Bal maskowy

Giuseppe Verdi

»Bal maskowy«

Wprawdzie wszystko można przetworzyć na muzykę, lecz nie wszystko może być prawdziwą muzyką.

Giuseppe Verdi
(z listu do A. Sommy, 30 VIII 1853)

Giuseppe Verdi

Dagerotyp z roku 1859.

Henryk Swolkień

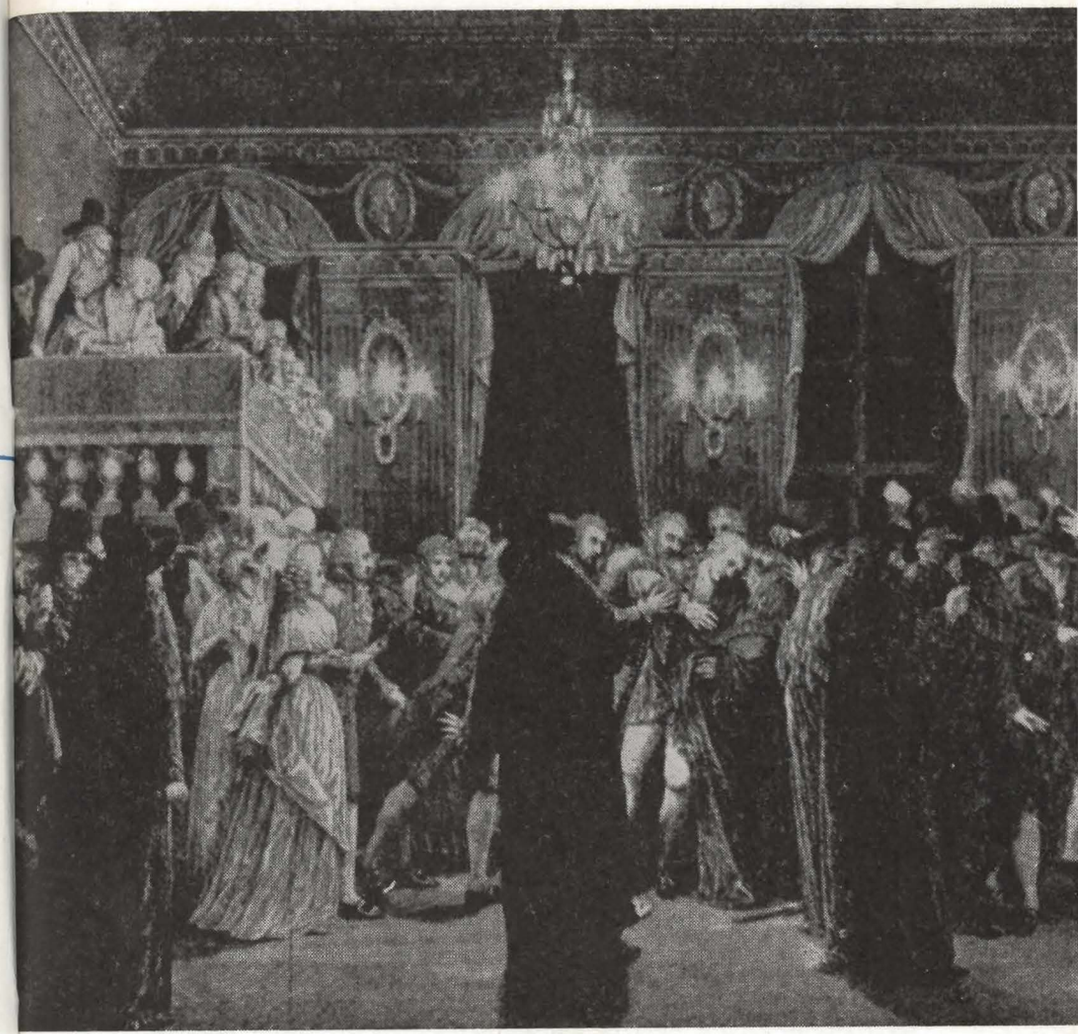
Verdi i jego »Bal maskowy«

Rok 1857. Verdi bardziej niż kiedykolwiek dotąd odczuwa potrzebę odejścia od takich tematów, jak *Nieszpory sycylijskie* czy *Simon Boccanegra*, oper — jak je nazywa — „spektaklowych". — *Chciałbym stworzyć dramat spokojny, prosty, czuły, zbliżony do* Lunatyczki *Belliniego czy* Lindy z Chamonix *Donizettiego.*

I tak dochodzi do postanowienia skomponowania opery, która sumą swych zalet wysuwa się niewątpliwie na czołowe miejsce w całej twórczości Verdiego. To *Bal maskowy.* Gdzież mógł Verdi czuć się lepiej, jak nie w tym miłosnym poemacie, poemacie miłości równie tkliwej, jak zabronionej i desperackiej? Przecież jego wcześniejsze opery *Makbet* i *Simon Boccanegra* nie odniosły pełnego sukcesu tylko dlatego, że motorem akcji nie była w nich miłość.

Można by twierdzić — pisał znakomity włoski komentator twórczości Verdiego, Massimo Mila — *i to bez jakiejkolwiek chęci szermowania paradoksem, że* Bal maskowy *to* Tristan i Izolda *Verdiego. Oczywiście* Tristan *przetłumaczony na włoski, przeniesiony pod niebo pełne żaru, jeśli nawet fikcja sceniczna każe dramatowi rozgrywać się w kraju Północy... Można opowiedzieć się za paralelizmem* Balu maskowego *z* Tristanem *jeszcze i z tego powodu, że miłosna treść opery ujawnia się głównie w II akcie, który — jak w* Tristanie *— jest niemal cały jednym wielkim duetem miłosnym, zakłóconym, a następnie z przybyciem zdradzanego małżonka rozszerzonym do tercetu.*

Byłoby błędem sądzić, że w zestawieniu z wcześniej skomponowanymi przez Verdiego *Rigolettem, Trubadurem, Traviatą*, czy z późniejszymi — *Don Carlosem, Aidą* i koronującymi twórczość mistrza arcydziełami szekspirowskimi, *Otellem* i *Falstaffem, Bal maskowy* jest operą drugorzędną, ustępującą innym. Przeciwnie, niezależnie od faktu, że opera ta utrzymuje się nadal w światowym repertuarze, odznacza się ona szeregiem zalet stawiających ją w twórczości Verdiego bardzo wysoko. Prawda, że jest niedoceniana, prawda, że cechująca ją wytworność stylu, ograniczenie roli chóru, pozbawienie efektów „spektaklowych", których — jak napisano wyżej — dosyć



Rycina Abrahama Wolfganga Küfnera przedstawiająca scenę zabójstwa Gustawa III, wykonana prawdopodobnie wkrótce po zamachu.

wtedy miał sam Verdi, wymaga dla właściwej recepcji i oceny bardziej kulturalnie wyrobionego widza i słuchacza. Rzeczywiście melodie *Balu maskowego* nie wzbogaciły repertuaru katarynek, tak bardzo przyczyniających się do popularności maestra przede wszystkim we własnym kraju, choć melodie te w niczym nie ustępują siłą inwencji innym jego wcześniejszym i późniejszym operom.

Libretto *Balu maskowego* oparte zostało na historycznym fakcie zamordowania na balu dworskim króla szwedzkiego Gustawa III przez hrabiego Anckarströma. Przyznać trzeba, że temat ten, tak bardzo sceniczny w swej dramatycznej wymowie, fascynował zarów-

no librecistów, jak i kompozytorów. Wyzyskał go już wcześniej produkujący libretta na kopy Eugeniusz Scribe, opracowując tekst dla Aubera. Operę wystawiono w Paryżu w roku 1833 bez większego powodzenia. Sięgnął po niego również twórca libretta do *Trubadura*, neapolitańczyk Salvatore Cammarano, dostarczając libretta Saverio Mercadantemu. I ta opera, wystawiona w Turynie w roku 1845, szybko, jak cała twórczość Mercadantego, popadła w zapomnienie. Temat fascynował również Belliniego. Musiało być w nim coś pociągającego, co nie mogło ujść uwagi takiego znawcy teatru operowego jak Verdi. — *Dawajcie mi nie słowa, a sytuacje* — wołał nie na próżno, wnikając, w odróżnieniu od innych sobie współczesnych kompozytorów włoskich, skrupulatnie w każdy szczegół libretta, żądając ustawicznie przeróbek i skrótów.

Na autora libretta nowej opery został wybrany Antonio Somma. Pisanie libretta dla Verdiego nie było sprawą łatwą, listy kompozytora coraz częstsze w miarę nadsyłania partii tekstu zawierały propozycje, uwagi, żądania skrótów: ta scena zbyt chłodna, ta sytuacja zbyt blada, ten rym niedogodny...

Verdi pracował szybko. Na początku roku 1858 muzyka całej opery była gotowa. Przeznaczona została dla Teatro San Carlo w Neapolu. Tutaj *Zemsta w dominie* — bo taki był pierwotny tytuł opery — miała po raz pierwszy ujrzeć światła rampy. Neapolitańska cenzura zaaprobowała szkic libretta, o czym we właściwym czasie powiadomiono kompozytora. Gdy jednak Verdi z małżonką wsiadłszy na statek w Genui wylądowali w Neapolu, powitano ich wiadomością, że pełny tekst libretta został odrzucony przez cenzurę jeszcze przed dwoma miesiącami. Dyrekcja teatru, nie chcąc powstrzymywać kompozytora od ukończenia muzyki i przyjazdu do Neapolu, zdecydowała się fakt ten przed nim zataić. Teraz pocieszano go, że po kilku poprawkach i zmianach w tekście dojdzie się z cenzurą do ładu. Sprawa, jak się miało okazać, nie przedstawiała się jednak tak prosto. Pech chciał, że na jeden dzień przed przybyciem Verdiego do Neapolu zbiegły z więzienia w Mantui patriota włoski, Felice Orsini, chcąc być może pomścić wysyłkę wojsk francuskich w roku 1848 do powstałego przeciwko władzy świeckiej papieża Rzymu, dokonał w Paryżu zamachu na życie cesarza Napoleona III. Żadna z bomb nie dosięgła co prawda cesarza, zginęło jednak szereg osób z jego otoczenia. Spiskowca osądzono i stracono. Pozostał jednak sam fakt zamachu na koronowaną głowę. I teraz sytuacja taka miałaby powtórzyć się w nowej operze Verdiego? Czy nie byłoby to wręcz prowokacją wobec zaprzyjaźnionego mocarstwa? Nietrudno sobie wyobrazić, w jakim stopniu ta sytuacja polityczna wpłynęła na zaostrzenie rygorów neapolitańskiej cenzury. Bardziej niż kiedykolwiek targnięcie się na życie monarchy stało się na scenie teatru tematem niedopuszczalnym. Verdi, zdając sobie sprawę, że niszczą mu libretto wręcz wymarzone, obfitujące w sytuacje dramatyczne, prawdziwy teatr, do którego skomponował w swym przekonaniu najbardziej stosowną muzykę, nie okazał się ustępliwy.

Chcąc zdać sobie sprawę z sensu, a raczej bezsensu, proponowanych przez cenzurę „poprawek" w tekście, trzeba przynajmniej pobieżnie nakreślić przebieg akcji opery.

Verdi w rozmowie z cenzorem. Karykatura współczesna Melchiorre Delfico.

Król Szwecji Gustaw III pała miłością do Amelii, małżonki oddanego mu przyjaciela, hrabiego Ribbinga. Wróżka Ulryka przepowiada mu, że zginie z ręki swego najbliższego przyjaciela. Wobec pozorów zdrady małżonki, zręcznie wyzyskanych przez wrogów króla, Ribbing przystaje do spisku i na balu maskowym usiłuje zabić Gustawa, jednak w dokonaniu zbrodniczego czynu ubiega go śmiertelny wróg Gustawa — hrabia Anckarström.

Rozpoczęli od tego — pisał do swego librecisty Verdi — *że przestraszyli się niektórych słów, niektórych wyrażeń. Od słów przeszli do scen, od scen do tematu opery. Zaproponowali mi (i to jeszcze w drodze łaski) takie zmiany: 1. Zmienić głównego bohatera z króla na zwykłego śmiertelnika. 2. Przemienić małżonkę w siostrę. 3. Zmienić scenę z czarownicą, przenosząc ją w epokę, kiedy się w takie rzeczy wierzyło. 4. Usunąć bal. 5. Przenieść mord za scenę. 6. Usunąć scenę, w której imię zabójcy wynika z ciągnienia losów. I jeszcze, jeszcze i jeszcze... Jak się Pan domyśla, zmiany te nie są do przyję-*

cia. Tak więc — nie ma już opery. Tak więc — właściciele abonamentów nie wpłacą drugiej raty. Tak więc — rząd wstrzyma się z dotacją. Tak więc — teatr będzie się sądzić ze wszystkimi i grozi mi zażądaniem odszkodowania w wysokości 50.000 dukatów!... Co za piekło!....

Tydzień później do sekretarza teatru San Carlo i zarazem krytyka muzycznego pisał jeszcze Verdi:

Proponuje mi się zmiany w libretcie, zmiany, które nie zmierzają do czego innego, jak do odjęcia mu wszelkiego charakteru i całego efektu... Przenieść akcję o pięć czy sześć wieków wstecz? Cóż za anachronizm! Usunąć scenę, w której powierza się losowi wyznaczenie zabójcy, scenę najmocniejszą i najbardziej nową w dramacie...

Jak było do przewidzenia, Verdi nie zaakceptował żadnej zmiany. Nie mogąc dojść do ładu z dyrekcją teatru usiłującą narzucić przyjęcie tak zniekształconego libretta i zmianę tytułu opery na *Adelia degli Ademari*, Verdi oddał sprawę do rozstrzygnięcia Trybunałowi Handlowemu w Neapolu, przedstawiając w długim memoriale absurdalność stawianych mu żądań. Trybunałowi udało się doprowadzić do ugody: zamiast *Zemsty w dominie*, którą *Verdi* może wystawić gdzie indziej, wznowi się w San Carlo jesienią jego operę *Simon Boccanegra*.

Krewcy neapolitańczycy coraz bardziej ostentacyjnie brali stronę uwielbianego maestra. Doszło do wrogich rządowi demonstracji. Za cichym poparciem sprzyjającego Verdiemu brata królewskiego, hrabiego Syrakuz, król polecił zwolnić Verdiego z zobowiązań wobec teatru i pozwolić mu wyjechać z królestwa wraz z jego przeklętą operą.

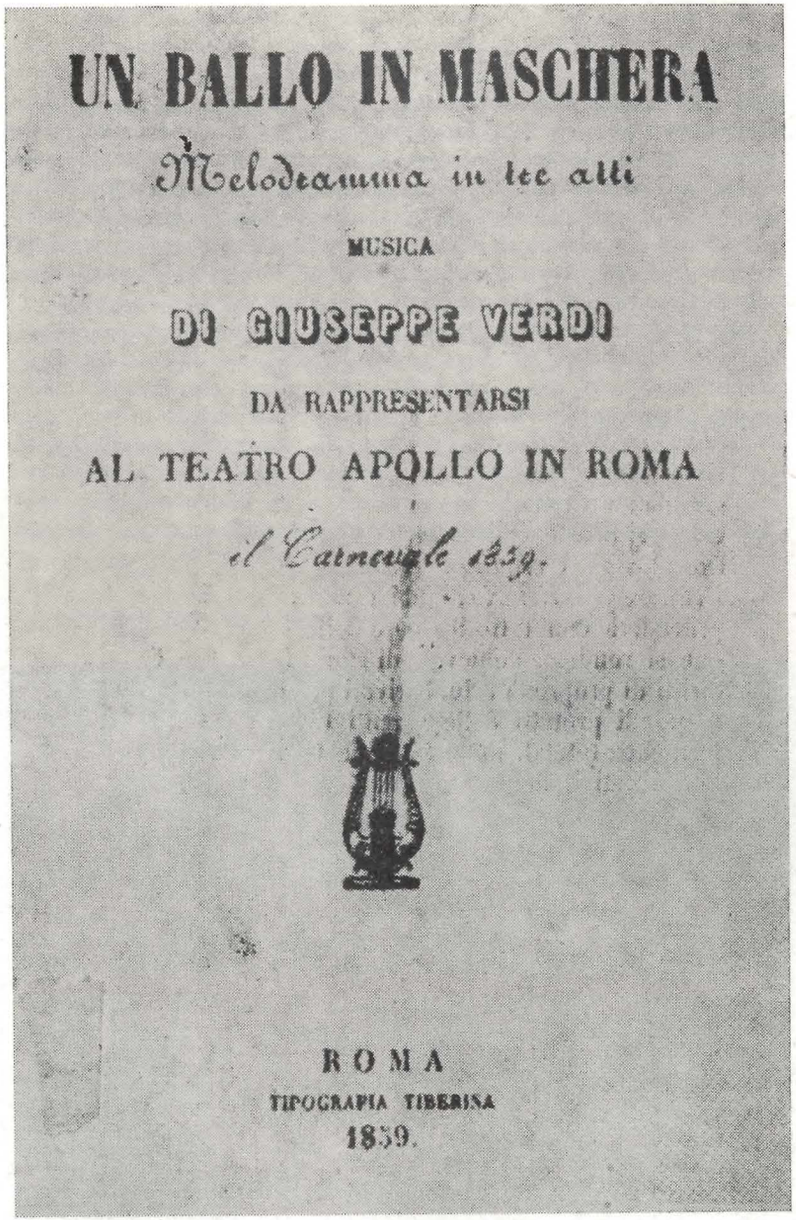
Na złość Neopolowi Verdi pragnął wystawić *Zemstę w dominie* w Rzymie, „prawie przed drzwiami Neapolu". Działał tam spryciarz nad spryciarzami, impresario Jacovacci, pomny jak to przy wystawieniu w Rzymie Verdiowskiego *Trubadura* solidnie napchał sobie kieszenie. Był pełen dobrej myśli, postanawiając dotrzeć i do samego papieża. Rzym uwielbia Verdiego i to powinno dopomóc sprawie. Ale, jak się okazało, przewidywania Jacovacciego grzeszyły nadmiernym optymizmem: również i rzymska cenzura nie zaakceptowała libretta opery w jego pierwotnej wersji. Przecież coraz bardziej zagrożone w swym politycznym bycie państwo kościelne, w obliczu niepodległościowych i zjednoczeniowych dążności narodu włoskiego liczyło głównie na pomoc Napoleona III...

Jacovacci, drążąc przysłowiową skałę, stał się niemal codziennym utrapionym gościem urzędu papieskiej cenzury. Uzyskał wreszcie pewne koncesje.

Pertraktuję nad akceptacją tytułu Książę Szczecina *dla bohatera pańskiej opery* — telegrafował do Verdiego. — *Szybko napiszę o decyzji, mam nadzieję, pomyślnej realizacji naszej umowy.*

Verdi ze swej strony pocieszał librecistę, nie tracąc właściwego sobie sarkastycznego humoru:

Cenzura chciałaby przenieść akcję poza granicę Europy. Co powiedziałby pan na Amerykę Północną? Jeśli nie Ameryka, to jakiś inny kraj. A może Kaukaz?



Strona tytułowa programu *Balu maskowego*, wydanego z okazji prapremiery w Rzymie w roku 1859.

Librecista Somma przerabia libretto *Zemsty* i Verdi jest z tych zmian zadowolony. Nowy tytuł opery brzmi *Bal maskowy*, a król szwedzki przemienia się w fikcyjnego gubernatora Bostonu, Riccarda di Warwich. Próby *Balu maskowego* w rzymskim teatrze Apollo prze-

biegają sprawnie i 17 lutego 1859 roku dochodzi do premiery, przyjętej jednym wielkim wybuchem entuzjazmu.

Żar namiętności i szczerość uczucia, wysoki poziom artystyczny — pisze współczesny biograf Verdiego, Carlo Gatti — *czynią* z Balu maskowego *najbardziej dojrzały wzór melodramatu Verdiowskiego po* Rigoletcie *i* Trubadurze. Bal maskowy *zespala koloryt romantyczny i tchnienie werystyczne* Rigoletta *i* Trubadura *z akcentem dramatycznym, spontanicznością, lekkością, które Verdi przejął z teatru francuskiego...* Swoista elegancja przejawia się nie tylko w dworskiej atmosferze otoczenia gubernatora, ale w idealnej wprost równowadze wzniosłości i lekkości, powagi i żartu, świateł i cieni.

Muzyka *Balu maskowego* może być wzorem niemal zupełnej jednolitości stylu. Partia orkiestrowa jest bardziej niż dotąd u Verdiego potraktowana barwnie i niezwykle starannie. Pomysłowość melodyczna zachwyca świeżością i prostotą, przejrzystość formy idzie w parze ze znakomitym wypracowaniem szczegółów. Wszystko tu jest piękne, lekkie, dowcipne i eleganckie. Mimo dramatycznych sytuacji, Verdi nie przestaje być lirykiem, a na bohaterów akcji spogląda wyrozumiałym, niekiedy wręcz przymrużonym okiem. Na każdym kroku, gdy sytuacja dramatyczna się ustala, pojawia się tercet, kwartet czy kwintet, w których po mistrzowsku dawany jest wyraz przeciwstawnym uczuciom bohaterów. Nie brak fragmentów o zdecydowanie już romantycznym wydźwięku, jak choćby interesujący wstęp orkiestrowy do sceny w pieczarze wróżki Ulryki. Ważniejszą też niż dotąd rolę odgrywa barwa brzmienia. Jak zawsze u Verdiego nie ma ani śladu akademizmu czy jakiegokolwiek doktrynerstwa. W sumie nie może ulegać kwestii, że *Bal maskowy* zachował pełne prawo bytu scenicznego wśród innych arcydzieł Verdiego.

Jeszcze jedno. Dziwne, że po latach Verdi nie zatroszczył się o przywrócenie tej swojej operze pierwotnej wersji jej libretta. Przywrócenie mu jego historycznego podkładu wydaje się sprawą godną uwagi.

Henryk Swolkień

Scena finałowa *Balu maskowego* Verdiego. Litografia współczesna Carlo Ferrario.

„Bal maskowy"

„po szwedzku"

Gdy reżyser decyduje się na wystawienie **Balu maskowego** Verdiego w jego pierwotnej wersji, tzn. w wersji sprzed interwencji cenzury w roku 1858, nie jest to jedynie podyktowane wiernością kształtowi opery, nadanemu jej w oryginale przez Antonia Sommę i Giuseppe Verdiego, lecz również osobistym pragnieniem reżysera, by szukać inspiracji w historycznym środowisku i w zbliżonym do historycznego przebiegu wydarzeń, jakie zaszły w osiemnastowiecznej Szwecji. Najobfitszym jednak źródłem inspiracji jest niezwykle interesująca postać głównego bohatera opery, błyskotliwa i pełna sprzeczności osobowość króla Szwecji Gustawa III, którego zmysł teatralny i elegancja mają tak wiele wspólnego z muzyką Verdiego.

W życiu Gustawa granica między teatrem a życiem realnym zacierała się coraz bardziej, dlatego też chcieliśmy wystawić **Bal maskowy** w sposób teatralny i wieloznaczny, gdzie teatr i polityka przenikają się wzajemnie. Paradna sypialnia królewska staje się teatrem w teatrze, wzgórze szubieniczne za rogatkami Sztokholmu — makabryczną areną, zaś w scenie balu w Operze Królewskiej w Sztokholmie wkraczamy w niezrozumiały świat pozorów, którego jedyną realną rzeczywistością jest śmiertelna kula.

Knut Hendriksen

Z listów Verdiego

Do Antonia Sommy

Neapol, dnia 7 lutego 1858

Drogi Somma!

Tonę w morzu kłopotów! To już prawie pewne: cenzura nie zgodzi się na nasze libretto. Czemu? Nie wiem. Miałem więc rację, gdy mówiłem Panu, że powinniśmy unikać każdego zdania, każdego słowa, które mogłoby być rozumiane jako podburzające. Początkowo obawiano się kilku zwrotów, kilku słów, później całych scen, a na koniec samego tematu...

*
* *

Busseto, dnia 8 lipca 1958

(...) Cenzura w Rzymie pozwoliła na dalsze ułatwienia i, jak już pisałem do Pana: po tym wszystkim, co się stało, chciałbym teraz spróbować, czy uda się tam wystawić operę, ponieważ Rzym jest lepszy od każdego innego miasta. Proszę mi podać, jak mogę spotkać się z Panem w Wenecji za jakieś 8—10 dni. Do zobaczenia!

Szczerze oddany
Verdi

*
* *

Busseto, dnia 6 sierpnia 1858

Drogi Somma!

Proszę uzbroić się w odwagę i cierpliwość! Przede wszystkim cierpliwość. Jak Pan widzi z załączonego listu do Vasselliego, cenzura przesłała spis wszystkich wyrażeń i strof, których nie aprobuje. Jeśli poczuje Pan, że krew napływa

Mu do głowy w trakcie czytania, to proszę spis ten odłożyć i przeczytać później, po dobrym obiedzie i jeszcze lepszej drzemce. Powinien Pan mieć na uwadze, że w obecnej sytuacji Rzym w dalszym ciągu jest najlepszym miejscem do wystawienia tej opery. Miejsca i strofy krytykowane przez cenzurę są wprawdzie liczne, ale mogły być jeszcze liczniejsze. Poza tym lepiej jest, że wiemy nareszcie, jak mamy się zachować, które strofy zostawić a które skreślić. Zresztą, skoro króla mamy zmienić na zwykłego gubernatora, to i tak bylibyśmy zmuszeni do zmiany wielu partii tekstu. Jeśli chodzi o szubienicę w drugim akcie, proszę się tym nie kłopotać, gdyż zadam sobie trud uzyskania zgody. Proszę więc pracować dalej odważnie i ułożyć odnośne strofy w coś sensownego; proszę potem pomyśleć o zdobyciu wolnego czasu na dwa lub trzy tygodnie w okresie karnawału, aby pojechać do Rzymu, gdzie razem moglibyśmy, mam nadzieję, spędzić miło czas...

Pański
Verdi

Verdi w karykaturze M. Delfico.

Gustaw III. Grawiura I. Gillberga z roku 1773 wg L. Pascha.
Ze zbiorów Biblioteki Królewskiej w Sztokholmie.

O Gustawie III

Gustaw III, syn Adolfa Fryderyka i Lovisy Ulryki, siostry Fryderyka Wielkiego, urodził się 24 stycznia 1746 roku. Przejął on tron po swoim ojcu w roku 1771, zaś w roku następnym, w porozumieniu z Francją, dokonał bezkrwawego zamachu stanu, który zapewnił królowi decydujący wpływ na politykę kraju. Nowy zamach stanu w roku 1789 uczynił króla jedynowładcą.

Pierwszy okres panowania króla charakteryzował się pozytywnie przeprowadzoną reformą wymiaru sprawiedliwości, życia gospodarczego i innych dziedzin. Pogarszająca się sytuacja finansowa, będąca w pewnym stopniu następstwem rozrzutności dworu i innych błęd-

nych posunięć, doprowadziła w końcu lat osiemdziesiątych do wzrostu opozycji przeciw królowi, szczególnie wśród szlachty, której wpływ na politykę kraju prawie całkowicie wyeliminował. Sprzysiężenie szlachty doprowadziło do zamachu na Gustawa III, przeprowadzonego przez Anckarströma w czasie balu maskowego w Operze dnia 16 marca 1792 roku. Wskutek rany postrzałowej król zmarł w trzynaście dni później.

Gustaw III był mecenasem sztuk pięknych. Gorący wielbiciel teatru, interesował się także sztuką i literaturą. W roku 1773 założył Teatr Królewski, powołał do życia Szwedzką Akademię i Akademię Muzyczną.

(Z programu *Balu maskowego* w Operze Królewskiej w Sztokholmie)

*

* *

Mimo swoich postępowych poglądów w dziedzinie sztuki, teatru i literatury, Gustaw stworzył w Sztokholmie dwór, będący wierną kopią dworu Ludwika XIV w Wersalu. Zgromadził on wokół siebie większość szlachty szwedzkiej, ubrał ją w nowe stroje dworskie, tzw. stroje szwedzkie, i podporządkował surowej dyscyplinie ceremoniału dworskiego (m.in. wprowadził *Le Lever* — uczestniczenie w toalecie króla i porannych audiencjach).

Gustaw miał nadzieję, że w ten sposób uda mu się odwrócić uwagę szlachty od działalności politycznej, a przy dworze stworzyć centrum kultury i edukacji. Niewątpliwie największym zainteresowaniem Gustawa cieszył się teatr, w którym był on jednocześnie autorem sztuk, aktorem, reżyserem i mecenasem. Z upływem lat w świecie Gustawa III zacierały się coraz bardziej granice między politycznymi realiami i teatralną grą pozorów. W tym świecie wystawianie sztuk teatralnych i oper nabierało coraz bardziej charakteru politycznego i narodowo-propagandowego, zaś życie polityczne króla — jako ojca ojczyzny i wodza narodu — stawało się coraz bardziej teatralne. Na wydawanych przyjęciach Gustaw lubił występować w strojach teatralnych, przyjmował dwór i dyplomatów w średniowiecznym stroju rycerskim i w stroju króla Gustawa Wazy, aby pobudzić naród do walecznych czynów.

Gustaw tworzył swój własny, wyidealizowany obraz, naśladując wzory szwedzkiej historii i francuskiej romantyki rycerskiej. Chciał, aby w nim widziano oświeconego despotę, chciał być ubóstwiany przez naród za swoją dobroć i rycerskość. Za tymi licznymi maskami: ojca i wodza ojczyzny, aktora, rycerza, pisarza, demokraty i suwerena kryje się wrażliwy i spragniony miłości człowiek. Za Gustawem w *Balu maskowym* Verdiego ukrywają się różne osobowości: młodego kadeta marynarki wojennej, tęskniącego kochanka, tajemniczego i anonimowego kawalera na balu... Zawsze jednak na tym niestrudzonym elegancie, noszącym do marynarskiego munduru eleganckie rękawiczki i pudrowaną perukę, pobłyskuje wysadzany brylantami or-

Gustaw III, portret pędzla A. Roslina.

der serafiński, który pozwolił zamachowcom rozpoznać króla. Odwaga nie opuszcza romantycznego kawalera do ostatniego momentu. Może on odegrać do końca swoją najulubieńszą rolę i podobnie jak cesarz Augustus w tragedii Corneille'a *Cynna*, przebaczyć swoim wrogom i mordercom.

Knut Hendriksen

*

* *

Wokół niewielu szwedzkich królów nagromadziło się tyle sprzecznych opinii współczesnych i potomnych, co wokół Gustawa III. Jego wrogowie spośród współczesnych mu pamiętnikarzy wyposażyli go we wszelkie możliwe ujemne cechy. Jego entuzjaści, ludzie bliscy dworu i artyści, widzieli w nim *Promień wiecznego światła*. Pełen blasku portret króla, pióra Tegnéra, nosi rysy klasyczne, nie odpowiada wszakże rzeczywistości. *W purpurze na tronie siedział czarodziej, a berło jego było laseczką magiczną*... Obraz Tegnéra zawiera jednak ważne źdźbło prawdy. Czasy Gustawa III były świadkiem wielkiego rozkwitu kultury, zwłaszcza na polu literatury pięknej, dla której królowi nie brakło zainteresowania i którą ze wszech miar popierał. Wielką pasją Gustawa był teatr i opera. Sam pisał utwory dramatyczne; rzucają one snop światła na jego własną osobę i na

Gustaw III jako aktor. Rycina współczesna P. Hillerströma

Plac Gustawa Adolfa w Sztokholmie. Po lewej gmach Opery, w głębi zamek królewski.

specyficzną formę jego narodowego historycznego romantyzmu; w tych utworach pojawiali się na scenie Gustaw Waza i Gustaw II Adolf i otrzymawszy od autora prawie nowoczesne role, szerzyli propagandę narodową. W pracy nad jego dramatami pomagali królowi wybitni zawodowi pisarze.

(...) Charakteryzując ogólnie rozwój kulturalny czasów Gustawa III, należałoby zgodzić się do pewnego stopnia z Tegnérem, który mówił, że dla potomności mają one swój blask. Trudność w nakreśleniu jednolitego obrazu polega tu na jego zmienności: ciemność i światło, bieda i luksus, nowe i stare, sprzeczne ze sobą idee, wszystko to nieustannnie mieszało się wówczas w barwnym kalejdoskopie. Także pozorna jedność polityczna kryła faktycznie sprzeczności nie do pogodzenia.

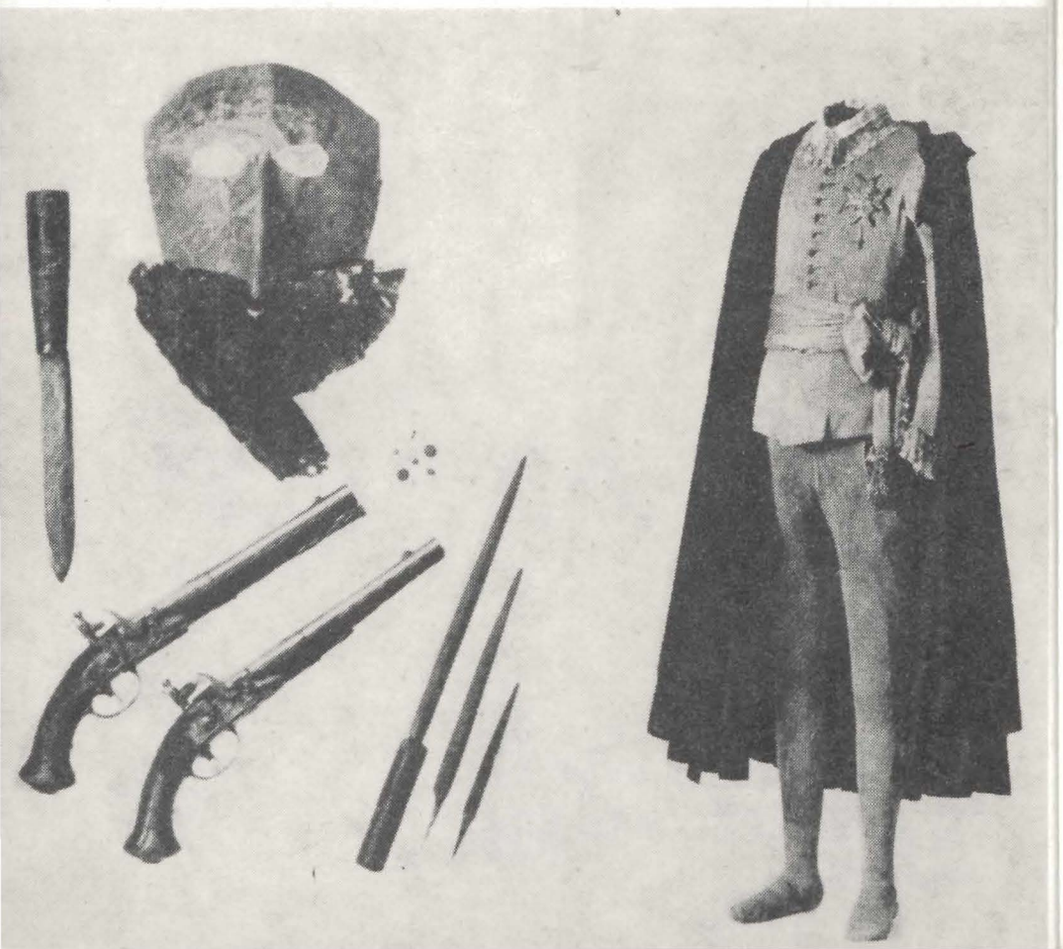
(...) Absolutystyczne rządy króla i daleko posunięta reorganizacja, która była następstwem nowej konstytucji, spowodowały utrzymywanie się opozycji, mimo że nie miała ona prawa głosu. Przeciwnicy króla snuli poważne plany kontrrewolucji i przybierali swą nienawiść do monarchy, zgodnie z ówczesną modą, czerpiącą inspiracje z dzieł klasyków, w antyczne szaty. Z polecenia króla zwołano w Gävle na 1792 rok nowy riksdag, którego zadaniem było doprowadzenie do porządku spraw finansowych. Jego przebieg był pozornie spokojny; przyniósł też pewne rezultaty w tych sprawach. Szlachta wyrażała jednak całkiem jawnie swą nienawiść do króla.

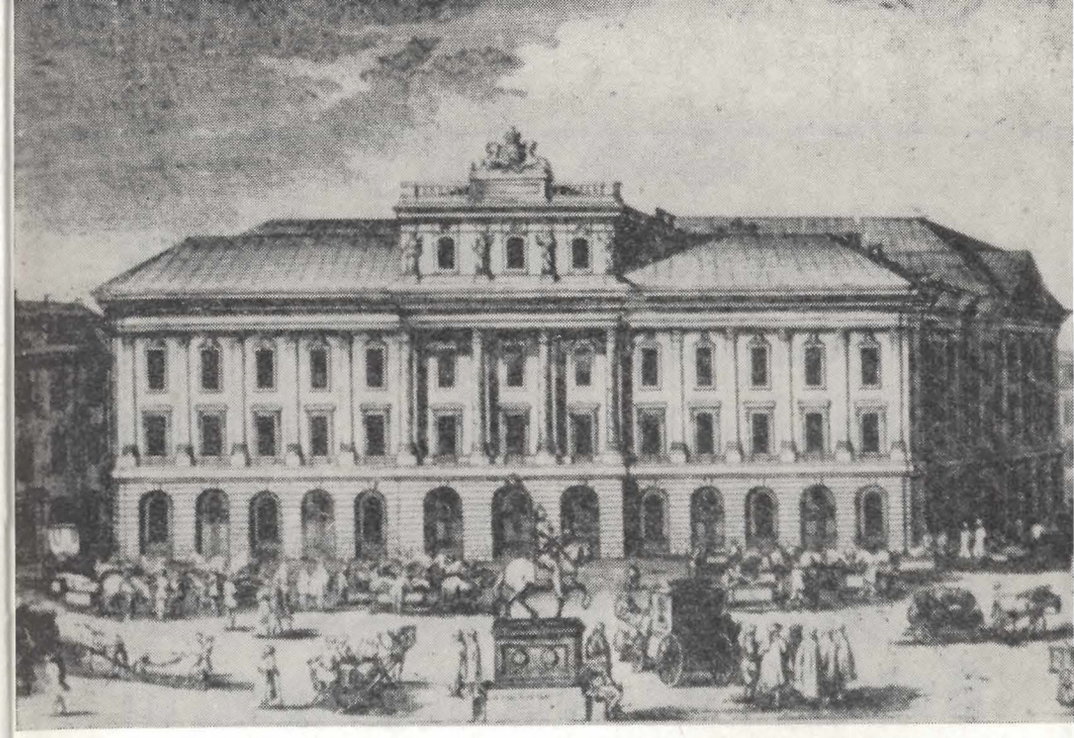
Na początku marca 1792 roku, wkrótce po zakończeniu obrad riksdagu, doszło do osobistego skontaktowania się różnych grup najzagorzalszych wrogów królewskich. W spotkaniu wzięli udział szlachet-

nie urodzeni dygnitarze, którzy widzieli, jak upada kierownicza rola ich warstwy; oficerowie, przepełnieni nienawiścią od czasów wojny rosyjskiej i osobiści wrogowie króla. Teoretykiem tego spotkania był Jacob von Engeström; dyskutowano projekt nowej konstytucji. Wielu z członków opozycji gotowych było do aktów gwałtu; między nimi znajdował się były kapitan gwardii królewskiej, zaciekły fanatyk Anckarström, który traktował króla jak swego osobistego wroga, a siebie samego jako zaprzysiężonego królobójcę. Na maskaradzie w Operze 16 marca 1792 roku Anckarström w porozumieniu z kilkoma konspiratorami z najwyższej arystokracji postrzelił króla. W dwa tygodnie później Gustaw III zmarł.

Czarodziej na tronie, jak go nazwał Tegnér, był fascynującym człowiekiem o wielu obliczach; cechy cudownego dziecka mieszały się u niego w dziwny sposób z wyrachowanym makiawelizmem, szlachetnym bohaterstwem i odległym od zwykłych spraw estetyzmem. Cały okres jego rządów charakteryzował się dziwnie paradoksalną

Po lewej: Broń Anckarströma i jego maska, którą podobno król zerwał z twarzy zamachowca natychmiast po strzale.
Po prawej: Strój, w którym wystąpił Gustaw III na tragicznym balu maskowym w Operze.
Ze zbiorów Muzeum Nordyckiego.





Gmach Opery Królewskiej w Sztokholmie. Rycina z roku 1782.

logiką; droga do likwidacji przywilejów była kręta; król jednak kroczył po niej nieustannie. Najważniejszym wydarzeniem za panowania Gustawa III było wskazanie przez niego podczas riksdagu w 1789 roku w sposób szybki i zaimprowizowany, ale z lunatyczną pewnością, na możliwości rozwiązania problemów społecznych, które w ciągu krótkiego czasu miały wywołać gwałtowne wstrząsy w całej Europie. Można to także wyrazić w innych słowach, a mianowicie, że Gustaw III, w którego romantycznym historyzmie szlachta zajmowała zawsze czołowe miejsce, stał się tym człowiekiem, który rozpoczął likwidację historycznie uwarunkowanych przywilejów szlacheckich i otwieranie dróg dla mieszczaństwa i bönder — klas społecznych XIX wieku. Ten, z osobistych względów, tragiczny paradoks miał król przypłacić życiem.

Ingvar Andersson
Dzieje Szwecji
przełożył Stanisław Piekarczyk
PWN, W-wa 1967

I dag Fredag den 16 Martii blifwer Masquerad-Bal uti Kongl. Opera-Huset klockan half til 11 om aftonen. Billetter säljas uti Kongl. Theaterns Contoir och wid ingången til Masqueraden.

DZIŚ W PIĄTEK 16 MARCA WYDAWANY JEST BAL MASKOWY W GMACHU OPERY KRÓLEWSKIEJ O GODZINIE WPÓŁ DO JEDENASTEJ WIECZOREM. BILETY SPRZEDAJE KANTOR TEATRU KRÓLEWSKIEGO ORAZ DO NABYCIA PRZY WEJŚCIU NA BAL.

Notatka informująca o balu maskowym, jaka ukazała się w jednej z gazet sztokholmskich dnia 16 marca 1792.

Z listów Verdiego

Do Vincenza Jacovacci

Busseto, dnia 5 czerwca 1859

Drogi Jacovacci!

Nie było to słuszne, że bronił Pan *Balu maskowego* przed atakami gazet. Powinien Pan raczej postępować tak, jak ja zwykłem robić w takich wypadkach: nie czytać gazet i pozwolić im pisać, co im się tylko podoba. Zawsze tak postępowałem. Zresztą sprawy wyglądają w ten sposób: opera jest albo dobra, albo zła. Jeśli jest zła, a krytycy wyrażali się o niej niepochlebnie, to znaczy mieli rację; jeśli zaś dobra, a oni nie chcieli tego uznać ze względu na różne własne lub obce niechęci z jakichś tam powodów, należy to przetrzymać i nie martwić się. Poza tym, proszę przyznać: jeśli już konieczne było angażowanie się w tę sprawę w tym karnawale, to należało raczej powiedzieć kilka słów o skandalicznym poziomie zespołu, który mi przydzielono. Z ręką na sercu proszę przyznać, że okazałem się wzorem samozaparcia, nie odbierając partytury i nie wychodząc. Gdybym był wtedy wyszedł, to może spotkałbym psy, które by nie wyły tak strasznie, jak owi śpiewacy, których mi dano. Ale to post factum — i po tym wszystkim, co nastąpiło...

Józef Kański

Z dziejów scenicznych „Balu maskowego"

Bal maskowy, jedno z najświetniejszych dzieł Verdiego, przejść musiało, podobnie jak o osiem lat wcześniejszy *Rigoletto,* dziwne perypetie, zanim wreszcie doczekało się premiery. Oto wszechwładna w owych czasach cenzura zakwestionowała teksty obydwu oper, a to ze względów... natury moralnej w przypadku *Rigoletta,* zaś odnośnie *Balu maskowego* z pobudek politycznych. Akcja *Balu* bowiem pierwotnie opierała się na tle faktów historycznych, związanych z zabójstwem króla szwedzkiego Gustawa III w roku 1792 przez zorganizowaną grupę spiskowców. Wypadki te posłużyły Eugeniuszowi Scribe za temat do dramatu *Gustaw III Szwedzki,* opracowanego następnie w formie libretta operowego pod tytułem *Gustaw, czyli Bal maskowy,* przy czym akcja została pozbawiona motywów politycznych i wbrew prawdzie historycznej oparta na intrydze miłosnej. Operę pod tym właśnie tytułem napisał francuski kompozytor Auber, z kolei zaś Verdi zainteresował się librettem Scribe'a. Wyznaczono już termin premiery w neapolitańskim teatrze San Carlo, gdzie nieoczekiwanie urząd cenzury sprzeciwił się wystawieniu opery tak silnie obrażającej monarchiczne uczucia.

W tej sytuacji zaproponowano Verdiemu ni mniej ni więcej, tylko podłożenie do gotowej muzyki całkiem nowego libretta napisanego własnoręcznie przez... urzędnika cenzury. Oczywiście kompozytor wolał raczej zerwać umowę z teatrem i wycofać swe dzieło. To z kolei wywołało mnóstwo innych nader poważnych komplikacji, dotyczących zarówno autora, jak i teatru.

Wreszcie zwyciężył zdrowy rozsądek. Cenzura, tym razem już rzymska, zadowoliła się ostatecznie przeniesieniem akcji opery poza obręb Europy i zmianą postaci króla na gubernatora zamorskiej kolonii. Zmieniono także przy okazji imiona innych postaci, zaś całość akcji cofnięto w czasie o blisko sto lat. Wszystkie te zmiany miały jednak charakter czysto zewnętrzny, kompozytor mógł więc na nie przystać. W takiej też ostatecznej postaci został *Bal maskowy* wystawiony 18 lutego 1859 roku na scenie rzymskiego teatru Apollo odnosząc z miejsca ogromny sukces.

Eugeniusz Mossakowski jako Renato w *Balu maskowym.* Teatr Wielki w Warszawie, 1924.

Sceniczne dzieje *Balu maskowego,* w przeciwieństwie do jego burzliwych przedpremierowych perypetii, nie obfitują w szczególniejsze sensacje ani w wydarzenia godne uwieńczenia w anegdocie. Natomiast główne partie tej opery stwarzają wykonawcom nader wdzięczne pole do popisu. Najwięksi artyści operowej sceny chętnie występowali w *Balu maskowym,* stwarzając tu częstokroć wspaniałe kreacje.

Do historii przeszła londyńska premiera opery Verdiego w roku

Stanisław Drabik w roli Ryszarda w *Balu maskowym*. Opera Poznańska, 1929.

1861 z udziałem śpiewaków tej miary, co niemiecka sopranistka Teresa Tietjens, tenor Antonio Giuglini i słynny baryton Enrico Della Sedie, podobnie jak wznowienie na scenie Królewskiej Opery Covent Garden w roku 1919 z niezrównaną parą bohaterów — Emmy Destinn i Giovannim Martinelli. Tak samo upamiętniło się pierwsze przedstawienie *Balu maskowego* w nowojorskiej Metropolitan Opera (1889) z legendarną Lilli Lehmann jako Amelią oraz spektakle w roku 1901, kiedy rolę hrabiego Ryszarda kreował wielki polski tenor Jan Reszke. Niezapomnianym hrabią Ryszardem był swego czasu „król tenorów" — Enrico Caruso, a po nim Aureliano Pertile i Benjamino Gigli. W partii nieszczęśliwej Amelii triumfowały takie artystki, jak „boska" Claudia Muzio, Giannina Russ, Rosa Ponselle i Maria Caniglia, a w bliższych nam czasach — Zinka Milanov, Birgit Nilsson i ciemnoskóra Leontyna Price. Partię Renata w niezrównany sposób odtwarzał fenomenalny baryton Titta Ruffo, a po nim zapomniany trochę na naszym gruncie (choć swego czasu niejeden raz występował i w Warszawie) Ricardo Stracciari oraz Umberto Urbano. Wielokrotnie — i wspaniale — dyrygował *Balem maskowym* wielki Arturo Toscanini, a do historii nowojorskiej Metropolitan Opera na zawsze przeszło przedstawienie z 1955 roku pod batutą Dymitra Mitropoulosa, kiedy to po raz pierwszy pozwolono wystąpić na scenie operowej wielkiej murzyńskiej śpiewaczce Marian Anderson, która też w krótkiej partii wróżki Ulryki stworzyła niezwykłą wręcz kreację.

Bal maskowy, scena z aktu I. Opera Śląska w Bytomiu, 1958.

Niedługo stosunkowo po rzymskiej prapremierze trafił *Bal maskowy* także na polską scenę. Wystawiono go mianowicie 22 października 1865 roku w warszawskim Teatrze Wielkim pod batutą Jana Quattri-

Bal maskowy, scena z aktu III. Opera Poznańska, 1959.

niego, na razie we włoskiej wersji językowej i z włoską obsadą wykonawców (Zacchi, Giovannoni — Amelia, d'Antona — Ryszard, Sacchi — Renato, Trebelli — Ulryka).

Polską wersję *Balu maskowego* usłyszała Warszawa po raz pierwszy w maju 1870 roku z młodziutką wówczas Heleną Dowiakowską w roli Amelii i świetnym tenorem Danielem Fillebornem w roli Ryszarda. W późniejszych przedstawieniach wyróżniały się zwłaszcza piękne kreacje Teodozji Friderici-Jakowickiej, Salomei Kruszelnickiej, Janiny Korolewicz-Waydowej i Heleny Zboińskiej-Ruszkowskiej (Amelia), Aleksandra Myszugi, Władysława Floryańskiego, Tadeusza Leliwy i Ignacego Dygasa (Ryszard), Józefa Chodakowskiego, Wacława Brzezińskiego, Eugeniusza Mossakowskiego i Zygmunta Zaleskiego (Renato) oraz Karoliny Pietraszewskiej (Ulryka). Nie brakło zresztą w warszawskich przedstawieniach *Balu maskowego* i znakomitych gości: sam „król tenorów" Caruso śpiewał w Warszawie dwukrotnie partię Ryszarda (16 i 30 października 1901 r.); pięć lat wcześniej Maria Labica występowała w partii Amelii, a w kwietniu 1924 oklaskiwano wielkiego Battistiniego w partii Renata. Oczywiście wyliczać możnaby jeszcze znacznie dłużej...

Poza Warszawą wystawiano *Bal maskowy* w roku 1929 w Poznaniu, gdzie opera Verdiego powróciła też na scenę w roku 1959, a następnie w 1966. Powojenny okres przyniósł premiery w Bytomiu (1958) oraz w Gdańsku (1959), gdzie powrócono do pierwotnej wersji libretta, lokującego akcję opery w Szwecji za Gustawa III. Także i obecna warszawska inscenizacja prezentuje widzom pierwotną wersję opartą na libretcie A. Sommy.

Józef Kański

Gustaw III. Rys. J. T. Sergel.
Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Sztokholmie.

GIUSEPPE VERDI

Bal maskowy

(Un ballo in maschera)

Opera w trzech aktach

Libretto *Antonio Somma*
wg *E. Scribe'a*

Tekst polski
Maria Serga, Tadeusz Kuczyński, Mirosław Łebkowski

Kierownictwo muzyczne BOGUSŁAW MADEY

Reżyseria KNUT HENDRIKSEN
Opera Królewska w Sztokholmie

Scenografia LIDIA I JERZY SKARŻYŃSCY

Kierownictwo chóru HENRYK WOJNAROWSKI

Choreografia WITOLD GRUCA

Osoby

Gustaw III	—	Marian Kouba (gościnnie), Lesław Wacławik, Roman Węgrzyn
Hrabia Ribbing	—	Jan Czekay, Andrzej Hiolski, Zdzisław Klimek, Jerzy Kulesza
Amelia	—	Bożena Betley-Sieradzka, Bożena Kinasz-Mikołajczak, Hanna Lisowska, Hanna Rumowska-Machnikowska
Ulryka	—	Maria Olkisz, Krystyna Szczepańska, Irena Ślifarska
Oskar	—	Małgorzata Martyńska (gościnnie), Hanna Zdunek
Matts	—	Feliks Gałecki, Jerzy Mahler
Hrabia Horn	—	Władysław Jurek, Edmund Kossowski, Włodzimierz Zalewski (gościnnie)
Anckarström	—	Marek Dąbrowski, Andrzej Malinowski (gościnnie), Władysław Skoraczewski
Biskup	—	Stanisław Matuszczyk, Lesław Pawluk
Służący	—	Stanisław Matuszczyk, Lesław Pawluk

ORKIESTRA, CHÓR I BALET TEATRU WIELKIEGO
Statyści

Premiera dnia 13 lutego 1977 roku

Program ilustrują projekty kostiumów
LIDII I JERZEGO SKARŻYŃSKICH

Reprodukcje wielobarwne wykonała *Krajowa Agencja Wydawnicza*

Streszczenie libretta, artykuły reżysera Knuta Hendriksena oraz materiały z programu Opery Królewskiej w Sztokholmie: notę biograficzną o Gustawie III i fragmenty listów Verdiego przełożył *Jan Ryszard Wolski*

Streszczenie libretta na język francuski przełożyła *Renata Sobańska*

W programie wykorzystano zdjęcia ze zbiorów Knuta Hendriksena, z programu Opery Królewskiej w Sztokholmie, ze Zbiorów Muzeum Teatralnego w Warszawie, Archiwum Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz z następujących wydawnictw: *Guida all'opera,* Milano 1971 vol. II, *Opera News* vol. 27, nr 10 1963.

Reprodukcje zdjęć wykonał *Leon Myszkowski*

Redaktor programu
ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

Projekt okładki
STANISŁAW TOEPFER

Obwoluta
(wg projektu dekoracji Lidii i Jerzego Skarżyńskich)
i opracowanie graficzne programu
ANDRZEJ ŻUK

Wydawca
TEATR WIELKI W WARSZAWIE

WDA — Zakład Typograficzny. Zam. 7365. J-82

Bal maskowy

Treść opery

AKT I

Scena I. Paradna sypialnia Gustawa III na zamku w Sztokholmie wczesnym rankiem 15 marca 1792 roku. Król przyjmuje szlachtę, oficerów i przedstawicieli stanów. Jego paź Oskar przedstawia mu listę gości, których — jak mniema — król życzy sobie zaprosić na bal maskowy, mający się odbyć nazajutrz. Uwagę króla zwraca imię Amelii, żony hrabiego Ribbinga.

Wśród obecnych na audiencji można rozróżnić dwa obozy: obóz wiernych Gustawowi i obóz spiskowców zamierzających go zabić. Hrabia Ribbing w kwiecistej oracji ostrzega króla przed konspiratorami. Przybyły biskup prosi władcę o wydalenie z kraju wróżki, Ulryki Arfvidsson. Paź błaga o łaskę dla niej. Król zwołuje dworzan i proponuje, aby w przebraniu odwiedzili wspólnie Ulrykę.

Scena II. U Ulryki Arfvidsson w porzuconym doku, w porcie. Wróżka wzywa moce podziemne. Marynarz Matts prosi ją, aby mu przepowiedziała przyszłość. Dzięki Gustawowi przebranemu za marynarza wróżba spełnia się natychmiast. Z kolei zgłasza się do wróżki zawoalowana dama. Jest to Amelia. Gustaw z ukrycia przysłuchuje się ich rozmowie, w czasie której Amelia wyjawia swą miłość do króla, prosząc wróżkę o radę i pomoc w wyleczeniu się z tego uczucia.

Wchodzą zaproszeni dworzanie, są w wesołym nastroju. Teraz Gustaw prosi o wróżbę. Arfvidsson przepowiada mu, że zostanie zamordowany, a król zapytuje: „Kto będzie mordercą?". Arfvidsson odpowiada: „Pierwszy, który uściśnie twą dłoń". Wchodzi Ribbing i Gustaw ujmuje jego dłoń. Ribbing ujawnia osobę króla. Plany sprzysiężonych, którzy chcieli tu zgładzić Gustawa, spełzają na niczym, gdyż Matts i lud przychodzą, aby pozdrowić króla.

AKT II

Scena I. Wzgórze szubieniczne na Skanstull. Jest północ. Amelia zbliża się z trwogą do szubienicy, pod którą ma znaleźć roślinę, mającą, zgodnie z obietnicą Ulryki, wyleczyć ją z cierpień miłosnych. Przybyły tu również Gustaw ofiarowuje jej swoją opiekę. Pełen rozterki i bólu duet miłosny zostaje przerwany nadejściem hrabiego Ribbinga. Ostrzega on króla przed spiskowcami, mówiąc o planie zamordowania go. Król

zdając sobie sprawę z niezręczności swojej sytuacji oddala się niechętnie, wziąwszy przedtem od Ribbinga przyrzeczenie, że ten z największą dyskrecją odprowadzi nieznaną mu zawoalowaną damę do miejskiej rogatki.

Przybywają Horn, Anckarström i reszta sprzysiężonych, aby dokonać zamachu na króla, ale ku swojemu rozczarowaniu zastają tylko Ribbinga. Horn zrywa zasłonę z twarzy tajemniczej damy i wszyscy rozpoznają w niej Amelię. Głęboko poruszony Ribbing wzywa Horna i Anckarströma, aby przybyli do niego nazajutrz rano — bez sekundantów. Sprzysiężeni oddalają się ze śmiechem.

Scena II. Pokój w domu hrabiego Ribbinga. Ostra wymiana zdań między Ribbingiem i Amelią z powodu nocnego zajścia. Wchodzą Horn i Anckarström. Ku ich ogromnemu zaskoczeniu, Ribbing zgłasza teraz swój akces do sprzysiężenia. Rękojmią jego szczerości ma być jego syn. Ponieważ każdy z obecnych chciałby dokonać historycznego czynu zamordowania króla, decydują się na ciągnienie losów. Amelia zostaje zmuszona przez męża do wzięcia udziału w tej ceremonii. Los pada na Ribbinga.

Gustaw nabiera podejrzeń w stosunku do Ribbinga, gdyż nie wykonał on rozkazu i nie stawił się w nocy na zamku w celu złożenia raportu. Wydaje więc paziowi polecenie, by dyskretnie zbadał sytuację, a jednocześnie zaprasza gości na bal maskowy.

AKT III

Scena I. Prywatny pokój króla w Operze. Gustaw w monologu wyraża żal, że obowiązek zmusza go do zrobienia ofiary ze swojej miłości i wysłania Ribbinga wraz z żoną do Finlandii. Wchodzi Oskar z biletem zawierającym ostrzeżenie dla króla. Król przyjmuje to z humorem i desperacką odwagą.

Scena II. Bal maskowy w Operze. Horn i Anckarström podchodzą do Ribbinga. Ten ostrzega ich przed paziem Oskarem, który prawdopodobnie go śledzi. Ribbing namawia Oskara, aby mu zdradził przebranie króla.

Wchodzi król w stroju maskaradowym, zbliża się do niego dama w dominie, w której Król rozpoznaje Amelię. Amelia pragnie ostrzec Gustava przed konspiratorami. Król komunikuje Amelii, że był zmuszony, choć z bólem, podjąć decyzję rozstania się z nią. Podczas tej pożegnalnej sceny zbliża się Ribbing i podnosi pistolet. Amelia odwraca tem. W tym samym momencie z pod bocznej loży pada strzał, wymierzony w króla. To Anckarström dokonał wreszcie zbrodniczego czynu. Wybucha panika. Król zapewnia Ribbinga, że jego podejrzenia w stosunku do żony są nieuzasadnione. Zanim umrze, przebacza swoim nieprzyjaciołom.

Le bal masqué

Sujet de l'Opéra

ACTE I

Scène I. Somptueuse chambre à coucher de Gustave III au château de Stockholm; heure matinale du 15 mars 1792. Le roi reçoit la noblesse, les officiers et les représentants des états. Son page, Oscar, lui présente la liste des personnes qu'il croit invitées par le roi au bal masqué qui doit avoir lieu le lendemain. L'attention du roi est attirée par le nom d'Amélie, épouse du comte Ribbing.

Parmi l'audience on peut distinguer deux partis: celui des fidèles au roi Gustave et celui des conspirateurs qui complotent un attentat contre sa vie. Le comte Ribbing, dans un discours fleuri, met le roi en garde contre les conspirateurs. L'évêque, qui vient d'arriver, somme le souverain de bannir hors du pays la cartomancienne Ulrika Arfvidsson. Le page demande grâce pour la femme. Le roi rassemble les courtisans et propose de se rendre tous ensemble en travesti chez Ulrika.

Scène II. Chez Ulrika Arfvidsson, dans une maison abandonnée au port. La voyante appelle les puissances infernales. Le matelot Matts la prie de lui dire la bonne avanture. Grâce à Gustave, habillé en marin, la prédiction se réalise immédiatement. A son tour, une dame voilée se présente chez la devineresse. C'est Amélie. Gustave de sa cachette écoute leur conversation, pendant laquelle Amélie avoue son amour pour le roi, en demandant aide et conseil à la cartomancienne — elle voudrait être guérie de sa passion.

Arrivent des courtisans invités, ils sont gais. Maintenant, c'est le tour du roi de demander l'oracle des cartes. Ulrika lui prédit qu'il sera assassiné; le roi pose la question: „Qui sera l'assassin?" Ulrika répond: „Le premier qui va te serrer la main". Entre Ribbing et Gustave lui serre la main. Ribbing déconspire la personne du roi. Les plans des conspirateurs, qui voulaient commettre l'attentat ici-même, échouent, car le matelot Matts et le peuple arrivent pour saluer le roi.

ACTE II

Scène I. La colline des pendus de Skanstull. Il est minuit. Amélie s'approche en tremblant du gibet, sous lequel elle doit trouver la plante qui, d'après la promesse d'Ulrika, la guérira des peines de l'amour. Gustave aussi est là, il lui offre sa protection. Un duo plein de tourment et de douleur est interrompu par l'arrivée du comte Ribbing. Encore une fois il prévient le roi que les conspirateurs complotent son assassinat. Gustave, tout en se rendant compte de sa situation maladroite, s'éloigne à contre-coeur, en faisant promettre à Ribbing qu'il reconduira aussi discrètement que possible jusqu'à la porte de la ville la dame inconnue, enveloppée dans son voile.

Arrivent Horn, Anckerström et les autres conspirateurs pour accomplir l'assassinat du roi, mais à leur grande déception ils trouvent Ribbing à la place du roi. Dans la confusion, Horn arrache le voile qui recouvre le visage de la dame mystérieuse et tout le monde reconnait Amélie. Ribbing, bouleversé, ordonne à Horn et à Anckerström de se présenter le lendemain chez lui sans témoins. Les conspirateurs s'éloignent en riant.

Scène II. Une salle dans la maison du comte Ribbing. Altercation entre Ribbing et Amélie au sujet de l'incident de la nuit. Entrent Horn et Anckerström. A leur grand saisissement, Ribbing déclare son accès au complot. Son fils doit servir de garantie de sa franchise. Chacun des présents voudrait accomplir le fait historique de l'assassinat du souverain, on décide donc de tirer au sort. Ribbing force Amélie de prendre part à cette cérémonie. Le sort tombe sur Ribbing.

Toutefois, Gustave commence à soupçonner ce dernier, car il n'a pas obéi à ses ordres et ne s'est pas présenté dans la nuit au château pour lui faire son rapport. Le roi ordonne à son page d'observer discrètement la situation et en même temps il lance les invitations pour le bal masqué.

ACTE III

Scène I. Appartements privés du roi à l'Opéra. Dans un monologue, Gustave exprime son regret que le devoir lui impose de sacrifier son amour et le force d'expédier Ribbing et sa femme en Finlande. Entre Oscar en portant un billet, contenant un avertissement pour le roi. Le roi le reçoit avec bonne humeur et un courage désespéré.

Scène II. Le bal masqué à l'Opéra. Horn et Anckerström s'approchent de Ribbing. Celui-ci les met en garde contre le page Oscar qui probablement est en train de les observer. Ribbing essaie de persuader Oscar de lui révéler le costume du roi.

Entre le roi en costume de mascarade, une dame en domino s'approche de lui; il reconnait Amélie. Elle veut avertir Gustave du complot qui se trame autour de lui. Le roi annonce à Amélie sa décision, malgré sa douleur, de se séparer d'elle. Pendant la scène d'adieu, Ribbing s'approche et lève son pistolet. Subitement, Amélie se tourne vers lui. A sa vue, Ribbing abaisse le bras qui tient le pistolet. Au même moment, du côté de la loge part un coup de feu, dirigé vers le roi. C'est Anckerström qui d'accomplir son oeuvre criminelle. Panique. Le roi conjure Ribbing de croire à l'innocence de sa femme, il pardonne à ses ennemis.