

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Wenjing Xue

Manon w dziełach operowych

Daniel Auber'a, Jules Massenet'a i Giacomo Pucciniego

- analiza porównawcza kluczowych fragmentów

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

dr hab. Jolanty Janucik, prof. UMFC

Warszawa 2021

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data..... Podpis promotora pracy.....

Oświadczenie autora pracy

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „Analiza porównawcza arii sopranowych Manon na przykładzie oper Aubera, Masseneta i Pucciniego”.

została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data..... Podpis autora pracy.....

SPIS TREŚCI

WSTĘP	6
ROZDZIAŁ I: MANON ANTOINE-FRANÇOIS PRÉVOST’A	9
1.1. Antoine-François Prévost (Antoine-François Prévost d'Exiles).....	9
1.2. <i>Historia Kawalera des Grieux i Manon Lescaut</i>	9
1.3. Fabuła.....	12
ROZDZIAŁ II : MANON DANIEL AUBER’A, JULES MASSENET’A, GIACOMO PUCCINIEGO	15
2.1. <i>Manon Lescaut</i> Daniel Auber’a.....	15
2.2. <i>Manon</i> Jules Massenet’a.....	19
2.3. <i>Manon Lescaut</i> Giacomo Pucciniego.....	22
2.4. Porównanie powieści i libretta trzech oper.....	24
2.4.1. Porównanie występujących postaci.....	24
2.4.2. Porównanie wątków analizowanych oper.....	25
ROZDZIAŁ III: SZCZEGÓŁOWY OPIS DOKONYWANYCH NAGRAŃ — ANALIZA KLUCZOWYCH FRAGMENTÓW MUZYCZNYCH (CD 1-11)	29
3.1. <i>Manon Lescaut</i> Daniel Auber’a.....	29
3.1.1. Aria Manon z I aktu <i>C’est l’histoire amoureuse</i> (CD nr 1).....	29
3.1.2. Aria Manon z II aktu <i>Plus de rêve qui m’enivre</i> (CD nr 2).....	34
3.2. <i>Manon</i> Jules Massenet’a.....	44
3.2.1. Aria Manon z I aktu <i>Je suis encor tout étourdie</i> (CD nr 3).....	44
3.2.2. Aria Manon z I aktu <i>Restons ici, puisqu’il le faut</i> (CD nr 4).....	49
3.2.3. Aria Manon z II aktu <i>Allon il le faut, Adieu, notre petite table</i> (CD nr 5).....	55
3.2.4. Aria Manon z III aktu <i>Je marche sur tous les chemins... Obéissons quand leur voix appelle</i> (CD nr 6).....	59
3.2.5. Duet Manon i Des Grieux z II aktu <i>Pardonnez moi, Dieu ; N’est-ce plus ma main</i> (CD nr 7).....	68
3.2.6. Aria Manon z IV aktu <i>Ce bruit de l’or, Ce rire!</i> (CD nr 8).....	83
3.3. <i>Manon Lescaut</i> Giacomo Pucciniego.....	89
3.3.1. Aria Manon z I aktu <i>In quelle trine morbide</i> (CD nr 10).....	89
3.3.2. Aria Manon z IV aktu <i>Sola, perduta, abbandonata</i>	96
ROZDZIAŁ IV: SZCZEGÓŁOWY OPIS DOKONYWANYCH NAGRAŃ — ANALIZA PRZYGOTOWANYCH NAGRAŃ REALIZACJA ELEMENTÓW WYKONAWCZYCH (CD 1-10)	105

4.1. Manon Lescaut Daniel Auber'a.....	105
4.1.1. Aria Manon z I aktu <i>C'est l'histoire amoureuse</i>	105
4.1.2. Aria Manon z II aktu <i>Plus de rêve qui m'enivre</i>	108
4.2. Manon Jules Masseneta.....	110
4.2.1. Aria Manon z I aktu <i>Je suis encor tout é tourdie</i>	111
4.2.2. Aria Manon z I aktu <i>Restons ici, puisqu'il le faut</i>	113
4.2.3. Aria Manon z II aktu <i>Allons il le faut, Adieu, notre petite table</i>	116
4.2.4. Aria Manon z III aktu <i>Je marche sur tous les chemins... Obéissons quand leur voix appelle</i>	118
4.2.5. Duet Manon i Des Grieux z III aktu <i>Pardonnez moi, Dieu; N'est-ce plus ma main</i>	121
4.2.6. Aria Manon z IV aktu <i>Ce bruit de l'or, Ce rire!</i>	125
4.3. Manon Lescaut Giacomo Pucciniego.....	126
4.3.1. Aria Manon z II aktu <i>In quelle trine morbide</i>	126
4.3.2. Aria Manon z IV aktu <i>Sola, perduta, abbandonata</i>	128
ZAKOŃCZENIE	132
WYKAZ WYKORZYSTANYCH PUBLIKACJI	133
STRONY INTERNETOWE	136
WYKAZ TABEL	136
PRZYKŁADY NUTOWE	136

WSTĘP

Powieści Abbé Prévosta *A History of the Cavaliers* i *L'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731) stały się inspiracją do napisania czterech oper¹: *Manon Lescaut* Daniel Auber'a (1856), *Manon* Jules Massenet'a (1884), *Manon Lescaut* Giacomo Pucciniego (1893) oraz *Boulevard Solitude* Hansa Wernera Henze'a (1952)². Wśród nich największy rozgłos zdobyły sobie pierwsze trzy, czwarta stanowi adaptację wymienionych wcześniej trzech dzieł.

Podstawową różnicą między powieścią a *librettem oper*, jest sposób przedstawienia postaci głównej bohaterki. W powieści jest ona swoistym podmiotem domyślnym, osobą ukazaną poprzez relacje z pozostałymi bohaterami. Różne style kreacji Manon sprawiają, że stała się ona interesująca, przyciągając uwagę publiczności. Celem badań było dokonanie analizy i kompleksowego podsumowania doświadczeń zebranych podczas przygotowania materiału muzycznego i dokonywania nagrań, które ujawniły zakres elementów technicznych i interpretacyjnych niezbędnych do kreacji głównej postaci w każdej z oper.

Praca zatytułowana *Manon w dziełach operowych Daniel Auber'a, Jules Massenet'a i Giacomo Pucciniego - analiza porównawcza kluczowych fragmentów*, obejmuje cztery rozdziały. Pierwszy przedstawia postać *Antoine-François Prévosta*, kreśli historię Kawalera des Grieux i Manon Lescaut, obrazuje fabułę powieści. Drugi przybliża sylwetki kompozytorów z zaznaczeniem miejsca omawianej opery w ich twórczości. Dokonano porównania wątków zamieszczonych w książce i librettach oper. Zestawiono bohaterów poszczególnych dzieł oraz główne wątki fabuły. W kolejnych częściach szczegółowo omówiono wybrane fragmenty następujących oper:

¹ Inne powiązane dzieła obejmują różne gatunki: niektóre z piosenkami, trzy balety, pięć adaptacji filmowych, w tym niemy film *When a Man Loves* (1927).

² Pierwszym dramatycznym dziełem muzycznym zainspirowanym przez *Manon Lescaut* była *The Maid of Artois* Michaela Williama Balfe'a (1836).

1. ***Manon Lescaut* Daniel Auber'a (CD nr 1,2)**
 - Aria Manon z I aktu *C'est l'histoire amoureuse*
 - Aria Manon z II aktu *Plus de rêve qui m'enivre*
2. ***Manon* Jules Masseneta (CD nr 3, 4, 5, 6, 7, 8)**
 - Aria Manon z I aktu *Je suis encor tout étourdie*
 - Aria Manon z I aktu *Restons ici, puisqu'il le faut*
 - Aria Manon z II aktu *Allons il le faut, Adieu, notre petite table*
 - Aria Manon z III aktu *Je marche sur tous les chemins... Obéissons quand leur voix appelle*
 - Duet Manon i Des Grieux z III aktu *Pardonnez moi, Dieu, N'est-ce plus ma main*
 - Aria Manon z IV aktu *Ce bruit de l'or, Ce rire!*
3. ***Manon Lescaut* Giacomo Pucciniego (CD nr 9, 10)**
 - Aria Manon z II aktu *In quelle trine morbide*
 - Aria Manon z VI aktu *Sola, perduta, abbandonata*

Nagranie zrealizowano w sali im H. Melcera UMFC w marcu 2021 z udziałem pianisty Krzysztofa Trzaskowskiego i Yuqi Jin, Huijuan Zheng oraz Yangyang Tang.

W rozdziałach pierwszym i drugim autorka posługuje się metodą indukcyjną. Rozdział trzeci i czwarty to dogłębna analiza partii muzycznych na podstawie eksploracji wyciągów i partytur:

1. D.F.E. Auber - *Manon Lescaut*, Maison (opery, materiały nutowe) Boieldieu, Paris 1856
([https://imslp.org/wiki/Manon_Lescaut_\(Auber%2C_Daniel_Fran%27ois_Esprit\)](https://imslp.org/wiki/Manon_Lescaut_(Auber%2C_Daniel_Fran%27ois_Esprit)))
2. J. Massenet - *Manon* (wyciąg fortepianowy), Heugel G. Hartmann, Paryż 1895

3. G. Puccini - *Manon Lescaut* (wyciąg fortepianowy), Ricordi, Mediolan 1893
4. J. Massenet - *Manon* (partytura), Heugel & Cie, Paryż 1895
5. G. Puccini - *Manon Lescaut* (partytura), Ricordi, Mediolan 1915

W chińskiej literaturze zauważamy przewagę prac naukowych poddających analizie *Manon Lescaut* Pucciniego nad pracami badającymi *Manon* Masseneta. W przypadku *dzieła Auber*, źródła takie nie występują w ogóle. Autorka odnotowała piętnaście prac naukowych, których tematem przewodnim jest postać Manon. W większości z nich przedmiotem badań jest opera Pucciniego, w pięciu z nich zbadano zarówno dzieło Pucciniego, jak i Masseneta. Analizę *Manon* Masseneta najczęściej można spotkać w artykułach dotyczących francuskiej muzyki operowej, jest to jednak omówienie mało rozbudowane. Oprócz ogólnego opisu dzieła, badaniu poddany jest zazwyczaj charakter jednej z postaci. Nie ma prac, które poddawałyby analizie opery oparte na tym samym utworze literackim. To zadecydowało o wyborze tematu.

Warto podkreślić, że publiczność chińska jest dużo bardziej zaznajomiona z utworami włoskimi, niż z francuskimi, wykonywanie arii Pucciniego jest w Chinach traktowane jako test umiejętności wokalnych śpiewaków. Obecnie zauważamy wśród chińskich wykonawców operowych oraz studentów coraz większe zainteresowanie dziełami napisanymi w innych językach.

ROZDZIAŁ I: MANON ANTOINE-FRANÇOIS PRÉVOST'A

1.1. Antoine-François Prévost (Antoine-François Prévost d'Exiles)

Abbé Prévost, urodzony 1 kwietnia 1697 w Hesdin, zmarł 25 listopada 1763 w Chantilly. Francuski pisarz i nowelista. Prekursor romantyzmu w literaturze francuskiej. Znany zwłaszcza z powieści *Historia kawalera des Grieux i Manon Lescaut*. Pochodził z rodziny prawnika Lievina Prévosta. Wykształcenie uzyskał w jezuickiej szkole w Hedin.

- 1713 - przyjęty do jezuickiego nowicjatu w Paryżu.
- 1716 - występuje z zakonu i zaciąga się do armii.
- 1719 - wstępuje do zakonu benedyktynów.
- 1726 - przyjmuje święcenia kapłańskie.
- 1728 - ucieka z klasztoru z obawy przed karą, zbiegł do Londynu - kontakt z literaturą angielską.
- 1729 - przenosi się do Holandii, w Utrechcie wydaje swą pierwszą nowelę - *Le Philosophe anglais, ou Histoire de Monsieur Cleveland, fils naturel de Cromwell, écrite par lui-même, et traduite de l'anglais*.
- 1746-1759 - wydaje swoją 15-tomową *Histoire générale des voyages*³.

1.2. *Historia Kawalera des Grieux i Manon Lescaut*

Historia Kawalera des Grieux i Manon Lescaut powstała w roku 1731. Początkowo miał być to niewielki fragment siedmiotomowej pracy pt. *Memoirs and Adventures of a Man of Quality (Pamiętniki i przygody dobrego człowieka)*, jednak historia bardzo szybko zyskała ogromną popularność i obecnie stanowi najbardziej znane dzieło autora. Przytaczane wspomnienia to fikcyjna autobiografia Monsieur de Renoncour, przedstawiająca zawiłą historię miłosną Manon Lescaut (kobiety z „nizin społecznych”) i szlachetnego rycerza Des Grieux. Główny bohater przedstawia okoliczności poznania Manon, szczegółowo opisuje ich życie. Ukazuje jak obsesja na punkcie kobiety zrujnowała mu życie i

³ https://en.wikipedia.org/wiki/Manon_Lescaut.

doprowadziła do śmierci ukochanej. Niedługo po pierwszej publikacji dzieła powstał balet i opera oparte na powieści autora.

Prévost doświadczył wielu niepowodzeń życiowych. W oparciu o nie powstała powieść, która wywarła ogromny wpływ na literaturę światową. *Manon* w pełni odzwierciedla ostre konflikty francuskiego społeczeństwa doby feudalizmu tuż przed wybuchem rewolucji francuskiej. Przedstawia początki niedojrzałego kapitalizmu. Pisarz poruszył temat tabu, próbując odnieść się do standardów moralnych narodu francuskiego. Niestety, zaraz po opublikowaniu powieść została zakazana przez władze francuskie, a ksiądz Prévost musiał udać się na emigrację. Zakaz publikacji zniesiono dopiero kilkadziesiąt lat później. Dzieło ukazało się w renomowanym wydawnictwie, zyskując duże zainteresowanie i popularność. Wielu późniejszych dramaturgów i kompozytorów podejmowało ten temat, dokonując licznych adaptacji scenicznych pierwowzoru. Najwybitniejsze należały do francuskich kompozytorów: Jules'a Masseneta i Daniela François Aubera oraz włoskiego twórcy Giacomo Pucciniego.

Oryginalna powieść to forma pamiętnika Des Grieux. Osobiste przeżycia oddające radość, złość, smutek, pełną niuansów ekspresję emocjonalną Des Grieux są najważniejszymi elementami powieści. Postać Manon ukazano przez pryzmat urody fizycznej i płochości charakteru - nieprzewidywalnego, szalonego wręcz zachowania. Nieoczekiwanie to właśnie Manon znalazła się w centrum powszechnej uwagi a jej nazwisko znalazło się na stronie tytułowej.

Aryokratyczny młodzieniec Des Grieux zakochuje się w niżej urodzonej Manon. Mimo iż pała do niej szczerym uczuciem, ojciec uważa, że miłość między różnymi stanami społecznymi to idea iście wywrotowa. Sprzeciwia się ich związkowi. Stary szlachcic jest zdecydowanym obrońcą feudalizmu. Jego stosunek do młodych stanowi symbol zniewolenia przez feudalny i patriarchalny system. Autor wnikliwie przedstawia wizerunki głównych bohaterów, opisując szczegółowo ich osobowości. Manon jawi się jako nieco skomplikowana postać, jej uczucie, próżność i pogoń za przyjemnościami stają się przyczyną nieszczęścia Des Grieux. Czytając powieść odczuwamy głębokie współczucie dla jego cierpienia. Zgodne z osobistymi doświadczeniami i koncepcją Prévosta Des Grieux został ukazany jako powracający syn marnotrawny. Szokują nas informacje dotyczące okrutnego zachowania ojca, tragicznych losów kochanki. Widzimy analogie z

życiorysem pisarza, który pod wpływem impulsu dopuścił się ojcobójstwa. Pewnym rodzajem terapii stało się dla Prévosta pisanie książek. Postać Des Grieux jest w dużej mierze odzwierciedleniem przeżyć autora, który tak odniósł się do tego we wstępie: „wszelkie nauki moralne to tylko ogólne i puste zasady, które jakże trudno zastosować w konkretnych przypadkach”⁴.

⁴ Antoine- François, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, s.7.

1.3. Fabuła

Tabela nr 1 Najważniejsze wątki *Historia Kawalera des Grieux i Manon Lescaut* A. Prévosta

Pierwsze spotkanie	Des Grieux głęboko oczarowany urodą Manon pomaga w ucieczce z klasztoru, udając jej kuzyna. Nocą zabiera ją do Paryża.
Przybycie do Paryża	Wynajęli mały domek. Po trzech tygodniach pieniądze wyczerpały się. Des Grieux postanawia wrócić. Chce pogodzić się z ojcem i poprosić o zgodę na małżeństwo z Manon, która jednak nie wierzy w powodzenie wyprawy. Dostrzega dzielące ich różnice społeczne.
Pierwsza zdrada	Des Grieux odkrywa, że Manon ma pieniądze i kosztowności, które dostała od kochanka - poborca podatkowego. Wybucho kłótnia. Nagle pojawiają się słudzy ojca i zmuszają go do powrotu. Des Grieux wyobraża sobie, że ktoś go rozpoznał, nie dopuszcza myśli, że Manon wraz z poborcą podatkowym go wydali.
Powrót do seminarium	Z pomocą ojca i przyjaciół Des Grieux wraca do seminarium i podejmuje naukę. Staje się powszechnie szanowanym księdzem.
Ponowne spotkanie	Pewnego dnia po wygłoszonym przez Des Grieux kazaniu, zjawia się Manon. Pragnie doprowadzić do zgody między nimi. Des Grieux dostrzega, że mimo zdrady Manon nadal ją kocha,. Ponownie ucieka z seminarium, wynajmuje dom pod Paryżem, by żyć z Manon.
Kryzys finansowy	Des Grieux i Manon utrzymują się z pieniędzy poborca podatkowego. Des Grieux ma nadzieję, że odziedziczy część majątku po śmierci ojca. Nieoczekiwanie pożar strawił majątek. Manon i jej brat Lescaut namawiają Des Grieux by został szulerem. Des Grieux w obawie, że dziewczyna go opuści, godzi się na tę propozycję.
Druga zdrada	Dzięki oszustwom hazardowym Des Grieux szybko się bogaci. Tibur jako przyjaciel namawia go, by powrócił do dawnego moralnego życia. Ostrzega, że postępując w ten sposób wkrótce zbankrutuje. Manon uspokaja go. Jednak wpadają w kłopoty finansowe, zostają obrabowani przez własną służbę. Manon nie może znieść życia u ubóstwie. Ponownie zdrada Des Grieux.

Wspólne oszustwo	Zrozpaczony Des Grioux szuka pomocy u brata Manon. Obmyślają kolejne oszustwo. Des Grioux ma udawać studenta, młodszego brata Manon, by poborca podatkowy wynajął im dom i przekazał pieniądze na utrzymanie. Umawiają się w z nim na kolację, by go do tego pomysłu przekonać.
Pierwszy raz w więzieniu	Oszustwo rozgniewało poborcę. W konsekwencji zostali aresztowani i osadzeni w różnych więzieniach. Des Grioux chcąc jak najszybciej połączyć się z Manon sprawuje się wzorowo. Mimo skrócenia kary czas bez ukochanej wydaje mu się niezmiernie długi. Prosi przyjaciela, by zdobył dla niego pistolet. Ucieka z więzienia.
Uwolnienie Manon	Miłość Des Grioux i Manon poruszyła więziennego strażnika, który postanawia pomóc. Planują ucieczkę. p Manon ma być przebrana za mężczyznę. Przyjaciel Des Grioux nalega by pogodził się z ojcem i uzyskał od niego pomoc finansową. Des Grioux udaje, że pisze list do ojca. Lescaut ginie w bójce, jaka się wywiązała w kasynie.
Trzecia zdrada	Des Grioux ponownie zdobywa pieniądze dzięki hazardowi. Włoski książę zakochuje się w Manon, która wyznaje, że kocha tylko Des Grioux. Syn poborca podatkowego również darzy uczuciem kobietę, ale ona oszukuje go w ten sam sposób, jak niegdyś okłamała ojca. Pragnie zemsty. Des Grioux nie aprobeuje tego pomysłu. Manon nie pojawiła się zgodnie z wcześniejszymi ustaleniami, lecz przysłała piękną kurtyzanę dla Des Grioux,. Kawaler przyrzeka ją opuścić.
Drugi raz w więzieniu	Manon wyjaśnia Des Grioux co zaszło, zapewniając, że go nie zdradziła. Wspólnie porywają syna poborca podatkowego, któremu jednak udaje się uwolnić. Manon i Des Grioux trafiają ponowie do więzienia.
Ojciec Des Grioux ratuje syna	Ojciec Des Grioux namówił poborcę podatkowego, by odstąpił od oskarżenia jego syna. Manon zostaje skazana na karną ekspedycję do Ameryki. Des Grioux błaga ojca, by pomógł uratować Manon. Ojciec nie może zrozumieć postawy syna, który nie dostrzega zła jakie przynosi ten związek.

Zesłanie do Ameryki	Des Grieux dobrowolnie wchodzi na statek płynący ze skazańcami do Ameryki. Okłamuje ludzi, że są małżeństwem. Chce oszczędzić Manon losu zesłanych kobiet - zniewolonych i przekazanych innym mężczyznom. Des Grieux zdobywa tym uczynkiem szacunek i sympatię mieszkańców nowej kolonii. Kochankowie postanowiają pobrać się. Kiedy Des Grieux wyznaje Gubernatorowi kolonii, że nie są małżeństwem, ten wpada w gniew i oddaje Manon swojemu bratankowi. Des Grieux pojedynkuje się, zabija bratanka i ponownie zostają zmuszeni do ucieczki.
Śmierć Manon	Manon umiera z wyczerpania. Des Grieux zostaje odnaleziony i uratowany. Z pomocą przyjaciół wraca do Francji, gdzie spotyka narratorkę powieści, któremu przekazuje historię miłości.

ROZDZIAŁ II : MANON DANIEL AUBER'A, JULES MASSENET'A, GIACOMO PUCCINIEGO

2.1. *Manon Lescaut* Daniel Auber'a

Daniel François Esprit Auber, francuski kompozytor operowy - urodził się 1782 w Caen, zmarł 1871 w Paryżu⁵. Znaczące wydarzenia w życiu kompozytora:

1788 - rozpoczyna naukę gry na fortepianie, skrzypcach oraz śpiewu.

1793 - zaczął komponować romanse na głos i fortepian.

1804 - postanawia zostać muzykiem zawodowym, powstają liczne kompozycje
Jako 30 letni artysta podejmuje systematyczne studia kompozycji u Cherubiniego.

1805 - *L'erreur d'un moment* - debiut operowy Pierwsze opery pisane były dla kręgów amatorskich.

1813 - całkowicie oddał się twórczości operowej *Le Séjour militaire* wystawiona została w Opéra Comique i znalazła szerszy oddźwięk.

1820/1821- Kolejne dwie *Le Bergère châtelainei* i *Emma ou la Promesse imprudente* odniosły duży sukces i zapoczątkowały 50-letnią karierę.

1823 - nawiązanie współpracy z poetą E. Scribe'em, który pisze libretta do niemal wszystkich oper Auber'a.

1828 - *La Muette de Portici (Niema z Portici)* przyniosła autorowi sławę europejską.

1830 - *Fra Diavolo* przyczyniła się do europejskiego rozśławienia nazwiska Auber'a Czterokrotnie odznaczony orderem Legii Honorowej (1825, 1835, 1847,1861).

1869 - powstała ostatnia opera *Rêve d'amour*⁶.

⁵https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/53/Postcard-1910_Daniel_Fransois_Auber.jpg/150px-Postcard-1910_Daniel_Fransois_Auber.jpg.

⁶ Encyklopedia Muzyczna PWM; tom ab; Kraków 1979.

OPERY⁷:

- *Vendôme en Espagne*, drame lyrique en un acte, Hérold théâtre de l'Opéra, 5.XII.1823.
- *Léocadie*, drame lyrique en trois actes, Opéra-Comique, 4.XI.1824.
- *La Muette de Portici*, grand opéra-ballet en cinq actes, théâtre de l'Opéra, 29.II.1828.
- *Le Dieu et la Bayadère, ou la Courtisane amoureuse*, Opéra en deux actes, Opéra, 13.X.1830.
- *Le Philtre*, opéra en deux actes, théâtre de l'Opéra, Paris 20.VI.1831.
- *La Marquise de Brinvilliers*, drame lyrique en trois actes, théâtre de l'Opéra, 31.X.1831.
- *Le Serment ou les Faux-monnayeurs*, Opéra en trois actes, théâtre de l'Opéra, 1.X.1832.
- *Gustave III ou le Bal masqué*, Opéra historique en cinq actes, théâtre de l'Opéra, 27.II.1833.
- *Le Cheval de bronze*, Opéra-féerie en trois actes, théâtre de l'Opéra-Comique 23.III.1835.
- *Le Lac des fées*, Opéra en cinq actes, théâtre de l'Opéra, 1.IV.1839.
- *L'Enfant prodigue*, Opéra en cinq actes, théâtre de l'Opéra, 6.XII.1850.

OPERY KOMICZNE:

- *L'Erreur d'un moment*, comédie mêlée en un acte de chant, Paris, 1805.
- *Jean de Couvin ou le Château de Chimay*, opéra-comique en trois actes, château de Chimay (Belgique), 09.1812.
- *Le Séjour militaire*, opéra-comique en un acte, Opéra-Comique, 27.II.1813.
- *Le Testament et les Billets doux*, comédie mêlée en un acte de chant, Opéra-Comique, 18.IX.1819.
- *Le Bergère châtelaine*, opéra-comique en trois actes, Opéra-Comique, 27.I.1820.
- *Emma ou la Promesse imprudente*, opéra-comique en trois actes, Opéra-Comique, 7.VII.1821.
- *Leicester ou le Château de Kenilworth*, opéra-comique en trois actes, Opéra-Comique, 25.I.1823.
- *La Neige ou le Nouvel Éginhard*, opéra-comique en quatre actes, Opéra-Comique, 8.X.1823.
- *Vendôme en Espagne*, drame lyrique en un acte, Académie royale de musique, 5.XII.1823.
- *Les Trois Genres*, prologue en un acte, théâtre de l'Odéon, 27.IV.1824.
- *Le Concert à la cour ou la Débutante*, Opéra-Comique en un acte, Opéra-Comique, 3.VI.1824.
- *Le Maçon*¹³, opéra-comique en trois actes, Opéra-Comique, 3.V.1825.
- *Le Timide ou le Nouveau Séducteur*, Opéra-Comique en trois actes, Opéra-Comique, 30.V.1826.
- *Fiorella*, opéra-comique en trois actes, Opéra-Comique, 28.XI.1826.
- *La Fiancée*, opéra-comique en trois actes, Opéra-Comique, 10.I.1829.

⁷https://fr.wikipedia.org/wiki/Daniel-François-Esprit_Auber#Opéras_2.

- *Fra Diavolo ou l'Hôtellerie de Terracine*, Opéra-Comique en trois actes, Opéra-Comique, 28 .I.1830.
- *Lestocq, ou l'Intrigue et l'Amour*, Opéra-Comique en quatre actes, Opéra-Comique, 24.V.1834.
- *Actéon*, opéra-comique en un acte, Opéra-Comique, 23.I.1836.
- *Les Chaperons blancs*, Opéra-Comique en trois actes, Opéra-Comique, 9.IV.1836.
- *L'Ambassadrice*¹⁴, Opéra-Comique en trois actes, Opéra-Comique, 21.XII.1836.
- *Le Domino noir*, Opéra-Comique en trois actes, Opéra-Comique, 2.XII.1837.
- *Zanetta ou Jouer avec le feu*, Opéra-Comique en trois actes, Opéra-Comique, 18.V.1840.
- *Les Diamants de la couronne*¹⁵, Opéra-Comique en trois actes, Opéra-Comique, 6.III.1841.
- *Le Duc d'Olonne*, Opéra-Comique en trois actes, Opéra-Comique, 4.II.1842.
- *La Part du diable*¹⁶, Opéra-Comique en trois actes, Opéra-Comique, 16.I.1843.
- *La Sirène*, opéra-comique en trois actes, Opéra-Comique, 26.III.1844.
- *La Barcarolle, ou l'Amour et la Musique*, Opéra-Comique en trois actes, Opéra-Comique, 22.IV. 1845.
- *Les Premiers Pas*, Opéra-Comique en un acte, Opéra national, 15.XI.1847.
- *Haydée ou le Secret*¹⁷, Opéra-Comique en trois actes, Opéra-Comique, 28.XII.1847.
- *Zerline ou la Corbeille d'oranges*¹⁸, Opéra-Comique en trois actes, théâtre de l'Opéra, 16.V. 1851.
- *Marco Spada*¹⁹, Opéra-Comique en trois actes, Opéra-Comique, 21.XII. 1852.
- *Jenny Bell*, Opéra-Comique en trois actes, Opéra-Comique, 2.VI.1855.
- *Manon Lescaut*, Opéra-Comique en trois actes, Opéra-Comique, 23.II.1856.
- *La Circassienne*, Opéra-Comique en trois actes, Opéra-Comique, 2.II.1861.
- *La Fiancée du roi de Garbe*, Opéra-Comique en trois actes, Opéra-Comique, 11.I.1864.
- *Le Premier Jour de bonheur*, Opéra-Comique en trois actes, Opéra-Comique, 15.II.1868.
- *Rêve d'amour*, Opéra-Comique en trois actes, Opéra-Comique, 20.XII.1869.

Styl komponowania Aubera był bardzo osobliwy. Chociaż napisał ich ponad czterdzieści, nigdy nie inspirował się istniejącym *libretto*, tworząc najpierw warstwę muzyczną. Wtedy dopisywano tekst na podstawie gotowej kompozycji. Twórca miał w zwyczaju zapisywać przychodzące mu na myśl melodie, które w odpowiednim czasie wydobywał z notatek i zamieszczał w określonej partyturze. E. Scribe, przyzwyczał się do tej dziwnej metody tworzenia dzieł, opartej na dopasowywaniu słów do muzyki, a nie jak ma to miejsce zazwyczaj muzyki do słów.

Auber był artystą odnoszącym duże sukcesy. Współzawodniczył z innymi kompozytorami bez urazy i zazdrości, co było wówczas rzadkością. Rossini, który osiedlił się w Paryżu w 1855 roku, nie był ciepło witany przez kompozytorów mieszkających w stolicy Francji. Jedynie Auber wyrażał swój szczerzy podziw dla

włoskiego mistrza. Kiedy usłyszał utwór Rossiniego na spotkaniu w domu przyjaciela, westchnął: „jeśli ktoś nie wie, jak tworzyć muzykę taką jak Rossini, po co w ogóle komponuje⁸ ? ”.

Dziś opery Auber’a nie należą do standardowego repertuaru. Spośród ponad pięćdziesięciu stworzonych przez niego dzieł tylko dwie zyskały szacunek : *La Muette de Portici* (1828), wystawiona ponad 500 razy i *Gustave III* (1833).

Opery Auber’a były bardzo popularne na obszarze niemieckojęzycznym, co stanowiło rzadkość wśród kompozytorów francuskich. Wagnerowi szczególnie podobała się pierwsza opera Auber’a *La Muette de Portici*, którą uważał za „pełną pasji, niemal kipiąca, energią utrzymywaną przez cały czas [La Muette de Portici], niczym strumień lawy”⁹.

Trzyaktowa opera komiczna *Manon Lescaut* powstała w 1856 roku, jej współautorami byli Daniel Auber i Eugene Scribe. Postać Manon ukazano jako pełną sprzeczności - szczęśliwą a zarazem tragiczną. Fabuła komedii prawie nie wykazuje podobieństw do powieści Prevosta.

Manon jest kluczową postacią opery, nie jest opisywana przez innych lecz stanowi niezależną jednostkę, swobodnie wyrażającą własne emocje, smutki i radości. Jest wesoła, urocza i energiczna. Ostatecznie jednak staje się bohaterką tragiczną.

Opera została wystawiona w *Opera Comique* w Paryżu 23 lutego 1856 roku. Powstała, gdy kompozytor miał 74 lata. Giacomo Meyerbeer wspomniał o *Manon Lescaut* Auber’a w sierpniu 1856 roku: „Chociaż muzyka Auber’a jest muzyką starca, nadal jest pełna świeżości i kreatywności, melodyjna i pełna humoru, a jej słuchanie sprawia ogromną przyjemność¹⁰”. Była to wówczas opera bardzo popularna. Zniknęła z repertuaru dzieł komediowych po sześćdziesięciu trzech przedstawieniach. Aria Manon z pierwszego aktu – *C'est l'histoire amoureuse* zyskała sobie nieśmiertelną sławę.

⁸ Benoit Jouvin, DFE Auber, *Sa vie et ses œuvres*, Paryż: Heugel 1864, s.29.

⁹ Richard Wagner, cytowany w: Robert Ignatius Letellier, Daniel-Francois-Esprit Auber: The Man and His Music (Newcastle upon Tyne, Wielka Brytania: Cambridge Scholars, 2010), s. 43.

¹⁰ Letellier: Auber. Człowiek i jego muzyka, s. 440.

Manon Lescaut nie była najpopularniejszą operą Aubera¹¹. jednak jako pierwszy napisał na jej podstawie operę.

2.2. *Manon Jules Massenet'a*

Jules Émile Frédéric Massenet urodził się w Montaud k. Saint-Étienne 12 maja 1842, zmarł 13 sierpnia 1912 w Paryżu. Francuski kompozytor i pedagog muzyczny. Talent muzyczny ujawnił się w młodym wieku. Pierwszą nauczycielką gry na fortepianie Masseneta była jego matka. Znaczące wydarzenia w życiu kompozytora:

1853 - przyjęty do Konserwatorium Paryskiego do klasy fortepianu A. Laurenta, którą ukończył zdobywając główną nagrodę (1859).

1861 - rozpoczął studia kompozycji pod kierunkiem Ambroise Thomasa¹².

1862 - zdobył drugą nagrodę w konkursie za kontrapunkt i fugę. Zarabiał na życie grając na pianinie w nocnych klubach i kawiarniach, występując jako perkusista. Umożliwiło mu to poznanie wielu znakomitych wykonawców i śpiewaków.

1863 - otrzymuje *Prix de Rome* za kantatę *David Rizzio*.

1866 - w Rzymie zaprzyjaźnia się z Liszem (wpływ tej estetyki istotny dla kompozytora).

1870 - wystawiono pierwszą operę *La grand'tante* (*Opéra - Comique*), na powstanie miał wpływ Ambroise Thomas. Opera przyciągnęła uwagę wydawcy Hartmana, który został jego mentorem i przyjacielem.

1878 - zostaje członkiem *Académie des Beaux-Arts* oraz profesorem kontrapunktu, fugi i kompozycji w konserwatorium w Paryżu. W ciągu 18 lat działań dydaktycznych kształcił m.in.: G. Charpentier, G. Enescu.

1881 - premiera opery *Herodiade*, która przyniosła mu międzynarodową sławę.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Charles Louis Ambroise Thomas (5 sierpnia 1811 - 12 lutego 1896) był francuskim kompozytorem i pedagogiem, najbardziej znanym ze swoich oper *Mignon* (1866) i *Hamlet* (1868).

1884 - wybrał powieść Prevosta zainteresowany istotą konfliktu między miłością i bogactwem, pozycją społeczną. Powstała 5-aktowa opera komiczna do libretta H.Meilhac'a i Ph. Gille wystawiona w Paryżu. Główną rolę wykonała znakomita sopranistka M. Heilbronn.

1892 - premiera dramatu literackiego *Werter* wg. *Cierpień młodego Wertera W. Goethego*.

OPERY¹³:

- *L'Écureuil du déshonneur*, opérette (1858).
- *Les Deux Boursiers*, opérette (1859).
- *Esméralda*, opéra (1865).
- *Noureddin* (1865).
- *Valéria*, opéra (1865).
- *La Grand' Tante*, opéra-comique (1867).
- *La Coupe du roi de Thulé*, opéra (1867).
- *Le Florentin*, opéra-comique (1867).
- *Manfred*, opéra (1869).
- *Méduse*, opéra (1870).
- *Don César de Bazan*, opéra-comique (1872).
- *Les Templiers* (1873) - perdu.
- *L'Adorable Bel-Boul*, opérette (1874).
- *Bérangère et Anatole*, opérette (1876).
- *Le Roi de Lahore*, opéra (1877).
- *Robert de France*, drame lyrique (1880).
- *Hérodiade*, opéra (1881).
- *Les Girondins*, drame lyrique (1881).
- *Montalte*, drame lyrique (1883).
- *Manon*, opéra-comique (1884).
- *Le Cid*, opéra (1885).
- *Esclarmonde*, opéra romanesque (1889).
- *Le Mage*, opéra (1891).
- *Werther*, drame lyrique (1892).
- *Kassya*, opéra (1893).
- *Thaïs*, comédie lyrique (1894).
- *Le Portrait de Manon*, opéra-comique (1894).
- *La Navarraise*, épisode lyrique (1894).
- *Sapho*, pièce lyrique (1897).
- *Cendrillon*, conte de fées (1899).
- *Grisélidis*, conte lyrique (1901).
- *Le Jongleur de Notre-Dame*, miracle (1902).
- *Chérubin*, comédie chantée (1905).
- *Ariane*, opéra (1906).

¹³https://fr.wikipedia.org/wiki/Jules_Massenet#Opéras

- *Thérèse*, drame musical (1907).
- *Bacchus*, opéra (1909).
- *Don Quichotte*, comédie héroïque (1910).
- *Roma*, opéra tragique (1912).
- *Panurge*, « haute farce musicale (1913) - wystawiona pośmiertnie.
- *Cléopâtre*, opéra (1914) - wystawiona pośmiertnie.
- *Amadis*, opéra légendaire (1922) - wystawiona pośmiertnie.

W latach 80 i 90 XIX wieku Massenet należał do najwybitniejszych kompozytorów operowych Francji. Później dołączył do tego grona dopiero C. Debussy.

Kompozytor tworzył głównie opery. Rozwijał zapoczątkowany przez Ch. Gounoda typ opery literackiej, której twórcy rezygnowali z widowiskowych walorów i wielkiej obsady charakterystycznej dla dzieł G. Meyerbeera, G. Rossiniego czy D. Aubera. Skoncentrował się na życiu emocjonalnym, wewnętrznych dramatach bohaterów. Akcja wielu oper tego kompozytora przedstawia postaci kobiece - Herodiada, Manon, Thais, Charlotta czy Kopciuszek. Było to bardzo modne w operze przełomu XIX i XX wieku. Postacie typu kurtyzana, kobieta walcząca, *femme fatale*, kobieta płocha były ulubionymi bohaterkami dzieł.

Główna wartość oper Masseneta polega na atrakcyjności ról kobiecych, będących wyzwaniem nie tylko wokalnym ale i aktorskim. Do takich ról należy opisywana postać Manon, mistrzowsko skonstruowana pod względem psychologicznym. Widzimy tu kobietę wewnętrznie skłóconą, targaną wykluczającymi się pragnieniami, która niszcząco wpływa na otoczenie. Jak podkreślają analizujący jego twórczość ulubionym motywem literackim kompozytora było zestawienie pierwiastka religijnego z doczesnym, miłości mistycznej z erotyczną czy nawet rozpustną. Dziś słyszymy czasem zarzut nadmiernej czułości czy egzaltacji w budowaniu portretu muzycznego bohaterki¹⁴.

Opera *Manon* jest tą, której scenariusz pozostaje najbliższy oryginałowi *Manon Lescaut*, jednak bardziej podkreśla wewnętrzne odczucia bohaterki, czym wyraźnie odróżnia się od jej sylwetki z powieści. Nietrudno wywnioskować patrząc na ilość solowych fragmentów muzycznych, że główną postacią jest tutaj

¹⁴ Encyklopedia Muzyczna PWM 2000, tom M, str. 126.

Manon. Z piętnastu solowych fragmentów, Guillot i ojciec Des Grieux śpiewają po jednym, Des Grieux dwa, Lescaut cztery, Manon zaś śpiewa ich aż siedem - więcej niż jakakolwiek postać i niemal tyle, co wszystkie postacie razem. W *Manon* Masseneta można odczuć malowniczości poezji, bardzo silną ekspresję, wielkim atutem są piękne i wzruszające melodie. Kompozytor z wyjątkową elegancją i humorem, właściwym Francuzom, szydził z niespokojnych arystokratów - kapryśnych, rozhulanych i rozwiązłych, pełnych chorych ambicji, które zmuszały ich do ślepej pogoni za dobrami materialnymi. Połączył elementy dramatyczne z delikatną i subtelną muzyką, używając zabawnych, krótkich przebiegów melodycznych, by opisać arystokrację i inne warstwy francuskiego społeczeństwa tamtej epoki.

2.3. *Manon Lescaut* Giacomo Pucciniego

Giacomo Puccini włoski kompozytor operowy, okrzyknięty „największym kompozytorem opery włoskiej po Verdim”¹⁵. Urodzony 22 grudnia 1858 roku w Lucca, zmarł 29 listopada 1924 roku w Brukseli. Znaczące wydarzenia w życiu kompozytora:

1874 - rozpoczął naukę w Instituto Musicale Paccini w Lukce.

1880 - przyjęty do słynnej włoskiej szkoły muzycznej *Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano*, rozpoczyna naukę kompozycji pod kierunkiem znanych Antonio Bazziniego¹⁶ i Amilcare Ponchielliego¹⁷.

1883 - stworzył pierwszą operę – *Le Villi*, utwór spodobał się wydawcy Verdiego Giulio Ricordiemu. Puccini i Giulio Ricordi później zostali przyjaciółmi.

1893 - powstaje *Manon Lescaut*, Zaraz po niej Puccini stworzył trzy najważniejsze utwory w swoim życiu: *La Bohème*, *Tosca* i *Madama Butterfly*.

1912 - po śmierci Giulio Ricordiego Puccini i syn wydawcy wdali się w spór, którego wynikiem było zerwanie współpracy z wydawnictwem.

¹⁵ Grove Music Online.

¹⁶ Antonio Bazzini (11 marca 1818 - 10 lutego 1897) włoski skrzypek, kompozytor i pedagog; wikipedia.

¹⁷ Amilcare Ponchielli (31 sierpnia 1834-16 stycznia 1886) włoski kompozytor operowy, najbardziej znanym z opery *La Gioconda*, wikipedia.

OPERY¹⁸:

- *Willidy (Le Villi)* 1884.
- *Edgar* 1889.
- *Manon Lescaut* 1893.
- *Cyganeria (La Bohème)* 1896.
- *Tosca* 1900.
- *Madame Butterfly* 1904.
- *Dziewczyna ze Złotego Zachodu (La fanciulla del West)* 1910.
- *Jaskółka (La rondine)* 1917.
- *Tryptyk (Płaszcz, Siostra Angelica, Gianni Schicchi)* 1918.
- *Turandot (ukończona przez Franco Alfano po śmierci Pucciniego)* 1925.

Manon Lescaut to opera okresu przejściowego, utrzymana w stylu charakterystycznym dla Pucciniego. Opera wyznacza początek transformacji postaci kobiecych w jego operach.

Puccini zaliczany do pokolenia włoskich werystów korzystał tylko z niektórych postulatów - umiejscowienie akcji w niższych warstwach społecznych, epatowanie widza scenami drastycznymi, mrocznymi w nastroju.

Kompozytor odznaczał się wspaniałym wyczuciem żywiołu teatru. Dbał o zwięzłość wypowiedzi. Wprowadził zasadę, że dramat muzyczny ma być zrozumiały także bez słów.

Scenografia w jego operach olśniewa rozmachem, zadziwia motywami egzotycznymi. W dramaturgii pierwszoplanową rolę odgrywają partie wokalne, podkreślane środkami harmonicznymi i kolorystycznymi.

Główną ideą dramatu z reguły była historia miłosna z tragicznym zakończeniem. Sceny o wartko rozwijającej się akcji musiały być zrównoważone fragmentami lirycznymi o poetyckim nastroju. W centralnym punkcie zwykle jest postać kobieca z niższych sfer, o złej reputacji (kurtyzana, śpiewaczka, gejsza), zniewalająca urodą, wdziękiem, subtelnością przeżywania, zasługująca w oczach widza na oczyszczenie z wcześniejszych win¹⁹.

¹⁸ Wikipedia.

¹⁹ Encyklopedia Muzyczna PWM, tom pe-r 2004 str. 234,235.

2.4. Porównanie powieści i libretta trzech oper

2.4.1. Porównanie występujących postaci

Tabela nr 2 Porównanie postaci w powieści i wybranych operach

Historia Manon Lescaut i kawalera des Grioux – Prévost	Manon Lescaut – Auber	Manon - Massenet	Manon Lescaut – Puccini
Manon Lescaut (kobieta z niższych sfer)	Manon Lescaut	Manon Lescaut (kobieta z niższych sfer)	Manon Lescaut
Des Grioux (rycerz, szlachcic)	Des Grioux	Le Chevalier des Grioux	Kawaler Renato des Grioux, student
Tibourg (przyjaciół Des Grioux)	Le Marquis d'Hérigny (bogacz)	Guillot de Morfontaine	Edmondo student
De Renoncourt (narrator opowieści, odpowiednik autora)	Marguerite (przyjaciółka Manon, modelka, stylistka Hrabiny)	Le Comte des Grioux, ojciec Kawalera	mistrz tańca
Lescaut (brat Manon)	Lescaut (kuzyn Manon, hazardzista i alkoholik)	Lescaut, kuzyn Manon	Lescaut, jej brat i strażnik, sierżant w królewskiej straży
M. de G.M (bogaty staruszek)	Gervais (narzeczony Margaret)	Monsieur de Brétigny	oberżysta
M. de T (naczelnik więzienia Manon i syn wysokiego urzędnika)	Madame Bancelin (właścicielka karczmy)	Poussette aktorka	śpiewak
Ojciec Des Grioux	Monsieur Durozeau (komisarz)	Javotte aktorka	Geronte di Revoir, skarbnik generalny
M.de B.N (poborca podatkowy)	Monsieur Renaud (inspektor)	Rosette aktorka	latarnik
Synnelet Bratanek Gubernatora kolonii	Zaby, młody niewolnik	oberżysta	sierżant królewskich łuczników

2.4.2. Porównanie wątków analizowanych oper

Tabela nr 3 Zestawienie wątków powieści i wybranych oper

Prévost (Powieść) <i>Historia Manon Lescaut i kawalera des Grieux</i>	Massenet <i>Manon</i>	Puccini <i>Manon Lescaut</i>	Auber <i>Manon Lescaut</i>
Grieux i Manon spotykają się w Amiens, przygotowania do ucieczki	Akt I Zakochują się od pierwszego wejrzenia. Des Grieux obiecuje pomoc Manon w ucieczce z klasztoru.	Akt I Zakochują się od pierwszego wejrzenia. Kanclerz skarbu Gironde ma złe zamiary w stosunku do Manon, postanawiają uciec.	Akt I (scena 1) Markiz prosi patrol o pomoc w porwaniu dziewczyny. Okazuje się, że Manon to kuzynka strażnika.
W paryskim mieszkaniu Des Grieux podejrzewa, Manon o zdradę. Dziewczyna po raz pierwszy zostaje kochanką bogacza.	Akt II Manon zdradza Des Grieux. Zostaje kochanką bogacza. Służący ojca zabiera Des Grieux.	Brak wątku	(Scena 2) Des Grieux przyjeżdża do Manon, pokazuje zebrane pieniądze. Zapraszają przyjaciół do ekskluzywnej restauracji na kolację. Manon powierza pieniądze kuzynowi Lescaut, który przegrywa je w grach hazardowych.

Des Grieux zostaje porwany przez służącego swojego ojca.	Brak wątku	Brak wątku	(Scena 3) Aby zapłacić rachunki, Des Grieux podpisuje dokument i zaciąga się do korpusu Markiza. Manon by go ratować, chce zarobić pieniądze, śpiewa w restauracji, co nie przynosi efektu.
Des Grieux zostaje uwięziony w Saint- Sulpice (Seminarium Duchowne św. Sulpice), spowiada się.	Brak wątku	Brak wątku	Brak wątku
Grieux i Manon w Chaillot, wynajmują mały domek.	Akt III Scena 1 Manon prowadzi luksusowe życie Scena 2 Manon tęskni za Des Grieux. Udaje się do niego, by się pogodzić	Brak wątku	Brak wątku
Lescaut i Manon Des Grieux zarabia na życie hazardem w hotelu Transilvani.	Akt IV Manon skłania Des Grieux do hazardu w celach zarobkowych. wspólnie oszukują bogatych, Manon zostaje aresztowana i uwięziona.	Brak wątku	Brak wątku

Manon opuszcza Des Grieux, po raz drugi zostaje kochanką bogacza.	Brak wątku	Brak wątku	Brak wątku
Zemsta bogacza, aresztowanie Manon.	Brak wątku	Akt II Manon zostaje kochanką Gironda, choć tęskni za Des Grieux. Spotyka się z nim, dochodzi do porozumienia. Gironda odkrywa ich oszustwo, czuje się upokorzony przez Manon, doprowadza do jej aresztowania.	Brak wątku
Des Grieux zostaje ponownie uwięziony w zakładzie karnym Saint-Lazare.	Brak wątku	Brak wątku	Brak wątku
Des Grieux próbuje uwolnić Manon, niestety doprowadza do śmierci Lescauta.	Brak wątku	Akt III Des Grieux nie zdołał uwolnić Manon z więzienia. Ostatecznie wyjeżdża z nią do Ameryki.	Akt II Kiedy Manon ratuje Des Grieux, ten dźga nożem Markiza. Oboje zostają aresztowani.
Manon ponownie zdradza Des Grieux. Zostaje kochanką syna bogacza. Ponownie aresztowana.	Brak wątku	Brak wątku	Brak wątku

W Porcie Le Havre, Manon zostaje deportowana do kolonii w Ameryce.	Brak wątku	Brak wątku	Brak wątku
Akcja na statku do Ameryki.	Brak wątku	Brak wątku	Brak wątku
Manon i Des Grieux ponownie uciekają. Manon ginie.	Akt V Manon jest zesłana do Ameryki, gdzie umiera podczas próby ucieczki	Akt IV Manon umiera na pustyni	Akt III Manon zostaje deportowana do Ameryki za uprawianie prostytucji. Des Grieux i Margaret ratują ją. Manon nie ma sił, umiera na pustyni.

ROZDZIAŁ III: SZCZEGÓŁOWY OPIS DOKONYWANYCH NAGRAŃ
—ANALIZA KLUCZOWYCH FRAGMENTÓW MUZYCZNYCH (CD 1-10)

3.1. Manon Lescaut Daniel Auber'a

3.1.1. Aria Manon z I aktu *C'est l'histoire amoureuse* (CD nr 1)

*C'est l'histoire amoureuse
Autant que fabuleuse
D'un galant fier à bras
Ah, ah, ah, ah !
D'un tendre commissaire
Que l'on croyait sévère
Et qui ne l'était pas
Ah, ah, ah, ah !
Il aimait une belle
Ah, ah !
Il en voulait mais elle,
Ah, ah !
De lui n'en voulait pas
Ah, ah, ah, ah !
Or, voulez-vous apprendre
Le nom de ce Léandre,
Plus traître que Judas ?
Son nom, vous allez rire,
Je m'en vais vous le dire
Bien bas, tout bas, tout bas...
Non, non, je ne le dirais pas
La, la, la, la.
On le disait habile
Car dans la grande ville,
Il est des magistrats,
Il est des réverbères
Vantés pour leurs lumières
Et qui n'éclairent pas
Ah, ah, ah, ah !
Au logis de la belle,
Un soir que sans chandelles
Il veut porter ses pas,
L'escalier était sombre
Et sur son nez, dans l'ombre,
Il tombe, patatras !*

Pierwsza z prezentowanych arii Manon, znajdujących się w operze, została nazwana przez samego kompozytora jako *Bourbonnaise*²⁰. Określenie to zwraca naszą uwagę na strukturę rytmiczną tańca.

Aria skonstruowana według wzorów charakterystycznych dla opery francuskiej. Zauważamy w niej naprzemienne stosowanie zwrotek z refrenem (Aria *à couplets*). Jest to forma bardzo zbliżona do pieśni.

Tabela nr 4 Budowa arii Manon z I aktu *C'est l'histoire amoureuse*

Pierwsza zwrotka	Refren	Chór i komentator	Druga zwrotka	Refren
Allegro, 4/4	Allegro 4/4	Allegro 4/4	Allegro 4/4	Allegro 4/4
D-dur	D-dur	D -dur/d-moll	D-dur	D-dur

Aria kształtowana jest liniowo. Od strony formalnej oraz melodycznej zachowuje pełną zgodność z formą zwrotkową tekstu libretta. Jest ona podzielona na zwrotki złożone z trzech siedmioletkowych wersów, z których ostatni ma zawsze akcent przypadający na ostatnią sylabę. Zapis melodyczny całkowicie oddaje strukturę tekstu. Frazy zbudowane są z siedmiu lub sześciu nut, często przeplatane jednosylabowymi okrzykami śmiechu, które rozślały arię jako *L'éclat de rire*.

²⁰ Taniec - związany jest z rejonem środkowej Francji o nazwie Burbonia, Pośród najbardziej popularnych kroków znajdował się krok wywodzący się z *bouree*. Uzyskał nazwę od terytorium, na którym cieszył się dużą popularnością.

Przykład 1: *Bourbonnaise*, takty 1-4



Krótki wstęp do arii (przykład 1), z uwagą *a mezza battuta*, zdradza znaczną część materiału melodycznego, rytmicznego oraz harmonicznego całej kompozycji. wyraźnie można zauważyć zapis rytmiczny trzech zdań zakończonych prostą kadencją. Od strony harmonicznego powyższe przejście jest bardzo proste: dwóm pierwszym frazom towarzyszy typowe przejście kadencyjne (I - IV - I; V - V7 - I) podczas gdy ostatnia z nich została upiększona ruchem wznoszącym basu, z kilkoma znakami chromatycznymi, przed osiągnięciem najbardziej klasycznej z kadencji doskonałych. Bardzo przejrzysty jest również przebieg rytmiczny, który w wyraźny sposób wskazuje na cechy utworu tanecznego (przykład 2).

Przykład 2: *Bourbonnaise*, takty 5-13

Musical score for measures 5-13, showing the vocal line with French lyrics and the piano accompaniment. The lyrics are: "C'est histoire amou-reuse / Autant que fabu-leuse / D'un galant fier à bras / ah ah ah ah ah ah ah ah / D'un tendre commis-saire / Quel on croyait sé-vère / Et qui ne l'était pas / ah ah ah ah ah ah ah ah". The piano part continues with its rhythmic accompaniment.

Przebieg melodii, zapowiedziany we wstępie, jest całkowicie dopasowany do sylab tekstu, za którym nierozzerwalnie podąża. Dwa pierwsze zdania rozbrzmiewają w czterotaktowych grupach, z których każda zakończona jest gamą

w ruchu opadającym z charakterystycznym słynnym śmiechem. Z punktu widzenia harmonicznego pojawia się przebieg od toniki do dominanty, który został powtórzony dwukrotnie: w dwóch pierwszych motywach melodycznych znajdujących się tonacji D-dur następuje modulacja do A-dur, z wykorzystaniem dźwięku *re* w basie, na którym został umieszczony akord dominanty septymowej w III przewrocie (przykład 3).

Przykład 3: *Bourbonnaise*, takty 13-17

Od strony melodycznej warto odnotować pojawienie się nut będących elementami śmiechu. Zauważamy oznaki wirtuozerii w zapisie wokalnym.

Przykład 4: *Bourbonnaise*, takty 17-20

W kolejnym zdaniu (przykład 4), co widać w powyżej wskazanym przykładzie, kompozytor chce stworzyć efekt zawieszenia i oczekiwania, wynikający wprost z tekstu. Dla osiągnięcia takiego efektu zastosowano *poco ritenuto*, rozpisane na całej długości zdania. Akordy w akompaniamencie przypadają na mocne części taktu, modułują do A-dur (V), aż do fermaty. wszystkie zabiegi podkreślają dramaturgię tekstu.

omawianym odcinku muzycznym sopran musi wykazać się maksymalną wirtuozerią. Refren rozpoczyna się opadającą gamą, która nawiązuje do poprzedniego motywu. wreszcie pokaz wirtuozerii doprowadzający głos do kulminacyjnego dźwięku *d*³.

Na zakończenie pierwszej części pojawia się chór (śpiewający w tonacji D-dur), z chwilową zmianą do tonacji molowej. Jest to jedyny fragment kontrastowy, po którym następują dwie identyczne powtórki (druga z nich zostaje często pominięta), cechujące się typowym zróżnicowaniem tekstu w *Aria acouplets*.

3.1.2. Aria Manon z II aktu *Plus de rêve qui m'enivre* (CD nr 2)

*Plus de rêve qui m'en ivre, Plus d'espoir !
Ami, c'est mourir que vivre sans te voir.
Oui, le coeur bientôt se glacé sans amours.
Semblable au printemps qui passe sans beaux jours!
Autour de moi que d'opulence ,hélas !
qu'importe à mes yeux et ce luxe et cette élégance.
Et ces objets si précieux ? Et cet écrin comme il scintille!
Je m'y connais peu, jeune fille mais à ces feux étincelants .
ce sont je crois, des diamants, oui, ce sont des diamants.
Mais qu'ici je les regarde. Ah! Je l'essaierais en vain! Non.
que Dieu m'en garde. J'ai pour ça trop de chagrin!
Et vouloir que tout m'appartienne , et que j'ordonne en souveraine .
Bien! laissez-moi. C'est certain, tout m'obéit mais pour parler en reine, ah!
J'ai bien du chagrin! Oui, j'ai bien du chagrin !
Qu'entends-je? qu'entends-je?
Oui, du bal L'orchestre a donné le signal!
Doux bruit de la danse !
J'entends en cadence Que chacun s'élançe ah! j'aime ce bruit.
O joie enivrante ! Leur délire augmente; et la foule ardente de plaisir frémit.
O tableaux, pleins d'attraits !
Dont mon âme est émue, et qu'ici de la vue et des pieds je suivrais,
Mais non que Dieu m'en garde, J'ai pour ça trop de chagrin!*

Druga aria śpiewana przez Manon pod pewnymi aspektami jest znacząco różna od pierwszej. Dostrzegamy to w artykulacji, treści melodycznej i harmonicznej. Z punktu widzenia formalnego, kompozytor ogranicza się do nazwania całego fragmentu muzycznego jako *Aria*. Pojawiają się w niej wyraźne elementy wskazujące na strukturę trójdzielnej całości, wraz z kolejnym podziałami wewnętrznymi.

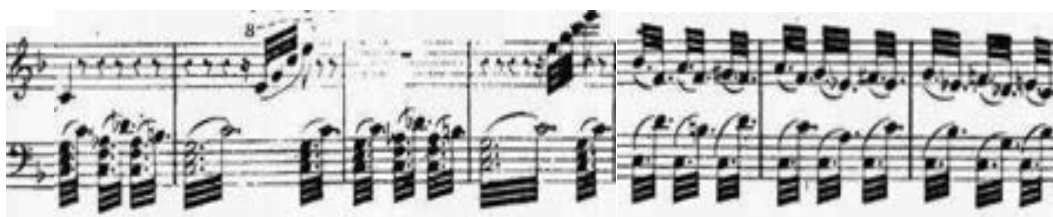
Tabela nr 5 Budowa arii Manon z II aktu *Plus de rêve qui m'enivre*

Cantabile	Cześć środkowa	„Cabaletta”
Wstęp i Aria (A – A')	Trójdzielna (A – B – C)	Wstęp i cabaletta(A – A')
Andante, 9/8	Allegro, C; Andante con moto, 6/8; Primo tempo, C.	Moins vite, C.
F-dur	d-moll; a-moll ; F-dur -> C-dur	C-dur -> F-dur

W porównaniu z fragmentem analizowanym wcześniej, treść kompozycji jest znacznie bardziej wyrazista, również z uwagi na przebieg sytuacji scenicznej.

Już we wstępie orkiestry można zauważyć bardziej złożone środki harmoniczne i bogatą fakturę orkiestrową (przykład 7). Solo klarnetu przy akompaniamencie *pizzicato* smyczków oraz tremolo, wykonywane w niskim rejestrze²¹, budują właściwą atmosferę.

Przykład 7: Aria (Akt II), takty 5-11



²¹ Ten i inne elementy, takie jak wznoszące arpeggio fletu i fletu piccolo przywołują na myśl słynną scenę burzy w „Cyryliku sewilskim” Rossiniego, kompozytora, do którego Auber nawiązuje stylem komponowania jak także innymi elementami, które ujawnią się później.

Ośmiotaktowy fragment charakteryzuje się wykorzystaniem *tremolo* oraz przebiegów harmoniczych z licznym wykorzystaniem znaków chromatycznych. W kilku przypadkach tworzą one akordy szczególnie interesujące, opierające się na nucie pedałowej na bazie dominanty. Powyższa niestabilność harmoniczna zostaje rozwiązana w takcie następnym, który rozpoczyna *cantabile*, w tonacji głównej (F-dur).

Przykład 8: Aria (Akt II), takty 12-16



Przy przejrzystym akompaniamencie *pizzicato* smyczków rozpoczyna się aria. (przykład 8) Taka konstrukcja pozostawia przestrzeń dla frazy głosu sopranowego, któremu odpowiadają instrumenty dęte. Ogólny przebieg pozostaje nienaruszony, za wyjątkiem krótkiej modulacji do a-moll, która zamyka pierwszą zwrotkę arii (przykład 9).

Przykład 9: Aria (Akt II), takty 20-24



Modulacja przychodzi dość nagle i przerywa płynną naprzemiennosc. Końcowej frazie sopranu towarzyszą instrumenty dęte, brzmiące jak echo. W ciszy rozbrzmiewa wyłącznie wznoszący się głos sopranu, przy wykorzystaniu przebiegu chromatycznego, prowadzącego do tonacji początkowej F-dur (przykład 10).

Przykład 10: Aria (Akt II), takty 25-28



Powrót tematu nie wykazuje znaczących zmian, za wyjątkiem drobnych modyfikacji melodii w rejestrze wysokim oraz rozbudowanej, efektownej kadencji zamykającej część pierwszą (przykład 11).

Przykład 11: Aria (Akt II), takty 34-35



Kadencja, zaczynając się akordem dominanty septymowej (V7) wprowadza już na początku nonę małą (des), w melizmacie na zawołaniu *Ah!* i wymaga od solisty wirtuozerii w stylu śpiewanie.

Na zakończenie cantabile pojawia się coś w rodzaju części środkowej, podzielonej na trzy oddzielne, następujące po sobie fragmenty, oddzielające część cantabile arii od późniejszej części pełnej wirtuozerii.

Przykład 12: Aria (Akt II), takty 36-41

(Allegro) $\text{♩} = 160$

p

Autour de moi que d'ouïence!

Pojawia się zmiana tempa i charakteru. Bardzo żywe *allegro*, metrum 4/4 otwiera nagła modulacja do nowej tonacji d-moll (przykład 12), w której rozpoczyna się pierwszy fragment. Na szczególną uwagę zasługuje wejście orkiestry na dominancie, które od strony dramaturgii przerywa przebieg melodii w tym fragmencie (przykład 13).

Przykład 13: Aria (Akt II), takty 47-51

p

...eux?... Et c'est é... erin... comme il sein... til - le!

Auber wraca do metrum 6/8, tempo wolniejsze niż w poprzednim fragmencie, jednakże wciąż szybsze niż początkowe (przykład 14).

Przykład 14: Aria (Akt II), takty 59-63

Andante con moto. $\text{♩} = 72$

p

...mais... Mais qu'i...



Cztery takty, w których orkiestra wprowadza nowy fragment opierają się w całości na dominancie. Po krótkiej fermacie, jeszcze raz poprzez akord septymowy (V 4/2 nowej tonacji F-dur) zostaje zasygnalizowane przejście do trzeciego i ostatniego fragmentu tej *tempo di mezzo* (przykład 15).

Przykład 15: Aria (Akt II), takty 75-79



Trzecia część jest najbardziej pofragmentowana, nabiera w niektórych miejscach charakteru właściwego recytatywowi. Powrót myśli muzycznej jest ożywiony i świetnie podkreślony rytmicznie. Pojawiają się trzy takty zawieszony w tempie, bez akompaniamentu, w stylu recytatywu (przykład 16).

Przykład 16: Aria (Akt II), takty 81-84



Ostatnim znaczącym wydarzeniem jest wejście tremolo smyczków, które towarzyszy melodii w następnych siedmiu taktach (przykład 17).

Przykład 17: Aria (Akt II), takty 84-90

C'est certain, Tout m'obé... it... mais pour parler en reine, Ah! j'ai bien du chagrin! Oui j'ai bien du chagrin!

Trzecia część arii - *cabaletta*, posiada klasyczną formę, z całkowitym powtórzeniem materiału motywicznego. Wstęp wyraźnie zarysowuje nowy charakter (przykład 18).

Przykład 18: Aria (Akt II), takty 91-100

-grin! Moins vite. (♩=132)
Qu'entends-je? qu'entends-je?
oui, du bal L'or-estre a donné le si -

Akompaniament przypomina cechy stylistyczne opery *buffa* Rossiniego. Pośród których można odnaleźć motywy z linii śpiewu, umieszczone pojedynczo w części wprowadzającej, przed dotarciem do właściwej *cabaletty* w tonacji F-dur (przykład 19).

Przykład 19: Aria (Akt II), takty 101-105

The image shows a musical score for Example 19, measures 101-105. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in French and reads: "gnal! Doux bruit de la danse! J'entends en ca. dance Que chacun s'é. lan. - en. Ah! j'aime ce bruit." The piano accompaniment is marked "dolce e staccato" and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

Partia orkiestry jest bardziej zwarta i jednorodna w stosunku do części początkowej. Jest ona całkowicie podporządkowana linii melodycznej, która wykorzystuje elementy wirtuozerii typowe dla utworu (przykład 20).

Przykład 20: Aria (Akt II), takty 109-114

The image shows a musical score for Example 20, measures 109-114. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in French and reads: "Et la foule ar. - dente De plai - sir fré. - mit. Doux bruit de la danse!" The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes in the right hand, with a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

W sposobie podjęcia tematu A można zauważyć ciekawą analogię pomiędzy cabalettą a arią otwierającą: to solo głosu przywołuje tonację F-dur, tak jak miało to już miejsce wcześniej.

Przykład 21: takt 25, takt 113 początek arii i cabaletty



(wejście arii takt 25)



(wejście pierwszego tematu cabaletty takt 113)

Część końcowa pierwszej zwrotki, pojawiająca się przed kodą *cabaletty* to szczyt wirtuozerii wymaganej od sopranu. W akompaniamencie orkiestrowym, będącym całkowicie tłem do powyższych popisów biegłości, pojawia się kilka ciekawych akordów, takich jak akord zwiększony F, będący wynikiem wewnętrznego ruchu melodycznego partii (przykład 22).

Przykład 22: Aria (Akt II), takty 116-122

Po pierwszej części, część następną prowadząca *cabalettę* do powtórki, cechuje się zapisem wokalnemu z powtarzalnymi skokami oktawowymi (przykład 23).

Przykład 23: Aria (Akt II), takty 129-133



Przebieg chromatyczny nie doprowadza do tonacji głównej F-dur, lecz osiada na jej dominancie (V). Ponownie znajdujemy tutaj fragment znany już ze wstępu, aczkolwiek skrócony i zredukowany z ośmiu do czterech taktów oraz bez udziału głosu, jak miało to miejsce w pierwszej części (przykład 24).

Przykład 24: Aria (Akt II), takty 133-138



Powtórka *cabaletty*, jak ma to miejsce w stylu belcanto i u Rossiniego, nie wprowadza znaczących zmian i jest raczej całościowym powtórzeniem (przykład 25).

Przykład 25: Aria (Akt II), takty 159-163



Również formuły kadencyjne nawiązują do Rossiniego. Chodzi o formułę harmoniczną (II 6 - I 6/4 - V), Biegle prowadzi linię melodyczną wznosząco, poprzez półtony do c^3 .

3.2. *Manon* Jules Massenet'a

3.2.1. Aria Manon z I aktu *Je suis encor tout étourdie* (CD nr 3)

*Jesuis encor tout étourdie,
je suis encor tout engourdie!
Ah! mon cousin ! Excusez-moi!
Excusez un moment d'émoi!
Je suis encor tout étourdie!
Pardonnez à mon bavardage,
j'en suis à mon premier voyage!
Le coche s'éloignait à peine,
que j'admirais de tous mes yeux,
les hameaux, les grands bois, la plaine,
les voyageurs jeunes et vieux.
Ah! mon cousin, excusez-moi,
c'est mon premier voyage!
Je regardais fuir, curieuse,
les arbres frissonnant au vent!
Et j'oubliais toute joyeuse,
que je partais pour le couvent!
Devant tant de choses nouvelles,
ne riez pas, si je vous dis
que je croyais avoir des ailes
et m'envoler en paradis!
Oui, mon cousin!
Puis, j'eus un moment de tristesse,
je pleurais, je ne sais pourquoi.
L'instant d'après, je le confesse,
je riais, ah, ah, ah.
Je riais, mais sans savoir pourquoi!
Ah, mon cousin, excusez-moi,
ah, mon cousin, pardon!
Je suis encor tout étourdie.*

Tabela nr 6 Budowa arii Manon z I aktu *Je suis encore tout étourdie*

Część A	Część B	Część A
<i>Andantino cantabile, 6/8</i>	<i>Stesso tempo / Allegro subito / Allegro, 2/4</i>	<i>1° Tempo andantino, 6/8</i>
<i>B-dur</i>	<i>B-dur / As-dur/ G-dur/ H-dur</i>	<i>B-dur</i>

Pierwsza ważna aria śpiewana przez Manon ma budowę tradycyjną A-B-A, metrum 6/8 bardzo często stosowane w kompozycjach Massenet'a. Śpiew poprzedza kilka taktów wstępu (przykład 26).

Przykład 26: nr 23, takty 22-27

The musical score for Manon's aria 'Je suis encore tout étourdie' (Act I, No. 23, measures 22-27) is presented in a traditional A-B-A structure. The score is in 6/8 time and features a traditional A-B-A structure. The first section (measures 22-24) is marked 'Un peu retenu' and 'Andantino cantabile. 60 = ♩'. The second section (measures 25-27) is marked 'Allegro subito' and 'Allegro, 2/4'. The score includes vocal lines for Manon and accompaniment for piano, violin, and cello. The lyrics are 'Ah! mon cousin! mon cousin, excusez-moi!'.

Sugerowany przez kompozytora śpiewny i rozmarzony charakter dostrzegamy w sposobie instrumentacji. Pojawiają się przebiegi chromatyczne w melodii powierzonej obojowi oraz klawetom.

Przykład 27: nr 24, takty 1-9; nr 25, takty 1-4.

The image shows a musical score for voice and instruments. The top staff is the vocal line, with lyrics in French: "de suis... en... cor... tout é... tour... di... e... Ah!... mon cor... sin!... Ex... ce... sez...". The bottom staves show the instrumental accompaniment, including piano and strings. The score includes various musical markings such as "rall.", "a Tempo", "pp", "f", and "cresc.". The tempo changes from 6/8 to 6/4.

Część pierwsza arii utrzymuje rozkołysane *cantabile* w 6/8, które skrywa wyszukane elementy (przykład 27). Zapis głosu wokalnego z akcentami przesuwanymi względem mocnych części taktu wpływa na wzbogacenie przekazu tekstu słownego. Ciekawa instrumentacja podkreśla, ubarwia, uzupełnia linię wokalną. Akord B-dur, zmiana metrum na 6/4 przerywa nastrój. Linia głosu staje przyśpiesza i zamykając gwałtownie pierwszą część.

Kolejny fragment charakteryzuje się powtarzaniem kilku motywów w formie *ostinato*²².

²² W muzyce ostinato to motyw lub fraza, która uporczywie powtarza się w tym samym głosie muzycznym, często w tej samej tonacji. wikipedia.

Przykład 28: nr 25, takty 5-6.



Po dwóch taktach kadencjach nawiązujących do przejścia pomiędzy częścią A, a częścią B, w B-dur, taki sam fragment zostaje powtórzony, z wykorzystaniem tych samych materiałów tematycznych, ale rozwiniętych na odcinku liczącym mniej taktów .

Osiągniętej ruchem chromatycznym w linii melodycznej, który doprowadził tonację w zakres B, dla nowego fragmentu części B została ustalona nowa tonacja As-dur (przykład 29).

Przykład 29: nr 28, takty 1-3

Fragment środkowy cechuje się powrotem do śpiewności pierwszego tematu. Manon śpiewa nowy motyw w swojej linii melodycznej w którym stopniowo pojawiają się elementy wirtuozerii wokalne (przykład 30).

Przykład 30: nr 28, takty 4-7

Po krótkim powtórzeniu pierwszego fragmentu tejże części B, która zmodulowała o pół tonu w dół (G-dur), które otwiera trzeci i ostatni fragment (przykład 31).

Przykład 31: nr 29, takty 4-6



Taka forma narracji nawiązuje do stylu recytatywu, umożliwia swobodne wyrażenie niuansów tekstowych²³, stanowi świetny kontrast dla pojawiającego się za moment popisu, wokalne brawury.

Przykład 32: nr 29, takty 8-10



Śmiech Manon wyraził kompozytor przy użyciu powtarzanych szesnastek na konkretnych dźwiękach, a następnie powtórzonych bez wskazania wysokości, tak jak to ma miejsce w autentycznym śmiechu. Zostały one celowo zapisane bez ram harmonicznym i rytmicznym. To właśnie możliwość wyboru ukazuje wielkie wymagania w stosunku do umiejętności wokalne śpiewaczki (przykład 32).

Powtórzenie części A, skróconej do 7 taktów względem poprzednich 13 taktów, nie wprowadza nowości. Tym bardziej po arii skupionej raczej na poszukiwaniu barwy, z fragmentami, w których często tylko kilka instrumentów akompaniuje śpiewowi Manon, wejście orkiestry wyznacza żywiołowe zakończenie jako przypieczętowanie osobowości dziewczyny (przykład 33).

²³ Massenet wskazuje w lini śpiewu „changeant de ton”, podkreślając potrzebę starannego poszukiwania ekspresji.



3.2.2. Aria Manon z I aktu *Restons ici, puisqu'il le faut* (CD nr 4)

Restons ici, puisqu'il le faut!
Attendons... sans penser!
Évitons ces folies.
Ces projets qui mettaient ma raison en défaut!
Ne rêvons plus!
Combien ces femmes sont jolies!
La plus jeune portait un collier de grains d'or!
Ah! comme ces riches toilettes,
et ces parures si coquettes
les rendaient plus belles encor!
Voyons, Manon, plus de chimères!
Où va ton esprit en rêvant...
Laisse ces désirs éphémères
à la porte de ton couvent!
Voyons, Manon ! Voyons, Manon,
plus de désirs, plus de chimères!
Et cependant!...
Pour mon âme ravie
en elles tout est séduisant!
Ah! Combien ce doit être amusant
de s'amuser toute une vie!
Ah! Voyons, Manon, plus de chimères .
apercevant Des Grieux
Quelqu'un! Vite, à mon banc de pierre!

Odwołania do tego fragmentu znajdziemy w pierwszym akcie, materiale muzycznym duetu z Lescaut. Część poprzedzająca arię jest pełna częstych zmian tempa i charakteru.

Tabela nr 7 Budowa arit Manon z I aktu *Restons ici, puisqu'il le faut*

<i>Moderato, 4/4</i>	<i>Andante espressivo, 6/8</i> <i>Plus animé 3/4</i>	<i>Allegro brillante, C</i>
<i>modulująca</i>	<i>B-dur</i>	<i>B-dur</i>

Na szczególną uwagę zasługuje początek pierwszej części, gdzie można zauważyć bardzo ciekawe nawiązanie do wcześniej analizowanej arii.

Przykład 34: początek arii



(intro *Je suis encore..*)

(intro *Restons ici...*)

Opadający przebieg chromatyczny, który w pierwszym przypadku został powierzony klawetom, zmienił kierunek na wznoszący, ma dłuższe wartości rytmiczne i został powierzony smyczkom. wydaje się, że kompozytorowi zależało na stworzeniu jasnego powiązania pomiędzy tymi dwoma momentami.

Z punktu widzenia harmonicznego scena jest bardzo płynna, z częstymi modulacjami i wahaniami chromatycznymi. Niestabilność harmoniczna ustaje dopiero w momencie powrotu tematu *cantabile* (przykład 35).

Przykład 35: nr 47, takty 1-5

The image shows a page of a musical score for Act 1, Scene 1, measures 1-5. The tempo is marked 'Andantino espressivo, 60 = ♩' and the mood is 'poco rall.'. The instruments listed are Deux G. Fl., Hautb., Clar. en La 1. Solo, Bass., Cors. III. Solo, and Timb. The vocal parts are for Manon and Rosette, Poussette, and Javotte. The lyrics are in French: '(Manon semble plongée dans ses réflexions, puis tout à coup, simplement, elle porte les yeux sur le pavillon dans lequel sont enfermées Rosette, Poussette et Javotte.)' and '(à elle-même) Combien ces femmes sont jo...'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, ppp), articulation (pizz.), and phrasing slurs.

Do wcześniej słyszanego już tematu Massenet dodaje element chromatyczny w partii fagotów. Słyszymy poprzedni temat w nowym kontekście dramaturgicznym (przykład 36).

Przykład 36: nr 47, takty 6-9

Plus animé.

Andantino espressivo.

Pistons en La 4.

Il - es! La plus jeu - ne portait un collier de grains d'or!...

arco
mf bien chanté

f cresc.

Głos sopranu nie ukazuje jeszcze momentów szczególnej śpiewności, został wpisany w pokawałkowane fragmenty linii melodycznej, zgodne z kontekstem dramaturgicznym. W *Allegro brillante*, poprzedzającym rozpoczęcie arii, dostrzegamy pierwszy przeblysk melodii (przykład 37).

Przykład 37: nr 47, takty 11-15

Allegro brillante.

Al - les, ce sont ces riches hé - hé, les., Et ces pauvres si en - quet - tes. Les richesses plus he - les en.

Cantabile, poprzedzone wstępem orkiestry powraca do części A.

Tabela nr 8 Zestawienia temp w arii Manon z I aktu *Restons ici, puisqu'il le faut*

Część A	Część B	Część A (da capo)
<i>Andantino lento, 3/4</i>	<i>Poco più appassionato</i>	<i>Tempo primo</i>
<i>h-moll</i>	<i>G-dur/ D-dur</i>	<i>h-moll</i>

Przykład 38: Aria wstęp



(wstęp *Je suis encore*)



(wstęp *Voyous, Manon*)

Jak widać instrumenty są te same, jedyną różnicę stanowi tonacja, która w drugim przypadku przesuwa się o pół tonu w górę.

Tło harmoniczne jest bardzo melancholijne, całkowicie odpowiadające kontekstowi dramaturgicznemu. Zapis wokalny utrzymujący się w rejestrze średnim jest wyjątkowo szczegółowy od strony wskazówek, zarówno tych nierozłącznie związanych z zapisem wokalnym, jak z ciągłych didaskaliów przytaczanych przez kompozytora (przykład 39).

Przykład 39: nr 48, takty 5-15; nr 49, takt 1 (linia wokalna)

Manon rozpoczyna smutno z rezygnacją. Pauzy i ozdobniki wskazują na podporządkowanie i rozzalenie. Pojawiają się różnego rodzaju wejścia partii wokalne w melancholijnym tonie, inne bardziej zdesperowane („Laisse ces desirs éphémères à la porte de ton convent!”). Pojawiają się oddechy, wskazane przez kompozytora, ilustrujące śpiew przerywany płaczem, przesiąknięty emocjami. W części finałowej można zauważyć bogaty zapis artykulacyjno-dynamiczny: *lento* ze znakiem *staccato* nad słowami *Plus de désir, vivo...* i nagle *forte* nad słowami *plus de chimeres...*, ze *sforzando* nad wysokim dźwiękiem. Akord h-moll w dynamice *forte*, angażujący prawie całą orkiestrę, wprowadza głos, który pozostaje sam. Pojawia się przestrzeń do wyrażenia ostatniej rezygnacji, z wymowną pauzą po słowie *et* oraz zmianą tonu narzuconą przez kompozytora po przysłówku *cependant!*

Zgodnie z tradycją środkowy fragment arii ma charakter kontrastujący. Tempo przyśpiesza (*Poco più appassionato*). Po czterech taktach *incalzando* dochodzimy do metrum 9/8. W tym samym tempie (*Lo stesso tempo*), następuje zmiana metrum (6/4), głos wykonuje brawurowe podejście do a^2 , w dynamice *fortissimo*. Elementem godnym podkreślenia jest ważny detal w zapisie wokalnym, w momencie, w którym emocje stają się bardzo intensywne (przykład 40).

Przykład 40: nr 50, takty 4-9

Duża ilość pauz, krótkie motywy, zostały zdefiniowane i ostatecznie opisane w didaskaliach umieszczonych i pozostawionych przez kompozytora *Moitié larmes, moitié sourires*. Stan emocjonalny Manon osiągnął poziom, który skłania śpiewaczkę by zaprezentować motywy muzyczne tonem całkowicie kontrastującym, w połowie płacząc, a w połowie śmiejąc się. Zakończenie arii jest ostre i zdecydowane, co uwypukla żal i obawy bohaterki.

3.2.3. Aria Manon z II aktu *Allon il le faut, Adieu, notre petite table* (CD nr 5)

Allons!... il le faut!
Pour lui-même!
Mon pauvre chevalier!
Oh! Oui, c'est lui que j'aime!
Et pourtant, j'hésite aujourd'hui!
Non! non! je ne suis plus digne de lui!
J'entends cette voix qui m'entraîne
Contre ma volonté:
"Manon, tu seras reine,
"Reine par la beauté!"
Je ne suis que faiblesse et que fragilité!
Ah! malgré moi je sens couler mes larmes.
Devant ces rêves effacés!
L'avenir aura-t-il les charmes
De ces beaux jours déjà passés?

Adieu, notre petite table
Qui, nous réunit si souvent!
Adieu, notre petite table
Si grande pour nous cependant!
On tient, c'est inimaginable,
Si peu de place... en se serrant...
Adieu, notre petite table!
Un même verre était le nôtre,
Chacun de nous, quand il buvait,
Y cherchait les lèvres de l'autre...
Ah! Pauvre ami, comme il m'aimait!
Adieu, notre petite table! Adieu!

Jest to jedna z najbardziej znanych arii kompozytora. Poprzedza ją scena o charakterze recytatywu, podzielona na trzy główne fragmenty, zróżnicowane ze względu na tempo, instrumentację oraz charakter narracji.

Tabela nr 9 Budowa arii Manon z II aktu *Allon il le faut, Adieu, notre petite table*

Scena część A	Scena część B	Scena część C	Aria (A – A')
Allegro agitato, 4/4	Andante espressivo, 12/8 – 6/8	Très retenu 12/8	Andante 4/4
Es-dur	Es-dur (V7) – mod.	g-moll	g-moll

Allegro agitato otwierające scenę to moment wielkiego napięcia dramatycznego. Podkreśla je *tremolo* sekcji smyczków w dynamice *fp*. Przy akompaniamencie o charakterze recytatywnym rozbrzmiewają pierwsze zdania Manon, wzburzone, poprzedzielane oddechami. Orkiestra przy użyciu zmian dynamicznych utrzymuje napięcie. Na szczególną uwagę zasługuje akord z sekstą zwiększoną w czwartym i piątym takcie, który podkreśla moment rozprężenia emocjonalnego przed słowami *Oh! Oui, c'est lui que j'aime*, jak również przepiękny pochód chromatyczny na zamknięcie części (*Je ne suis plus digne de lui!*).

Przykład 41 : takty 4-5; takt zamykający

(takty 4 i 5)

(takt zamykający)

Zauważamy zmiany w każdym szczególe, począwszy od tempa (*Andante espressivo*), metrum 12/8, poprzez zmiany w prowadzeniu linii melodycznej, instrumentacji.

Fragment rozciągający się na przestrzeni jedenastu taktów jest wewnętrznie podzielony na dwa odmienne momenty: pierwszy o wielkiej emocjonalności, drugi kreśląc nagłą rozpacz. Aria odznacza się wielką kumulacją emocji, które budowane są do potężnego *crescendo*, angażując przy tym całą orkiestrę. Wypowiedź kończy ostre zatrzymanie, po którym następuję długa pauza z fermatą (przykład 42).

Przykład 42: nr 124, takty 2-3; nr 125 takty 1-4 (linia wokalna)



W kolejnych taktach Manon pozostaje sama, by móc wyrazić nagłą i głęboką zmianę nastawienia (przykład 43).

Przykład 43: nr 125, takty 5-6 ; nr 126, takty 1-3 (linia wokalna)



W zapisie nutowym znajdujemy liczne uwagi, podkreślające znaczenie ekspresyjności, której Massenet wymaga od wykonawcy. Zapis melodyczny jest sylabizowany, ustępuje miejsca mowie, prawie recytatywowi. Znaczenie słowa scenicznego staje się zadaniem podstawowym. Pierwsze kwestie zostają wypowiedziane „avec reproche”, w tonie upomnienia, widzimy to również w

notacji zastosowanej dynamiki. Kolejno pojawia się *piano*, w którym głos intonuje *faiblement* świadomość swojej kruchości. Następną zmianą dynamiczną, poprzedzona akordem orkiestry, wskazuje na trzeci ekspresyjny moment, bardziej stanowczy, doprowadzający do ostatniego fragmentu poprzedzającego arieę (przykład 44).

Przykład 44: nr 126, takty 3-6

The image shows a musical score for Example 44, measures 3-6. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "lat mes... De, vint ans et vous et fa... cés, la so... nir" and "aura-t-il les charmes de ces beaux jours déjà passés...". The piano part features a "Très retenu" marking and various dynamics like *pp* and *ppp*.

Warto podkreślić ciekawe połączenie harmoniczne pomiędzy poprzednim i obecnym fragmentem. Zauważamy nagromadzenie akordów dominantowych z septymą lub bez niej. Fragment wprowadza atmosferę arii. Śpiew używa różnych rejestrów, buduje napięcia z użyciem fermat oraz ciszy. Nadchodzi słynna aria *Adieu, notre petite table* (przykład 45).

Przykład 45: nr 127, takty 1-6

The image shows a musical score for Example 45, measures 1-6. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "Andante, (sans tremolo) et ca...". The vocal line has lyrics: "A dieu, notre pe... ti... te... ta... ble... qui nous ré... la... si... ble... A dieu, a dieu, notre pe...". The piano part features various dynamics like *p*, *pp*, and *ppp*.

Schemat harmoniczny jest bardzo surowy, nie brakuje tu wyszukanych elementów. Słyszymy nowe, wyraziste odcienie barw, pojawiające się jak przebłyski światła (przykład 46).

Przykład 46: nr 129, takty 2-6



W kodzie znajdujemy dominantę - akord szczególny i bardzo ważny. Aria charakteryzuje się atmosferą zawieszenia, w której duży udział odgrywają akordy w drugim przewrocie oraz połączenia harmoniczne unikające rozwiązania. Pojedyncze części akompaniamentu przesuwają się o stopień, lub chromatycznie, nadają arii charakteru niepewności. Jedyny moment, w którym słyszymy rozwiązanie, znajduje się w kodzie. Brzmi ono jak nagły i przelotny wybuch emocjonalny po wielu wersach płaczu i smutku.

3.2.4. Aria Manon z III aktu *Je marche sur tous les chemins...Obéissons quand leur voix appelle* (CD nr 6)

*Je marche sur tous les chemins,
aussi bien qu'une souveraine;
on s'incline, on baise ma main,
car par la beauté je suis reine!
Je suis reine!
Mes chevaux courent à grands pas;
devant ma vie aventureuse,
les grands s'avancent chapeau bas;
je suis belle, je suis heureuse!
Autour de moi tout doit fleurir!
Je vais à tout ce qui m'attire!
Et si Manon devait jamais mourir,
ce serait, mes amis, dans un éclat de rire!
Ah! ah! ah!
Obéissons quand leur voix appelle,
aux tendres amours,
toujours, toujours, toujours,
tant que vous êtes belle,*

usez sans les compter vos jours, tous vos jours!
Profitons bien de la jeunesse,
des jours qu'amène le printemps;
aimons, rions, chantons sans cesse,
nous n'avons encor que vingt ans!
Profitons bien de la jeunesse,
aimons, rions, chantons sans cesse,
nous n'avons encor que vingt ans! Ah! Ah!
Le cœur, hélas! le plus fidèle,
oublie en un jour l'amour, l'amour,
et la jeunesse ouvrant son aile a disparu
sans retour, sans retour.
Profitons bien de la jeunesse,
bien courte, hélas ! est le printemps!
Aimons, chantons, rions sans cesse,
nous n'aurons pas toujours vingt ans!
Profitons bien de la jeunesse!
Aimons, chantons, rions sans cesse,
profitons bien de nos vingt ans! Ah! Ah!

Aria *Je marche sur tous les chemins...Obéissons quand leur voix appelle* ,
 prezentowana w pierwszej scenie trzeciego aktu, jest fragmentem o wielkiej
 żywiołowości wokalne, scenicznej i muzycznej. Manon wzbudza swoim
 przybyciem wielki zachwyty, co oddane jest specjalnym charakterem narracji
 wzbudzającym zainteresowanie.

Tabela nr 10 Budowa arii Manon z III aktu fr. *Je marche sur tous les chemins*

<i>Część A</i>	<i>Część B</i>	<i>Część A</i>
<i>Allegro maestoso.</i> <i>Zmiana 12/8 i 9/8.</i>	<i>Allegro maestoso.</i> <i>Zmiana 12/8 i 9/8</i>	<i>Allegro maestoso.</i> <i>Zmiana 12/8 i 9/8</i>
<i>G-dur</i>	<i>d-moll (V molowy)</i>	<i>G-dur</i>

Już z elementów zawartych w pierwszych dwóch taktach bardzo wyraźnie widać żywiołowość wokalną, która charakteryzować będzie całą arię, doskonale oddającą tę lekką i „iskrzącą” część charakteru Manon, którą Massenet pragnie tu uwypuklić. Linię melodyczną charakteryzują skoki, artykulacja tekstu, zwarte rytmicznie figuracje, które mają być śpiewane *avec impertinence et gaieté*. Język harmoniczny jest bardzo prosty, funkcjonalny, by pozostawić miejsce na wirtuozerię wokalną. W drugim takcie orkiestra odpowiada bohaterce jak echo, w metrum skróconym (9/8), w którym rytm jest niestabilny, zatrzymuje się na siódmej mierze w takcie, stwarzając wrażenie innego rodzaju podziałów (przykład 47).

Przykład 47: nr 189, takty 1-2

The image shows a musical score for two measures. The top staff is the vocal line, starting with the lyrics "de marche surtout sur les chemins". The middle and bottom staves are the piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with frequent rests, characteristic of the "pressant bousinage" style. The tempo is indicated as 72 = ♩.

Ta rytmiczna niestabilność jest doskonałym muzycznym odzwierciedleniem niestabilności charakteru Manon.

Zmienność metrum 12/8 i 9/8, podkreśla moment refleksji nad słowami właśnie wypowiedzianymi przez dziewczynę. To nie przypadek, że w tych trzech pierwszych frazach Manon śpiewała *con spirito e brio*, wiele aspektów przypomina arię Musetty z drugiego aktu *Cyganerii* G. Pucciniego, która gdziekolwiek się pojawi, zawsze jest podziwiana i doceniana.

Kiedy wreszcie mówi o swoim uroku, zmienny, poszarpany rytm muzyczny przeradza się w żywiołową wokalną brawurę (przykład 48).

Przykład 48: nr 189, takty 7-8

The image shows a musical score for Example 48, measures 7-8. It consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line has the lyrics "par la beauté je suis rei - ne! Je suis rei - ne!". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *f* and *poco rall.*. The score is in 12/8 time.

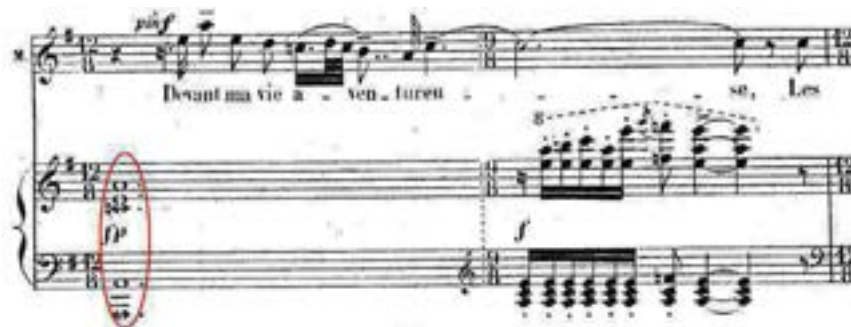
Część środkowa, bardziej melancholijny fragment obrazuje ciężące nad dziewczyną fatum.

Rozluźnieniu rytmu muzycznego odpowiada harmonicznie otwarcie na nieoczekiwanym akordzie E-dur (VI stopień durowy) w przewrocie kwartsektowym, który osiąga następnie przewrót zasadniczy, który oprawia i czyni bardziej zmysłowym okrzyk Manon. Powtórzenie *Je suis reine* powraca do harmonii tonacji wyjściowej, ale pozostawia miejsce dla wokalnemu wyczynu, który osiąga wysokie b^2 , niemal tak, jakby dziewczyna odczuwała radosny dreszcz własnego piękna.

Część środkową otwiera nowa harmoniczna niespodzianka: akord dominanty molowej, który zdaje się otwierać bardziej melancholijny fragment (przykład 49).

Przykład 49: nr 190, takty 1-4

The image shows a musical score for Example 49, measures 1-4. It consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line has the lyrics "Mes chevaux courent à grands pas.". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *f* and *pp*. The score is in 12/8 time.



Po dominancie molowej następuje drugi stopień tonacji głównej, a potem obniżony siódmy stopień molowy (f-moll, VII obniżony w G): język harmoniczny nieubłaganie potwierdza, że za wielką żywiołowością, którą Manon wciąż demonstruje swoją linią wokalną, kryje się skryta świadomość smutnego przeznaczenia. Harmoniczny impas przerywa, z wielką determinacją, drugie „przywołanie piękna”, powtórzone tym razem przez dziewczynę trzykrotnie, w coraz wyższych rejestrach, niemal jakby chciała przegonić ów powiew smutku (przykład 50).

Przykład 50: nr 190, takty 7-8



Język harmoniczny potwierdza, że Manon udało się, przynajmniej chwilowo, rozwiązać moment melancholii - akord C-dur w drugim przewrocie (IV 6/4) przywraca lekkość harmonii i pozostawia przestrzeń dla wyrażenia ważnych emocji okazywanych przez dziewczynę: *Je suis belle, je suis heureuse! Je suis belle!* Ostatnie powtórzenie jest identyczne z tym, które już widzieliśmy wcześniej.

Przykład 51: nr 191, takty 5-8 (linia wokalna)

El, si — Ma, non — de, sait — ja, mais —
ri. re! Ah!
— mourir, Ce serait, mes amis, dans un éclat de ri. re! Ah! ah! ah! ah! ah!
Ah! ah! ah! ah!

W zaledwie trzech taktach znajdujemy wiele dźwięków, które wymagają wokalne biegłości. Rytm muzyczny ożywia się (*En animant beaucoup*), pojawiają się synkopy, głos stopniowo wchodzi w wysoki rejestr, podkreślając nagłe wzburzenie duszy bohaterki. Tekst dookreśla zapis nutowy - dziewczyna mówi o możliwej śmierci. Dziewczyna wielokrotnie próbuje - poprzez użycie środków muzycznych - zwalczyć przecucia swoją wielką witalnością.

Znajdujemy tu „żywiolowe” wybuchy śmiechu - prezentowane licznymi melodycznymi „zawijasami”, jakich używa jej głos (od rejestru średnicowego aż po d^3). Użyte środki to: wznosząca się gama, tryle (bliskie muzycznej imitacji śmiechu), śmiałe figuracje zaproponowaną przez kompozytora jako alternatywa. Jest to punkt zwrotny zarówno scenicznie jak i od strony muzyczno-wokalne, po którym postać przywdzieje zupełnie inną „szatę” (przykład 51).

Gawot śpiewany przez Manon w trzecim takcie posiada, jak w typowym tańcu francuskim, metrum dwudzielne - początkowo 6/8, które przechodzi w 4/4. Jego charakter najpierw dosyć spokojny, stopniowo ożywia się, co zostało zrealizowane przez *accelerando*, oraz intensyfikację rytmu.

Tabela nr 11 Budowa arii Manon z III aktu fr. *Obéïssons quand leur voix appelle*

<i>Część A</i>	<i>Część A'</i>
<i>Moderato e leggero,</i> <i>6/8 – 4/4</i>	<i>Moderato e leggero,</i> <i>6/8 – 4/4</i>
<i>G-dur</i>	<i>G-dur</i>

Tonacja pozostaje mocno zakotwiczona w początkowym G-dur, przebieg harmoniczny jest bardzo prosty, charakterystyczny dla tańca. Śpiewaczka powinna skoncentrować się na uwypukleniu zapisu rytmicznego melodii i na nadaniu blasku głosowi. Początek 6/8 jest bardziej rozkołysany, linia melodyczna początkowo niepewna, ale już od czwartego taktu zaczynają pojawiać się pierwsze oznaki wirtuozerii (przykład 52).

Przykład 52: Gavotte, takty 4-6²⁴

Przejście do 4/4 (sekcja B pierwszej części) uwidacznia wyrazistsze podkreślanie metrum - basy na mocnych częściach taktu wskazują na klasyczny dwudzielny przebieg tańca. Zawieszenia tempa, przede wszystkim na zakończenie zdania, obecne są już w pierwszej części. Portamento zapisane przez kompozytora nadaje charakteru świeżości i beztroski (przykład 53).

²⁴Fragment nie jest zamieszczony w partyturze, nie stosuje się do niego ogólnej numeracji, za punkt odniesienia posłużą numery taktów utworu zawarte w wersji śpiew - fortepian.

Przykład 53: Gavotte, takty 9 – 16

Moderato e leggiero. *p*

cédez un peu

jours! Pro - fi - tons biende la jeu - nes - se, Des - jours qu'a - mè - ne le printemps;

Moderato e leggiero.

p

suivent.

a Tempo. *f* *ten.* *en pressant.* *coll.*

Ai - mons, ri - ons, chantons sans ces - se, Nous n'avons encor que - vingt

a Tempo. *en pressant.*

suivent. *colla voce*

Jak można zauważyć w powyższym przykładzie, tempo podlega ciągłym zmianom. W zakończeniu pierwszej grupy pojawia się nagle *A tempo*, które przyspiesza, by wyhamować w kadencji, rozpoczynającej kodę.

Chór wraz z Bretigny ukazują początek tematu Manon, a następnie akompaniują jej śpiewowi. Dostrzegamy kolejne elementy wirtuozerii wokalne (przykład 54).

Przykład 54: Gavotte, takty 20-26 (linia wokalna Manon)

p

Pro - fi - tons biende la jeu - nes - se, Ai - mons, ri -

ven. molto

ous, chantons sans ces - se, Nous n'avons encor que - vingt ans! Ah! an!

Powtórka *da capo* całego fragmentu, wprowadza zmianę materiału harmonicznego z pierwszej części *dur* na *moll* (przykład 55).

Przykład 55: Gavotte, takty 31-36

plus fi - dèle, Oublie en un jour l'a - mour, l'a - mour, l'a - mour, *pp* *raff.*

Et la jeunesse ouvrant son aile a dis - pa - ru sans re - tour, *p* *raff.*

a Tempo.

sans re - *pp* *raff.*

ralte succ.

Koda różni się od pierwszej rozmiarami i komplikacją figur. Kompozytor oznaczył ją jako „opcjonalną”. Tradycja wykonawcza uczyniła niej bardzo znaną i częściej wykonywaną wersją. Z pewnością bardziej przystaje do charakteru postaci (przykład 56).

Przykład 56: Gavotte, takty 48-53 (linia wokalna Manon)

p

Pro - fi - tons bien de la jeu - nes - se, Ai - mous, chan -

Variante. *legger.*

Ai - mous, chan -



Najprostsze połączenia harmoniczne odzwierciedlają ogólną lekkość tekstu, który opowiada o młodości, wiosnie i miłości. Jedyne moment smutku wprowadza zmianę trybu na moll, co ściśle wiąże się z tekstem: „Le coeur hélas! Le plus fidèle, oublie en un jour l’amour. Et la jeunesse ouvrant son aile a disparu sans retour”²⁵.

3.2.5. Duet Manon i Des Grieux z II aktu *Pardonnez moi, Dieu ; N’est-ce plus ma main* (CD nr 7)

*Pardonnez-moi,
Dieu de toute puissance,
Pardonnez-moi,
Dieu de toute puissance,
Car si j'ose vous supplier,
En implorant votre clémence,
Si ma voix de si bas... peut monter jusqu'aux cieux... ah!
C'est pour vous demander le coeur de Des Grieux!
Pardonnez-moi, mon Dieu! pardonnez-moi, mon Dieu!
Oui... c'est moi!... c'est moi!
Oui! c'est moi!
Oui! Je fis cruelle et coupable!
Mais rappelez-vous tant d'amour!
Ah! dans ce regard qui m'accable
Lirai-je mon pardon, un jour?
Oui! Je fus cruelle et coupable!
Ah! rappelez-vous tant d'amour!
Rappelez-vous tant d'amour!
Oui! je fus coupable!*

²⁵ „Serce, nawet najwierniejsze - niestety - zapomina o miłości w ciągu jednego dnia. A młodość otwierająca skrzydła zniknęła bez szansy na powrót.” autora tłumaczenia.

*Oui! je fus cruelle..
Si je me repentais.
Est-ce que tu n'aurais pas de pitié?
Hélas! Hélas! l'oiseau qui fuit
Ce qu'il croit l'esclavage
Le plus souvent la nuit,
D'un vol désespéré revient battre au vitrage!
Pardonne moi!
Je meurs à tes genoux...
Ah! rends moi ton amour si tu veux que je vive!
L'est il donc à ce point que rien ne le ravive!
Ecoute-moi!
Rappelle-toi!*

*N'est-ce plus ma main que cette main presse?
N'est-ce plus ma voix?
N'est-elle pour toi plus une caresse,
Tout comme autrefois?
Et ces yeux, jadis pour toi pleins de charmes,
Ne brillent-ils plus à travers
mes larmes?
Ne suis-je plus moi?
N'ai-je plus mon nom?
Ah! regarde-moi! Regarde-moi!
N'est-ce plus ma main que cette main presse,
Tout comme autrefois?
N'est-ce plus ma voix?
n'est-ce plus Manon!
Rappelle-toi...
N'est-ce plus ma main? Ecoute-moi:
N'est-ce plus ma voix?
N'ai-je plus mon nom?
N'est-ce plus Manon?
Je t'aime!
Non! Je ne te quitte pas!
Non! Je ne te quitte pas!
Viens!
N'est-ce plus ma main que cette main presse,
Tout comme autrefois?
Et ces yeux, jadis, pour toi pleins de charmes,
N'est-ce plus Manon?
Ah! Regarde-moi!
Ne suis-je plus moi?
N'est-ce plus Manon?
Enfin! Je t'aime!*

Duet z trzeciego aktu *Manon i Des Grieux* jest prawdziwym punktem zwrotnym w dramaturgii. Massenet ogranicza się tylko do oznaczenia *Tableau II*.

Chwilę po przybyciu Manon rozpoczyna się *Andante religioso*, hymn na cześć Matki Bożej (tekst *Magnificat*) napisany w technice kontrapunktu, typowego dla tradycji chrześcijańskiej. Nawiązanie to potwierdza również wykorzystanie organów jako instrumentu akompaniującego śpiewowi w kaplicy Saint-Suplice (przykład 57).

Przykład 57: nr 259, takty 1-5

The image shows a musical score for a choir and organ. The title is "Andante religioso, 60 = ♩" and the subtitle is "Chœur dans les Coulisses." The score is in G major and 4/4 time. It features five staves: 1. Soprano 1 (1. Sopr.), 2. Soprano 2 (2. Sopr.), Tenor (Ten.), Bass (Bass.), and Organ (Orgue). The lyrics are "Magni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num Et". The organ part is marked "Andante religioso" and "m.g.". The score is for measures 1-5.

Chór przyłącza się do rozmyślań Manon, które słyszymy jako echo dobiegające z oddali (*Chœur dans les Coulisses*). Jest to moment *sacrum*, określony przez kompozytora (*Andante religioso*). Manon, słuchając hymnu odczuwa silną potrzebę modlitwy (*Je voudrais priere*), przerywający dotychczasowy rodzaj narracji muzycznej. Zmianę dostrzegamy w instrumentacji. Pojawiają się flety, oboje i klarnety budujące stopniowe przejście do nowej narracji (przykład 58).

Przykład 58: nr 260, takty 1-5

Arioso charakteryzuje się melodyjnością. Jednorodność zostaje zapewniona przez zachowanie tej samej tonacji, tego samego tempa, nieco tylko rozciągniętego. Śpiew Manon, która wciąż jest targana porywami emocji, nabiera większej ekspresji i ludzkiego charakteru (przykład 59).

Przykład 59: nr 260, takty 1-7; nr 261, takty 1-7 (linia wokalna)

Widać wyraźnie, jak linia melodyczna Manon rozpoczyna w tonie pobożnym powtarzaniem na dźwięku *d* słów *Pardonnez moi*, by zacząć ożywać emocjonalnie, wykorzystując *crescendo* i *diminuendo*. Pierwsze zdanie zrealizowane w całości w dynamice *piano* nadaje tajemniczego i osobistego brzmienia. Charakter podkreśla melodyjne wejście wiolonczel (przykład 60).

Przykład 60: nr 260, takty 3-5



Do utrzymania atmosfery tajemniczości przyczynia się również początek frazy, w molowym odpowiedniku tonacji głównej (e-moll, VI z G) oraz wykorzystanie obniżonego drugiego stopnia na słowie *Dieu*. Zdanie kończy się w tonacji głównej G-dur, ukazuje emocje, które zawładnęły Manon (przykład 61).

Przykład 61: nr 260, takty 5-7; nr 261, takty 1-4

Ekspresja emocjonalna Manon zapisana została przy pomocy serii charakterystycznych środków wyrazu. W akompaniamencie pojawia się przesunięcie akcentów, które ożywia tempo, a następnie przeradzając się w synkopy (metrum 4/4), łączy się z adnotacją *en serrant peu à peu le mouvement*, aby przyspieszyć aż do ostatecznego wybuchu *fortissimo* na zawołaniu końcowym Manon.

Takt po takcie zwiększa się skład orkiestry, stopniowo pojawiają się instrumenty. Po fragmencie pełnym emocji Massenet wprowadza wyraźny kontrast

- solo wokalne Manon. W zupełnej ciszy tworzy przestrzeń do ukazania atmosfery jej modlitwy (przykład 62).

Przykład 62: nr 261, takty 4-7



Orkiestra powraca do akompaniowania i podkreśla słowa Manon, kiedy pojawia się imię jej ukochanego. Czyni to przy użyciu opadającej chromatyki w pierwszych skrzypcach i serii przednutek oraz akordów septymowych, nadających momentowi wielkiego patosu (przykład 63).

Przykład 63: nr 261, takty 4-7

Melodyjny, miłosny śpiew Manon zostaje ponownie przerwany przez powrót innego śpiewu, odzywa się chór z akompaniamentem organów (na przestrzeni sześciu taktów). Dochodzi wtedy do najważniejszego zdarzenia dramaturgicznego. Jest nim spotkanie dwojga dawnych kochanków (przykład 64).

Przykład 64: nr 262, takty 7-11

The image shows a page of a musical score for Example 64, measures 7-11. The score is in 4/4 time, marked 'Allegro, 120' and 'a te'. It features a piano accompaniment with multiple staves and a vocal line for Manon. The piano part consists of chords and moving lines, with dynamics like 'ff' and 'f'. The vocal line for Manon is marked 'Manon.' and 'a te', with lyrics 'Oui... C'est moi! Moi! c'est moi! oui c'est moi!'. The score includes performance instructions such as 'surtout', 'dini...', 'p. roll.', and 'des Grieux. f. (presque parlé)'. The tempo and mood are indicated as 'Allegro, 120' and 'a te'.

Pierwsza część duetu, aż do *arioso* Manon, opiera się na dominancie, stwarzając atmosferę zawieszenia harmonicznego, które rozwiąże się dopiero w chwili, gdy Manon rozpocznie śpiew. Do tego momentu narracja w partiach obojga bohaterów jest poszarpana, na kawałki wypowiedzanych zdań i odpowiedzi, które budują ogromne napięcie emocjonalne (przykład 65).

Przykład 65: nr 262, takty 6-16 (linia wokalna)

The image shows a musical score for Example 65, consisting of three systems. The first system features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line starts with a tempo marking of 'Allegro 160' and includes dynamic markings of *f* and *dim*. The lyrics are 'Où... est moi! moi!... c'est moi! Où... est moi!'. The piano part is marked 'DES GRECS' and includes a 'Presto-poco' marking. The second system continues the vocal line with a 'molto rall. e Tempo' marking and the lyrics 'Où... est moi!'. The piano part continues with a *f* dynamic. The third system shows the vocal line with the lyric 'Où' and the piano part with the lyric 'Éloigne-toi!'. The piano part includes a *f* dynamic and a fermata.

Przykład 66: nr 262, takty 17; nr 263, takty 1-4 (linia wokalna Manon)

The image shows a musical score for Example 66, featuring a single vocal line for Manon. The lyrics are 'Où!... Je fus cruelle et cou - pa - - ble Mais rappelez-vous que d'a - mour!...'. The melody is characterized by a descending line and includes a fermata at the end.

Zdania śpiewane przez Manon, wszystkie w linii opadającej, są rozszerzeniem pierwszych fragmentów z początku duetu („przerywanych emocjami”) (przykład 66). Teraz nareszcie dziewczyna może rozciągnąć swój śpiew, który rozwija się na osiągniętej tonice. Linii melodycznej towarzyszą opadające arpeggia wszystkich smyczków w synkopach (na potwierdzenie emocjonalnego stanu Manon), które wspierają się na pizzicato kontrabasów i brzmieniu dwóch fagotów wraz z pierwszą waltornią (przykład 67).

Przykład 67: nr 263, takty 5-9

Musical score for Example 67, measures 5-9. The score includes parts for Bassoon (Bns.), Cor Anglais (Cor.), Violin (Viol.), Viola (Va.), and Cello/Double Bass (Cb.). The vocal line is also present with lyrics: "Ah! dans ce regard qui m'a - cable... Li - rai - je mon par - don, un jour? E - loi - gne toi". Dynamics include *mf*, *dim.*, *dolce*, and *cresc.* The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

Mocna i zdecydowana odpowiedź Des Grieux stoi w silnej opozycji względem słodkiej i pełnej ekspresji prośby Manon. Powraca *arioso*, skrócone i zmienione w przebiegu harmonicznym (przykład 68).

Przykład 68: nr 264, takty 3-6

Musical score for Example 68, measures 3-6. The score includes parts for Manon (M.) and Des Grieux (D.). The vocal line has lyrics: "Ah!... rappelez-vous tant d'a - mour!... Rap - pelez-vous tant d'a...". Dynamics include *sf*, *cresc.*, and *rall. pp.* The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

Des Grieux w sposób niewzruszony i odmienny od niepokoju ilustrowanego synkopami w partii Manon, ukazuje przebieg rytmiczny. wyjątek stanowi okrzyk w piątym takcie, następujący po *crescendo* w dwóch poprzedzających taktach (przykład 69).

Przykład 69: nr 265, takty 3-6

Kompozytor pragnie ukazać kontrast emocjonalny w kształtowaniu linii melodycznej. wypowiedź Manon wprowadza w tonacji molowej. Odpowiedzi Des Grieux oparte dwukrotnie na akordzie dominantowym (przykład 70).

Przykład 70: nr 265, takty 8-15

W momencie najbardziej „wylewnego” fragmentu śpiewu w partii Des Grieux, ponownie pojawia się temat spotkania i miłości dwojga młodych, prezentowany wcześniej w akcie pierwszym. wybrzmiewa on w orkiestrze, powtarzając się przez cztery kolejne takty (przykład 71).

Przykład 71: nr 266, takty 10; nr 267, takty 1-4

erai... Non! vous ê... les sur... fin en fin de ma mé... moi... re... Ain... si... que de mon cœur
Un peu retenu. 120 =

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line with lyrics in French. The bottom two staves are the piano accompaniment. A yellow highlight is placed under the piano accompaniment in the first few measures of the second system.

Wejście Manon rozpoczynające się akordem septymowym w As (I7), kończy się po ośmiu taktach w Des-dur.

Przykład 72: nr 267, takty 6-8

MANON (avec des larmes)
He-las! He-las!... l'oiseau qui fuit... Ce qu'il croit l'escla...

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line with lyrics in French. The bottom two staves are the piano accompaniment. A red circle highlights a specific melodic line in the piano part, and a green circle highlights a specific chord in the piano part.

Linia melodyczna przerywana jest płaczem, jak sugeruje sam kompozytor (*avec des larmes*). Zastosowane zostały liczne pauzy kontrastowane brzmieniem *legato* (przykład 72).

Przykład 73: nr 268, takty 6-8

And^{te} agitato. (avec des et désespoir)
69 = Ah! rends moi ton a-mour Si tu veux que je vi-ve!
And^{te} agitato.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line with lyrics in French. The bottom two staves are the piano accompaniment. A yellow highlight is placed under the piano accompaniment in the first few measures of the second system.

Po długim oczekiwaniu i przygotowaniach temat główny ukazuje się w partii Manon na słowach *Ah! Rend moi ton amour*. Nagła modulacja łączy się ze zmianą tempa i metrum (*Andante agitato, 9/8*) (przykład 73).

Wobec odrzucenia przez Des Grieux zauważamy wielki przyływ emocji, Manon zostaje chwilowo zablokowana, stopniowo się uspokaja, by powrócić w *Andante*, gdzie pojawia się deformacja materiału muzycznego poprzez typową technikę zmian chromatycznych stosowaną często przez kompozytora.

Przykład 74: nr 268, takty 10-11, nr 269, takty 1-3

The image shows a musical score for Example 74, consisting of two systems of music. The first system (measures 10-11 of measure number 268) features a vocal line with the lyrics "L'est-il donc à ce point que rien ne le ra..." and a piano accompaniment. The second system (measures 1-3 of measure number 269) continues the vocal line with lyrics "vous!... - vi - ve!.. Econ - te - moi!... Raquelle - toi!... Ni" and the piano accompaniment. The score includes various performance markings such as "Andante", "pp", "molto rall.", and "più dol.". There are also yellow highlights in the piano part of the second system.

W następnym *Andante* pojawia się punkt zwrotu dramaturgicznego. Manon udaje się przekonać Des Grieux aby ponownie z nią uciekł. Tempo staje się mniej wzburzone, chociaż zapis wokalny arioso (forma A-A'), jest całkowicie przesunięty względem mocnych części taktu, nadając przebiegowi bardzo żywe tempo (przykład 75).

Przykład 75: nr 269, takty 4-6

The image shows a musical score for Example 75, featuring a vocal line. The lyrics are "toi!... Nest-ce plus ma main que cette main pres - se? Nest-ce plus ma vois?...". The score includes performance markings such as "Andante.", "ten.", and "pp". There is also a note "fazer un grand effort et très caressant!" above the first measure.

W obliczu tak dużego poruszenia partia orkiestry ogranicza się do akompaniowania na mocnych częściach taktu. Szczególnego uroku dodaje efekt

echa, które pojawia się w końcówkach dwóch pierwszych fraz Manon (przykład 76).

Przykład 76: nr 269, takt 5



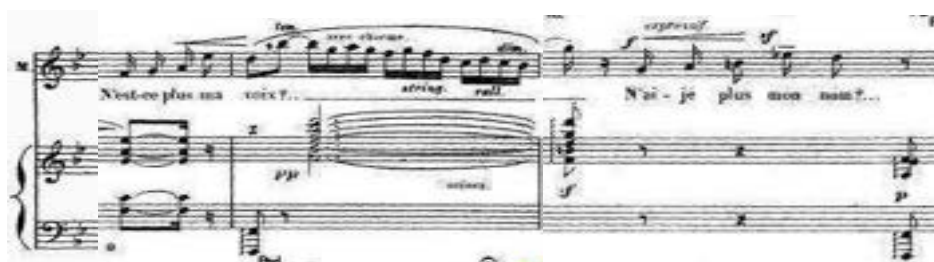
Linia melodyczna obfituje we wskazówki. Można zauważyć wykorzystanie dużych różnic dynamicznych, oddechów, zmian w tempie, powstrzymywań narracji (przykład 77).

Przykład 77: (linia wokalna) nr 270, takty 3-4



Na akordzie tonicznym w 6/4, który angażuje kilka instrumentów dętych i na początkowym *pizzicato* harfy i kontrabasów zapis partii wokalne staje się bardziej intensywny i posiada niezbędną przestrzeń dla momentu pełnego wielkich emocji, w którym prawdopodobnie chłopak ulega prośbom Manon (przykład 78).

Przykład 78: nr 271, takty 5-6



Orkiestra eksploduje w przepełnionym emocjami *forte*, odzwierciedlając stan ducha Des Grieux, który jest już bliski poddania się. Śpiewny temat grany *unisono* przez wszystkie smyczki ukazuje, jak miłosne *avances* Manon zaczyna działać. Dwukrotnie pojawia się temat pytania Manon, który słyszeliśmy podczas jej poprzedniego *arioso*. To pytanie wybrzmiewa teraz w myślach Des Grieux. Manon natychmiast na nie odpowiada: *Je t'aime* (przykład 79).

Przykład 79: nr 272, takty 1-4

The image displays a page of a musical score, specifically measures 1 through 4 of Example 79. The score is written for a full orchestra and includes a vocal line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The orchestration includes strings, woodwinds (flutes, oboes, bassoons, clarinets), brass (trumpets, trombones, horns, tuba), and harpsichord. The vocal line is for Des Grieux and is marked 'a tempo'. The lyrics are in French and include: 'O Dieu! son le moment dans cet instant se pré-sen-tait. Ne parle pas d'amour. C'est un blasphème.' The score shows various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *ff*), and articulations (e.g., *acc.*, *rit.*).

Słychać uderzenia dzwonów, które pojawiają się jako nagły zwrot akcji. Na moment destabilizują decyzję De Grieux (przykład 80).

Przykład 80: nr 273, takty 1-3

Manon powraca z tematem otwarcia z *Andante*, przy gęstszym i bardziej intensywnym akompaniamencie orkiestry (przykład 81).

Przykład 81: nr 275, takty 1-8

Język harmoniczny Masseneta staje się środkiem do wyrażenia wewnętrznej walki Des Grieux. Kiedy ją podejmie harmonia zostanie jasno zdefiniowana (przykład 82).

Przykład 82: nr 275, takty 10-15

MUSICAL SCORE: MANON, measures 10-15. Lyrics: vir est dans ton cœur, Ma vir est dans tes yeux... Ah! Viens!... Ma non! de l'ai... moi! de l'ai... moi! Dynamics: *crescendo*, *f*, *ff*.

Kochankowie łączą się prezentując temat miłości, wybrzmiewający *fortissimo* w orkiestrze. Finałowe *crescendo* oddaje miłosne uniesienie.

3.2.6. Aria Manon z IV aktu *Ce bruit de l'or, Ce rire!* (CD nr 8)

Ce bruit de l'or, ce rire et ces éclats joyeux!
À nous les amours et les roses!
Chanter, aimer, sont douces choses!
Qui sait si nous vivrons demain!
À nous les amours, à nous les amours et les roses!

La jeunesse passe,
la beauté s'efface ;
que tous nos désirs
soient pour les plaisirs!
L'amour et les fièvres
sur toutes les lèvres!
Pour Manon encor,
de l'or! de l'or! encor! de l'or!

Aria Manon *Ce bruit de l'or* posiada klasyczną formę A-B-A'. Cechą wyróżniającą są szybkie przebiegi w takcie 3/8 (*Allegro agitato*), które nadają jej tanecznego charakteru. Śpiewaczce towarzyszą żeńskie postacie - Javotte, Pussette i Rosette, które dołączają do Manon w częściach końcowych zwrotek.

Tabela nr 12. Budowa arii Manon z IV aktu *Ce bruit de l'or, Ce rire!*

Wstęp	Część A Sekcje A/A'	Część B Sekcje A/B	Część A A. A', Coda
Allegro agitato, 3/8	Allegro agitato, 3/8	Allegro agitato, 3/8	Allegro agitato, 3/8
G-dur (V z C)	C-dur	g-moll – G-dur	C-dur

Wstęp do arii charakteryzuje się długą nutą bazową na dominancie, podczas której długi przebieg chromatyczny, rozciągnięty na odcinek szesnastu taktów, pozwala na pojawienie się toniki tonacji głównej (C-dur). Partia jest pozbawiona jakiegokolwiek *legato* i *espressivo* (*cantablita*), jak wyraźnie widać w początkowym powtarzaniu dźwięku g^2 razkreślnego i w zastygnięciu na nim, co jest poprzedzone, wznoszącym *arpeggio* na dźwiękach akordu G-dur.

Przykład 83: nr 307, takty 1-16

Początek części A arii pozostaje od strony muzycznej wciąż zawieszony. Na nadal trwającym dźwięku na wysokim „sol”, w oktawie pomiędzy pierwszymi i drugimi skrzypcami, pierwsze zdanie Manon zostaje zdwojone. Dzieje się to wciąż w odległości oktawy przez flet i klarnet. Po pierwszej grupie czterech taktów, wejście wiolonczel, altówek, waltorni, fagotów i harf, kształtuje akompaniament w

sposób bardziej przejrzysty, w bardziej określonej harmonii. Linia opadająca wiolonczeli, wspólnie z przebiegami innych partii, stwarza serię akordów septymowych, dających bardzo przyjemny efekt brzmieniowy (przykład 84).

Przykład 84: nr 308, takty 1-10

The image shows a page of a musical score for Example 84, measures 1-10 of piece 308. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Grand Flute (Gr Fl), Piccolo Flute (P Fl), Oboe (Haut), Clarinet (Clar), Bassoon (Bass), Cymbals (Cymb), Snare Drum (Tomb), Tom-tom (Tom), Triangle (Tymb), Bass Drum (Tymb), Horns (Horn), Trumpets (Tromp), Trombones (Tromb), and Double Basses (Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp dol.* and *pp*. At the bottom of the page, there is a vocal line with lyrics in French: "A nous les a-mours et les ro-ses!... Chanter, aimer, sont douces cho-ses...".

Wejście *pizzicato* w kontrabasach oraz dźwięk burdonowy wiolonczel w kolejnych ośmiu taktach, eliminują jakąkolwiek pozostałą dwuznaczność harmoniczną i jasno wyznaczają tonację główną: C-dur. Linia melodyczna Manon przebiega często po dźwiękach, które należą głównie do akordu dominanty, tworząc ciekawe rozszerzenie harmoniczne (przykład 85).

Przykład 85: nr 308, takty 11-17



Melodia w całej pierwszej części arii, jak również w pozostałej części, aż do zakończenia, niezmiennie cechuje się synkopami i przesunięciami akcentu względem taktu metrycznego, w metrum trójdzielnym. Takie rozwiązanie kompozycyjne nadaje linii wokalne dużą dynamiczność, zgodnie z potrzebami dramaturgii.

Po ustaleniu się zakresu harmonicznego i zakończeniu pierwszej zwrotki, następują takty przejściowe do repetycji, podzielone na dwie części, trwające w całości szesnaście taktów. w pierwszej części jest ona skoncentrowana na słowie *demain* i obejmuje stopniowe wznoszenie się do rejestru dwukreślnego, przebiegając po stopniach akordu C-dur, choć harmonizowanego stopniowo na różne akordy, w następstwie ruchu chromatycznego basu (przykład 86).

Przykład 86: nr 308, takty 18-25



Manon śpiewa pierwsze zdanie, pojawiają się inne postacie żeńskie śpiewające ansamblowo, do których w części zamykającej dołączy także bohaterka. Istotną zmianą, w ostatnich taktach, jest zmiana trybu z dur na moll, która prowadzi do części B.

Przykład 87: nr 309, takty 14-17; nr 310, takty 1-7

The image displays two systems of musical notation. The top system shows three vocal staves with lyrics: "de Manon", "de Manon", and "de Manon". Below them is a piano accompaniment. A red circle highlights a specific chord in the piano part of the first system. The second system shows a vocal line with lyrics: "La jeunesse pas- se, La beauté s'efface. Que tous ces de- sirs, Soient pour les plai- sirs!". Below it is another piano accompaniment. A green circle highlights a chord in the piano part of the second system.

Przebieg harmoniczny jest wyszukany. Pierwsze cztery takty w tonacji molowej są udanym odświeżeniem nowej treści: *La jeunesse passe, la beauté s'efface*. Stopniowy powrót do tonacji durowej zostaje przygotowany przez akord zmniejszony. Powtórka w dur zawiera kilka osobliwości harmonicznch, takich jak akord z kwintą zwiększoną (przykład 88).

Przykład 88: nr 310, takty 8-17

The image shows a system of musical notation with a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "L'innocent les Ge- nres, Sur tous les li- vres! Pour Manon (re- cre- de- ter) de l'art! de l'art! de l'art! de l'art!". The piano accompaniment consists of chords. Three red circles are drawn around specific chords in the piano part of the first system.

Przejście do powtórzenia drugiej zwrotki wykorzystuje materiał wstępu arii. Pojawia się *tremolo* skrzypiec i identyczny przebieg chromatyczny z *diminuendo* poprzedzającym zwrotkę, powtórzoną w całości. Element, który uległ zmianie to zamykająca fragment muzyczny koda. Manon podkreśla swoją osobowość i błyskotliwość przy użyciu c^2 trzykreślnego pojawiającego się po długim trylu na dźwięku g_2 (przykład 89).

Przykład 89: nr 312, takty 2-15; nr 313, takt 1

The image displays two musical excerpts. The top excerpt shows measures 2-15 of a piece, featuring vocal lines and piano accompaniment. Three red ovals highlight specific melodic phrases in the vocal parts. The bottom excerpt shows measure 1 of a subsequent piece, featuring vocal lines and piano accompaniment. The piano part in the bottom excerpt includes a tremolo in the violin part and a chromatic passage in the piano part. The score includes dynamic markings such as *ff*, *diminuendo*, and *crese.* (crescendo).

3.3. *Manon Lescaut* Giacomo Pucciniego

3.3.1. Aria Manon z I aktu *In quelle trine morbide* (CD nr 10)

*In quelle trine morbide ...
nell'alcova dorata v'è un silenzio
gelido, mortal, v'è un silenzio,
un freddo che m'agghiaccia!
Ed io che m'ero avvezza
a una carezza
voluttuosa
di labbra ardenti e d'infuocate braccia
or ho tutt'altra cosa!*

*O mia dimora umile,
tu mi ritorni innanzi
gaia, isolata, bianca
come un sogno gentile
di pace e d'amor!*

Początek drugiego aktu, Manon zdaje się zadumana. Dostrzegamy różnicę między nastrojem bohaterki a zamierzeniami jej brata. Muzyka oddaje te kontrastowe stany. Lescaut uświadamia sobie, że to postać Des Grieux wprawia jego siostrę w stan uniesienia, zamyślenia. Aria jest krótka, ma prostą budowę A - A' - B.

Tabela nr 13. Budowa arii Manon z I aktu *In quelle trine morbide*

Wstęp	CZEŚĆ A	CZEŚĆ A ‘	CZEŚĆ B
Lento, 2/4	Mod. con moto, C	Mod. con moto, C	Lo stesso mov., 2/4
Modul. do V z Es- dur	Es-dur	Ges-dur - B-dur (V z Es)	Ges-dur

Wstęp do arii, w tempie *lento*, o charakterze *espressivo*, przez śpiewny ton wiolonczel, chromatykę oddaje wyrzuty sumienia, buduje emocjonalną głębię. Fermata, która następuje po *diminuendo* i *rallentando*, jest dopełnieniem zawieszanej atmosfery (przykład 90).

Przykład 90: Akt II , nr 6, takty 1-5

Materiał motywiczny wykorzystuje temat Manon. Kompozytor podkreśla melancholię przez zastosowanie początkowego półtonu. Później pojawi się przebieg ósemkowy opadający. Początek części A całkowicie zdominowany jest tym tematem (przykład 91a, przykład 91b).

Przykład 91a: Akt II , nr 6, takty 6 – 8 (linia wokalna)

Na szczególną uwagę w tej części zasługuje również sposób użycia orkiestry.

Przykład 91b: (poniżej, linia wokalna)

Musical score for Example 91b, showing instrumental parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. in Sib), Bassoon (Fag.), and Vocal line (M.). The tempo is *Moderato con moto* at 84 bpm. The vocal line includes the lyrics: "In quelle trine morbido... nell'alcova... va dorata... ta' un sì."

Synkopowany rytm towarzyszący śpiewowi Manon został powierzony w całości instrumentom dętym: początkowo tylko fletom, klarnetom i fagotowi, potem - w części A - także obojom, drugiemu klarnetowi i dwóm waltorniom. Powstałe w ten sposób brzmienie jest bardzo delikatne i w znaczącym stopniu przyczynia się do budowania nastroju „emocjonalnego zawieszenia”. Melodię pierwszej części charakteryzują, w kontraście do akompaniamentu, cztery długie frazy *legato* (przykład 92).

Przykład 92: Akt II , nr 6, takty 6-13

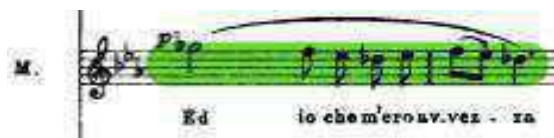
Musical score for Example 92, showing instrumental parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. in Sib), Bassoon (Fag.), and Vocal line (M.). The tempo is *Moderato con moto* at 84 bpm. The vocal line includes the lyrics: "In quelle trine morbido... nell'alcova... va dorata... ta' un sì."

Tessitura wokalna pierwszej części zamyka się w interwale nony (es1-F2). Sopran rozpoczyna delikatną i miękką ekspresją dźwięku, kontynuuje wzmacniając, by doprowadzić do *p subito* (*v'è un silenzio, un freddo che m'agghiaccia*). Ostatnie nuty wymagają, zgodnie z wyraźnym wskazaniem kompozytora, śpiewu o mocno zaznaczonych akcentach, a wszystko to w ramach *ritenuto molto*. Orkiestra przejmuje inicjatywę z nowym *crescendo*, które ponownie kończy *subito piano*, otwierając część B (przykład 93).

Przykład 93: Akt II , nr 6, takty 12-14

Ta część charakteryzuje się zmianą tonacji i sposobu użycia orkiestry. Jest ściśle związane z nowymi potrzebami dramaturgicznymi i emocjonalnymi sceny. Ponownie temat Manon otwiera nowy fragment (przykład 94).

Przykład 94: Akt II , (linia głosu) nr 6, takty 14-15



Zmiana orkiestracji jest szczególnie interesująca. Myśl muzyczną rozpoczyna *pizzicato* kontrabasów i harfy. Instrumenty dęte drewniane kontynuują swój synkopowany akompaniament, smyczki odmalowują wraz z Manon jej fascynujące wspomnienia o miłości (przykład 95).

Przykład 95: Akt II , nr 6, takty 14-17

Po pierwszych czterech taktach, pełnych ekstatycznych momentów, muzyka dosłownie „rozpala się, iskrzy”, podkreślając słowa Manon wspominającej „płonące wargi i ogniste ramiona”. Linia śpiewu wznosi się do wysokiego b^2 , obrazując eksplozję uczuć Manon (przykład 96).

Przykład 96: Akt II , nr 6, takty 18 -20



Ten bardzo napięty moment podkreślają i uwytatniają także zmiany w orkiestrze - instrumenty dęte przerywają swój synkopowany przebieg, który przejmują waltornie i altówki, włączają się do potęgowania linii melodycznej (przykład 97).

Przykład 97: Akt II , nr 6, takty 18-20 (pierwsza kolumna instrumenty dęte, druga smyczki)

Musical score for Example 97, showing woodwind and string parts. The left column (labeled '1') contains woodwind parts: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), C. Ing. (Clarinet in G), Cl. II (Clarinet in Bb), Fag. (Bassoon), and Cori (Cornets). The right column (labeled '2') contains string parts: Viol. (Violins), V. II (Violas), Vc. (Violoncello), and Cl. (Cello). The score includes dynamic markings such as *poco alleg.* and *f*. The text "IN OTTIMO MOMENTO" is visible at the bottom of the woodwind part.

Miłosne uniesienie tego fragmentu kończy pełne rozczarowania i frustracji zakończenie frazy. Słyszymy to zarówno w harmonii, melodii, podkreśla to tekst dramatyczny. „Płonące usta” są już tylko wspomnieniem, rzeczywistość jest zupełnie inna (*Or ho tutt'altra cosa*).

Kompozytor wprowadza nas w część zamykającą - sekcję B. Znajdujemy tu nowe metrum 2/4, *Lo stesso movimento* (przykład 98).

Przykład 98: Akt II , nr 7, takty 1-7

W orkiestrze dominuje *portato* wszystkich smyczków. Linia wokalna, „zamyślona” w swym nastroju, jest delikatna i wzmocniona brzmieniowo przez dwa instrumenty dęte.

Manon wspomina swój poprzedni dom, pełen prawdziwej miłości (z wyraźnym uwypukleniem tematu) (przykład 99).

Przykład 99: Akt II , nr 7, takty 9-12

Koniec tej części buduje linia melodyczna głosu Manon, który rozpoczyna ostatnią frazę: *come un sogno gentile e di pace e d'amor*. Na słowie *gentile* smyczki dołączają do niej swoim najdelikatniejszym dźwiękiem. Po rozpoczęciu arii nacechowanym wyrzutami sumienia i rozczarowaniem nową sytuacją wypowiedź muzyczna osiąga spokój, przywołuje miłość we wspomnieniu przeszłości.

3.3.2. Aria Manon z IV aktu *Sola, perduta, abbandonata*

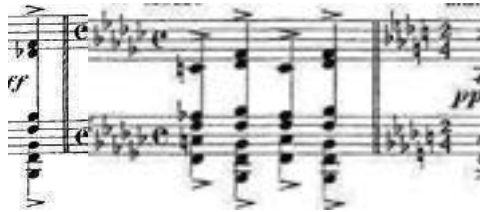
*Sola, perduta, abbandonata
in landa desolata!
Orror! Intorno a me s'oscura il ciel
Ahimè, son sola!
E nel profondo deserto io cado,
strazio crudel, ah! sola abbandonata,
io, la deserta donna!
Ah! non voglio morir!
No! non voglio morir!
Tutto dunque è finito.
Terra di pace mi sembrava questa
Ahi! mia beltà funesta,
ire novelle accende
Strappar da lui mi si volea; or tutto
il mio passato orribile risorge,
e vivo innanzi al guardo mio si posa.
Ah! di sangue s'è macchiato.
Ah! tutto è finito.
Asil di pace ora la tomba invoco
No! non voglio morir ... amore, aita!*

Tabela nr 14 Budowa arii Manon z IV aktu *Sola, perduta, abbandonata*

Wstęp	CZEŚĆ A	CZEŚĆ B	CZEŚĆ C	CZEŚĆ D	CZEŚĆ E
Mosso, 2/4	Largo, 2/4	Largo, 3/4	Allegro vivo, 2/4	Largo molto sostenuto C, 3/4	Molto sostenuto C, 2/4
b-moll (IV z F)	f-moll	Des-dur	f-moll /h-moll	d-moll / F- dur	b-moll

To ostatnia z arii powierzonych Manon, najbardziej znana z całej opery. Znajduje się na końcu historii, która dobiega tragicznego końca. Pośrodku pustkowiecia Manon i jej ukochany Des Grieux wędrują wyczerpani i zdesperowani (przykład 100).

Przykład 100: Akt IV, nr 9, takt 23



Gwałtowne następstwo akordów podkreśla określenie tempa *mosso* i brzmienie orkiestry, w którym zaangażowane są wszystkie instrumenty – flety, oboje, róg angielski, klarnet basowy, fagoty, kotły, harfa i smyczki grające *pizzicato* z tłumikiem. Grają w rejestrze średnicowym i niskim, oddając atmosferę trudnego i mrocznego poruszenia. Taki rodzaj akordów nieprzerwanie towarzyszy przez całą pierwszą część arii, wybrzmiewa przez długi czas, bez możliwości rozwiązania.

Śpiew jest przerywany, natarczywy w *tessiturze* średnicowo-niskiej, dopełniany wejściami oboju i fletu, które „jak echo” odmalowują charakter myśli Manon (przykład 101).

Przykład 101: Akt IV, nr 10, takty 1-18

460

10 Largo $\text{♩} = 92$

Ob. *Piatto battuto colla massa* *con molta espressa.*

Piatti

MANON *(L'orizzonte si oscura: l'ambascia vince Manon; è stravolta, impaurita, accasciata)*
con la massima espressa e con angoscia
So - la... per - duta, abban - do - na - ta..... In

Fl. *(Flauto II) sulla scena (interno)*

Ob. *dim.*

M. lan - da de - so - la - ta!..... Or - rori!..... In - ter - nea

Sekwencja w skali molowej, użyta przy obrazie procesji żałobnej rozpoczyna się przez ponure uderzenie w talerz przy użyciu pałki. Podąża absolutnie niewzruszenie, jak naprzemiennosc partii pomiędzy Manon, obojem i fletem nie ulega zmianom w całej pierwszej części arii. Należy podkreślić szczególny sposób wykorzystania fletu zza kulis, który jest jak dalekie echo głosu Manon, zdaje się łączyć w osobistym charakterze ekspresji duszy bohaterki, nadaje sensu pełnego patosu przy słowie - *Orror!*

Puccini doprecyzowuje sposób, w który ma być wykonywana partia wokalna: *Con la massima espressione ed angoscia*. Linia melodyczna przeobraża cząstki pokawałkowanego śpiewu w kilka krótkich fragmentów lirycznych. Zastosowane *portamento* łączy dwa zdania *Intorno a me s'oscura il ciel... Ahimè, son sola!*

W części A możemy spotkać trzy rodzaje artykulacji, widoczne przede wszystkim w linii głosu, który po pierwszym odezwaniu kształtowany jest z każdym słowem coraz bardziej *legato* i *cantabile* (przykład 102).

Przykład 102: Akt IV (partia wokalna) nr 10, takty 20-29

Linii melodyczna Manon towarzyszy obój, wzmocniony w niskim rejestrze przez róg angielski i pierwszy fagot. Puccini tworzy ciemny i przygnębiający pejzaż dźwiękowy, w którym skomponowane są także inne instrumenty odmalowujące dramat tych chwil. Warte podkreślić powtórzenie zdania: *No, non voglio morir* (przykład 103).

Przykład 103: Akt IV, nr 11, takty 2-6

The musical score for Act IV, No. 11, measures 2-6, features a complex orchestration. The vocal line for Manon is the central focus, with the lyrics: "Ahi non vo . . glio mo . vir, noi non vo . glio mo . vir!.....". The score is marked with dynamic and tempo changes: *stent.*, *affrett.*, *dim.*, *rall.*, and *a tempo*. The vocal line also includes markings for *divisi*, *unite*, and *P tutti*. The orchestration includes Oboe (Ob.), Clarinet in G (Cl. in G), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Fag.), Horn in F (Corni in Fa), Violin (Viol.), Viola (V. lo), Voice (Vo.), and Cello/Double Bass (Cb.).

Ostatnie przygnębiające spostrzeżenie Manon: *Tutto dunque è finito* podkreślone jest zwrotem harmonicznym, który zmienia przebieg, pojawia się w nowej, kontrastującej oprawie tonalnej (przykład 104).

Przykład 104: Akt IV, nr 11, takty 6-8

con accifimento
Tut - to dunque è fi - ni - to.

Przykład 105: Akt IV, nr 11, takty 10-15

trall.
Ter.ra di pa - ce mi sem - bra - va que - sta...
pp dolciss. trall.
dolciss. rall:
ter.ra di pa - ce, mi sem - bra - va que - sta!

Śpiew rozwija się w cudownym i pełnym ekspresji *legato*, niemalże ukazującym głos załamujący się na chwilę pod wpływem emocji. Jest to bez wątpienia fragment wyjątkowy pod każdym względem, również od strony orkiestry. Sposób narracji zostaje nagle przerwany. Nadchodzi najbardziej dramatyczna i ożywiona część arii (przykład 105).

Przykład 106: Akt IV, nr 12, takty 1-10

(delirando)
ALLEGRO VIVO. $d = \text{♩}$

(12) Ah! mia bel - tà fu - ne - - sta, i - re no.

ALLEGRO VIVO. $d = \text{♩}$

...vel - le accen - de... Strappar da lei mi si vo.

rit.

Pierwszą oznaką zmiany jest nowe tempo - *Allegro vivo*, dwa razy szybsze. Linia śpiewu jest bardzo niejednorodna, technicznie złożona. Poprzednie zdanie cechowało się melodyjnością, obecne jest prawie deklamowane. Zastosowany skok oktawowy na słowie *funesta* wykazuje cechy krzyku. Harmonicznie cały fragment opiera się na akordzie zmniejszonym. Instrumentacja pomaga budować niezwykle bogate napięcia (przykład 106).

Przykład 107: Akt IV, nr 12, takty 1-4

12 All° vivo $d = \text{♩}$ prec.

Ob.

Cl^{ti}
in Sib

Cl^{ne}
in Sib

Fag.

Corni
in Fa III.

(delirando)
M.
Ah! mia bel - tà fu - ne - - sta,

Viol.

Vla

Vo.

Cb.

12 All° vivo $d = \text{♩}$ f^{arco} prec.

Przykład 110: Akt IV, nr 13, takty 1-4

(13)

ff tutto forza sosten. ten. pp

p riten.

A - sil di pa - ce

riten.

rall.

Warto wspomnieć o przejmującym akordzie durowym z septymą wielką. Ostatnią część arii wypełnia głos Manon solo, na dźwięku dominującym, na nucie c2, która pojawia się w kontrastującej dynamice *piano* i *forte* (przykład 111).

Przykład 111: (linia wokalu) Akt IV, nr 13, takt 6

p lentamente

f rapido

no, non voglio mo_rir, non vo_glio mo -

Słowa i rytm są pozornie identyczne. Wydźwięk emocjonalny i dramaturgiczny jest natomiast zupełnie odmienny. Wypowiedź zaczyna się wolno i w *piano*, potem nagle szybko, w *forte* i z akcentami na każdej sylabie, oddając wielkie uniesienie na słowie *morir*.

W pojawiającym się nowym tempie *molto sostenuto* orkiestra odmalowuje desperację Manon - waltornie, klarnety basowe, fagoty i uderzenia w kotły akompaniują donośnemu *tremolo* wszystkich smyczków w rejestrze średnicowaniskim. *Tremolo* brzmi podczas śpiewu Manon, nadając brzmieniu orkiestry jeszcze głębszych wibracji emocjonalnych. Linia melodyczna wykorzystuje ruch wznoszący, podobnie jak w części A. wyraźnie widać, że instrumentacja przyjmuje dużo silniejszy wydźwięk emocjonalny, przystosowany do nowego kontekstu dramaturgicznego.

Na zakończenie arii pojawia się raz jeszcze temat Manon, powierzony po raz ostatni ciemnemu *unisono* altówek i wiolonczel zdwojonych przez róg angielski i klarnet basowy. Jest to smutna i żałobna fraza, która zapowiada śmierć młodej kobiety.

Przykład 112: Akt IV, nr 14, takty 4-8.

The image shows a musical score for measures 4-8 of Act IV, No. 14. The score is for Violin (Viol.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo), and Contrabasso (Cb.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'a tempo' and 'rall.' (rallentando). The dynamic is marked 'pp' (pianissimo). The melody is highlighted in green in the original image.

ROZDZIAŁ IV: SZCZEGÓŁOWY OPIS DOKONYWANYCH NAGRAŃ — ANALIZA PRZYGOTOWANYCH NAGRAŃ REALIZACJA ELEMENTÓW WYKONAWCZYCH (CD 1-10)

Opera włoska i francuska przeszły wiele zmian na przestrzeni dwustu letniego okresu rozwoju do końca XIX wieku. Przeobrażenia dokonywały się powstała pod wpływem różnych środowisk kulturowych i politycznych. Zaowocowało to wykształceniem się dostrzeganych dziś odmienności stylistycznych w twórczości operowej. W toku badań nad utworami, autorce nasunęły się różnego rodzaju spostrzeżenia dotyczące ich stylistyki wykonawczej. Autorka podjęła się dokonać porównania elementów występujących w analizowanych partiach postaci Manon różnicujących styl poszczególnych kompozytorów.

4.1. Manon Lescaut Daniel Auber'a

4.1.1. Aria Manon z I aktu *C'est l'histoire amoureuse*

Daniel Auber stawia bohaterce bardzo wysokie wymagania wykonawcze. Partia napisana dla wysokiego sopranu. Daje ogromne pole do popisu pod względem kreacji postaci. Opera zawiera dwie arie Manon, a mianowicie *C'est l'histoire amoureuse* i *Plus de reve qui m'enivre*. Pierwsza z nich nazywana bywa również *L'éclat de rire* lub *Laughing Song*. Nie jest to niezależna, wydzielona numerem aria, stanowi jedynie część zakończenia pierwszego aktu. Już od czasu powstania stanowi ulubiony przez śpiewaczki fragment, w którym mogą zaprezentować kunszt wokalny. Wybitne kreacje stworzyły artystki tej miary jak: Adelina Patti, Amelita Galli-Curci, Joan Sutherland czy Edita Gruberová²⁶.

Pierwsze nagranie na omawianej płycie stanowiło duże wyzwanie dla autorki choć fragment trwa zaledwie około dwóch minut. Autorka bowiem nie jest sopranem koloraturowym, w ścisłym tego słowa znaczeniu. Trening umiejętności śpiewu koloraturowego nie należy do głównych elementów codziennego ćwiczenia. Podstawą codziennych praktyk jest repertuar sopranu lirycznego, który inaczej kształtuje wrażliwość mięśni charakterystyczną dla śpiewu koloraturowego. Praca nad repertuarem Auber'a daje wielką szansę wypracowania, odkrycia własnego potencjału wokalnego!

²⁶ Z wikipedii "Manon Lescaut" Aubera.

Trudność wykonawcza tego fragmentu polegała na tym, że konieczne było zachowanie spójności i jednorodności barwy oraz utrzymanie głosu w środkowych rejestrach, bez utraty jego elastyczności, jednorodności barwy pomiędzy dźwiękami, które mają niezwykle dużą rozpiętość, niezależnie czy we frazie wznoszącej się, czy opadającej (przykład 113).

Przykład 113: Aria(Akt I), takty 5-9



Wykorzystane w arii słowa są skomplikowane i trudne pod względem dykcyjnym, a tempo stosunkowo szybkie. wymaga to wypracowania naturalności śpiewu, zgodnego z zapisaną melodią, przy jednoczesnym zachowaniu wysokiej pozycji, niezbędnej z wokalnego punktu widzenia. Uporawszy się z wymową i utrzymaniem jednorodnej barwy głosu, wykonawczynie musi nadać każdej frazie odpowiednią witalność, zgodnie z wymogami roli, oddającą żywą i pogodną osobowość bohaterki. W dwu powtarzających się akapitach zawrzeć trzeba różne odcienie znaczeniowe, w zależności od zmian semantycznych tekstu, czy to pod względem emocji zapisanych w libretto, ekspresji muzycznej, czy głosowej.

Jak pokazano w przykładzie 114, ładunek emocjonalny melodii można lepiej wyrazić dzięki zrozumieniu znaczenia słów. Powtórzenie melodii stanowi podkreślenie stylu muzycznego wyrażającego skore do żartów usposobienie Manon.

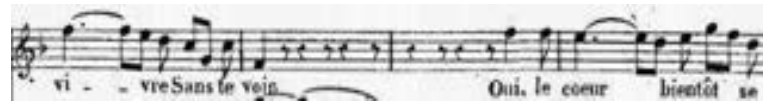
Przykład 114: Aria(Akt I), takty 13-22





Ponadto użycie licznych skoków wymaga od głosu niezwykle giętkości i elastyczności. Podczas wykonywania szybko biegnącej melodii, trzeba posiadać umiejętność realizowania lekkich i zręcznych skoków w rejestrach wysokich, a także swobodnie używać *vibrato*. Wszystko to stanowi artystyczny środek ekspresji emocjonalnej postaci, tworząc różnorodne efekty muzyczne i dramatyczne. Dlatego też aria ta pod względem technicznym jest niezwykle wymagająca.

W omawianym nagraniu, wykonawczynie starała się oddać wszystkie wskazówki zamieszczone przez kompozytora w oryginalnej partyturze. Słuchając utworu w różnych wykonaniach, autorka odniosła wrażenie, że każdy wokalista dokonuje jego kreacji wtórnej, tworząc utwór o własnych cechach, zgodnie z własnym jego rozumieniem. Autorka nie neguje takiego podejścia, jednak bardziej skłania się ku poszanowaniu oryginalnej koncepcji twórczej kompozytora. Dlatego dążyła do obiektywnego odczytania oryginalnej partytury, co dodatkowo zwiększyło trudności wykonawcze, zwłaszcza podczas pracy z akompaniamentem fortepianu, ponieważ ten utwór zawiera dużą liczbę powtórzeń *unisono* (zob przykład 115). Przy tego rodzaju powtórzeniach oraz przy regularnych przebiegach wstępujących i zstępujących, zarówno w partii instrumentalnej, jak i wokalne, bardzo łatwo o niekontrolowany wzrost tempa. wobec tak surowych wymagań kompozytora, wokalistka musi wraz z pianistą zachować to samo tempo. Największą trudnością w procesie nagrywania było utrzymanie techniczne elastyczności koloratur z jednoczesnym nadawaniem im wyrazu artystycznego. właściwa kontrola oddechu jest tutaj niezbędna - odpowiednie napięcia mięśni klatki piersiowej, żeber, mięśni brzucha służą nadzorowaniu siły i jakości dźwięku. Oddech powinien być elastyczny, wykonawca musi wykorzystać świadomość własnego ciała, aby zrównoważyć siłę pomiędzy napięciami służącymi wydobyciu dźwięku a przeobrażaniem strumienia powietrza dla kształtowania frazy.



Podczas śpiewania frazy z krótszymi wartościami rytmicznymi (jak w przykładzie 117), konieczna jest kontrola jakości oddechu i dynamiki. Trzeba nadać temu naturalny przebieg, z równomiernym rozprowadzeniem oddechu na każdą nutę, aby fraza uzyskała stabilne wsparcie. Kiedy oddech staje się zbyt napięty, wykonawca powinien rozluźnić ciało, wspomagając przepływ dźwięku i w pełni wykorzystując moc właściwie odciążonych mięśni.

Przykład 117: Aria (Akt II), takty 36-55

Śpiewając partię koloraturową (przykład 118) należy zachować stan naturalnego relaksu. Atak na dźwięk następuje w „pozycji ziewania”. Cała siła powinna być skierowana na podniebienie. Podbródek naturalnie rozluźniony. Oddech podczas wykonywania koloratury płynny i spójny, co zapewnia możliwość szybkiego śpiewu w wysokiej pozycji. Podczas śpiewania przebiegów zstępujących unikać musimy efektu opadania wraz z obniżaniem rejestru i spadkiem pozycji.

Przejście między rejestrami powinny być płynne i swobodne, a rejestry dźwiękowe ujednolicone. Wymagane jest silne wsparcie oddechowe.

156

p

mit. Doux bruit de la danse! J'entends en cadence Que chacun se lan- ce... Ah! j'aime ce bruit. Ah! ah! ah!

f

p

cresc.

Przebiegi w ostatnim akapicie muszą być szczególnie lekkie i elastyczne, charakterystyczne dla sopranu o wielkiej giętkości, nie tracąc przy tym właściwej wagi i dynamizmu. Trzeba wykazać się łatwością wykonania zarówno skomplikowanych kadencji, jak i fragmentów o dużej dramatycznej sile wyrazu. To właśnie połączenie siły i elastyczności tworzy napięcia, wyrażające bogatą osobowość. Głos musi być skupiony, jasny, przenikliwy i lekki. Uzyskanie płynności głosu podczas śpiewania w szybkim tempie wymaga dobrego opanowania wsparcia oddechowego, unikać należy zbyt głębokiego wdechu aby dźwięk nie był niezdamny i pozbawiony elastyczność. Znalezienie tej równowagi to kluczowe zadanie dla wykonawczynie.

4.2. Manon Jules Masseneta

Opera liryczna, w której dziedzictwo opery francuskiej przejawia się głównie w kontynuacji przez Massenet'a tradycji²⁷ zapoczątkowanych jeszcze przez *Jean-Baptiste Lully*²⁸. Inaczej, niż w stylu *Manon Auber*, styl śpiewu bohaterki

²⁷ Na przykład wykorzystanie partii mówionych celem rozwijania fabuły dramatycznej, nacisk na różne formy śpiewu zespołowego, dodanie partii chóru w ważnych akapitach, celem podkreślenia atmosfery, wstawki baletowe dla wzbogacenia ekspresji scenicznej, podkreślenie roli orkiestry czy też nadanie uwerturze struktury "szybko-wolno-szybko" oraz inne zabiegi pozwalające na nadanie cech silnie lirycznych, delikatnej melodyjności, subtelności gatunkowej i nieodpartego uroku opery lirycznej.

²⁸ Urodzony we włoszech francuski kompozytor, instrumentalista i tancerz, który większość swojego życia spędził pracując na dworze Ludwika XIV we Francji. Uważany jest za mistrza francuskiego stylu barokowego. Został poddany króla francuskiego w 1661 roku.

Massenet'a ulega przeobrażeniom wraz ze zmianami fabuły, co podkreśla cechy charakteru postaci. Siedem arii w tej operze reprezentuje różne style i siedem zupełnie różnych stanów emocjonalnych.

Dzięki połączeniu tradycyjnych technik opery francuskiej z modną ówczesnie formą opery lirycznej, muzyka w *Manon* Masseneta jest liryczna, pełna elegancji i piękna, co czyni ten utwór jednym z największych osiągnięć francuskiej opery lirycznej. Bardzo wysokie wymagania postawione są wobec barwy głosu śpiewaczki, która obrazuje zmiany wewnętrznych odczuć bohaterki.

4.2.1. Aria Manon z I aktu *Je suis encor tout é tourdie*

Trudność podczas procesu nagrywania polegała na tym, że rejestr całego utworu jest zbliżony do rejestru mowy, który łatwo charakteryzuje się słumieniem dźwięku podczas śpiewania. Dlatego konieczne jest, aby wokalistka utrzymywała jasną barwę i jednocześnie zachowywała właściwą intonację mowy. W przykładzie 119, większość śpiewu wykonywana jest w rejestrach średnicowych i niskich, a charakterystyka partii partii fortepianu nie jest jednoznaczna, dlatego wokalistka powinna zwiększyć modulację głosu by podkreślić znaczenie słów.

Całość jest niekonwencjonalna, składa się z 6-taktowego przebiegu wstępującego i 6-taktowego zstępującego. Pierwsze z nich wyrażają podekscytowanie Manon z powodu pierwszej wizyty w dużym mieście. Atak w części wstępującej przypada na słabej części taktu, a każda fraza zawiera co najmniej dwa *tenuto*, co pokazuje, wagę podkreślenia słów i emocji postaci. Fragment zstępujący prócz ekscytacji, zawiera w sobie również elementy nieśmiałości i wyjaśniania. Zwłaszcza w scenach z kuzynem, Manon zachowuje się nieco zalotnie. Dlatego śpiewając go musimy zadbać spójność i naturalność wypowiedzi.

Przykład 119: nr 24, takty 1-9; nr 25, takty 1-5

MANON (avec charme et émotion) *rall.*
p Je suis... en cor... tout é-tour-di-e... Je suis... en cor...
rall. tout en gour-di-e... *più f* Ah! mon cou-sin! Ex-cu-sez-
dia. moi! ex-cu-sez un moment d'émoi... *pp* Je suis... encor
rall. tout é-tour-di-e... *creac. a Tempo.* Par-donnez à mon ba-va-da-ge d'en'

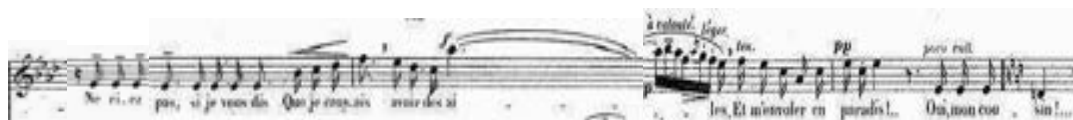
Począwszy od taktu szesnastego (przykład 120), narracyjny element śpiewu przeważać zaczyna nad lirycznym. Młoda dziewczyna mówi do siebie bez końca, dodając sobie odwagi w nowej sytuacji. Część jest stosunkowo swobodna, interakcja z akompaniamentem fortepianu powinna być wyraźna.

Przykład 120: nr 25, takty 7-8

ten. raccontati
 Le co-che s'éloignait à pei-ne... Que j'admira-is de tous mes

W takcie trzydziestym drugim „narracyjność” osiąga swój szczyt (przykład 121), zauważamy wznoszeniem się melodii. Śpiewając tę część, należy zwrócić uwagę na spójność słów i oddechu. Szesnastki w partii niskiej są krótkie i pełne. Partia w rejestrze wysokim wymaga pełnego rozwinięcia głosu, a śpiew koloratury jest niczym swobodne szybowanie. *Oui mon cousin...* w takcie trzydziestym szóstym szybko powraca do tonów niskich. Zwróćmy uwagę na miękkość i jednolitość głosu w tym miejscu.

Przykład 121: nr 28, takty 3-7



Takty jedenasty i czterdziesty trzeci (przykład 122) pokazują beztróskę Manon, która bez skrpułów śmieje się podczas żartów z kuzynem. Należy użyć prawdziwego uśmiechu, aby dobarwić tę frazę. wyzwaniem jest elastyczne łączenie śmiechu naturalnego i śpiewu.

Przykład 122: nr 29, takty 8-9



Od początku taktu pięćdziesiątego drugiego do końca utworu, muzyka powraca do pierwotnego rytmu, pokazując niestabilność nastroju Manon. W tej frazie musi być więcej radości i ekscytacji.

W utworze jest dużo zmian rytmicznych i dużo powtórzeń *unisono*. w *melodii* pojawia się także śmiech, wyrażający radość, ekscytację i ciekawość świata dziewczyny. Podczas śpiewu należy zwrócić uwagę na rytm i pracę oddechu, zwłaszcza na wykonanie niektórych akcentów, przy których kontrast dynamiczny wymaga odpowiedniego zaznaczenia.

4.2.2. Aria Manon z I aktu *Restons ici, puisqu'il le faut*

Kompozytor opisuje tutaj więcej zjawisk psychologicznych Manon, jej zmian emocjonalnych oraz jej wewnętrznych zmagania i kompromisów. Początkowo w głębi serca nakazywała sobie ucieczkę od życia do klasztoru (przykład 123). lecz bardzo ją pociągał wspaniały świat uciech i dóbr materialnych. W tym miejscu nie należy zbyt podkreślać dynamiki głosu, lecz raczej „mówić do siebie”. Jako

wiejska dziewczyna Manon jest jednocześnie pełna marzeń i boi się wszystkiego, co może ją spotkać.

Przykład 123: nr 46, takty 1-11

Pojawienie się kilku *arpeggio* jest ilustracją dziewczyn z pięknymi (przykład 124) , kołyszącymi się dużymi spódnicami. To na ich widok bohaterka po raz kolejny zmienia zdanie. Miasto, wspaniale ubrane kobiety, sprawia, że Manon utwierdza się w nowym postanowieniu. Śpiewając frazę „com bien ces femmes sont jolies”, można wykorzystać efekt wzdechnięcia z serca: Te kobiety są takie piękne, stopniowo wzmacniać głos, odzwierciedlając rosnące pragnienie Manon.

Przykład 124: nr 47, takty 1-5

Wraz z ochłonięciem uświadamia sobie, że nie może zmienić losu i czeka ją pójście do klasztoru. To wymaga zmiany barwy dźwięku (przykład 125). Należy delikatnie wymawiać spółgłoski i śpiewać pełne samogłoski, aby słowa i melodia były zintegrowane.

Przykład 125: nr 48, takty 4-16

Wraz z gwałtownym opadaniem melodii Manon desperacko chce zmienić rzeczywistość, rozpoczyna walkę. Dlatego śpiewając tę część, konieczne jest wzmocnienie dynamiki i tonu głosu (przykład 126). Mocne wsparcie oddechowe osiąga swoje ekstremum przy skoku oktawowym w takcie czterdziestym dziewiątym. Emocje i głos eksplodują.

Przykład 126: nr 49, takty 1-9

Manon pełna smutku i rezygnacji, godzi się na swój los. Toteż głos powinien tu być przytłumiony, tempo niezbyt szybkie, trzeba ukazać uczucie rozczarowania bohaterki.

Druga aria wyraża nastrój straty, rozpacz i żalu. Manon dostrzega, że nie może zmienić losu, usiłuje się pocieszać. Barwa głosu powinna być lekko przygaszona. W omawianym fragmencie pojawia się siedem zmian rytmicznych, ukazujących wewnętrzną walkę Manon, jej sprzeczności, tęsknotę i złożony nastrój, bezradność. Wykonawczynie musi dostosować wewnętrzną ekspresję emocjonalną do częstych zmian rytmu, starać się uzyskać barwę głosu odpowiednią do przejścia od „fantazji” do „rzeczywistości”.

4.2.3. Aria Manon z II aktu *Allons il le faut, Adieu, notre petite table*

Partia akompaniamentu wprowadza napięcie, ukazując skrajną panikę w sercu Manon. W obliczu zbliżającego się rozstania waha się, lecz natychmiast znajduje powód by odejść. Zwróćmy uwagę na zmiany emocjonalne i płynność głosu (przykład 127).

Przykład 127: nr 123, takty 1-11

Ma ona swój punkt kulminacyjny w części drugiej (przykład 128). wewnętrzna walka Manon osiąga szczyt. W tej części zwracamy szczególną uwagę na jej zmiany emocjonalne. Wskazówką kompozytora jest użycie dużej liczby *tenuto*, podkreśla to intensywność wewnętrznej walki Manon. Potrzeba tutaj dobrego wsparcia oddechowego, a ekspresję słów podkreślamy pilnując wysokiej pozycji głosu.

Przykład 128: nr 124, takty 1-3, nr 125, takty 1-6, nr 126, takty 1-2

En animant. *ff* **Allegro.** *p*

...tends cette voix qui m'entraîne ne Contre ma volonté: Ma -
 non! Manon, tu seras reine... Roi ne... par la beau-
 -té... Je ne suis que faiblesse... Et
 que fragi - li - té!.. Ah!.. malgré moi je sens couler mes
 (faiblement)

Spokojnym i pełnym żalu tonem, Manon wyraża rozżalenie i tęsknotę za przeszłością. (przykład 129) Oznacza to, że bohaterka kocha Des Grieux, jednak myśli, że kiedy go opuści będzie mogła żyć jak królowa, wykorzystując swą urodę. Tego przecież zawsze pragnęła! wewnętrzny impuls skłania ją do podjęcia życiowych decyzji.

Przykład 129: nr 126, takty 3-6

Très retenu. 40 - ♩

lar - mes... De - vant ces ré - ves
 et fa - ces, La - ve - nir
 aura-t-il les charmes de ces beaux jours déjà passés?

Pełna sprzeczności partia Manon z recytatywu przechodzi w arię, której towarzyszą powolne i ciężkie akordy fortepianu. Manon spogląda na swój stolik i śpiewa cicho: Do widzenia, mały stoliczku. Siadaliśmy przy Tobie z nim razem (przykład 130). Nastroj tej arii waha się pomiędzy *piano* and *mezzo-piano*, podkreślając przygnębiający stan ducha Manon. Jest tu wiele oznaczeń muzycznych, jak *crescendo* i *diminuendo* czy też *ritardando*. W partii akompaniamentu, stające akordy cicho towarzyszą śpiewowi Manon, przypominającemu szept.

Zwracać musimy tutaj uwagę na spójność głosu podczas śpiewania i zachowanie pewnego szczególnego rodzaju wewnętrznego napięcia emocjonalnego.

Przykład 130: nr 127, takty 1-8, nr 128, takty 1-4

And.^{te} (Sans leur leur) (Manon s'est approché peu à peu de la table toute servie)
 65 = ♩ A dieu, no-tre pe-ti-te ta-ble,
 Qui nous ré-u-nit si sou-vent!... A dieu... a dieu, Notre pe-
 ti-te ta-ble Si gran-d pour nous re-ten-dant!... (avec un très lent)
 Où l'on, c'est
 l'imagi-na-ble. Si peu de pla-ce... en se ser-rant...

Aria pełna jest tego rodzaju sprzeczności. Zwłaszcza ostatnie zdanie ukazuje je bardzo dobrze (przykład 131). Wyraz poprzednich emocji budowany jest w *piano*, zaś ostatnia fraza „do widzenia” oddaje bezradność i zgorzknienie Manon. To „pożegnanie” jest najsilniejszą częścią całej arii, śpiewane forte. Widać z charakteru wypowiedzi, że Manon podjęła ostateczną decyzję i postanawia odejść.

Przykład 131: nr 129, takty 2-6

A dieu... notre pe-ti-te ta-ble... A dieu!

Aria wymaga użycia głosu w sposób bardzo delikatny i miękki, aby w pełni wyrazić uczucia bezradności Manon wobec okrutnych realiów życia; przygnębienie zakochanej bohaterki, która ma opuścić ukochanego; wahania wobec decyzji jakiego życia tak naprawdę pragnie.

4.2.4. Aria Manon z III aktu *Je marche sur tous les chemins... Obéissons quand leur voix appelle*

Nagranie tego fragmentu przebiegało bez szczególnych trudności. w części poprzedzającej *Gavotte* oczekujemy nieco więcej naturalności. Manon postanawia wieść życie, jakie sobie wymarzyła. Z dumą oznajmia, że dołączyła do klasy wyższej, chełpi się swoją urodą i bogactwem. Podczas śpiewania pierwszych czterech fraz (przykład 132) dźwięk powinien płynąć swobodnie. Odpowiednio modelujemy otwarcie ust i napięcie podniebienia miękkiego, aby głos mógł płynąć elastycznie z zachowaniem wysokiej pozycji.

Przykład 132: nr 189, takty 1-8

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four staves of music. The first staff is the vocal line, with lyrics in French: "de marche sur tous les chemins". The second staff continues the vocal line with "Aussi bien qu'une soit vraie". The third staff continues with "Oh s'incline, un bas se met main, Car". The fourth staff continues with "par la beauté je suis roi, ne! je suis roi ne!". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ff" and "poco rall.". The tempo is marked "Allegro maestoso" and the mood is "(avec impetuosite et gaiete)".

Po serii swobodnych i śpiewnych fraz pojawia się śmiech, kulminacyjny punkt emocjonalny (przykład 133). Należy zwrócić uwagę na odpowiednie wzmocnienie dynamiki i lekkość przednutek podczas artykulacji, tak by oddać charakter właściwy uczuciom bohaterki.

Przykład 133: nr 191, takty 6-7

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two staves of music. The first staff is the vocal line, with lyrics in French: "Ce serait, mes amis, dans un éclat de ri.re! Ah! ah! ah! ah! ah!". The second staff is a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "vivo" and "rit.". The tempo is marked "vivo" and the mood is "rit. Al".



Ten fragment w Gavotte'a jest elegancki i żywy, duża ilość pochodów wznoszących się, pojawiające się skoki oddają frywolność charakteru Manon. Śpiewaczka używa odpowiedniej techniki wokalne. aże jest nadanie przestrzeni dźwiękowi bez nadmiernej głośności lub utraty rezonansu podczas ściszenia głosu. ważny jest skoczny, naturalny charakter wypowiedzi muzycznej (przykład 134)

Przykład134: Gavotte, takty 1-9



Ważnym elementem jest świadome operowanie dynamiką. Fragment z użyciem śmiechu powinien być zaśpiewany naturalnym, jasnym dźwiękiem (przykład 135).

Przykład 135: Gavotte, takty 10-17, 20-25





W tej arii wykorzystano cechy muzyki tanecznej, nadając jej elegancji i romantyczny charakter, odpowiedni do wyrażenia delikatnych uczuć w zwięzłej i subtelnej formie. Należy unikać przesadnego emocjonalizmu i egzaltacji oraz zbytniego dramatyzmu, dążąc do podkreślenia miękkości, naturalności i elegancji.

4.2.5. Duet Manon i Des Grieux z III aktu *Pardonnez moi, Dieu; N'est-ce plus ma main*

Piąta i szósta fragment tworzą całość, z wplecionym duetem Manon i Des Grieux, ukazującym Manon zmęczoną ekstrawaganckim życiem, zaczynającą tęsknić za prawdziwą miłością. Odnajduje Des Grieux skutecznie dąży do pogodzenia się z nim. Rozpoczyna spowiedź Manon, która ma nadzieję na uzyskanie przebaczenia (przykład 136). Ton głosu powinien być w tym miejscu spójny z treścią - miękki, oddający pobożny charakter. Kiedy zauważa ją Des Grieux, wkrada się zdenerwowanie.

Należy zwrócić uwagę na kontrolę emocji. Głos powinien być miękki i delikatny, a oddech spójny z przebiegiem fraz. ważna jest ciągłość wypowiedzi.

Przykład 136: nr 260, takty 1-7, nr 261, takty 1-7





Dialog z Des Grieux zmienia ton głosu Manon z modlitewnego na błagalny (przykład 137). Najpierw podkreślane są pierwsze nuty każdej frazy, a następnie śpiewane z większą mocą. Głos powinien być nieco przytłumiony, aby dźwięk uzyskał miękkość.

Przykład 137: nr 263, takty 1-9



Wraz z brakiem przyzwolenia Des Grieux, natarczywość błagań Manon stopniowo się wzmacnia (przykład 138). Fraza podkreślają poczucie winy Manon. Fragmenty 139 i 140 wymagają większej siły głosu, konsekwencji prowadzenia linii melodycznej.

Przykład 138: nr 265, takty 8-11

Manon's vocal line in measures 8-11. The tempo is marked 'a Tempo' and the character is 'MANON'. The lyrics are: 'Oui!... je fus cou - pa - ble!... Oui!... Je fus cru - el le... jour! J'avais é - crit sur le sa - ble... C'était un ré - ve...' The music features expressive phrasing with slurs and dynamic markings like 'f'.

Przykład 139: nr 266, takty 4-5.

A short vocal phrase in measures 4-5. The tempo is 'a Tempo' and the character is 'MANON'. The lyrics are: 'Si je me re - pen - tais...' The music is marked 'expressif'.

Przykład 140: nr 266, takty 7-9.

A vocal phrase in measures 7-9. The tempo is 'a Tempo' and the character is 'MANON'. The lyrics are: 'Est - ce que tu n'aurais pas de pi - tié?...' The music is marked 'f'.

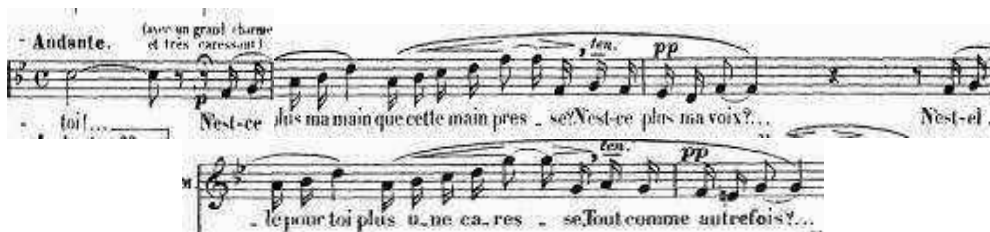
Des Grieux ponownie odrzuca Manon, ona pogrążyć się we wspomnieniach słodkiej miłości (przykład 141). Wypowiadając słowa *Helas* należy podkreślić rodzaj emocji, wyrażając żal poprzez płacz.

Przykład 141: nr 267, takty 6-13; nr 268, takty 1-5

Manon's vocal line in measures 6-13 and 1-5. The tempo is 'a Tempo' and the character is 'MANON'. The lyrics are: 'Hé - las! Hé - las!... l'oiseau qui fuit... Ce qu'il croit l'oiseau... va - ge Le plus - souvent - la nuit... D'un vol dé - sespé - ré - revient battre au vi - tra - ge!... Par - don - ne - moi!... Je meurs à tes ge - noux...' The music features expressive phrasing with slurs and dynamic markings like 'f' and 'rall'.

Manon zaczyna przypominać sobie dawną miłość (przykład 142), błagając Des Grieux o przebaczenie. Każdy pochód w górę jest małą kulminacją, należy je łączyć zachowując wyraźne wydzielenie poszczególnych części wypowiedzi.

Przykład 142: nr 269, takty 3-7



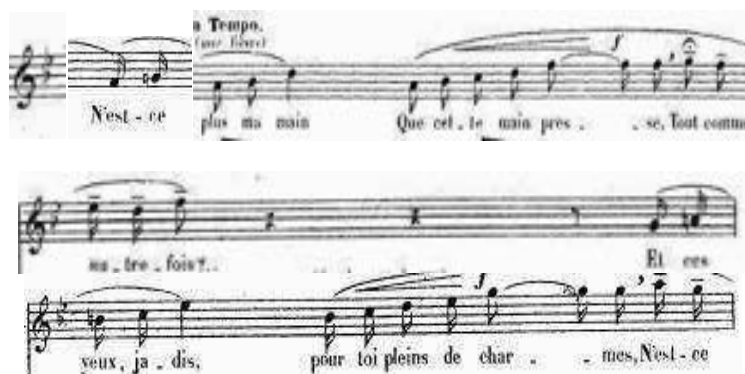
Trzecie powtórzenie (przykład trzydziesty drugi) to niespokojna mentalność Manon, kiedy nie może się doczekać, aż usłyszy odpowiedź Des Grieux. Podczas śpiewania musi stopniowo zwiększać prędkość i natychmiast zwolnić przy ostatnim zdaniu (przykład 143).

Przykład 143: nr 270, takty 3-4



W całym utworze najsilniejsze jest powtórzenie tematu na początku przykładu 144. Głos jest „cięższy”, niż poprzednio, a linia wokalna szersza. Manon wyraża swoją miłość do Des Grieux, nakłaniając do wybaczenia.

Przykład 144: nr 274, takty 1-5





Zaczynają się wspólne zwierzenia, dochodzi do pojednania, obejmują się, rozładowują emocje poprzez płacz. W ostatnim zdaniu konieczne jest zbudowanie właściwej siły przekazu, przez odpowiedni dobór środków wykonawczych.

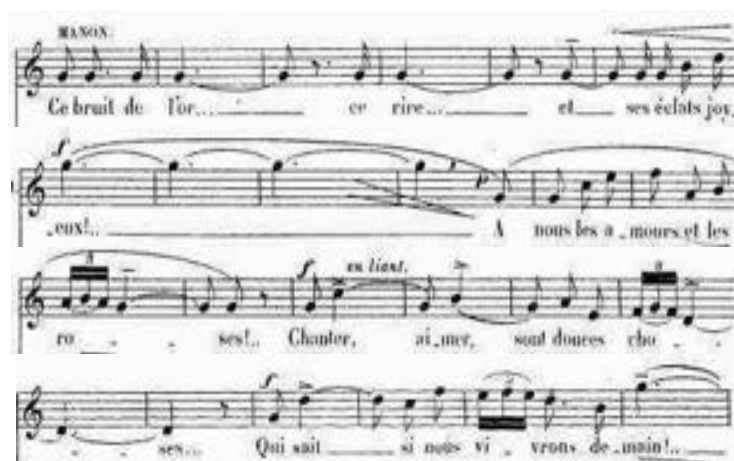
Przykład 145: nr 275, takty 13-15



4.2.6. Aria Manon z IV aktu *Ce bruit de l'or, Ce rire!*

Manon zachęca Des Grieux do oszustwa, udziału w hazardzie. Aria przepełniona jest wzmiankami o pieniądzu, różach, miłości i pożądaniu, jest bardzo hedonistyczna w swojej wymowie. Należy zwrócić uwagę na połączenie głosu i emocji podczas śpiewania, szczególnie na początku kiedy z rejestrów niskich przechodzimy w wysokie, barwa głosu powinna być bardzo jasna. Prawie cała linia melodyczna tego fragmentu to ciągle przebiegi wznoszące się, gdzie głos musi być przepełniony entuzjazmem (przykład 146).

Przykład 146: nr 307, takty 7-16; nr 308, takty 1-34





Śpiewając arie Manon w operze Massenet'a, musimy zachować delikatną, elegancką klarowną barwę głosu. Odpowiada za to właściwa kontrola oddechu. wypowiedź muzyczna powinna oddawać głębokie i czytelne emocje. Przy tonach niskich pamiętać musimy o naturalności, przy średnich o „pełni brzmienia”, przy wysokich o spójności ich z całością frazy oraz o nośności. Głos należy prowadzić z dużą płynnością, ze zwróceniem uwagi na biegnikowe fragmenty linii melodycznej.

4.3. Manon Lescaut Giacomo Pucciniego

4.3.1. Aria Manon z II aktu *In quelle trine morbide*

Manon Pucciniego jest bardziej wyrazista niż Auber'a czy Massenet'a. Giacomo Puccini, to po Verdim najwybitniejszy włoski kompozytor operowy, który niemal w każdej operze podejmuje temat miłości. Pozwala to twórcy wyrażać istotę człowieczeństwa, oddać naturę emocji towarzyszącą pokonywaniu przeszkód, rozwiązywaniu konfliktów. W operach Pucciniego granice między recytatywem i arią zostają zatarte. W tkankę arii w całości naturalny w sposób wkomponowane są partie recytatywu, czy śpiewu zespołowego. Obserwujemy to również *Manon Lescaut*. Ostatni akt obejmuje na przykład wielki duet, będący zarazem finałem dzieła. Bardzo często w jego operach partia orkiestry stanowi tkankę, w którą wplecione są krótkie i wyraziste dialogi bohaterów. Taka forma przekazu zwiększa rolę orkiestry w kreacji osobowości postaci, uwalniając potężną ekspresję. Dzięki zastosowaniu takich rozwiązań, muzyka Pucciniego płynie nieprzerwanie, zachowując integralność procesu dramatycznego, w pełni współtworząc atmosferę scenicznej rzeczywistości.

Pierwsza aria wyraża smutek Manon, wewnętrzne rozedrganie, spowodowane tęsknotą za Des Grieux. wymaga ona dokonania wielu zmian w głosie odnoszących się zarówno do dynamiki głosu, jak i jego barwy. Stanowi to poważne wyzwanie dla wykonawczyni. Rozpoczyna się

pianissimo (przykład 147), nutą, przypadającą na mocna część taktu. Choć głos ma być delikatny, barwa musi być pełna rezonansu. Naśladujęm narrację mowy przy zachowaniu śpiewności.

Przykład 147: Akt II nr 6, takty 6-13

(si guarda intorno e si ferma cogli occhi all'alcova)

MAN. MOD.^{to} CON MOTO ♩ = 84

p In que - lle tri - ne mor - bi - de... nell'al - co - va do -
 - ra - ta v'è un si - len - zio ge - li - do mor - tal... v'è un si -
ritenuto molto *a tempo*
 - len - zio, un freddo che m'agghiacc - cial.....

Druga fraza przywołuje wspomnienia szczęśliwego życia w przeszłości. Nadal śpiewamy *pianissimo*. W takcie 18 ekspresja nasila się (przykład 148). Kontrolując oddech i zmniejszając dynamikę przechodzimy do sylaby *ho*, najwyższej w całym utworze. Zgodnie z własną wrażliwością artystyczną, tworzymy swobodne *fermato*, wyrażające rozmarzenie Manon.

Przykład 148: Akt II nr 6, takty 14-21

p Ed io che m'ero av - vez - za a una ca - rez - za vo - lut - tu - o - sa di labbra ar -
 - den - ti ed'infuocate brac - cia... or ho... tutt'altra co - sa.....

poco allarg. *f* *a tempo*

Druga połowa arii wymaga od wokalistki większej dynamiki. Emocje Manon ujawniają się, rosną stopniowo wraz z wysokością dźwięków (przykład 149).

Przykład 149: Akt II nr 7, takty 1-8



Ostatnia fraza (przykład 150) wydaje się wyczerpywać siły Manon. Dynamika powraca do *piano* z początku arii. Ostatniego wezwania powinno sprawić wrażenie niekończącego się, silnie zadziałać na wyobraźnię słuchacza.

Przykład 150: Akt II nr 7, takty 9-17



Ta aria sopranowa ma melodię prostą i bezpretensjonalną, nie jest zbyt długa, lecz ma wyraźną hierarchię. Ukazuje przede wszystkim wewnętrzny świat bohaterki Manon. Śpiewając tę arię zwróćmy uwagę na ciągłość brzmienia, stabilność oddechu i delikatność wewnętrznego świata Manon.

4.3.2. Aria Manon z IV aktu *Sola, perduta, abbandonata*

Ten fragment to pożegnanie i krzyk Manon. Brzmi jak skarga na los. Wypełnia go bezsilna rozpacz i żal, ale również wielka wola przetrwania. Wyraża bardzo złożony nastrój bohaterki, jest kwintesencją jej osobowości.

Manon zostaje zesłana na kontynent amerykański. Jest chora i głodna, nie może zobaczyć się ze swoim kochankiem Des Grieux. Tęskni za życiem, rozpamiętuje przeszłość, jest świadoma zbliżającej się śmierci.

Przykład 151: Akt IV nr 10, takty 1-8

MOSSO con la massima espress. e con angoscia

(Al) So - la per - duta, ab - ban - do - na - ta..... In lan - da de - so - la - ta!.....

Bohaterkę wypełnia wzruszenie pojawiające się na skutek cierpień, choroby i bólu. Manon podnosi się wykorzystując wszystkie swoje siły, aby krzyknąć do losu: *Ah! Non voglio morir* (*Ach, nie chcę umierać!*). Konieczna jest właściwa kontrola oddechu, by osiągnąć efekt wybuchu, a następnie zapewnić ciągłość podparcia przy wykonywaniu melodii zstępującej.

Przykład 152: Akt IV nr 10, takty 2-8

(alzandosi) stent:.....

io la de - ser - ta don - na! Ah! non vo - glio mo - rir, no! non vo - glio mo - rir!..... Tut - to dunque è fi - ni - to.

Tempo przechodzi w żywiołowe *allegro*. Wraz z jego zmianą, trzeba zwrócić uwagę na rytm, zwłaszcza na kropki i pauzy, aby wyśpiewać je dokładnie z wielkim żarem (przykład 153).

Przykład 153: Akt IV nr 12, takty 1-24

ALLEGRO VIVO. $\text{♩} = \text{♩}$

(A9) Ahi! mia bel-tà fu-ne-sta, i-re no-
 -vel-le accen-de..... Strap-par da lui mi si vo-
 -le-a; or tut-to il mio pas-sa-to or-ri-bi-le ri-
 -sor-ge, e vi-vo in nan-zi al guar-do mio si-
 po-sa. Ah! di san-gue
 s'è mac-chia-to.

Takt poniżej jest punktem kulminacyjnym całego utworu (przykład 154). Oddech musi być pełny. Tylko przy racjonalnym wykorzystaniu poprzedniego wdechu, dźwięk trwający przez pięć miar, w oktawie dwukreślnej może być zaśpiewany w pełni i mocno.

Przykład 154: Akt IV, nr 13, takty 1-6

LARGO MOLTO SOST.^{mo}

Ah! tutto è fi-ni-to!
 A-sil di pa-ce...
 o-ra la tom-ba in-vo-co...

Takty w kolejnym przykładzie to końcowe frazy utworu. Manon stara się wyrazić swoje myśli i uczucia: *-no!no!non voglio morir, amore aita* („Nie, nie, nie chcę umierać, chcę jeszcze żyć”). W dynamice śpiewu *ff*, głos musi brzmieć niezwykle wybuchowo, zobrazować, że Manon jest wyczerpana walką z losem, i ukazać bezsilność bohaterki.

Przykład 155: Akt IV nr 13, takty 7 ; Akt IV nr 14, takty 1-5

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef, 2/4 time, and contains the lyrics: "no, non voglio mo_rir, non vo_glio mo _rir! no! no! non". Above the staff are performance markings: *p* *lentamente*, *f* *rapido*, *ALTO SOST.^{to}*, and *(con disperazione)* *ff*. The bottom staff is also in treble clef, 2/4 time, and contains the lyrics: "vo _ glio mo _ rir... a _ mo _ re, a _ ta!.....". Above this staff are performance markings: *a tempo*, *rall. e dim.*, and *a tempo*.

Aria charakteryzuje się ciągłymi zmianami rytmu, harmonii i faktury, jest ekscytująca, zadziwiająca. W interpretacji pomaga dokładne zrozumienie znaczenia każdej frazy, by w pełni dobrać kolorystykę dźwięku, frazy, i zademonstrować tragizm postaci jej okrutny los.

Twórczość Pucciniego stawia bardzo wysokie wymagania techniczne wokaliście. Potrzebuje zarówno zdolności ekspresji lirycznej, jak i wspartej mocą głosu. W porównaniu do poprzednich dzieł głos musi być pełniejszy i cięższy, z nieco bogatszym brzmieniowo niższym rejestrem o dużej sile ekspresji dramatycznej, zdolny wyrazić złożoność i wielowarstwowość psychiki bohaterki.

AKOŃCZENIE

O wyborze tematu zdecydował brak materiałów analizujących zagadnienie na rynku chińskim. Przy zwiększonym zainteresowaniu tym repertuarem wśród wykonawców i studentów chińskich, dogłębne opracowanie zagadnień technicznych i wykonawczych spełnia ważne zadanie.

Wiedza teoretyczna i praktyczna jaką autorce pracy udało się zdobyć pod kierunkiem profesor Jolanty Janucik podczas prowadzonych badań, zmieniła zasadniczo świadomość dotyczącą różnorodności stylistycznej. Rozbudowała w znacznym stopniu aparat techniczny, pobudziła wyobraźnię słuchową do kształtowania różnorodnych barw dźwięków, uzależnionych od zapisanych muzycznie stanów emocjonalnych postaci.

Kreowanie tej samej postaci w różnych stylistycznie ujęciach pomogło w docenieniu roli różnicowania środków technicznych i artystycznych na przestrzeni całych scen.

Dysertacja jest próbą klasyfikacji najważniejszych elementów podkreślających styl wokalny w operach D.Aubera, J.Massenet'a, G.Pucciniego, pozwalającą usystematyzować zdobytą wiedzę z perspektywy chińskiej wykonawczynie. Autorka ma nadzieję, że przyczyni się do uzupełnienia braków występujących na rynku operowym Chin, a tym samym wpłynie na poznanie i popularyzację oper francuskojęzycznych w swoim kraju.

WYKAZ WYKORZYSTANYCH PUBLIKACJI

1. Źródła

- 1.1. D. F. E. Auber , *Manon Lescaut*, Maison (opery, materiały nutowe) Boieldieu, Paris 1856.
- 1.2. J.Massenet, *Manon* (wyciąg fortepianowy), Heugel G. Hartmann, Paryż 1895.
- 1.3. J.Massenet, *Manon* (partytura), Heugel & Cie, Paryż 1895.
- 1.4. G.Puccini, *Manon Lescaut* (wyciąg fortepianowy), Ricordi, Mediolan 1893.
- 1.5. G.Puccini, *Manon Lescaut* (partytura), Ricordi, Mediolan 1915.
- 1.6. A.F.Prévost , *Memories et aventures d'un homme de qualité, qui s'est retiré du monde. Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, Aux dépens de la Compagnie, Amsterdam 1738.
- 1.7. A. F.Prévost , *Manon Lescaut*, Hesperus Press Limited, London 2004.

2. Encyklopedie

- 2.1. Encyklopedia Muzyczna PWM Warszawa 1979, 2000, 2004.
- 2.2. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd edition (29 volumes, 2001).
- 2.3. The New Grove Dictionary of Opera (4 volumes, 1992).

3. Opracowania

- 3.1. G.Adami , *Puccini*, Treves, Milano 1935.
- 3.2. T.A.Ahern , *Manon and Manon Lescaut: a textual and vocal analysis of the operas of Jules Massenet and Giacomo Puccini*, DMA Diss. University of Missouri – Kansas City 1996.
- 3.3. T.Barriere & M.Fournier , *Manon Lescaut, drame en cinq actes mêlé de chant*, Paris 1852.
- 3.4. E.N.Boudreaux , *Defining Manon: 3 Operas on A. Prevost's Manon Lescaut*, Houston 2013.
- 3.5. C.Buck , *The Mèlodies of Jules Massenet: Settings of Female Poets*, University of Kansas Kansas City 2018.
- 3.6. J.Budden , *Puccini*, Carocci, Roma 2013.
- 3.7. A.Campana , *Look and Spectatorship in Manon Lescaut*, The opera Quarterly 24, no. 1 – 2, 2008.
- 3.8. M.Carner , *The Two "Manons" In Major and Minor*, Duckworth, London 1980.
- 3.9. M.Carner , *Puccini. A Critical Biography*, Duckworth, London 1958.
- 3.10.D.Charlton, *The Cambridge companion to Grand Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- 3.11. G.Condé, *Massenet. In Massenet: Manon*, Calder, London 1984.

- 3.12. R.A.Francis , *Prévost Manon Lescaut: Critical Guides to French Texts*, Grant & Cutler Ltd., London 1993.
- 3.13. E.Gara , *Carteggi pucciniani*, Ricordi, Ricordi 1958.
- 3.14. M.Girardi , *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia Marsilio, Venezia 2000.
- 3.15. M.Girardi , *Manon Lescaut in "La Fenice prima dell'opera"*, Essays by R.Pecci , M.D'Angelo , M.Girardi , E.Bonomi , Venezia 2010.
- 3.16. M.Girardi *Manon Lescaut: futuro e tradizione*. MUSICOM; 2017.
- 3.17. T.S.Grey, *Metaphorical modes in nineteenth-century music criticism*. Steven Paul Scher, Cambridge University Press, 1992.
- 3.18. T.S.Grey, *Leading motives and narratives threads*. Hermann Danuser and Tobias Plebuch, Bärenreiter; 1998.
- 3.19. J. W.Hansen, "Sibyl Sanderson's Influence on Manon" *The Opera Quarterly* 15, no. 1 1999.
- 3.20. Harding, J. Massenet. London, J.M. Dent & Sons Ltd; 1970.
- 3.21. H.J.Holmquest *Compositional style in the song cycles of Jules Massenet*. University of Oregon; 2009.
- 3.22. D. Irvine, *Massenet: A Chronicle of His Life and Times*. New York: Amadeus Press; 2003.
- 3.23. N. John, *Manon by Jules Massenet (Opera Guides)*, London; 2011.
- 3.24. D.Kämper & P.Knabe, "Un Requiem pour Manon." . Jean-Paul Capdevielle and Peter-Eckhard Knabe . Cologne, dme-Verlag; 1986.
- 3.25. R. Lalli, "The Manon Variations". *Opera news* 70, 2006.
- 3.26. R. I.Letellier, *Daniel-Francois-Esprit Auber: The Man and His Music*. UK: Cambridge Scholars; 2010.
- 3.27. H.Macdonald, "A Musical Synopsis." In *Massenet: Manon*, Nicholas John. London: Calder; 1984.
- 3.28. J.Massenet, "My Recollections." Maynard & Company; 1919.
- 3.29. A.J.Miller, "Manon and Her Daughters. PhD Diss. Duke University; 2002.
- 3.30. R. Milnes, "Massenet: Manon." In *The Grove Book of Operas*, Stanley Sadie and Laura Macy . Oxford: University of Oxford Press; 2006.
- 3.31. V. Mylne, "Prévost and 'Manon Lescaut.'" In *Massenet: Manon*, Nicholas John, London: Calder; 1984.
- 3.32. V.Mylne, *Prévost: Manon Lescaut*". London: Arnold; 1972.
- 3.33. G.Paduano, "Tu, tu, amore, tu" in "Nuovi argomenti", 1984.

- 3.34. G. Paduano , Massenet e Puccini, Pisa, ETS; 2004.
- 3.35. J.Pellegrini, Di qua dal Cielo., 2008.
- 3.36. H.Stapela, Piety and sensuality in Massenet's operas Manon and Thaïs. North-West University; 2015.
- 3.37. S.Scherr, "The Chronology of Composition of Puccini's Manon Lescaut.", Gabriella Biagi Ravenni and Carolyn M. Gianturco . Lucca, Italy: Libreria Musicale Italiana; 2007.
- 3.38. H.Schneider, "Scribe and Auber: constructing Grand Opera". David Charlton . Cambridge: Cambridge University Press; 2003.
- 3.39. R. Wagner, "Über die Anwendung der Musik auf das Drama", 1879.
- 3.40. W.Weaver, "Puccini's Manon and his other heroines".William Weaver and Simonetta Puccini, New York: W.W. Norton and Company, Inc.; 2000.

4. Opracowania chińskojęzyczne

- 4.1. Shi, Yingzhao . Zapiski muzyki klasycznej. Syczuan Literature and Art Publishing House, 2001.
- 4.2. Xu, Zhongrong .Magik w teatrze. Hebei Education Press, 2004.
- 4.3. Morrison, P. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Londyn..1981.
- 4.4. Li, Jinzhu . Muzyka zachodu. Renmin University of China Press, 2004.
- 4.5. Chen, Lixin; Li, Wei. Puccini wśród płyt. Shanghai World Book Publishing Company.2001.
- 4.6. Zhang, Xian; Xu, Guobi; Shen, Wenkai; Xu, Huaying . Wyjaśnienie słynnych oper zachodnich. People's Music Publishing House, 2001.
- 4.7. Fu, Xin . Shounong Resgo. Baihuazhou Literature and Art Publishing House, 2004.
- 4.8. Xu, Zhongrong . Magik w teatrze. Hebei Education Press, 2004.
- 4.9. Waugh, A. Opera – nowy sposób słuchania, 1996.
- 4.10. Wang, Yuhuan . Chongguo Renmin University Press, 2005.
- 4.11. Liu, Ziyin; Lin; Mizhong . Docenianie zagranicznej sztuki operowej. Southwest Normal University Press, 2010.
- 4.12. Wu, Zuqiang . Analiza form i dzieł muzycznych. Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 1962.
- 4.13. Zhao, Wei . Głęboki sens wyrażony pasją. O obrazie zwykłych ludzi w autentycznej operze. Edukacja artystyczna, 2006.
- 4.14. Wang, Qunying . Forma i konstruktywna funkcja dramatu europejskiej muzyki operowej. Journal of Guangxi Arts University Journal Art Exploration, 2005.
- 4.15. Niu, Zhanguo. O operze Pucciniego: kreacja postaci Rudolfa w La Boheme. Capital Normal University, 2007.

4.16. Nano, Shibata . Historia zachodniej muzyki. Friends of Tokyo Music, 1967.

STRONY INTERNETOWE

1. [https://imslp.org/wiki/Manon_Lescaut_\(Auber%2C_Daniel_Fran%2C3%A7ois_Esprit\)](https://imslp.org/wiki/Manon_Lescaut_(Auber%2C_Daniel_Fran%2C3%A7ois_Esprit))
2. [https://imslp.org/wiki/Manon_\(Massenet,_Jules\)](https://imslp.org/wiki/Manon_(Massenet,_Jules))
3. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/53/Postcard-1910_Daniel_Fransois_Auber.jpg/150px-Postcard-1910_Daniel_Fransois_Auber.jpg
4. [https://imslp.org/wiki/Manon_Lescaut,_SC_64_\(Puccini,_Giacomo\)](https://imslp.org/wiki/Manon_Lescaut,_SC_64_(Puccini,_Giacomo))
5. https://en.wikipedia.org/wiki/Manon_Lescaut
6. https://fr.wikipedia.org/wiki/Daniel-Fran%25ois-Esprit_Auber#Op%25%24ras_2
7. https://fr.wikipedia.org/wiki/Jules_Massenet#Op%25%24ras

WYKAZ TABEL

1. Tabela nr 1 Najważniejsze wątki *Historia Kawalera des Grioux i Manon Lescaut* A. Prévosta
2. Tabela nr 2 Porównanie postaci w powieści i wybranych operach
3. Tabela nr 3 Zestawienie wątków powieści i wybranych oper
4. Tabela nr 4 Budowa arii Manon z I aktu *C'est l'histoire amoureuse*.
5. Tabela nr 5 Budowa arii Manon z II aktu *Plus de rêve qui m'enivre*.
6. Tabela nr 6 Budowa arii Manon z I aktu *Je suis encor tout étourdie*.
7. Tabela nr 7 Budowa arii Manon z I aktu *Restons ici, puisqu'il le faut*.
8. Tabela nr 8 Zestawienia temp w arii Manon z I aktu *Restons ici, puisqu'il le faut*.
9. Tabela nr 9 Budowa arii Manon z II aktu *Allon il le faut, Adieu, notre petite table*.
10. Tabela nr 10 Budowa arii Manon z III aktu fr. *Je marche sur tous les chemins*.
11. Tabela nr 11 Budowa arii Manon z III aktu fr. *Obéissons quand leur voix appelle*.
12. Tabela nr 12 Budowa arii Manon z IV aktu *Ce bruit de l'or, Ce rire!*
13. Tabela nr 13 Budowa arii Manon z I aktu *In quelle trine morbide*.
14. Tabela nr 14 Budowa arii Manon z IV aktu *Sola, perduta, abbandonata* .

PRZYKŁADY NUTOWE

I. Analiza Kluczowych fragmentów muzycznych

1. D. Auber *Manon Lescaut* Aria Manon z I aktu *C'est l'histoire amoureuse*

Przykład 1: *Bourbonnaise*, takty 1-4

Przykład 2: *Bourbonnaise*, takty 5-13

Przykład 3: *Bourbonnaise*, takty 13-17

Przykład 4: *Bourbonnaise*, takty 17-20

Przykład 5: *Bourbonnaise*, takty 20-24

Przykład 6: *Bourbonnaise*, takty 25-34

2. D. Auber *Manon Lescaut* Aria Manon z II aktu *Plus de rêve qui m'enivre*

Przykład 7: Aria(Akt II), takty 5-11

Przykład 8: Aria(Akt II), takty 12-16

Przykład 9: Aria(Akt II), takty 20-24

Przykład 10: Aria(Akt II), takty 25-28

Przykład 11: Aria(Akt II), takty 34-35

Przykład 12: Aria(Akt II), takty 36-41

Przykład 13: Aria(Akt II), takty 47-51

Przykład 14: Aria(Akt II), takty 59-63

Przykład 15: Aria(Akt II), takty 75-79

Przykład 16: Aria(Akt II), takty 81-84

Przykład 17: Aria(Akt II), takty 84-90

Przykład 18: Aria(Akt II), takty 91-100

Przykład 19: Aria(Akt II), takty 101-105

Przykład 20: Aria(Akt II), takty 109-114

Przykład 21: Aria(Akt II), takt 25, takt 113 początek arii i cabaletty .

Przykład 22: Aria(Akt II), takty 116-122

Przykład 23: Aria(Akt II), takty 129-133

Przykład 24: Aria(Akt II), takty 133-138

Przykład 25: Aria(Akt II), takty 159-163

3. J. Massenet *Manon* aria Manon z I aktu *Je suis encor tout étourdie*

Przykład 26: nr 23, takty 22-27

Przykład 27: nr 24, takty 1-9; nr 25, takty 1-4

Przykład 28: nr 25, takty 5-6

Przykład 29: nr 28, takty 1-3

Przykład 30: nr 28, takty 4-7

Przykład 31: nr 29, takty 4-6

Przykład 32: nr 29, takty 8-10

Przykład 33: nr 30, takty 12-14

4. J. Massenet Manon aria Manon z I aktu *Restons ici, puisqu'il le faut*

Przykład 34: początek arii

Przykład 35: nr 47, takty 1-5

Przykład 36: nr 47, takty 6-9

Przykład 37: nr 47, takty 11-15

Przykład 38: wstęp

Przykład 39: nr 48, takty 5-15; nr 49, takt 1 (linia wokalna)

Przykład 40: nr 50, takty 4-9

5. J. Massenet Manon aria Manon z II aktu *Allon il le faut, Adieu, notre petite table*

Przykład 41: takty 4-5; takt zamykający

Przykład 42: nr 124, takty 2-3; nr 125 takty 1-4 (linia wokalna)

Przykład 43: nr 125, takty 5-6; nr 126, takty 1-3 (linia wokalna)

Przykład 44: nr 126, takty 3-6

Przykład 45: nr 127, takty 1-6

Przykład 46: nr 129, takty 2-6

6. J. Massenet Manon aria Manon z III aktu *Je marche sur tous les chemins... Obéissons quand leur*

Przykład 47: nr 189, takty 1-2

Przykład 48: nr 189, takty 7-8

Przykład 49: nr 190, takty 1-4

Przykład 50: nr 190, takty 7-8

Przykład 51: nr 191, takty 5-8 (linia wokalna)

Przykład 52: Gavotte, takty 4-6

Przykład 53: Gavotte, takty 9-16

Przykład 54: Gavotte, takty 20-26 (linia wokalna Manon)

Przykład 55: Gavotte, takty 31-36

Przykład 56: Gavotte, takty 48-53 (linia wokalna Manon)

7. J. Massenet Manon duet Manon i Des Grieux z II aktu *Pardonnez moi; N'est-ce plus ma main*

Przykład 57: nr 259, takty 1-5

Przykład 58: nr 260, takty 1-5

Przykład 59: nr 260, takty 1-7; nr 261, takty 1-7 (linia wokalna).

Przykład 60: nr 260, takty 3-5

Przykład 61: nr 260, takty 5-7; nr 261, takty 1-4

Przykład 62: nr 261, takty 4-7

Przykład 63: nr 261, takty 4-7

Przykład 64: nr 262, takty 7-11

Przykład 65: nr 262, takty 6-16 (linia wokalna)

Przykład 66: nr 262, takty 1-7; nr 263, takty 1-4 (linia wokalna Manon)

Przykład 67: nr 263, takty 5-9

Przykład 68: nr 264, takty 3-6

Przykład 69: nr 265, takty 3-6

Przykład 70: nr 265, takty 8-15

Przykład 71: nr 266, takty 10; nr 267, takty 1-4

Przykład 72: nr 267, takty 6-8

Przykład 73: nr 268, takty 6-8

Przykład 74: nr 268, takty 10-11; nr 269, takty 1-3

Przykład 75: nr 269, takty 4-6

Przykład 76: nr 269, takt 5

Przykład 77: (linia wokalna) nr 270, takty 3-4

Przykład 78: nr 271, takty 5-6

Przykład 79: nr 272, takty 1-4

Przykład 80: nr 273, takty 1-3

Przykład 81: nr 275, takty 1-8

Przykład 82: nr 275, takty 10-15

8. J. Massenet Manon aria Manon z IV aktu „*Ce bruit de l'or, Ce rire!*”

Przykład 83: nr 307, takty 1-16

Przykład 84: nr 308, takty 1-10

Przykład 85: nr 308, takty 11-17

Przykład 86: nr 308, takty 18-25

Przykład 87: nr 309, takty 14-17; nr 310, takty 1-7

Przykład 88: nr 310, takty 8-17

Przykład 89: nr 312, takty 2-15; nr 313, takt 1

9. G. Puccini *Manon Lescaut* Aria Manon z I aktu *In quelle trine morbide*

Przykład 90: Akt I nr 6, takty 1-5

Przykład 91a: Akt II nr 6, takty 6-8 (linia wokalna).

Przykład 91b: (poniżej, linia wokalna)

Przykład 92: Akt II nr 6, takty 6-13

Przykład 93: Akt II nr 6, takty 12-14

Przykład 94: Akt II (linia głosu) nr 6, takty 14-15

Przykład 95: Akt II, nr 6, takty 14-17

Przykład 96: Akt II, nr 6, takty 18-20

Przykład 97: Akt II, nr 6, takty 18-20 (pierwsza kolumna instrumenty dęte, druga smyczki)

Przykład 98: Akt II, nr 7, takty 1-7

Przykład 99: Akt II, nr 7, takty 9-12

10 G. Puccini *Manon Lescaut* Aria Manon z IV aktu *Sola, perduta, abbandonata*

Przykład 100: Akt IV, nr 9, takt 23

Przykład 101: Akt IV, nr 10, takty 1-18

Przykład 102: Akt IV, (partia wokalna) nr 10, takty 20-29

Przykład 103: Akt IV, nr 11, takty 2-6

Przykład 104: Akt IV, nr 11, takty 6-8

Przykład 105: Akt IV, nr 11, takty 10-15

Przykład 106: Akt IV, nr 12, takty 1-10

Przykład 107: Akt IV, nr 12, takty 1-4

Przykład 108: (wyciąg z części orkiestrowej) Akt IV, nr 12 takty 11-24

Przykład 109: (część wokalna) Akt IV, nr 12, takty 11-24

Przykład 110: Akt IV, nr 13, takty 1-4

Przykład 111: (linia wokalny) Akt IV, nr 13, takt 6

Przykład 112: Akt IV, nr 14, takty 4-8

II. Analiza przygotowanych nagrań - realizacja elementów wykonawczych

1. D. Auber *Manon Lescaut* Aria Manon z I aktu *C'est l'histoire amoureuse*

Przykład 113: takty 5-9

Przykład 114: takty 13-22

Przykład 115: takty 25-34

2. D. Auber Aria Manon z II aktu *Plus de rêve qui m'enivre*

Przykład 116: Aria (Akt II), takty 12-21

Przykład 117: Aria (Akt II), takty 36-55

Przykład 118: Aria (Akt II), takty 113-123

3. J. Massenet Aria Manon z I aktu *Je suis encor tout é tourdie*

Przykład 119: nr 24, takty 1-9; nr 25, takty 1-5

Przykład 120: nr 25, takty 7-8

Przykład 121: nr 28, takty 3-7

Przykład 122: nr 29, takty 8-9

4. J. Massenet Aria Manon z I aktu *Restons ici, puisqu'il le faut*

Przykład 123: nr 46, takty 1-11

Przykład 124: nr 47, takty 1-5

Przykład 125: nr 48, takty 4-16

Przykład 126: nr 49, takty 1-9

5. J. Massenet Aria Manon z II aktu *Allons il le faut, Adieu, notre petite table*

Przykład 127: nr 123, takty 1-11

Przykład 128: nr 124, takty 1-3, nr 125, takty 1-6, nr 126, takty 1-2

Przykład 129: nr 126, takty 3-6

Przykład 130: nr 127, takty 1-8, nr 128, takty 1-4

Przykład 131: nr 129, takty 2-6

6. J. Massenet Aria Manon z III aktu *Je marche sur tous les chemins... Obéissons quand leur voix*

Przykład 132: nr 189, takty 1-8

Przykład 133: nr 191, takty 6-7

Przykład 134: Gavotte, takty 1-9

Przykład 135: Gavotte, takty 10-17,20-25

7. J. Massenet Duet Manon i Des Grieux z III aktu *Pardonnez moi; N'est-ce plus ma main*

Przykład 136: nr 260, takty 1-7, nr 261, takty 1-7

Przykład 137: nr 263, takty 1-9

Przykład 138: nr 265, takty 8-11

Przykład 139: nr 266, takty 4-5

Przykład 140: nr 266, takty 7-9

Przykład 141: nr 267, takty 6-13, nr 268, takty 1-5

Przykład 142: nr 269, takty 3-7

Przykład 143: nr 270, takty 3-4

Przykład 144: nr 274, takty 1-5

Przykład 145: nr 275, takty 13-15

8. J. Massenet Aria Manon z IV aktu *Ce bruit de l'or, Ce rire!*

Przykład 146: nr 307, takty 7-16, nr 308, takty 1-34

9. G. Puccini Aria Manon z II aktu *In quelle trine morbide*

Przykład 147: Akt II, nr 6, takty 6-13

Przykład 148: Akt II, nr 6, takty 14-21

Przykład 149: Akt II, nr 7, takty 1-8

Przykład 150: Akt II, nr 7, takty 9-17

10. G. Puccini Aria Manon z IV aktu *Sola, perduta, abbandonata*

Przykład 151: Akt IV, nr 10, takty 1-8

Przykład 152: Akt IV, nr 10, takty 2-8

Przykład 153: Akt IV, nr 12, takty 1-24

Przykład 154: Akt IV, nr 13, takty 1-6

Przykład 155: Akt IV, nr 13, takty 7; Akt IV nr 14, takty 1-5