris han får betala för senare (Ex.4).⁷⁰



I den sista scenen i den första akten nr 5 ”preghiera” (bön) ber Roberto att Guglielmo skall välsigna honom och Anna före hans resa till Mainz. Alla samlas kring Guglielmo och ställer sig på knä inför honom som om han vore en präst. Den bön han ber ”Angiol di Dio”⁷¹ visar upp Guglielmos djupa och auktoritära stämning som får sjunga till ett svagt ackompanjement i orkestern vilket förstärker intrycket av honom som en prästerlig och faderlig figur. När sedan solot utökas till en trio är det Anna som tar över melodin och de andra två kommenterar med motstämmor. Efter ett crescendo presenteras ”änglatemat” igen (jämför med ex.1d) för första gången sedan preludiet (Ex. 5).⁷²



Guglielmo sjunger då ”sia propizio” (var gynnsam) och genom detta tema som är mer passionerat verkar musiken komma igång. Violinstämman driver med underliggande åttondelar som längre fram (efter siffra 25) övergår i sextoler när även kören stämmer in i sången.

⁶⁹ Polonius sheet music. Ex.3a s. 34. Ex.3b s. 175.

⁷⁰ Polonius sheet music, s. 102.

⁷¹ Musiken är i stort sett en återanvändning av Puccinis tidigare verk *Salve Regina* (1882).

⁷² Polonius sheet music, s. 126.

I andra akten har allt förändrats vilket märks tydligt av att det första vi får höra är ett hornsolo som påminner om en begravningsmarsch. Guglielmo är bedrövad och i sin förtvivlan önskar han att legenden om villierna skall vara sann för att hämnas sin dotters död. Roberto gör ett halvhjärtat försök att be till Gud i den mörka skogen genom ”änglatemat” till texten ”O sommo Iddio”. Men det är lönlöst. Villierna får sin vilja igenom och ropar tillsammans med Anna ”Osanna, osanna, osanna”. Att låta de onda andarna åberopa Gud visar hur operan bytt skepnad från första akten. Girardi skriver om Villiernas sista ord ”their Osanna closes the opera with a mild touch of blasphemy, Fontanas final tribute to the scapigliatura movement.”⁷³

I originalmanuskriptet skall Fontana ha avslutat hela operan med att Guglielmo när han får syn på Robertos livlösa kropp utbrister ”Gud är rättvis”, men detta försvann i den slutgiltiga versionen.⁷⁴ Anna får sin hämnd och det är henne vi sympatiserar med trots att hon inte visar någon nåd.

4.2.3 Kvinnans framställning

Inom scapigliatura sätts den kyska, vackra och gudfruktiga kvinnan mot sin motsats den groteska, liderliga och lömska. Det typiska kvinnoidealet representerat av Manzoni blir utmanat men inte uteslutet. Den gamla prototypen för hur en kvinna borde vara finns kvar även om hennes existens ifrågasätts. En kvinna inom scapigliatura som till en början lever upp till den idylliska bilden, blir senare ofta, på grund av en mans svek eller misstag förvandlad till något hotfullt, förvrängt och skrämmande. Hon är också ofta på något sätt i förbund med djävulen.⁷⁵

4.2.3.1 Det vackra ställs mot det groteska

Anna representerar den jungfruliga vackra kvinnan som genom mannens svek, Robertos otrohet, förvandlas till en hämndlysten ande. I första akten symboliserar hon det oskuldsfulla och rena. Fast frågan är vad som finns där under ytan?

Akt 1 scen 3 Se come voi piccina

Detta är en cavatina i två verser där den senare är något mer utsmyckad. Förspel, mellanspel och efterspel består av flyktig musik som rör sig i kvart och kvintsprång (Ex.6a och 6b).⁷⁶



⁷³ Girardi, s. 35.

⁷⁴ Budden, s. 56.

⁷⁵ Vetere, s. 134-135.

⁷⁶ Polonius sheet music, Ex. 6a s. 60. Ex.6b s. 64.

Genom orkestreringen med klockspel, piccolo, harpa och cymbal får musiken en lite drömsk sagolik ton. Annas sång däremot består av långa melodiska linjer. Anna plockar en bukett med förgätmigej som hon vill ge till Roberto för att han inte skall glömma bort henne. I slutet av arian skall hon precis placera blommorna i hans packning när hon blir påkommen av honom. Den omgärdande symfoniska musikens kvart och kvintsprång kommer i andra akten bli ett av Villiernas kännetecken. Musiken fungerar som en slags föraning för vad som komma skall. Kanske kan man, liksom musikforskaren Arnesen, läsa in något lite otäckt i hennes vädjan till blommorna att de ska följa med honom och upprepa viskandes ”glöm inte bort mig” (non ti scordar di me).⁷⁷ I vilket fall visar arian att Anna är djupt beroende av Roberto och hans kärlek.

De andra två kvinnorna som figurerar i operan är den gamla kvinnan och den unga kvinnan från Mainz. Roberto ärver pengar från den gamla kvinnan. Vi får aldrig veta vilken relation hon har till Roberto. Det hela verkar lite mystiskt. Väl på plats i Mainz träffar Roberto den unga kvinnan som benämns som en siren, en lömsk varelse som lockar till sig unga män. Den unga kvinnan representerar den mörka sidan av kvinnan, men som likväl är lockande. Det faktum att hon beskrivs som en siren gör att hon är en mystisk varelse, men det mildrar även Robertos skuld, en siren är så mycket svårare att motstå än en vanlig kvinna. På något sätt verkar båda dessa kvinnor, den gamla och den unga, besläktade (Arnesen går så långt att hon föreslår att de kan vara samma person).⁷⁸ De drar Roberto bort från Anna och lockar honom i fördärvet.

4.2.3.2 Annas förvandling

När Anna återvänder från de döda i andra akten är hon frigjord. Trots hennes onda avsikter är hon vackrare än någonsin. För ett ögonblick i operan ser det ut som om Roberto ska lyckas fly från Villierna men Annas dragningskraft är allt för stor trots att hon redan berättat för honom om sina intentioner. Annas sång visar inga tecken på att hon har förvandlats, om något så är den mer passionerad. Hon återberättar Robertos löfte från första akten för honom ”tu dell’infanzia mia” och musiken är densamma förutom cellostämmans oroliga tremolo (Ex.7).⁷⁹

Ex.7

The image shows a musical score for a scene in an opera. At the top, the vocal line for Anna is written in a soprano clef with a treble clef. The tempo is marked 'Andante lento' and the dynamics are 'mf' and 'pp'. The lyrics are 'Tu dell'infanzia mia le gioie'. Below the vocal line are the orchestral parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The Violin parts are marked 'mf' and 'pp'. The Viola part is marked 'mf' and 'pp'. The Violoncello part is marked 'mf' and 'pp'. The Contrabasso part is marked 'mf' and 'pp'. The score is labeled 'Ex.7'.

De båda kvinnorna i operan representerar två stereotyper typiska för scapigliatura, den oskyldiga och rena mot en ”femme fatale”, en sensuell kvinna som vet vad hon vill. I slutet

⁷⁷ Arnesen, s. 47.

⁷⁸ Arnesen, s. 46.

⁷⁹ Polonius sheet music, s. 150.

av operan har den duktiga flickan förvandlats och gått över till den mörka sidan. Detta påminner även om det Cletto Arrighi skrev om hur scapigliatura var okänd för ”unga flickor som hålls under uppsyn” och ”kvinnor som älskar sina makar”.⁸⁰ Inom scapigliatura var man inte intresserad av kvinnor som bara fick ses men inte höras. Det var kvinnan som gick emot konventionerna som fångade deras intresse.

4.2.4 Sammanfattning dualism

I *Le Villi* ser vi hur de båda akterna representerar ljus och mörker. I första akten är dansen någonting positivt, ett sätt att förlusta sig och fira på medan andra aktens dans är illvillig och hemsk. Ändå är dessa scener förbundna och gränserna mellan dem suddas ut genom återanvändandet av orden som gästerna sjöng på festen i första akten. Vi har fått se dansen i vårens ljus och i vinterns mörker men vilken är den sanna bilden?

Även det onda ställs mot det goda i *Le Villi*. Initialt verkar karaktärerna gudfruktiga medan alla tre överger sina ideal i andra akten. Guglielmo som i första akten framställs som en prästerlig fadersgestalt förbannar Roberto och ber villierna att hämnas. Anna blir ingen ängel utan återkommer som Vila, en ond ande. Roberto överger Anna trots sitt löfte. Villiernas rop ”Hosanna” vittnar om att gott och ont ställts på ända. I slutet av operan är det inte längre uppenbart vem som är god och vem som är ond. Svart och vitt har blivit till en gråzon. Finns ondskan gömd under ytan redan i första akten eller är andra akten en representation av en värld som spårat ur, en mardröm, eller en psykos? Kanske är båda akterna överdrivna, dragna till sin spets för att ge plats åt det verkliga och mänskliga någonstans däremellan.

Anna har gått från vördad jungfru till en ondskefull och osalig ande. Den sexuellt frigjorda kvinnan från Mainz representeras som ondskefull redan från början. Man kan fråga sig varför kvinnorna inom scapigliatura nödvändigtvis måste bli mördare och monster, var männen på den tiden så pass rädda för kvinnornas frigörelse? Eller ville de uppmärksamma sin omvärld på hur omöjligt det var att leva som frigjord kvinna i den tidens samhälle. Nog kan man tolka kvinnornas framställning som misogyn men jag anser även att den förvandling som kvinnorna genomgår där de kliver ner från piedestalerna och börjar påverka sin omgivning kan ses som ett tecken på en begynnande feminism.

4.3 Sfärisk form

Genom att använda sig av dualism, metaforer och symbolik undvek Boito att ge raka och entydiga svar. Denna estetik ville Boito använda sig av även när det gällde den övergripande formen för opera. Vetere har visat hur Boito genom sin sfäriska form i operan *Mefistofele* låter musiken och poesin ta plats inom ett cykliskt förlopp. På detta sätt undviker han att på ett förutsägbart sätt ge verket en inledning, en mellandel och ett slut.⁸¹

Boito presenterade det sfäriska för första gången i en artikel i *Giornale della Società del Quartetto*: ”..Faktum är att det sublimala är enklare än det vackra.

⁸⁰ Se det längre citatet ur Arrigis roman i avsnitt 2.1 i uppsatsen.

⁸¹ Vetere, s. 212.

Det vackra kan förkroppsligas i alla möjliga former, de mest bisarra, de mest mångfaldigade och olikartade; det sublima kan inte anpassas till annat än den stora formen, den gudomliga formen, den universella, eviga; den sfäriska formen.

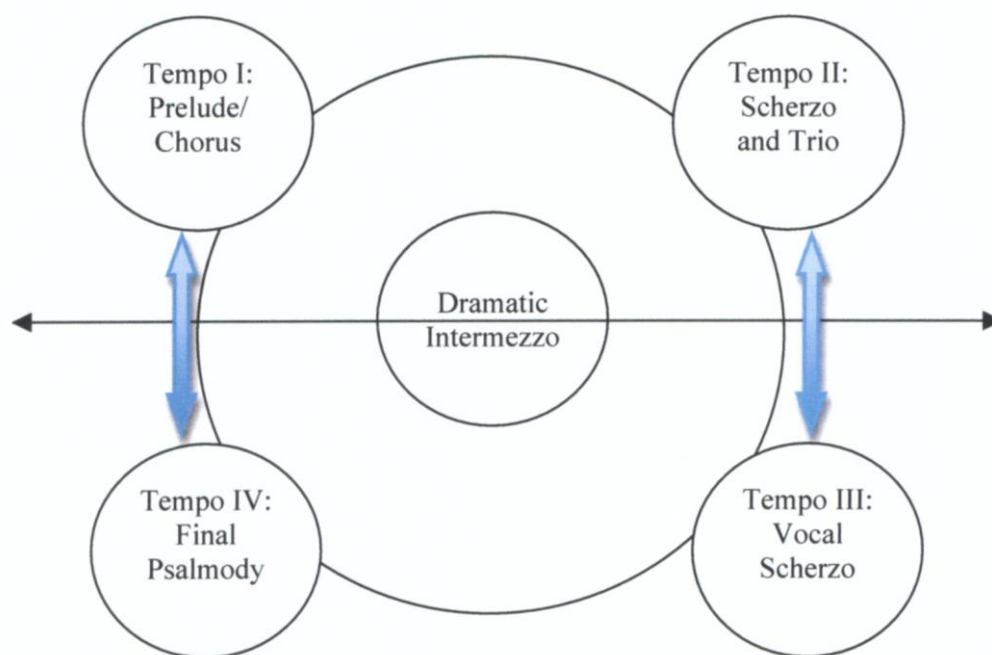
Horisonten är sublim, havet är sublimt, solen är sublim. Shakespeare är sfärisk, Dante är sfärisk, Beethoven är sfärisk...⁸²

Boito anser att det sfäriska är sublimt och höjt över det vackra och antyder en form som inte har något slut. Något som inte är komplett och därför fortsätter i all evighet som en cirkel utan början eller slut.

Med *Mefistofele* som utgångspunkt så har Vetere gjort upp en prototyp för hur Boito använde sig av sfärisk form i operan. Denna form innebär att verket inte ses som linjärt med en början en mittel och ett slut utan kan tänkas som en cirkel där den första halvan av verket senare återspeglas i den andra halvan av verket fast spegelvänt. Så här förklarar Vetere hur hon anser att den sfäriska formen kommer till uttryck i prologen till *Mefistofele*:

Strukturen Vetere använder till *prologo in cielo* inledningen till Boitos *Mefistofele*:

Figure 1.1.: "Structure of the *Prologo in Cielo*: four-part symphonic structure"



83

Vetere förklarar sin struktur på detta sätt: "The two halves are divided by a dramatic intermezzo even though all four movements are successive. This formation is crucial to the formation of the spherical form, such that if one were to fold down the top half of the structure (that is Tempo 1 and Tempo 2), it would be the mirror image of Tempo's 3 and

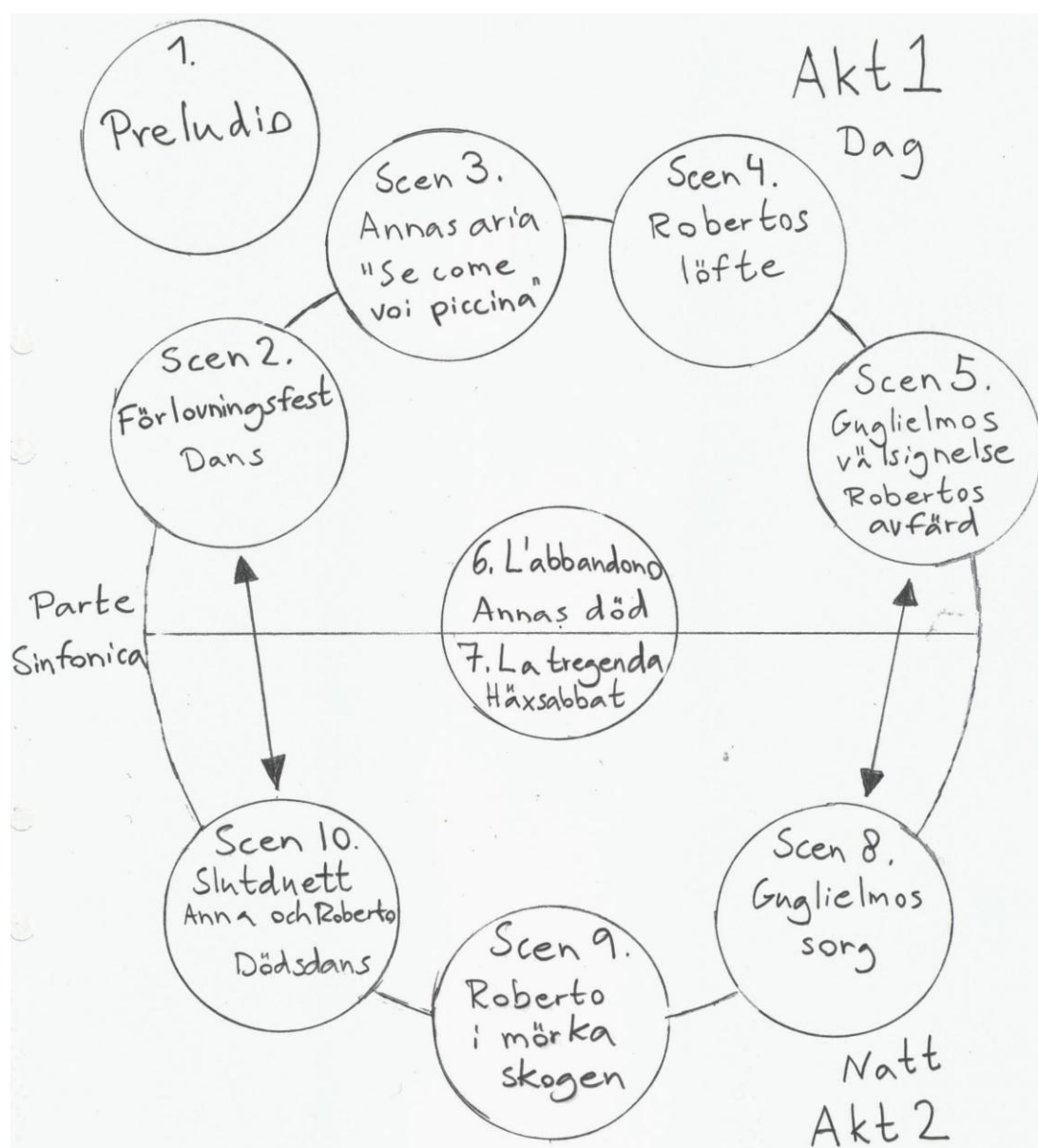
⁸² Nardi, s. 1171. "E infatti il Sublime è più semplice del Bello. Il Bello può incarnarsi con tutte le varietà della forma, le più bizzarre le più molteplici, le più disparate: al Sublime non s'addice che la gran forma, la forma divina, universale, eternal: la forma sferica. L'orizzonte è sublime, il mare è sublime, il sole è sublime. Shakespeare è sferico, Dante è sferico, Beethoven è sferico..."

⁸³ Vetere, s. 270. Veteres struktur för hela operan *Mefistofele*, (ovan visas strukturen till prologen) finns i Bilaga 3.

4.”⁸⁴ Vi kan alltså här se hur musikens förlopp representeras med början i det övre vänstra hörnet (Tempo 1) för att röra sig i en cirkel (genom tempo 2,3 och 4). I mitten av prologen har Boito lagt in ett dramatiskt intermezzo som delar upp verket i två delar. Vi kan se hur de små cirklarna på vardera sida om intermezzot hör ihop med varandra. Genom att de båda halvorna av cirkeln återspeglar varandra så blir dualismen i verket även tydlig i dess struktur.⁸⁵

4.3.1 *Le Villi* – Sfärisk form

I den här övergripande strukturskissen så visar jag upp operans tio scener (efter partiturets uppdelning) med utgångspunkt i den sfäriska form som Vetere visar upp ovan. Till varje scen har jag skrivit korta kommentarer om det dramatiska skeendet. Preludiet hamnar utanför sfären då själva operan rent dramatiskt inte ”kommer igång” förrän i scen 2.



⁸⁴ Vetere, s. 270.

⁸⁵ Vetere, s. 274.

Le Villis struktur är tydligt uppdelad i två delar som avskiljs av den symfoniska delen, parte sinfonica (som även det i sig är tudelat i nr 6, och 7). Första akten utspelar sig på dagtid under våren i grönska medan andra akten utspelar sig under en snöklädd vinternatt. I slutet av första akten har det hunnit bli sent på dagen ”Far iväg innan solens lekande stråle försvunnit” sjunger kören.⁸⁶ Som Arnesen påpekar verkar det underligt och opraktiskt att Roberto väljer att fara till Mainz så pass sent på dagen.⁸⁷ Den sena timmen verkar varna oss för vad som komma skall, mörkare tider.

Dualismerna i *Le Villi* hjälper till att binda samman de två akterna tillsammans med återkommande melodiska teman och motiv. För att operan ska passa in i den sfäriska formen som *Vetere* presenterar i sin analys av *Mefistofele* så borde den andra akten fungera som en spegelbild av den första. I flera avseenden verkar så vara fallet.

Guglielmos inledning till akt 2 *No, possibile non é* (scen 8) korresponderar till avslutningen av akt 1 då han välsignar paret inför Robertos resa (scen 5). I akt 2 (scen 8) däremot fördömer han Roberto för hans svek. I Robertos följande aria *Torna ai felici di* (scen 9) drömmer sig Roberto tillbaka till förlovningsfesten innan allt gick förlorat. I akt 2 är det Anna som överraskar Roberto (Precis som Roberto överraskar Anna efter *Se come voi piccina* scen 3 akt 1) strax efter att han sjungit sin aria. Deras duett (inledning scen 10) börjar med att Anna upprepar Robertos löfte till henne som han gav i duetten i första akten (scen 3). Operan avslutas som den inleddes med en dansscen där orden *Gira! Balza!* (Avslutning akt 2 scen 10, resp akt 1 scen 2) knyter ihop historien.

4.3.2 Sammanfattning sfärisk form

Oavsett om man väljer att kalla *Le Villis* övergripande struktur för sfärisk eller inte så kan man inte undgå att se likheterna med strukturen i Boitos *Mefistofeles*. Tydligt är också den dualistiska skillnaden mellan akt 1 och 2, dag och natt, vår och vinter, glädje och sorg. Den modell för den sfäriska formen som *Vetere* skapat är praktisk då den tydliggör det dualistiska i verket och visar dess funktion inom strukturen.

5 Resultat och diskussion

I det här kapitlet diskuterar jag resultatet av analysen. Jag vill visa på de olika sätt som *Le Villi* kan knytas till scapigliaturan och vidare vad vi bör dra för slutsatser av detta. Arrigo Boito influerade sin samtid mer än vad vi hittills har uppmärksammat. Vilka andra tonsättare kan ha inspirerats av Boitos operareform? Vidare kommer jag att diskutera scapigliaturan i förhållande till verismon och hur och varför vi bör fortsätta att undersöka scapigliaturan och dess inverkan på operakonsten.

⁸⁶ ”Pria che il giocondo sole abbia a svanir si parta”

⁸⁷ Arnesen, s. 49.

5.1 Scapigliaturan och *Le Villi*

Le Villi är på många sätt starkt inspirerad av scapigliatura. Den folksaga som operan bygger på är passande för scapigliatura då den innehåller mystiska väsen och genom de ändringar som Fontana genomförde (genom att bl.a. lägga till sirenen) förstärktes denna koppling. Den symfoniska delen, parte sinfonica, ser till att orkestern får ta plats utöver sin roll som ackompanjator. Då de två delarna av parte sinfonica hör samman med varsin förklarande dikt får musiken en dramatisk funktion som för handlingen framåt. Dikterna gör även att sambandet mellan poesi och musik visas upp på ett annat sätt än om dessa blivit framförda genom sång. Att låta orkestern tala för sig själv och att framhäva sambandet mellan poesi och musik var något som Arrigo Boito förespråkade. Det faktum att Gud och den katolska andan försvinner i andra akten för att övergå i mystik tycker jag kan tolkas som ett tecken på den motvilja man kände inför katolicismen inom scapigliaturan. Kvinnorna i *Le Villi* passar in i mallen för hur kvinnorna framställdes inom scapigliaturan och den rika förekomsten av dualism visar upp sagan från två håll. Första akten är en representation av det ideal, den norm som samhället gärna ville se, andra akten är ett utforskande, ett försök att i scapigliaturans anda undersöka de mörkare delarna av verkligheten och vårt omedvetna. Operan kan också presenteras inom den sfäriska formen där de båda akterna bildar varsin halva av en cirkel där den symfoniska delen fungerar som ett intermezzo dem emellan.

Det är relationen mellan texten dvs. librettot och scapigliatura som är lättast att uppfatta, antagligen för att Boitos plattform för den musikaliska versionen av scapigliatura än så länge är relativt okänd och utforskad. Dock får man inte glömma att Boito själv var poet och att han ansåg att poesi och musik alltid skulle gå hand i hand. Om man har detta i åtanke så inser man att ingången till den musikaliska formen av scapigliatura är via poesin/librettot. Fontanas libretto möjliggjorde en form där Puccini tilläts att komponera det symfoniska avsnittet, parte sinfonica, som i sin tur gav orkestern en mer framträdande roll och dramatisk funktion. Dualism som är kännetecknande för scapigliatura återspeglas och förstärks i musiken på ett sätt som tyder på att Puccini måste ha varit medveten om dem.

5.2 Boitos inflytande på operakonsten

Vad säger då denna analys om Boitos operareform? Boito är idag mest känd för att ha skrivit librettot till Verdis sista operor *Otello* och *Falstaff*.⁸⁸ Detta kan på ett sätt verka ironiskt då Boito ägnade så många år åt att skapa ett alternativ till Verdis musik i Italien. Dock verkar Boito och Verdi i ett senare skede lyckats skapa ett gediget samarbete och hans sista operor som Verdi skrev tillsammans med Boito anses också som hans mest progressiva. Det verkar alltså som om Boito långt om länge lyckades påverka Verdi att bryta sig loss från konventionerna.

Boito tycks vara den gemensamma nämnaren både gällande Verdis sena produktion och Puccinis tidiga. Dessa verk har ansetts vara inspirerade av Wagner och det kan ligga sanning i det men man talar sällan om den inspiration som Verdi och Puccini faktiskt fick från sina landsmän och hur dessa kan ha tillhört en övergångsperiod i den italienska operans utveckling. I sin avhandling nämner Vetere flera italienska tonsättare däribland Alfredo Catalani (1854-1893), Amilcare Ponchielli (1834-1886) och Umberto Giordano (1867-1949) samtida med Boito och Faccio vars verk kanske bör kategoriseras inom scapigliatura.⁸⁹ Hon

⁸⁸ Vetere, s. 3.

⁸⁹ Vetere, s. 501.

anser också att Giacomo Puccini och Pietro Mascagnis (1862-1945) tidiga produktion bör undersökas, en uppgift jag har försökt inleda med den här uppsatsen.

5.3 Scapigliaturan i förhållande till verismon: vidare forskning

Genom att fortsätta att undersöka fler operor och dess relation till scapigliatura kan vi förhoppningsvis få en klarare bild av vad scapigliaturans estetik består av samt få en insyn i hur pass stor påverkan dessa poeter och tonsättare har haft för utvecklingen av operakonsten. De tonsättare som nämns ovan brukar, åtminstone i sin senare produktion klassificeras inom verismo-traditionen. Det verkar som om scapigliatura kan ses som en övergång till det som skulle komma att bli verismo. Scapigliaturan använder sina mystiska teman (som inte förekommer inom verismo) till att utforska sin samtid, detta tror jag var en förutsättning för att man skulle kunna övergå till realism där man i verismo så att säga går mer rakt på sak. Andreas Giger önskar utöka termen verismo så att även dessa övergångsverk ska kunna bli en del av detta begrepp.⁹⁰ Min uppfattning är snarare att vi ska följa Veteres råd och undersöka möjligheten att låta dessa verk gå under begreppet scapigliatura då de även om de har en del gemensamt med verismo kan förlora sitt egenvärde om de blir utpekade som en tidig och outvecklad form i ett fack där de inte hör hemma. Vad de båda däremot har alldeles rätt i är att många av dessa verk behöver kategoriseras då de ofta uppfattas som experimentella eftersom de inte uppfyller kraven för någon av de existerande operatraditionerna. Vi människor vill gärna kategorisera och dela in det vi upplever i olika fack och detta kan vara en orsak till att mycket utav den italienska operan under andra hälften av 1800-talet aldrig har nått någon större framgång, de motsvarar inte några förväntningar och därför har vi aldrig riktigt kunnat förstå vad dessa verk vill uttrycka.

⁹⁰ Giger, s. 289.

Källförteckning

Alighieri, Dante, *COMMEDIA Inferno*, Roma, Carocci 2007.

Arnesen, Iris J, *The romantic world of Puccini: a new critical appraisal of the operas*, North Carolina, Mcfarland & Company Inc., Publishers 2009.

Arrighi, Cletto. *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, Roberto Fedi ed. Milano: Mursia, 1988.

Balboni E Paulo och Anna Biguzzi, *Letteratura italiana per stranieri*, Perugia: Guerra Edizioni 2008.

Budden, Julian. *Puccini: His Life and Works*, New York: Oxford University Press, 2002.

Del Principe, David. *Rebellion, Death and Aesthetics in Italy: The Demons of Scapigliatura*, Madison , NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1996.

Giger, Andreas. "Verismo: Origin, Corruption and Redemption of an Operatic Term." *Journal of the American Musicological Society* 60/2 (Summer 2007): 271-315.

Girardi, Michele. *Puccini: His International Art*, Translated by Laura Basini, Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

Nardi, Piero, *Tutti gli scritti di Arrigo Boito*, Milano: Mondadori 1942.

Thurén, Torsten, *Vetenskapsteori för nybörjare*, Malmö, Liber, 2007.

Vetere, Mary-Lou. *Italian opera from Verdi to Verismo: Boito and La Scapigliatura*, UMI Dissertation Publishing, 2010.

Viagrande Riccardo, *Arrigo Boito "Un caduto cherubo", poeta e musicista*, Palermo: L'Epos 2008.

Elektroniska källor:

Franco, Angela. *Arrigo boito, tesi*: <http://www.soyombo.it/arrigoboito/tesi.htm> (Besökt 11.12.2012).

Dualism, Nationalencyklopedin <http://www.ne.se/lang/dualism/156702> (Besökt 15.12.2012).

Musikalier:

Puccini, Giacomo, *Le Villi*, Music reprinted from Ricordi, Plate 126797, Polonius sheet music.

Wagner, Richard, *Parsifal, Drama mistico in tre atti*, Milano: Ricordi, 2005.

CD- inspelning:

José Cura, *Le Villi, Puccini*, Nuova Era, 2007

ATTO SECONDO

1

(PARTE SINFONICA)

N. 6.

I: TEMPO

L'ABANDONO

*Di quei giorni a Magonta una sirena
I vecchi e i giovinetti affascina
Ella trasse Roberto all'orgia oscena
E l'affetto per Anna ei vi obliava.*

*Intanto, afflitta da ineffabil pena,
La fanciulla tradita lo aspettava.
Ma invan l'attese... Ed al cader del verno
Ella chiudeva gli occhi al sonno eterno.*

Andante un poco mosso

Flauti
Clarineti
in si b
Corni
in Fa

Andante un poco mosso

Violini
Contrabbassi

Ott.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cr.
in Fa
A.
Cb.

II^o TEMPO
LA TREGENDA

23

V'è nella Selva Nera una leggenda
Che delle Villi la leggenda è detta
E si spergiuri d'amor suona tremenda.
Se muor d'amore qualche giovinetta
Nella selva ogni notte la tregenda
Viene a danzare, e il traditor vi aspetta;
Poi, se l'incontra, con lui danza e ride
E, colla foga del danzar, l'uccide.

Or per Roberto venne un triste giorno
Dalla sirena in cenci abbandonato
E gli alla Selva penso far ritorno,
E questa notte appunto ei ve' tornato...
Già nel bosco s'avanta; intorno, intorno
Fiddan le Villi nell'aer gelato...
Ei, tremando di freddo e di paura,
E già nel mezzo della Selva oscura.

(Durante il II^o tempo si scorge lo stesso paesaggio dell'Atto primo, ma è il verno;
è notte; gli alberi, sfrondati e stecchiti, sono sovraccarichi di neve; il cielo è sereno e stellato;
la luna illumina il tetro paesaggio. Le Villi vengono a danzare, precedute da fuochi fatui
che guizzano da ogni parte e percorrono la scena.)

**N. 7. Allegro non troppo
con fuoco**

Ottavino
Flauti
Oboi
Clarinetti
in Sib
Fagotti
in Fa
Corni
in Mi
Trambe
in Fa
Cornette
in Sib
Trambari
Tuba Bassa
Sol. Re
Timpani
Piatti
Gran Cassa

**Allegro non troppo
con fuoco**

I
Violini
II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

D.

Figure 1.2.: Structure of the Opera Proper

