



UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

kierunek: Wokalistyka
specjalność: Śpiew solowy

Ai Lijiayi

Weryzm w dziełach operowych Pucciniego. Analiza problemów wykonawczych i ekspresyjnych na przykładzie wybranych arii sopranowych.

praca doktorska
napisana pod kierunkiem
dr hab. Doroty Radomskiej

Warszawa 2022

Wprowadzenie	1
Czym jest weryzm?	1
Znaczenie studiów nad Puccinim i weryzmem	2
Literatura pokrewna	2
Przegląd badań na potrzeby pracy dyplomowej.....	4
1. Tło powstania opery werystycznej	5
1.1. Romantyzm – odpowiedź na nowe potrzeby w sztuce.....	5
1.2. Rozwój opery w okresie romantyzmu.....	5
1.3. Na drodze do weryzmu - nowy kierunek opery włoskiej.....	8
2. Powstanie i popularność weryzmu – Przedstawiciele kierunku i ogólna charakterystyka	10
2.1. Początki - <i>Cavalleria Rusticana</i> i <i>I Pagliacci</i>	10
2.2. Dalszy rozwój weryzmu - <i>Andrea Chenier</i> i <i>Adriana Lecouvreur</i>	13
2.3. Charakterystyka opery werystycznej.....	15
3. Weryzm Pucciniego	17
3.1. Charakterystyka oper Pucciniego na tle innych oper werystycznych	17
3.2. Ogólna charakterystyka oper Pucciniego	22
3.3. Elementy weryzmu w niewerystycznych operach Pucciniego.....	25
3.3.1. Cud i świat świecki — <i>Suor Angelica</i>	25
3.3.2. Opera komiczna - <i>Gianni Schicchi</i>	26
3.3.3. Orientalizm <i>Turandot</i> - wyobrażenia a rzeczywistość.....	28
4. Śpiew w oparciu o werystyczną perspektywę	30
4.1. Analiza arii operowych Pucciniego pod kątem obecności elementów stylistyki werystycznej.....	30
4.2. <i>Mannon Lescaut</i>	31
4.2.1. <i>In quelle trine morbide</i>	33
4.2.2. <i>Sola perduta abbandonata</i>	38
4.3. <i>La Bohème</i>	46
4.3.1. <i>Si, Mi chiamano Mimì</i>	48
4.3.2. <i>Donde lieta usci</i>	56
4.4. <i>Tosca</i>	62
4.4.1. <i>Vissi d'arte</i>	63
4.5. <i>Madame Butterfly</i>	69
4.5.1. <i>Un bel dì, vedremo</i>	71
4.6. <i>Suor Angelica</i>	78
4.6.1. <i>Senza mamma</i>	80
4.7. <i>Gianni Schicchi</i>	87
4.7.1. <i>O mio babbino caro</i>	89
4.8. <i>Turandot</i>	95
4.8.1. <i>Tu che di gel sei cinta</i>	97
Konkluzja	104
Bibliografia	106
Podsumowanie	108

Wprowadzenie

Czym jest weryzm?

Weryzm jako kierunek stylistyczny w operze narodził się pod koniec XIX wieku we Włoszech, ale samo pojęcie weryzmu w sztuce istnieje od czasów starożytnych (łac. *verus* - prawdziwy). W starożytności weryzm objawiał się przede wszystkim w misternym odtworzeniu szczegółów ludzkiego ciała w rzeźbach, które dzięki drobiazgowemu wręcz dokumentalnemu przedstawieniu rysów człowieka nabierały niesamowitej ekspresji.

Ta żywa ekspresja, która jest wynikiem jak najbliższego ukazywania rzeczywistości jest również jedną z głównych cech weryzmu w operze. Kierunek ten zakłada podejmowanie autentycznych tematów jako środka budowania napięcia dramatycznego.

Grove's Dictionary opisuje go w następujący sposób: „Termin stosowany do klasyfikacji włoskiej opery 'realistycznej', obejmujący dzieła Mascagniego, Leoncavallo, Pucciniego, Giordano itp.”¹ W *The Concise Oxford Dictionary of Music* pojęcie odnosi się do naturalistycznej szkoły włoskiej opery, naśladowującej literacki styl Zoli, której tematy były często aktualne, tragiczne i realistyczne². Jednocześnie autor przyznaje, że jest to pojęcie „niedokładne i pozostawił pytania o rozgraniczenie niektórych oper”³.

W odróżnieniu od realizmu literackiego, weryzm w operze nie jest kolejnym okresem obok romantyzmu, ale przemianą opery włoskiej u schyłku romantyzmu, jej odgałęzieniem. Jest on omówiony w artykule Matteo Sansone:

„Podsumowując, pojawienie się realizmu w teatrze muzycznym najlepiej jest rozumieć jako rozwój nowych technik muzyczno-dramatycznych i nowego stylu wokalnego, które oznaczały radykalne odejście od stylizacji dziewiętnastowiecznej opery włoskiej (...). Takie cechy są w istocie całkowicie

¹. Egon Voss, *Verismo in der Oper. Die Musikforschung*, Juli/September 1978, 31, Bärenreiter on behalf of Gesellschaft für Musikforschung, s.303

². Michael Kennedy, Joyce Bourne, Tang Qi Jing. *The Concise Oxford Dictionary of Music (Fourth Edition)* [M]. People's Music Publishing House, 2002, s.1217

³. Autor kończy wpis takim oto stwierdzeniem „Niektóre opery weryzmu nie są tak naprawdę weryzmem i trudno wyznaczyć między nimi granicę; *La Traviata* Verdiego nie jest uważana za weryzm, ale miłośnicy opery rozumieją pod tym pojęciem dzieła w stylu Mascagniego. Inni kompozytorzy narodowi również pisali opery weryzmu, takie jak *La Navarraise* (1894) i *Jenufa* (1904); czy *Peter Grimes* (1945) się liczy? — Michael Kennedy, Joyce Bourne, Tang Qi Jing. *The Concise Oxford Dictionary of Music (Fourth Edition)*[M]. People's Music Publishing House, 2002, s.1217

sprzeczne z estetyką weryzmu w jego autentycznej literackiej postaci; należą do mniejszego gatunku, który wywodzi się z *Cavalleria rusticana* Mascagniego i może być co najwyżej nazwany weryzmem operowym.”⁴

Styl scenariuszowy oper początkowego okresu werystycznego był bliższy estetyce ówczesnych nurtów literackich. Jednak w późniejszych kompozycjach operowych twórcy zdekonstruowali pojęcie weryzmu, czerpiąc z niektórych jego elementów, aby stworzyć twórcze połączenie z włoską tradycją operową. Głównym punktem dla kompozytorów był rozwój twórczy opery. Proces tych przemian można prześledzić, badając powstawanie oper począwszy od Mascagniego i Leoncavallo, poprzez Giordano, Pucciniego, aż do Cilei. Z punktu widzenia muzyki europejskiej tego okresu, weryzm był raczej odpowiedzią opery włoskiej na nadchodzący szal wagnerowski. Z chronologicznego punktu widzenia, czy też z perspektywy rozwoju opery włoskiej, to właśnie opera romantyczna znalazła po Verdim nowy kierunek i nowy wybór.

Znaczenie studiów nad Puccinim i weryzmem

Do przedstawionych przeze mnie nagrań wybrałam kilka arii Pucciniego. Dla mnie, jako adeptki sztuki wokalne, studiowanie dzieł i ich kompozytorów jest zadaniem niezbędnym, a w dziedzinie opery obejmuje to zarówno studiowanie libretta i partytury, jak i znajomość i badanie niektórych faktów stojących za powstaniem dzieła. Zrozumienie procesu komponowania utworu, twórczej drogi, a nawet okresu i ducha ówczesnych czasów, w których żył kompozytor, będzie niezwykle pomocne w zrozumieniu dzieła i jego charakterystyki oraz określeniu sposobu interpretacji. Biorąc pod uwagę liczbę kompozycji operowych Pucciniego i ich stylistyczną złożoność, niewątpliwie istotnym było również prześledzenie wątków realistycznych i elementów autentycznych w jego dziełach i uwzględnienie ich w moich badaniach.

Literatura pokrewna

Chiny podjęły naukę o Puccinim⁵, badania rozpoczęły się jednak późno. W Chinach na temat Pucciniego napisano ponad 400 artykułów, większość z tych artykułów powstała

⁴. Matteo Sansone, *Verga and Mascagni: The Critics' Response to 'Cavalleria Rusticana'*, *Music & Letters*, Oxford University Press, Vol. 71, No. 2 (May, 1990), May 1990, s.213

⁵. Man Xin Ying, *Study on the spread and influence of Puccini Opera during 1912-1949*[J], *Explorations in Music*,

po 2000 r., w tym zarówno artykuły naukowe opublikowane we wpływowych czasopismach, jak i rozprawy na poziomie magisterskim i wyższym. Najbardziej skoncentrowanym obszarem badań była sztuka wykonawcza arii i przedstawianie postaci dramatycznych. Istnieje również dział artykułów omawiających chińskie elementy występujące w twórczości kompozytora oraz różnice między interpretacjami chińskimi i zachodnimi. Powyższe prace obejmują większość dzieł operowych Pucciniego od *Le Villi* do *Turandot*. Liczba pucciniowskich opracowań na temat weryzmu jest stosunkowo niewielka. Część z nich to studia nad całością estetyki dzieł operowych Pucciniego, a część omawia ukazywanie postaci przez pryzmat weryzmu.

Oprócz chińskiej literatury i jej kilku pozycji wprowadzających do operowego gatunku i życiorysów kompozytorów, ważniejsza stała się dla mnie monografia niemieckiego uczonego Volkera Mertensa, przetłumaczona przez Xie Juan, *Giacomo Puccini: Wohllaut, Wahrheit, Gefühl*⁶, Książka ta zawiera bardziej szczegółowy opis wyjątkowej ścieżki życia i twórczej działalności Pucciniego, okoliczności towarzyszących wykonywaniu jego dzieł, kompozytorów, którzy przecierali z nim szlaki, a nawet tych, którzy wpłynęli na kształtowanie się jego stylu muzycznego, stała się ona nieocenionym źródłem podczas pisania mojej pracy.

W trakcie moich badań prace wielu autorów miały duży wpływ na moje rozumienie weryzmu i twórczości Pucciniego, ich podejście i sposób myślenia były dla mnie wielką inspiracją, jedną z nich była Susan Vandiver Nicassio i jej *Tosca's Rome: The Play and the Opera in Historical Perspective*⁷. Oprócz źródeł zagranicznych, korzystałam z dwóch artykułów przeglądowych w języku chińskim, Lin Hai-peng's *Review of Literature on Puccini's Operas (Monographs) in Western*⁸ oraz He Min's *An overview of some Western literature on Puccini*⁹. Artykuły te stanowią krótkie wprowadzenie do kilku ważnych prac o Puccinim, co pomogło mi w ich badaniu.

2012, s. 22-28

⁶. Volker Mertens, [tłum.] Xie Juan, [M] *Giacomo Puccini: Wohllaut, Wahrheit, Gefühl*, East China Normal University Press, 2015.

⁷. Susan Vandiver Nicassio, *Tosca's Rome: The Play and the Opera in Historical Perspective*, Chicago: University of Chicago Press, 1999.

⁸. Lin Hai Peng, *Review of Literature on Puccini's Operas (Monographs) in Western*[J]. Northern music, 2017, s. 49-50.

⁹. He Min, *An overview of some Western literature on Puccini*. Music Research, 2006, s.105-111.

Przegląd badań na potrzeby pracy dyplomowej

W świetle powyższych punktów uważam, że konieczne jest ponowne przeanalizowanie dzieł operowych Pucciniego i relacji między nimi a weryzmem, a następnie na tej podstawie ponowne przyjrzenie się ich wykonaniu i interpretacji wybranych fragmentów wokalnych. Niniejszą pracę rozpocznę od przybliżenia kontekstu historycznego, w którym narodziła się opera werystyczna, oraz krótko przedstawię historię muzyki romantycznej i rozwój włoskiej opery romantycznej w regionie około-włoskim. Następnie skupię się na powstaniu i rozwoju weryzmu w operze, ukazując relację między operą werystyczną a romantyczną w zakresie ich następowania i związanych z tym przemian. Zbadam werystyczne cechy oper Pucciniego na tle twórczości ówczesnych kompozytorów. W ostatniej części wykorzystam zdobytą wiedzę i na jej podstawie przeanalizuję przedstawione fragmenty wokalne i ich interpretacyjny wyraz przez pryzmat weryzmu.

1. Tło powstania opery werystycznej

1.1. Romantyzm – odpowiedź na nowe potrzeby w sztuce

Sztuka należy do najważniejszych dorobków ludzkości. Obserwując jej rozwój na przestrzeni wieków można również prześledzić kierunek humanistycznej ewolucji człowieka. Najbardziej dostrzegalnym celem jest potrzeba coraz większej autentyczności przekazu, co przejawia się stopniowym odrzucaniem ograniczających ram stylistycznych.

W operze jako syntezie sztuk te przemiany są bardzo wyraźne i dotyczą dążenia do prawdy na wielu poziomach. Przed pojawieniem się weryzmu to romantyzm odrzucając sztywne zasady klasycyzmu, stał się podwaliną dla wyrażania prawdziwych przeżyć na scenie, co dziś jest już nieodzownym elementem operowego spektaklu.

W okresie romantyzmu artysta zaczął odrywać się od panującego w okresie klasycznym dążenia do hołdu rozumu, logiki i formy. Zamiast tego, formie zaczęto nadawać więcej treści. Treść ta obejmuje zarówno osobiste zmiany emocjonalne, jak i pewną świadomość estetyczną i wyobrażenia o czasach. Świadczą o tym m.in: zmieniające się gatunki muzyczne, powstawanie nowych form i adaptowanie starych. Muzyka staje się bardziej zintegrowana z literaturą: tematyka przenosi się z wydarzeń historycznych i postaci bohaterskich na lokalne mity i legendy. Kompozycje muzyczne zaczęły aktywnie włączać elementy i style etniczne; harmonie, orkiestracje i inne aspekty techniczne stały się bardziej złożone.

1.2. Rozwój opery w okresie romantyzmu

Wagner należy do kluczowych reformatorów opery. Pod względem formy stopniowo zrywał z wcześniejszym podziałem kompozycyjnym oper, stopniowo uzupełniając i realizując jego wizję sztuki totalnej. Muzyka w każdym akcie opery jest ciągła, z ariami, duetami i chórami napisanymi jako nierozzerwalna całość i ściśle zintegrowanymi z orkiestrą, tworząc niekończącą się progresję melodyczną. W tym celu opracował technikę *Leitmotiv*, wzorując się na Weberze, Berliozie i Liszcie, aby ujednoczyć obraz muzyczny

całej opery. Te pomysły i techniki będą w przyszłości wywierać ogromny wpływ na twórczość operową we Włoszech i innych krajach.

We Francji w tym czasie narodził się gatunek Grand opéra [wielkiej opery]. Jej głównym kompozytorem był Meyerbeer, z reprezentacyjnymi dziełami takimi jak *Robert le Diable* czy *Les hugenottes*. Wielka opera to monumentalne sceny i ekscytująca fabuła. Nie ma tu jednak zbyt wielu muzycznych innowacji, a głównie wykorzystanie muzyki do pomocy w ustawieniu sceny i w aspektach scenicznych. Pod względem teatralnym była inspiracją dla późniejszych kompozytorów. Z powodu problemów natury muzycznej i treściowej samej Grand opéra, forma ta zaczęła wychodzić z mody w połowie XIX wieku, a niektóre jej elementy zostały wchłonięte przez inne rodzaje opery.

Po wielkiej operze pojawiła się operetka i opera lirico. Operetka jest reprezentowana przez dzieła Offenbacha. Kompozytor odchodząc od bogatych, pełnych przepychu, lecz pustych dążeń wielkiej opery, nadał tej małej operowej formie charakter ironiczny i metaforyczny. Na tle emocjonalnego romantyzmu wprowadził elementy ówczesnej muzyki popularnej jako symbolu, który ma nawiązywać do odbiorcy i przybliżać go do muzyki: jak choćby jego arcydzieła *Orphée aux enfers* czy *Les contes d'Hoffmann*. Operetka Offenbacha w sposób niemal żartobliwy wprowadza do opery elementy rzeczywistości.

Po Wagnerze niemiecka i austriacka muzyka romantyczna szła naprzód z muzyką instrumentalną na czele. Po intensywnym rozwoju w twórczości Brucknera, Mahlera i innych kompozytorów, muzyka romantyczna osiągnęła maksymalne nasycenie pod względem formy gatunkowej, technik i pomysłów kompozytorskich, a nawet treści tematycznych i pilnie potrzebowała nowego kierunku. Z tym problemem musiał zmierzyć się Richard Strauss. Dzięki umiejętności kształtowania i przedstawiania fabuły, która wytwarza silny efekt dramatyczny i talentu kompozytorskim wykorzystującym politonalność i subtelną orkiestrację jego twórczość była niezwykle barwna, pełna efektownych i bogatych linii melodycznych. Jego kompozycje to przede wszystkim programowa muzyka orkiestrowa i opera. Jego reprezentatywne dzieła instrumentalne, poematy symfoniczne *Tod und Verklärung*, *Till Eulenspiegels lustige Streiche* i *Also sprach Zarathustra*, nie odeszły od romantycznej ekspresji wyrażania siebie i przedstawiania scen. Dotyczy to również jego słynnych oper: *Salomé* i *Der Rosenkavalier*. Pierwsza z nich wykorzystuje tytułowy dramat Wilde'a, sztuka jest oparta na biblijnej opowieści, natomiast późnoromantyczna opera, z ekscytującymi scenami i pomysłem librecisty na główny

motyw miłości i grzechu, jest wyraźnie dekadenska w stylu. Druga opera nie różni się niczym od emocjonalnego konfliktu tradycyjnej opery, opakowana jednak została w subtelny zapis muzyczny i bogate sceny z wyższych sfer; można określić ją jako swoistą hybrydę muzyki późnego romantyzmu, spektaklu wielkiej opery i treści opery komicznej. Jako kompozytor końca wieku i końca epoki, Richard Strauss może być uznany za innowacyjnego i wpływowego przede wszystkim w warstwie fabularnej: wprowadził elementy związane z erotyką i zmysłowością; zbudował i ustawił sceny na potrzeby ukazania skomplikowanej psychologii bohaterów w mocnych, gwałtowanych scenach. Dalej rozwijał tendencję do korzystania ze skali chromatycznej, melodii politonalnych i atonalnych. Jego wyrafinowana zręczność muzyczna stanowi bogate źródło technik kompozytorskich.

Aby rozwiązać dylematy, przed którymi stanęli kompozytorzy tacy jak Richard Strauss, kompozytorzy niemieccy i austriaccy zaczęli stopniowo zmierzać w kierunku ekspresjonizmu. Nurt ten pod wpływem sztuki malarskiej i literackiej trafił na pole muzyki, która odrzuciła impresjonistyczne przedstawianie otoczenia i chciała bezpośrednio wyrazić wewnętrzne przeżycia i emocje człowieka. Ten trend zaprowadzi kompozytorów takich jak Schoenberg do rozwoju muzyki ekspresjonistycznej opartej na późnym niemieckim i austriackim romantyzmie. Przy wczesnych wpływach Wagnera i Richarda Straussa, Schoenberg wprawdzie kontynuował pracę w kierunku romantycznym jak w jego kantacie *Gurrelieder*. Później, kontynuując tę podstawę, przeszedł od politonalności do atonalności, by po dłuższej twórczej przerwie odnaleźć własny sposób komponowania w przestrzeni atonalnej, metodą kompozycji dwunastotonowej. Połączenie muzyki atonalnej z fazami ekspresjonizmu jest znamieną cechą jego twórczości. Jego melodramatyczny cykl *Lunare Pierrot*, wykorzystujący sprechstimme (śpiewomowę), nie jest ani spójny tonalnie, ani fabularnie, jest jedynie przedstawieniem solisty jako człowieka w obłądnie. Dwunastostopniową technikę i intonację chorałową odziedziczył następnie Berg w swojej operze *Wozzeck* posiadającej pełną fabułę dramatyczną i nie w pełni ukończonej, choć posiadającej zasadniczą konstrukcję *Lulu*. Patrząc na tematykę obu oper, widać, że Berg zaczyna łączyć muzykę atonalną z tematami realistycznymi. Wskazuje to też na nowy kierunek: wraz z muzycznym zwrotem w stronę ekspresjonizmu, warstwa dramatyczna zaczyna kierować się ku realizmowi. Ta tendencja do preferowania realistycznej, dramatycznej fabuły będzie wszechobecna wśród twórczości następnych kompozytorów.

W drugiej połowie XIX wieku najbardziej wpływową operą francuską była niewątpliwie *Carmen*. Opera Bizeta, choć nawiązuje do formy *commedii dell'arte*, zaczyna przełamywać, pod względem tematycznym i dramaturgicznym, nowe obszary w stosunku do tradycyjnej opery francuskiej. Zaczyna skupiać się na szczegółach z życia bohaterów klasy niższej, koncentrować na procesie psychologicznych i emocjonalnych zmian bohaterów podczas dramatycznych konfliktów, dąży do realistycznego przedstawienia postaci. Muzycznie, choć nadal jest bardziej tradycyjnie podzielona, podkreśla dramatyczną warstwę w muzyce, czerpiąc z dominujących motywów jak u Wagnera i bogatej orkiestracji. Duży wpływ wywarła też rosnąca popularność muzyki ludowej w Europie, co wzbogaciło operę w wiele charakterystycznych regionalnych i etnicznych fragmentów muzycznych. To realistyczne dzieło wywarło ogromny wpływ na francuską scenę operową, czyniąc ją szybko popularną nie tylko w rodzimym kraju, ale w całej Europie, wpływając na ten gatunek także w innych regionach.

Zarówno Niemcy jak i Francja przeżywały w XIX wieku powstanie i przemiany romantyzmu, wybierając w tym czasie różne kierunki rozwoju, ale obie mając tendencję do wprowadzania elementów realistycznych. W podobnym duchu opera włoska przeszła przemianę romantyzmu wraz z twórczością Rossiniego, Donizettiego, Belliniego i Verdiego. Po Verdim włoska opera romantyczna będzie czuła potrzebę transformacji i nowych wyborów.

1.3. Na drodze do weryzmu - nowy kierunek opery włoskiej

Na początku XIX wieku opera włoska została skonfrontowana z sytuacją, w której opery francuskie i niemieckie dojrzewały i zyskiwały na popularności po reformacji, podczas gdy własne włoskie opery poważne i komiczne zaczynały wykazywać oznaki stagnacji. Pojawienie się w tym okresie Rossiniego nie tylko odwróciło ten trend, ale wyniosło włoską *commedię dell'arte* na nowy poziom.

Commedia dell'arte pojawiła się we Włoszech w XVIII wieku i powszechnie uważa się, że jej początkiem jest *La serva padrona* Pergolesiego. Powstanie *commedii dell'arte* jest bezpośrednio związane przyczynowo z niezmienną, zastygłą już formą opery. Można było odczuć zmęczenie tą samą starą formą, heroicznymi scenariuszami, które są prezentowane w kółko, aktorami, którzy mogą robić co chcą bez ograniczeń wynikających z dramaturgii. W drugiej połowie XVIII wieku, *commedia dell'arte* nie tylko stała się nowym

samodzielnym rodzajem opery, ale także odpowiednio rozwinęła swoją tematykę i strukturę, by być dalej aktualną w nadchodzącym XIX wieku.

Poprzez takie dzieła jak *L'Italiana in Algeri* czy *Il barbiere di Siviglia*, Rossini udowodnił, że włoska opera potrafi o wiele więcej. W jego kompozycjach tematyka *commedia dell'arte* zostaje rozszerzona, pojawiają się nawet treści patriotyczne i ideologiczne. Dzięki temu *commedia dell'arte* stała się bogatsza w formę, nie ograniczając się już do prostych struktur z ubiegłego wieku, ale włączając do niej więcej elementów zewnętrznych.

Dodanie żwawej, ekspresyjnej muzyki do oper o poważnej tematyce, włączenie lirycznych fragmentów do oper komicznych, a także duża dbałość o subtelny wyraz emocji i portretu psychologicznego każdego bohatera to również cechy, które nieuchronnie wywołują wrażenie, że zbliżył się on bardzo do romantyzmu. Rossini zrekonstruował i stworzył na nowo operę włoską pod względem formy i treści, orkiestracji i linii wokalnejsz, wynosząc ją na nowe wyżyny artystyczne. Nawet warstwa orkiestrowa w operach *Wilhelm Tell* i *Semiramide* może już zwiastować nadejście opery verdiowskiej.

Tematyka dzieł Verdiego jest w przeważającej mierze poważna, a scenariusze czerpią z wielu źródeł, od opowieści biblijnych, przez sztuki teatralne z całej Europy, po popularną literaturę piękną. W zakresie ekspresji dramatycznej odziedziczył poprzedzającą go tradycję włoską i wypracował własną, charakteryzującą się zniuansowaną charakterystyką i błyskotliwie płynną fabułą dramatyczną. Z rozmachem wykorzystuje swoją zdolność do kontrolowania wielkich scen i subtelnych zmian psychologicznych postaci.

Jego pozornie proste i nieskomplikowane melodie w rzeczywistości pozwalają ukazać w pełni cały kunszt ekspresji i techniki wokalnejsz. Łączy prezentację techniki wokalnejsz z postaciami teatralnymi, wiążąc ekspresję emocji bohaterów z wyrazem ich osobowości. Włącza do swojej muzyki wiele melodii włoskiej muzyki ludowej, aby zwiększyć jej ekspresyjność i osobisty charakter. Warstwa orkiestrowa jest również bardzo dramatyczna i barwna, tworzy doskonale tło dla wielkich scen, które przedstawiają przeżycia i portrety postaci w akcji scenicznej. W zakresie struktury muzycznej kompozytor zaczął odchodzić od ograniczających podziałów, jeszcze bardziej zbliżając związek muzyki z dramatem.

Verdi otworzył nowe drogi dla podążających za nim twórców operowych. Struktura muzyczna i dramatyczna, tradycja wokalna i wpływy zagraniczne, a nawet przyswajanie

melodii ludowych oraz adaptacja i rozwój nowych form gatunkowych, będą sugerować późniejszy werystyczny kierunek włoskiej opery.

2. Powstanie i popularność weryzmu – Przedstawiciele kierunku i ogólna charakterystyka

2.1. Początki - *Cavalleria Rusticana* i *I Pagliacci*

Pietro Mascagni urodził się w 1863 roku w Livorno we Włoszech. Jego ojciec prowadził piekarnię i chciał, aby młody Mascagni podążał drogą prawa. W szkole średniej wymknął się jednak na studia muzyczne u Sofridiniego w Konserwatorium w Cherubini, gdzie wykazał się talentem do komponowania melodii i orkiestracji. W 1882 roku otrzymał stypendium, aby studiować u Ponchiello w konserwatorium w Mediolanie, gdzie szybko zaprzyjaźnił się ze swoim kolegą z klasy i współlokatorem: Puccinim. Podczas pobytu w Mediolanie poznał wszystkie rodzaje trendów literackich i zetknął się ze wszystkimi rodzajami ludzi, których Mediolan, jako duże miasto, skupiał. Miał kontakt z muzyką Francji, Niemiec i innych krajów, a wraz z Puccinim stał się fanem Wagnera. Po dwóch latach porzucił szkołę z powodu trudności w wypełnieniu rygorów nauki i w celu zarobienia pieniędzy wstąpił do wędrownego zespołu operowego jako dyrygent. Po dwóch latach osiedlił się w Cerignoli i został dyrektorem miejscowej szkoły muzycznej, gdzie uczył gry na fortepianie i teorii muzyki, co stanowiło odmianę od poprzedniej tułaczki, ale nie zakończyło jego kłopotów finansowych. Te doświadczenia w dużej mierze pozwoliły mu stać się pionierem włoskiej opery realistycznej. W 1889 roku wydawca Sonzonio zorganizował konkurs na napisanie jednoaktówki, a Mascagni, który choć był już wtedy żonaty, to wciąż żył bardzo skromnie, ukończył swoje dzieło w zaledwie osiem dni i zdobył główną nagrodę w konkursie. W następnym roku dzieło miało premierę w Teatro alla Constantia w Rzymie, wywołując ogromną sensację i czyniąc Mascagniego z dnia na dzień nowym operowym objawieniem nie tylko we Włoszech, ale i w całej Europie, a dziełem tym była *Cavalleria rusticana*.

Włoska opera werystyczna narodziła się pod wpływem dziedziny literackiej. *Cavalleria rusticana* Mascagniego, która była pionierskim dziełem włoskiej opery realistycznej, została oparta na powieści Vergi o tym samym tytule i odzwierciedla życie

niższych klas społecznych. Fabuła opiera się na życiu czterech młodych ludzi z Sycylii i główną część dramatu tworzy poprzez konflikt uczuć między nimi: Turridu wraca do domu z wojska i odkrywa, że jego dawna kochanka Lola wyszła za Alfio, bogatego woźnicę. Turridu w zemście wdaje się w romans z ubogą dziewczyną Santuzzą, a zazdrosna Lola na nowo rozpala miłość w dawnym kochanku tym samym zdradzając męża. Santuzza jest w ciąży i prosi Turridu, by jej nie porzucił, lecz on pozostaje niewzruszony. Zrozpaczona dziewczyna postanawia wyjawić Alfio sekret romansu jego żony z Turridu. Rozwścieczony mąż wyzywa go na pojedynek. Turridu przeczuwając swój koniec żegna się z matką Lucią i prosi ją by zaopiekowała się Santuzzą. Opera dobiega końca, gdy słychać okrzyk informujący o krwawym wyniku pojedynku.

Cavalleria rusticana, to krótkie jednoaktowe dzieło zapoczątkuje ogromne zmiany w swoim gatunku operowym, stając się pierwszą operą włoskiego weryzmu. Po nasyceniu się przepychem, jakie przyniosły monumentalne sceny operowe Verdiego i wielkie historie z wielkimi bohaterami, było wręcz sprawą oczywistą, że nowy etos *Cavalleria rusticana*, ze scenami bliskimi prawdziwemu życiu, zwykłymi bohaterami i prostą muzyką, bardzo szybko się przyjmie i odniesie ogromny sukces.

Pod wpływem *Cavalleria rusticana* kolejny kompozytor, którego możemy zaliczyć w poczet „werystycznych” - Ruggiero Leoncavallo komponuje operę *I Pagliacci*. Samodzielnie pisze do niej libretto. Historia opiera się, jak utrzymywał kompozytor, na osobistych wspomnieniach: „Myślę, że ta tragedia bierze się ze wspomnienia z mojego dzieciństwa... Widziałem, jak biedny sługa zabija człowieka, a potem napisałem scenariusz do *I Pagliacci* w niecałe dwadzieścia dni, w pośpiechu.”¹⁰

Ruggero Leoncavallo urodził się w 1857 roku w Neapolu w rodzinie sędziowskiej. Jako nastolatek studiował w miejscowym konserwatorium u kompozytora Rossiego i pianisty Ceggiego. Następnie wstąpił na Uniwersytet Boloński, gdzie w 1878 roku uzyskał doktorat z literatury.¹¹ Jego pierwsza opera, *Chatterton*, została ukończona w 1876 roku, ale nigdy nie została wykonana. Po ukończeniu szkoły zaczął podróżować po świecie, często pracując na pół etatu w różnych miejscach związanych ze sztuką widowiskową, aby związać koniec z końcem ze względu na problemy finansowe, co dało mu pierwsze realne

¹⁰. Laura Basini, *Masks, Minuets and Murder: Image of Italy in Leoncavallo's Pagliacci*. *Journal of the Royal Musical Association*, 133 No.1, s.33.

¹¹. Li Yuan, *Eksploracja artii Vesti la giubba z opery verismo Pagliacci*[D]. Konserwatorium Muzyczne w Tianjin, 202, s.4.

doświadczenie „życia na dnie”. Poznał wydawcę Ricordiego, ale stworzona przez niego na zamówienie opera *I Medici* nie została dobrze przyjęta.¹² Po powrocie do Włoch, w 1889 roku spotkał się w Mediolanie z Puccinim i pracował z nim nad adaptacją scenariusza *Manon Lescaut*.¹³ Dopiero silna inspiracja po obejrzeniu *Cavalleria rusticana* Mascagniego, pomogła kompozytorowi stworzyć operę *I Pagliacci* [*Pajace*], dzięki której osiągnął sukces, na który tak długo czekał.

I Pagliacci to opera w dwóch aktach, a Leoncavallo sprytnie wplata fabułę spektaklu w dramaturgię, łącząc dramat teatralny z dramatem operowym. Leoncavallo osadził operę na wsi w latach 70-tych XIX wieku, dokładnie wtedy, gdy on sam był nastolatkiem. Historia jest stosunkowo prosta, opowiada o Canio, kierowniku wędrownego zespołu teatralnego, który podczas przedstawienia w wiosce, tuż przed rozpoczęciem spektaklu, odkrywa niewierność swojej żony, aktorki Neddy, nie wie tylko, że zdradza go z Silvio, młodym mężczyzną ze wsi. Tak się składa, że sztuka, którą właśnie wystawiają jest również historią zdradzanego męża. Podczas spektaklu Canio, który gra rolę męża w gniewie żąda od Neddy wyjawienia tożsamości kochanka, zachwycona publiczność nie wie, że odgrywane przed nią sceny nie są już elementem spektaklu. W przypływie szału Canio zabija żonę i ujawnionego kochanka.

Konflikt w fabule jest podobny do tego z *Cavalleria rusticana*: sercowe rozterki, które prowadzą do zabójstwa, ale historia *I Pagliacci* jest bardziej zniuansowana psychologicznie. W szczególności ważna aria *Vesti la giubba*, która portretuje psychikę bohatera poprzez połączenie aktorskiej gry w sztuce i emocji związanych z rzeczywistością aktora, jest to bardzo subtelny zabieg fabularny. W warstwie muzycznej można wyczuć tu silną inspirację Wagnerem¹⁴. Pod wpływem reformatorskiej mentalności wobec poprzednich oper włoskich, dzieło posiada mniej arii, a muzyka jest ściśle zintegrowana z dramatem i jej główną funkcją jest posuwanie fabuły do przodu. W tej operze Leoncavallo pokazuje, że podejście realistyczne może być związane z przedstawianiem historii aktualnych czasom, w których żyje publiczność, może zawierać bardziej złożone struktury i korzystać z innych gatunków teatralnych łącząc je z technikami muzycznymi. Żadna z kolejnych oper Leoncavallo nie powtórzy ogromnego sukcesu dzieła *Pajace*, które wraz z *Cavalleria*

¹². Bu Yun, *Leoncavallo i jego słynna opera Pagliacci*[J]. *Technologia audio-wizualna*, 1997(03), s.61.

¹³. Volker Mertens, [tłum.] Xie Juan. *Giacomo Puccini: Wohllaut, Wahrheit, Gefühl*. East China Normal University Press, 2015, s.129.

¹⁴. Volker Mertens, [tłum.] Xie Juan. *Giacomo Puccini: Wohllaut, Wahrheit, Gefühl*. East China Normal University Press, 2015, s.129.

Rusticana weszło w kanon popularnych dzieł operowych i do dzisiaj są chętnie wystawiane przez największe teatry operowe całego świata.

2.2. Dalszy rozwój weryzmu - *Andrea Chenier* i *Adriana Lecouvreur*

Rosnąca popularność opery werystycznej, zaczyna stopniowo przyciągać coraz większą liczbę kompozytorów, którzy zaczynają włączać jej elementy w swoją twórczość. Jednym z nich, obok powszechnie znanego Pucciniego, był Giordano, przyjaciel Mascagniego, który był uważany przez Pucciniego za rywala. Od najmłodszych lat interesował się muzyką i mimo że jego ojciec sprzeciwiał się karierze muzycznej, Giordano ciężko pracował, aby dostać się do Narodowego Konserwatorium w Neapolu. W czasie nauki zwrócił się ku komponowaniu oper i w 1888 roku ukończył swoją pierwszą operę *Marinę*, zajmując przy tym szóste miejsce jako najmłodszy kompozytor w konkursie organizowanym przez uniwersytet, podczas którego nawiązał również przyjaźń z Mascagnim. To właśnie wtedy, w 1891 roku, Giordano nakierował swoje kompozycje ku nurtowi werystycznemu, jego *Mala Vita* oparta na sztuce o klasie niższej miała udaną premierę w Rzymie w 1892 roku, by następnie zostać pozytywnie przyjętą w Niemczech i Austrii, gdzie stała się hitem tamtych czasów. W latach 1894-1896 Giordano stworzył swoje arcydzieło *Andrea Chenier*. Ogromny sukces premiery w Mediolanie w 1896 roku, sprawił, że stał się on kompozytorem reprezentowanym przez wydawcę Sonzonio. Operę oparł na prawdziwych postaciach i wydarzeniach, wplótł do treści opery historyczny poemat *Młoda więźniarka* napisany przez Cheniera podczas pobytu w więzieniu, adaptując go na potrzeby dramatyczne.

Opera swoją fabułę opiera na losach trójki bohaterów: Cheniera - tytułowego młodego poety, Gerarda - służącego w domu arystokratycznej pary, który chociaż gardzi tą warstwą społeczną zakochuje się w ich córce - Maddalenie. Chenier poznając ją podczas przyjęcia w rodzinnym zamku również zaczyna żywić do niej uczucia, jak się potem okaże z wzajemnością. Kiedy wybuch rewolucja Gerard postanawia stanąć na jej czele. Chénier zostaje aresztowany przez jakobinów ze względu na swoją postawę polityczną, a Gérard, rywal w miłości, musi podpisać akt oskarżenia fałszywie zarzucający Chénierowi zdradę na życzenie swoich przełożonych. Maddalena jest gotowa użyć siebie jako karty przetargowej, aby poprosić Gerarda o uratowanie Cheniera. Gerard jest poruszony jej prawdziwą, niezachwianą miłością i pomaga Maddalenie spotkać się z Chenierem, którego czeka nieuchronny wyrok śmierci. Kochankowie postanawiają umrzeć razem więc

przekupują strażników, aby Maddalena mogła założyć więzienny mundur i spędzić ostatnie chwile życia z ukochanym.

Andrea Chenier wprowadził do opery werystycznej nowy styl, w którym nie tylko wykorzystane są rustykalne, ludowe melodie do ukazania wiejskiej scenerii, ale też zastosowana jest muzyka dworska dla stworzenia atmosfery arystokratycznego dworu i pieśni rewolucyjne, by oddać krwawy charakter ówczesnych ulic Paryża. W muzyce Giordano wprowadza technikę motywów tematycznych, które łączy z bohaterami i wykorzystuje je w całej sztuce, tworząc w ten sposób znakomitą warstwę orkiestrową i dramatyczny język muzyczny jednocześnie. Opera ta ukazuje nowe spojrzenie na wątki werystyczne, które nie muszą dotyczyć wyłącznie prostego życia, ale mogą portretować postacie historyczne, pokazywać większe sceny, prezentować bardziej złożone konflikty dramatyczne i przedstawiać więcej warstw przemiany psychologicznej bohaterów.

Adriana Lecouvreur Cilea to kolejne kluczowe dzieło epoki werystycznej. Francesco Cilea był wszechstronnym kompozytorem i nie skupiał swojej twórczości wyłącznie na gatunku operowym. Oprócz dzieł operowych ma w swoim dorobku również wiele utworów na fortepian i orkiestrę. Jest uważany za jednego z najważniejszych kompozytorów włoskich okresu późnego romantyzmu. Urodził się w 1866 roku w Palmie, małym miasteczku na południu Włoch. Jego ojciec, błyskotliwy prawnik, chciał, żeby syn poszedł w jego ślady, jednak Cilea już od młodych lat interesował się bardzo muzyką, ostatecznie decydując się na muzyczną ścieżkę po wysłuchaniu finału *Normy* w wykonaniu lokalnej orkiestry. Cilea wstąpił do Konserwatorium w Neapolu i ukończył go z wyróżnieniem, a jego praca dyplomowa - opera *Gina*, odniosła sukces podczas jej wystawienia w 1889 roku, co zapewniło mu współpracę z wydawcą Sonzogno. Następnie pod jego patronatem skomponował operę *La Tilda*, realistyczną odpowiedź na życie klasy niższej. W następnych latach zafascynował się twórczością francuskiego dramaturga Alphonse'a Daudeta, na podstawie jego sztuki skomponował operę *L'Arlesiana* wystawioną w 1897. W 1900 roku rozpoczął pracę nad operą - *Adriana Lecouvreur*, która odniosła sukces podczas premiery w Mediolanie w 1902 roku. Stała się ona jego najbardziej znanym dziełem operowym.

Adriana Lecouvreur to obszerna adaptacja losów tytułowej bohaterki, która była postacią autentyczną i żyła na początku XVIII wieku. Opera jest inspirowana legendami, które narosły wokół tematu tajemniczej śmierci Adriany i domniemanego zatrucia przez księżną de Bouillon, zazdrosną rywalkę do serca jej ukochanego. Jej kochankiem jest

wybitny wódz armii, hrabia Maurizio, który początkowo ukrywa przed ukochaną Adrianą swoją prawdziwą tożsamość, przedstawiając się jako skromny żołnierz. Jednak księżna, która również upodobała sobie hrabiego Maurizio, staje się wrogo nastawiona do Adriany i próbuje ich rozdzielić. W ostatnim akcie księżna przekazuje anonimowo Adrianie zwiędły bukiet fiołków, aby ta myślała, że hrabia Maurizio odrzuca jej uczucia. Zrozpaczona aktorka wacha kwiaty, nie wiedząc, że zostały one zatrute. Umiera w ramionach Maurizio, gdy ten przybywa zapewnić ją o swojej niezachwianej miłości.

W tej operze Cilea stawia na warsztat wątki realistyczne XVIII wieku, które rozgrywają się w środowisku wyższej klasy. Silny wpływ Belliniego, którego bardzo podziwiał, znajduje pełne odzwierciedlenie w muzyce tego dzieła. Wykorzystując w pełni możliwości wokalnej ekspresji, tworzy piękne solowe fragmenty dla Adriany, już jej pierwsza aria *Io son l'umile ancella* pozwala nakreślić charakterystykę bohaterki jako osoby błyskotliwej i skromnej. Wpływ muzyki francuskiej przejawia się także w traktowaniu harmonii i jej barw, zwłaszcza technik stosowanych w impresjonistycznej muzyce Debussy'ego i Ravela z tamtego okresu. Z punktu widzenia opery werystycznej Cilea, jako włoski kompozytor okresu późnego romantyzmu, rozszerza tym arcydziełem tematykę objętą realizmem.

2.3. Charakterystyka opery werystycznej

Analizując dokonania powyższych kompozytorów i ich arcydzieła można dostrzec stopniowe poszerzanie wyjściowej tematyki i założeń werystycznych. W *Cavaleria Rusticana* i *I Pagliacci* odczuć można wyraźne skupienie się na jak najlepszym przeniesieniu historii ze sfery literackiej do sfery operowej. Obie charakteryzują się realistycznym przedstawieniem scen z życia prostych ludzi i wybierają wieś jako miejsce akcji swojej fabuły, dzięki tym werystycznym odniesieniom związek między celem, a wyborem tematu wydaje się prosty. Późniejsze opery stopniowo różnicowały swoją tematykę, a autentyczność i dążenie do realizmu przejawiało się w zakresie scenografii, kreowania atmosfery i fabuły, dzięki temu nowemu spojrzeniu na weryzm zakres tematyczny zaczął się poszerzać. Równoległe z tym procesem rozwija się sama opera, korzystająca z elementów werystycznych, popularność zdobywają krótkie formy takie jak jednoaktówki, a i struktury wieloaktowe poddają się przemianom wraz z nowym realistycznym nurtem.

W doborze postaci weryzm skupia się głównie na przedstawieniu prostych ludzi. Głównymi bohaterami pierwszych oper są mieszkańcy wsi i wędrowni artyści. Nawet w okresie późniejszym, podczas procesu rozwoju tematyki werystycznej, fabuła dalej skupia się na zwykłych bohaterach i ich odczuciach, jak Gérard pośród fal rewolucji czy Adriana wśród arystokracji.

W głównym założeniu, w przeciwieństwie do wcześniejszego nacisku na sensacyjną fabułę, weryzm buduje fabularną dynamikę opierając ją na portrecie psychologicznym swoich bohaterów i ich odczuciach względem wydarzeń, z którymi muszą się zmierzyć. To pogrążona w żalu, zdradzona Santuzza Mascagniego, zazdrosny i pełen skrajności Canio Leoncavalla, charyzmatyczna i skromna Adriana Cilei i Gerard Giordano, pełen sprzecznych uczuć i przechodzący głębokie zmiany emocjonalne. We wszystkich tych dziełach obecne są nieodzowne elementy dramatyczne, takie jak miłosny konflikt czy morderstwo w afekcie. Dążenie do realizmu i ewolucja tematyczna na stale wzbogaciły materiał muzyczny wykorzystywany w spektaklach. Początkowo, ze względu na wiejską tematykę, kompozytorzy wplatali rdzenne melodie i komponowali fragmenty wokalne w formie pieśni ludowych. W miarę poszerzania się zakresu tematycznego wprowadzane zostają style muzyczne innych epok np. gawot, a nawet pastorałka.

W zakresie komponowania muzyki, twórcy obficie czerpali z nowych stylów muzycznych i technik pisarskich, które pojawiły się w różnych krajach w tym okresie. Mascagni i Leoncavallo, na przykład, byli pod silnym wpływem Wagnera i często pisali muzykę w taki sposób, aby zwiększyć funkcjonalność ekspresji dramatycznej, z należywym uwzględnieniem ekspresji melodycznej i wokalne tylko wtedy, gdy pojawiały się arie. Jednocześnie wszyscy mniej lub bardziej ściśle trzymają się tradycji włoskiej opery, gdyż ich punktem wyjścia jest przede wszystkim reforma opery włoskiej, a nie jej zastąpienie.

3. Weryzm Pucciniego

3.1. Charakterystyka oper Pucciniego na tle innych oper werystycznych

Mascagni i Leoncavallo, dwaj przedstawiciele początków włoskiej opery werystycznej, w naturalny sposób oparli swoje dzieła na życiu klasy niższej. Podobnie, znaczna część dzieł Pucciniego, takich jak *Manon Lescaut*, *La bohème*, a nawet *La fanciulla del West* przedstawia życie tej warstwy społecznej. W przeciwieństwie jednak do oper powyższych kompozytorów, Puccini zdaje się nie dbać o jeden z istotnych założeń weryzmu, jakim jest demaskowanie rzeczywistości społecznej i krytyka zjawisk społecznych. Cel ten w jego operach ulega stopniowemu rozmyciu. W *Cavalleria Rusticana* autentyczność wyraża się nie tylko w scenach wiejskich i motywach ludowych, ale również centralny konflikt fabuły, tragedia miłosna jest zawinięta w warstwy złożonej dramatycznej całości, emocjonalnych przeżyć bohaterów, ich działań wspieranych ekspresją muzyczną. Pierwszym fabularnym dominem, które uruchomiło tragedię miłości był wyjazd Turiddu do wojska, jego powrót został wykorzystany w przekazaniu realistycznych odczuć i działań postaci. Innym celem weryzmu, ucieleśnionym w *I Pagliacci*, jest przedstawienie życia zwykłych ludzi we wszystkich jego szczegółach.

Natomiast w operach Pucciniego wymienione założenia znajdują się na znacznie dalszym planie, gdyż intencje Pucciniego nie do końca wpisują się w nurt weryzmu. Owszem, opery Pucciniego są starannie osadzone w kontekście czasu, miejsca i tożsamości bohaterów, ale nie są one ściśle związane z tym, co stanowi główny cel kompozytora, czyli skupienie się na ekspresji emocjonalnej postaci. Sceny nie przedstawiają tylko życia prostych ludzi w skromnej rzeczywistości, zawierają wszystkie sceny niezbędne dla fabuły dramatycznej. Jest tam zarówno bogactwo, jak i ubóstwo. Tak jak w *Manon Lescaut*, gdzie sceny miejskie i finezyjny buduar przeplatane są celami więziennymi i pustynią. Sceny te wyraźnie nie są tylko tym, co mają bezpośrednio przedstawiać: oprócz oddania przestrzeni dla działań bohaterów, służą one do odzwierciedlenia i skonstrastowania ich zmieniającego się stanu ducha.

Podobnie *La bohème*, opera pozornie bardziej werystyczna, jednak mocno różniąca się od dzieł reprezentujących ten nurt. Chociaż fabuła rozgrywa się przez cały czas w miejskich

sceneriach klas niższych, co może wydawać się podobne do Mascagniego i Leoncavallo, ale sam główny wątek fabularny, czyli tragedia miłosna nie jest nierozzerwalnie związany z okolicznościami czasu i miejsca. Ta tragedia mogłaby się zdarzyć w każdym czasie i w każdym miejscu, a Puccini skupia twórczą myśl na zmianach emocjonalnych człowieka. Na pierwszym planie stawia portrety psychologiczne swoich postaci, by następnie umieścić je w autentycznych scenach, czyniąc ich działania realnymi i uzasadnionymi, a fabuła staje się nieuniknioną częścią rozwoju dramatycznego. Do tego właśnie zmierza weryzm Pucciniego.

Takie podejście ukształtowała też po części tradycja opery włoskiej i wpływ niemieckiej opery poważnej. W czasie, gdy weryzm zaczął się rozwijać we Włoszech w wyniku wprowadzenia francuskiego naturalizmu do literatury włoskiej, równocześnie rosła popularność twórczości Wagnera, która była przedmiotem wielu dyskusji i kontrowersji we włoskim świecie muzycznym. Jego dzieła mocno wpłynęły na kształtowanie się języka muzycznego Pucciniego.

Elementy werystyczne u Mascagniego w naturalny sposób służą jej dramaturgii i bohaterom, podobnie jak u Leoncavalla. Nawet sama budowa oper służy do jak najbardziej autentycznego przedstawienia treści fabuły, na przykład *Cavaleria Rusticana*, której krótka forma, zawarta w jednym akcie, podkreśla lokalny charakter fabuły odbywającej się w jednej lokalizacji.

Z kolei w operach Pucciniego dominują struktury wieloaktowe. *Manon Lescaut* czy *La bohème* to opery zawierające aż cztery akty. Puccini oprócz odnajdywania kompromisu między doborem technik kompozytorskich i sposobu prowadzenia dramaturgii wychodzącej z tradycji włoskiej a elementami inspirowanymi wpływami z zagranicy, musiał też znaleźć właściwe proporcje między nowym nurtem werystycznym i włoską tradycją operową. Dla Pucciniego weryzm był środkiem do wyrażania własnych założeń kompozytorskich, a nie celem samym w sobie. W jego twórczości nie tylko zakres działań bohaterów jest szerszy przez zwiększoną długość formy, ale wraz z rozwinięciem warstwy wokalne mogą być głębiej przedstawione zachodzące procesy psychologiczne.

Różnice między operami stricte werystycznymi a dziełami Pucciniego można również wyczuć w sposobie prowadzenia jednego z kluczowych elementów tego gatunku, czyli arii. U Pucciniego te najbardziej wyeksponowane części opery służą przede wszystkim przedstawieniu szczegółowego portretu psychologicznego postaci i jej wewnętrznych

przemian. Dotyczy to w takim samym stopniu treści samej arii, jak i jej osadzenia w miejscu czy czasie. W *Cavalleria Rusticana* arie Santuzzy, z ich bezpośrednim lamentem i prostym językiem, są ściśle związane z werystycznym stylem. Choć posiadają duży ładunek emocjonalny, jednocześnie wydają się mniej skomplikowane psychologicznie, a ich umiejscowienie tylko podkreśla przyziemny charakter fabuły. Aria Canio *Vesti la giubba* w *I Pagliacci* jest już subtelniejsza, zarówno w doborze miejsca i czasu, jak i w wyrażeniu wewnętrznego konfliktu i bólu. Ale ma też stosunkowo dużą rolę w rozwoju dynamicznym fabuły i ma bezpośredni związek z finałem historii. W przeciwieństwie do podanych wyżej przykładów, arie Pucciniego przedstawiają mocniej zniuansowane procesy psychologiczne, a dobór ich pojawiania się w stosunku do akcji i miejsca jest bardziej nieszablonowy. W *La bohème*, arie *Che gelida manina* i *Si, mi chiamano mimì* są wprowadzone bez wpływu na fabularną ciągłość, żywo ukazując portrety postaci i subtelny proces zmian psychologicznych poprzez zapożyczone metafory muzyczne i inne środki kompozycyjne. Takie podejście pozwala również na znalezienie odpowiedniej równowagi pomiędzy realistycznym przedstawieniem postaci a włoską tradycją wokalną.

Weryzm, po sukcesie oper Mascagniniego i Leoncavalla, szybko stał się bardzo popularny, ale jego pierwotne założenia były różnie interpretowane przez kolejnych kompozytorów. Nie ograniczał się już tylko do przedstawiania życia niższych warstw społecznych, stał się narzędziem do poszukiwania autentycznej ekspresji w operze. Krytyka rzeczywistości i komentarz społeczny przestały być celem samym w sobie. W pewnym sensie, weryzm stał środkiem w procesie teatralnym jako sposób na wyrażanie intencji dzieła zgodnie z wolą autora.

W *André Chenier* Giordano widzimy inny rodzaj weryzmu, który dotyczy losów i wyborów bohatera w kontekście większego kontekstu historycznego i w wirze ważnych wydarzeń społecznych. Do tego dzieła kompozytor wybrał okres rewolucji francuskiej, aby w tym szczególnym okresie historii wystawić na próbę ludzi o różnych tożsamościach i ideach. Jako wyraz weryzmu Giordano skupia również dużą uwagę na zmianach psychologicznych swoich bohaterów, co sprawia, że w spektaklu najbardziej porusza nie tytułowy Chenier, ale Gerald, który przechodzi wielokrotnie głęboką wewnętrzną przemianę spowodowaną wydarzeniami w librecie. Chenier, jako postać heroiczna, zostaje w pewnym sensie zdegradowany do roli drugoplanowej, służy za część kontekstu historycznego. Funkcjonuje nie tylko jako bohater spektaklu, ale także jako osoba autentyczna, który rzeczywiście istniała w historii ludzkości, jego obecność sama w sobie

staje się elementem weryzmu. Z tego właśnie powodu opera ta odróżnia się od zwykłych dramatów historycznych. Nie chodzi tu tylko o heroiczne czyny, ale o przemianę zwykłego człowieka. Co więcej wyróżnia się wyborem głównej osi fabuły, pozornie jest nią tragiczny wątek miłosny, ale to nie on jest centrum całego dramatycznego procesu, najważniejszy jest konflikt psychologiczny, który odbywa się w umysłach bohaterów. Wybór między prawdą i fałszem, dobrem i złem, ciężkie fundamentalne kwestie życia i śmierci ukazane w małej skali indywidualnych przeżyć. Miłość jest jedynie jedną z sił napędowych tych wyborów, wątkiem fabuły. Weryzm tej opery polega na przedstawieniu realistycznych przeżyć człowieka i tego jak okoliczności wpływają na jego psychikę.

W *Tosce* tłem dla historii są również zawirowania polityczne, które kończą się tragiczną śmiercią i samobójstwem bohaterów. Ale w przeciwieństwie do *André Chenier*, w *Tosce*, która pozostaje wierna dramatycznemu stylowi Pucciniego, na pierwszym planie wyłania się miłosna tragedia i spowodowany tym emocjonalny konflikt, który jest w centrum fabuły. Sceny, postacie i wydarzenia wzięte z prawdziwego świata, służą przedstawieniu tej centralnej osi fabuły, wprowadzają realistyczny charakter i zwiększają jej autentyczność. Rozwój konfliktu opiera się w dużej mierze na charakterystyce bohaterów oraz na działaniach i czynnościach psychologicznych wywołanych przez ich osobowości.

Z tych powodów widoczne są różnice nie tylko w charakterze, w scenach i stylu opery, ale również w konstrukcji muzycznej. W dziele Giordano znajdziemy sceny o podobnym stylistycznym zabarwieniu jak u Verdiego i Wagnera, natomiast u Pucciniego mało jest scen o blasku i wielkości, a wraz z rozbudową scen często pojawia się w warstwie muzycznej intensywność i gwałtowność. Wynika to w dużej mierze z faktu, że choć obaj kompozytorzy kontynuują tradycję włoskiej opery i obaj zapożyczają pewne techniki z muzyki francuskiej i niemieckiej, to konkretne zapożyczenia i przyswojone elementy nie są identyczne. Na przykład oboje rozmieszczają najważniejsze arie, gdy bohaterowie dokonują kluczowych wyborów, Gerald śpiewa *Nemico della patria*, gdy składa podpis pod aresztowaniem Cheniera, a Tosca wypowiada słynne *Vissi d'arte, vissi d'amore* podczas trudnej decyzji związanej z amoralną propozycją Scarpia. Obaj kompozytorzy jednak mieli wyraźnie różne podejścia do zakończenia opery. W *Andrea Chenier*, ściśle połączonej ze swoim historycznym kontekstem, końcowa heroiczna śmierć ma majestatyczny i bohaterski charakter, co bardziej przywołuje romantyczne podejście do bohaterów i wzniosłości ich czynów. Ukazanie męczeństwa Toski jest mistrzowskim posunięciem Pucciniego w iscie

werystycznym stylu. Tosca jest kobietą o pełnokrwistym temperamentem i seksualności, a jej wybory i zachowanie, które doprowadzą ją do ostatecznej decyzji mają swoje uzasadnienie w tym właśnie temperamentem i namiętności, są głęboko powiązane z jej wewnętrznymi przeżyciami.

Werystyczna opera Cilei *Adriana Lecouvreur* to także dzieło z historycznymi elementami, jest adaptacją legendy opartej na autentycznej biografii. Przenosi historię ówczesnego „show-biznesu” na operową kanwę, co nadaje przedstawionej tragedii miłosnej świeżego, realistycznego charakteru. Tak dobrana oś fabularna wpisuje się w twórczość Pucciniego zarówno pod względem tematyki i libretta, jak i tego, że w centrum dramatu znajduje się bezbronna kobieta. Z dzieł Pucciniego najbardziej zbliżona do tej opery jest *Madama Butterfly*. Porównując je można zauważyć, że choć są podobne, to różnią się sposobem, w jakim kompozytorzy decydują się przedstawiać główne bohaterki i prowadzić je przez fabułę.

Adriana w dziele Cilei choć zdolna, popularna i dumna ze swoich umiejętności i jako aktorka będąca obiektem podziwu i zainteresowania również ze strony wyższych sfer, staje się bezbronna wobec zazdrości i wrogości arystokracji. Wszystkie te cechy są wyczuwalne w operze ze względu na realistyczną oprawę epoki. Z kolei Cio-Cio-San z *Madama Butterfly* Pucciniego to na pozór silna kobieta, która woli śmierć od życia w niesławie. W rzeczywistości nie ma ona, ani mocy, ani możliwości wyboru, nie posiada też zdolności do stawiania oporu innego niż śmierć. Ówczesna presja japońskiego środowiska, którego konserwatywne myślenie było jeszcze echem poprzednich epok oraz zderzenie się z bezwzględnością zachodniego podejścia były równie odpowiedzialne za jej tragiczny los. Cio-Cio-San, z niewinnej młodej dziewczyny zostaje przekształcona w porzuconą matkę, a zmuszenie do oddania swojego dziecka przekracza granice jej psychiki i łamie ją ostatecznie.

Kobiety w obu dziełach kończą tragicznie i obie giną z powodu niezależnych od nich zewnętrznych sił. Tylko Adriana ginie, zostając wciągnięta w emocjonalny wir wyższych sfer i stając się ich ofiarą, a Cio-Cio-San umiera, ponieważ nacisk okoliczności niszczy jej ostatecznie przekonania i kończy wewnętrzną walkę i cierpienie śmiercią. W procesie kształtowania fabularnego, śmierć Adriany spowodowana jest bezpośrednio z zewnętrznym działaniem i morderstwem, natomiast w *Madama Butterfly* Puccini konsekwentnie pokazuje pierwiastek tragiczny tkwiący w samej osobowości bohaterki, która prowadzi do

decyzji o samobójstwie. Wynika z tego, że z perspektywy sposobu wyrażania weryzmu przez tych kompozytorów, pierwszy podkreśla prawdę społeczną, a drugi emocjonalną.

W wykorzystaniu technik kompozycyjnych Cilea i Puccini, choć mają własne style, mają podobne podejście do roli muzyki w dramaturgii i kreowaniu postaci. Obaj kontynuują włoską tradycję operową, polegającą na dawaniu warstwie wokalne dużego pola do wyrażania ekspresji. Ponadto, podobnie jak inni włoscy kompozytorzy operowi, wykorzystują arie zarówno do portretowania postaci, jak i do tworzenia zasadzek dla konfliktów dramatycznych. Aria Adriany *Io sono l'umile ancella* jest zarówno samoistnym wprowadzeniem do postaci, ale również przekazuje publiczności jej poczucie pewności siebie i dumy charakteru. Ten wyjątkowy charakter tworzy jednak sprzeczność z tym kim jest oraz z czasem i okolicznościami, w których żyje, co wstępnie ustawia ton dla dramatu, który następuje. W *Madame Butterfly*, *Un bel di vedremo*, choć pojawia się w drugim akcie, jest pierwszą pełną prezentacją portretu Cio-Cio-San, matki, która samotnie wychowywała swoje dziecko. Oczekiwanie, niewinność i upór zawarty w jej słowach stoją w jaskrawej sprzeczności z jej tożsamością, podejrzliwością otaczającej służby, a nawet perfidią mężczyzny, na którego powrót czekała, co podkreśla w arii, trzy lata. W szerszej perspektywie taką konstrukcję i wykorzystanie muzyki i arii można również uznać za wspólną cechę opery werystycznej.

3.2. Ogólna charakterystyka oper Pucciniego

Poprzednie porównania pokazują, że indywidualne cechy Pucciniego można wyraźniej wyodrębnić nawet w kontekście werystycznych kompozytorów operowych. Pod względem tematyki opery werystyczne głównie koncentrują się na życiu klasy niższej, a ze względu na cel, jakim jest odzwierciedlenie realiów społecznych, często są uproszczone w swoich fabułach, przeważnie zawierają konflikty emocjonalne i krwawe wydarzenia, lub są osadzone na tle ważnych wydarzeń historycznych i odzwierciedlają losy pomniejszych postaci w nich występujących.

Formy Pucciniego są bardziej zróżnicowane - *La bohème*, skupiająca się na życiu klasy niższej, to typowy temat werystyczny, *Manon Lescaut* i *Tosca*, mniej lub bardziej romantyczne, to historie skupione na emocjonalnych wyborach bohaterów oraz *Madama Butterfly*, tragedia osadzona na Dalekim Wschodzie, którą Puccini toruje sobie drogę do orientalizmu. Poza samymi założeniami weryzmu wybór tematyki przez Pucciniego jest

znacznie szerszy. Emocjonalne uwikłania, które mają miejsce na Dzikim Zachodzie w *La fanciulla del West*, wątki religijne w *Suor Angelica* z zakończeniem pełnym symbolizmem, lekkość komicznych wątków *Gianni Schicchi* czy romantyczna orientalna saga *Turandot*. Można zauważyć, że Puccini wyróżnia się również pod względem ilości egzotycznych wątków i inspiracji orientalizmem w porównaniu z innymi kompozytorami czerpiącymi z weryzmu.

Specyficzny rodzaj prowadzenia dramaturgii i konfrontacji kulminacyjnych momentów ujawnia jeszcze jedną cechę Pucciniego. Jest to jego charakterystyczne stawianie kobiety jako centralnej postaci opery, a także wykorzystywanie miłosnych konfliktów do tworzenia głównej osi fabularnej. W *Manon Lescaut* centralne miejsce zajmuje wybór Manon między miłością a pożądaniem, w *La bohème* głównym wątkiem jest ciężko wywalczona droga Mimi do miłości, Tosca poświęca wszystko dla ukochanego, a nawet na Dalekim Wschodzie, tragedia miłości Cio-Cio-San rozgrywa się według reguł Pucciniego.

Te sprzeczności i rozwój akcji są nierozdzielnie związane z charakterystyką i procesami psychologicznymi bohaterów. Podczas gdy w innych operach werystycznych to często sprzeczności ustawione w fabule powodują, że bohaterowie ścierają się ze sobą, która dzięki temu posuwa się do przodu, u Pucciniego jest to bardziej związane z indywidualnymi charakterystykami postaci, które motywują ich działania.

W operach Pucciniego bohaterowie częściej spotykają się z konfliktami wewnętrznymi, walką między swoim charakterem a światem zewnętrznym. To temperament postaci prowadzi akcje do przodu i wpływa na jej decyzje, które z kolei potęgują konflikt dramatyczny, który jest powiązany z rzeczywistością poprzez realistyczne przedstawienie sytuacji. Na przykład Manon lubi życie w luksusie i ma silne pragnienie posiadania rzeczy materialnych, ale pragnie również prawdziwej miłości. Rzeczywistość uniemożliwia realizację obu tych pragnień jednocześnie, a jej charakter sprawia, że wiąże swój los z różnymi mężczyznami, co prowadzi do serii wydarzeń. Naiwny i niewinny charakter Cio-Cio-San jest jednocześnie pozornie silny, a w rzeczywistości kruchy. Spotkanie z ludzką okrutnością i bezwzględną rzeczywistością jest również tym, co prowadzi do ostatecznej tragedii.

Opery werystyczne zaczynały od prostszej budowy, zarówno Mascagni jak i Leoncavallo decydowali się na formy jednoaktowe. Późniejsze opery stawały się stopniowo

coraz bardziej złożone, przy czym dzieła Pucciniego są przeważnie wieloaktowe. Później Puccini rozwinął nawet ideę złożoności formy, łącząc trzy krótkie opery w przemyślany tryptyk.

Muzyka Pucciniego kontynuuje znakomitą tradycję opery włoskiej, przede wszystkim w pisaniu arii, z pięknymi, płynącymi melodiami, które są wyważone między warstwą wokalną i dramatyczną. Nawet w przypadku takich arii jak *Che gelida manina* i *Si, mi chiamano Mimì*, które są wprowadzeniem do fabuły, Puccini wciąż stara się utrzymać włoską równowagę między pięknem muzyki wokalne a przedstawieniem akcji libretta. Bez, jak to miało miejsce w twórczości Niemców i Austrii, konieczności stawiania warstwy dramaturgicznej całkowicie ponad muzyką. Podczas komponowania fragmentów instrumentalnych Puccini czerpał z wielu źródeł. Zarówno przyswoił sobie ideę Wagnerowskiego motywu dominującego, jak i umiejętnie zastosował ją we własnych operach. Studiował również Debussy'ego i utwory orkiestrowe innych kompozytorów z Francji, aby stworzyć pełną barw warstwę instrumentalną. Za pomocą muzyki przybliżył się też do rzeczywistości, cytując lub naśladowując melodie o odmiennym charakterze, aby pokazać różne style epok i regionów. Korzysta z autentycznych japońskich i chińskich melodii ludowych, by jeszcze lepiej wydobyć orientalny charakter *Madama Butterfly* i *Turandot*, aby zbudować religijną atmosferę klasztoru w *Suor Angelica* wykorzystuje wiele zbadanych i wybranych utworów religijnych. Puccini korzysta również z muzycznych zabiegów innych kompozytorów, wplatając muzykę taneczną i melodie wojskowe, jak to robił Mascagni i inni, aby odzwierciedlić życie zwykłych ludzi z niższych klas, sceny targowe czy uliczne. Z powyższej ogólnej charakterystyki wynika, że Puccini był przede wszystkim kompozytorem operowym, a jego weryzm to weryzm na wskroś przesiąknięty operą i nie jest bezpośrednią jego transpozycją ze sfery literatury. Weryzm a inaczej naturalizm, początkowo element realizmu krytycznego w literaturze, stopniowo zmienił się w dziedzinie kompozycji operowej w środek podczas doboru tematu i projektowania scenariusza, już nie skupiony na założeniach realizmu krytycznego, a bardziej na prawdzie emocjonalnej i wiarygodnych portretach psychologicznych bohaterów.

Istnieje spór związany z dziełami Pucciniego, związany z różnicą zdań na temat tego czy dana opera może być traktowana za werystyczną. Głównie dotyczy to *Suor Angelica*, *Gianni Schicchi* i *Turandot*. Ale jest też faktem niepodważalnym, że w każdym z tych dzieł jest obecny silny element autentyczności.

3.3. Elementy weryzmu w niewerystycznych operach Pucciniego

3.3.1. Cud i świat świecki — *Suor Angelica*

Suor Angelica za bardzo przypomina operę liryczną, zarówno w swojej religijnej atmosferze, jak i w ustawieniu finału. Ale jest to w gruncie rzeczy tragedia tak przygnębiająca, że cud, który zwieńcza cierpienia głównej bohaterki, ratuje dzieło od zbyt ponurego i ciężkiego charakteru. Opera ze swoją głęboko religijną atmosferą i metaforycznym zakończeniem nie może być uznana za dzieło stricte werystyczne, ale realistyczne podejście w procesie twórczym jest w nim nadal widoczne. Przede wszystkim jest to odczuwalne w sposobie przedstawienia miejsca akcji i choć opera nie ma konkretnego rzeczywistego architektonicznego źródła, to pierwowzór scenografii można powiązać z klasztorem augustianów w Vicopelago nieopodal Lukki, gdzie znajdowała się siostra Pucciniego, Iginia, miejsce które kompozytor rzeczywiście odwiedzał w związku z pracą nad operą i poznawał życie zakonnic¹⁵. Odzwierciedlając to na scenie teatralnej, nie tylko styl scenografii jest bardziej odtwórczy, ale Puccini buduje scenę bliską codziennemu życiu prawdziwych zakonnic poprzez wiarygodne portrety drugoplanowych postaci. Przykładem może być scena, w której zakonnice wypowiadają swoje życzenia, czy powrót żebrzących zakonnic do klasztoru.

Same punkty zapalne dramatycznego konfliktu są bardzo mocno zabarwione weryzmem. Moment kulminacyjny pojawia się, gdy Angelica dowiaduje się o śmierci swojego dziecka. Sama kulminacja odkrycia tragicznej prawdy, jest rozłożona w czasie podczas wizyty w opactwie księżnej, ciotki bohaterki, która z początku nie zamierza jej o tym informować. Jej celem jest skłonienie dziewczyny do podpisania papierów, w których wyrazi zgodę na zrzeczenie się odziedziczonego majątku. Gdy widzi, że Angelica nie chce tego robić, decyduje się na ostateczny krok, informuje ją, że jej syn nie żyje. Innymi słowy, nie jest to prosta fabuła, w której matka, która straciła dziecko, dowiaduje się o tym ze smutnej wiadomości. Odłożenie ujawnienia przykrew prawdy, powoduje jeszcze większy wstrząs fabularny, w równym stopniu dla bohaterki, jak i dla widza, dzięki czemu

¹⁵. Volker Mertens, [tłum.] Xie Juan, *Giacomo Puccini: Wohllaut, Wahrheit, Gefühl*. East China Normal University Press, 2015, s.186.

przekazane emocje mają jeszcze bardziej autentyczny charakter. Wspólnie odczuwamy ból i rozpacz matki, która traci jedyną nadzieję, jedyne światło jej doczesnego życia.

Wiąże się z tym również inne pytanie dotyczące wątków werystycznych, a mianowicie, czy celem tej opery było ukazanie finałowego cudu odkupionych grzechów? Śledząc uważnie losy bohaterki, można dostrzec ukryty komentarz krytykujący hipokryzję i egoizm tych, którzy pod płaszczem religijności doprowadzają do tragedii. Akt pokuty służy w operze jedynie za usprawiedliwienie umieszczenia Angeliki w klasztorze i pretekst dla jej krewnych do gnębienia jej i osiągnięcia pełnej kontroli nad jej życiem. Centralny konflikt w dziele to wciąż konflikt realistycznych interesów i emocji.

Zachowanie głównej bohaterki jest na wskroś autentyczne i wiarygodne. Angelika, choć jej całe życie zostało nakierowane na odkupienie grzechu nieślubnej ciąży, wciąż tęskni za synem. Poproszona o zrzeczenie się praw do spadku, odmawia, aby zabezpieczyć przyszłość swojego dziecka. Kiedy dowiaduje się o jego śmierci jest zdruzgotana i decyduje się na samobójstwo. Po zażyciu trucizny, najbardziej żałuje tego, że z powodu niewybaczalnego grzechu, czyli zabicia siebie, straci możliwość pójścia do Nieba i bycia znów razem ze swoim synem. Siłą napędową wszystkich tych działań była prawdziwa matczyna miłość.

Na wieść o tym, że syn nie żyje, Angelica z rozpaczą śpiewa przenikliwie liryczną arię *Senza mamma*, która pozwala na pogłębienie charakterystyki bohaterki ukształtowanej przez poprzednie wydarzenia. W scenie finałowej pojawia się ponownie melodia arii, zrozpaczona bohaterka błaga o wybaczenie, jej prośba zostaje wysłuchana i pojawia się Madonna z jej synem. Angelika umiera w spokoju. Pozostaje się zastanawiać, czy był to cud czy wizja bohaterki, niczym spotkanie się z babcią umierającej z mrozu dziewczynki z zapalkami.

3.3.2. Opera komiczna - *Gianni Schicchi*

Gianni Schicchi to rzadko spotykany w twórczości Pucciniego temat komiczny, porównywalny w stylu do Rossiniego. Opera komiczna skupia się na rozwoju fabuły, a mniej na szczegółowej charakterystyce. Figaro, choć pamiętany przez publiczność na całym świecie dzięki Mozartowi i Rossiniemu, nie ma rozbudowanej charakterystyki. Widzowie pamiętają jego historie, zachowanie i dowcip ukazany w dwóch operach, ale trudniej jest powiedzieć coś więcej o osobowości i jej niuansach. Puccini natomiast dodał nowe

elementy do tradycyjnej opery komicznej, aby uczynić operę bardziej atrakcyjną dla ówczesnej publiczności, doskonale zdawał sobie sprawę z oczekiwań i trendów jego epoki.

Jednym z zadań weryzmu jest odzwierciedlenie życia takim, jakim jest. Puccini nie porzuca tego założenia nawet w operze inspirowanej *commedia dell'arte* i skupia się na przedstawieniu fabuły. Libretto oparte jest na *Boskiej Komедii* Dantego i widać dbałość w realistycznej adaptacji tego poematu. Puccini wprowadza do opery wiele elementów oddających florencką atmosferę ówczesnych czasów, zarówno pod względem inscenizacji, jak i formy arii pisanej na wzór tercyny (wł. *terza rima*), trzywersowego układu stroficzego użytego przez Dantego.

Z drugiej strony Puccini wykorzystuje środek ucieleśnienia tradycji, by przybliżyć fabułę do życia zwykłych Włochów. Fakt, że znaczenie rodziny we włoskim społeczeństwie jest bardzo silne i wręcz wyróżnia się na tle innych krajów, sprawia, że konflikty bohaterów i przedstawiona rywalizacja między krewnymi posiada autentyczny, bliski realiom wydźwięk. Elementem najbardziej charakterystycznym dla ówczesnego weryzmu były wiarygodne portrety psychologiczne bohaterów, co również wyraźnie różni się od podejścia tradycyjnej opery komicznej. Psychologiczny zarys Schicchiego, postaci ważnej dla rozwoju fabuły, nie jest bardzo wyraźny. Ze względu na charakter opery komicznej, Puccini nie skupia się na jego szczegółowym sportretowaniu, by nie zakłócać tempa posuwania się fabuły do przodu. Dzięki temu jest miejsce na rozwinięcie postaci mniej kluczowych w ciągłym napędzaniu fabuły. Dotyczy to zwłaszcza jego córki Lauretty, która jest powodem, dla którego Schicchi zgadza się uczestniczyć w wydarzeniach i jej sytuacja jest jedną z przyczyn napisania nowego testamentu. Funkcja tytułowego bohatera w tej operze jest raczej stała i nie dochodzi do wyraźnych zmian wraz z fabułą. Za to w postaci Lauretty, Puccini mógł w pełni pokazać swoje najmocniejsze strony, przedstawiając czułą kobiecą postać ze swoimi wyjątkowymi melodiami. Lauretta nie może wyjść za mąż z powodu sprzeciwu rodziny ukochanego, a kiedy pojawia się światełko nadziei, błaga swojego ojca o przyłączenie się do planu. Aria *O mio babbino caro* wyraża zarówno jej stan emocjonalny w tym momencie, jak i pragnienia i lęki związane z jej potencjalną przyszłością. W efekcie postać Lauretty otrzymuje psychologiczną głębie, która wyróżnia ją na tle szablonowych i stereotypowych postaci typowych oper komicznych. Taki zabieg znów podkreśla oryginalne podejście Pucciniego do środków kompozycyjnych, gdzie łączy elementy werystyczne z tradycją włoskiej opery.

3.3.3. Orientalizm *Turandot* - wyobrażenia a rzeczywistość

Orientalne motywy pojawiają się ponownie w *Turandot*. Jej fabuła właściwie prosi się o romantyczną interpretację, ale Puccini nie zrezygnował z chęci wprowadzenia do niej elementów werystycznych. W tamtych czasach dostęp do wiarygodnej wiedzy na temat tak odległych krajów jak Chiny, które są miejscem akcji opery, był jeszcze bardzo ograniczony. Puccini, który sam nigdy w tym kraju nie był, zebrał wachlarz informacji zawierający elementy autentycznie pochodzące z Chin, jak tradycyjne melodie, ale niestety również elementy, które jedynie mgliście kojarzyły mu z chińską kulturą. Czasem nawet były tylko stereotypami, co miało miejscami dość problematyczne skutki jak np. imiona niektórych bohaterów (choćby ministrowie na dworze Turandot: Ping, Pang, Pong), które posiadają wręcz prześmiewcze zabarwienie. Historia jak i samo imię bohaterki faktycznie wywodzi się z bliskowschodniej kultury perskiej, więc przeniesienie fabuły do Chin było już elementem inwencji twórczej. Przedstawienie tego kraju jest w operze przefiltrowane przez ówczesne europejskie spojrzenie, co sprawia, że to co mogło się wtedy zdawać zabiegami realistycznymi, dzisiaj dzięki zdobytej wiedzy i poszerzonym horyzontom wyraźnie ten charakter traci.

Zachodnia fascynacja Wschodem panuje od dawna. Nie można jednak przy omawianiu tej fascynacji, nie wspomnieć o dość kłopotliwych początkach wprowadzania motywów orientalnych, które rozpoczęły się na przełomie XVII i XVIII wieku. W tamtym okresie europocentryczne postrzeganie świata sprawiało, że przedstawiony świat Orientu był głównie kontrastem, który miał podkreślać zalety kraju danego kompozytora. Bardzo ograniczona wiedza i co za tym idzie mgliste, nie oparte na faktach wyobrażenia o obcych kulturach sprawiały, że pierwsze kroki orientalizmu były pełne szkodliwych stereotypów, a bohaterowie z tych kultur służyli za elementy groteskowe i komiczne. We francuskiej twórczości XVII wieku postacie te, nazywane *savages* (z j. francuskiego: dzikusy, barbarzyńcy), miały budzić w publiczności śmiech, strach a nawet pogardę. Na szczęście otworenie szlaków handlowych ze Wschodem i pozyskana dzięki temu wiedza prosto ze źródeł pozwoliła na rozwój orientalizmu w stronę autentycznego przedstawiania jej elementów w twórczości zachodnich kompozytorów.

Orientalizm Pucciniego, choć miejscami również pełen uogólnień zwłaszcza w warstwie dramatycznej oper, wyróżnia się pieczołowitym i przeanalizowanym wpleceniem tradycyjnych motywów melodycznych danego kraju do warstwy muzycznej. Podobna sytuacja jest z weryzmem: choć nie wszystkie elementy są spójne z założeniami werystycznymi to jednak charakterystyki postaci i konflikty fabularne kierują się zasadą realizmu i prawdy scenicznej.

Taka sytuacja ma miejsce np. w *Madama Butterfly*, w której działania bohaterów, a przede wszystkim Cio-Cio-San, są oparte na realistycznych emocjach i logice dramaturgicznej. Z kolei większości postaci *Turandot* brakuje tej autentyczności. Libretto oparte na perskiej baśni jest pełne przerysowanych bohaterów charakterystycznych dla takiego gatunku literatury. Powodem, dla którego książę Kalaf zakochuje się w księżniczce Turandot jest jej nadzwyczajna uroda i pod wpływem tego uczucia decyduje się wziąć udział w grze, w której stawką jest jego własne życie. Finał historii, w którym dochodzi do wymuszonego pocałunku i błyskawicznej przemiany z okrutnej i bezwzględnej władczyni w czułą, zakochaną kobietę jest pełen orientalistycznych fantazji i stereotypów. Dotyczy to zwłaszcza Turandot, której chłód i niewzruszoność, okazuje się być tylko płaszczem, który dosłownie siłą zerwany przez mężczyznę obnaża jej niepewność i uległość. Ta nierealistyczna przemiana, jak również tempo, w którym rodzi się uczucie głównych bohaterów w wyraźny sposób dystansuje tę operę od nurtu werystycznego. Bliższa założeniom weryzmu jest drugoplanowa postać Liu, której zachowanie i emocje są wiarygodne i posiadają dramaturgiczną logikę. Jest to również klasyczna bohaterka Pucciniego: nieszczęśliwie zakochana kobieta, którą los prowadzi do tragicznego zakończenia. Stosunek kompozytora do tej postaci można odczytać z treści muzycznej poświęconej Liu, której arie są pełne liryzmu, czułości i ciepła

4. Śpiew w oparciu o werystyczną perspektywę

4.1. Analiza arii operowych Pucciniego pod kątem obecności elementów stylistyki werystycznej

Temat pracy oscyluje wokół weryzmu w muzyce Pucciniego. Objawia się on jako scalenie materiału muzycznego z akcją dramatyczną i librettem. Wszystkie środki muzyczne i ekspresywne niejako pracują na wydobywanie i uwypuklenie charakteru oraz rodzaju emocji zawartych w danym fragmencie dramatycznym opery - stanowią spójną całość. Puccini był mistrzem obrazowania emocji, tak też wykonawca powinien dopełnić zamysł kompozytora i stać się także w swym wyrazie elementem werystycznego, czyli prawdziwego wyrazu. W tym celu istotnym jest określić wszystkie uczucia towarzyszące danej postaci, zrozumieć jej przemiany i niuanse tak, by wpisać się w realistyczny wydźwięk nie tylko opery, ale i osoby. Aby to zrealizować należy wyznaczyć plan działania obejmujący dokonanie analizy, która pozwoli spojrzeć głębiej na przeżycia towarzyszące bohaterom i pomoże w wiarygodnym oddawaniu ich emocji na scenie. Cała technika wokalna, wszystkie jej elementy oraz traktowanie głosu powinny służyć prawdzie wyrazu i być kompatybilne z ekspresywną, naturalną grą aktorską śpiewaka. Ogólnie rzecz ujmując przygotowanie do wykonania partii czy arii powinno skupiać się na następujących zadaniach:

1. Zapoznanie się z informacjami na temat genezy powstania dzieła i zamysłów kompozytora
2. Rozczytanie i zrozumienie warstwy melodycznej z jej podziałem na części i frazy z uwzględnieniem dokładnie przetłumaczonego tekstu
3. Wizualizacja postaci - określenie charakteru, warunków psycho-fizycznych, jeśli to możliwe.
4. Zrozumienie emocji zawartych w danym fragmencie w kontekście wcześniejszych wydarzeń mających miejsce w danej operze i charakteru postaci. Charakter postaci, którą analizujemy jest w dużym stopniu określony przez reżysera, ale istnieje tu pewna swoboda i dowolność idei także dla wykonawcy.
5. Odczytanie wszelkich uwag kompozytorskich jak didaskalia, wyrażenia ekspresywne i zrozumienie powodów dla jakich zostały wpisane w materiał muzyczny

6. Przygotowanie partii wokalnych ze zrozumieniem ładunku emocji i ekspresji tak, by wszelkie elementy techniki wokalne służyły do ich uwypuklenia. Bardzo często jest to wyjście poza zasady techniczne i sięgnięcie do naturalnych, bliskich fizjologii odruchów dla uzyskania wyrazistych efektów
7. Wzmocnienie intencji ekspresyjnych w śpiewie poprzez prawidłową prozodię i artykulację określonego języka i podkreślenie tekstu (słów), które są istotne dla zrozumienia sensu wypowiedzi a także wzmocnienia natężenia emocjonalnego.

Wszystkie powyższe zadania, jeśli zostaną wykorzystane w wykonawstwie powinny dopełnić werystyczny wizerunek, który został zaproponowany w instrumentalnej fakturze dzieła.

4.2. *Manon Lescaut*



rys.1 Źródło obrazu pocztówki upamiętniającej premierę: wikipedia

Przed powstaniem *Manon Lescaut* Puccini skomponował już dwie opery, *Le Villi* i *Edgar*, z których pierwsza uczyniła z Pucciniego wschodzącą gwiazdę w świecie gatunku. Choć kompozytorski język Pucciniego na tamten moment nie był jeszcze w pełni ukształtowany, można wyczuć kierunek, w którym pójdzie dalej, czyli czerpanie z motywów francuskich i powrót do włoskiej tradycji.

W latach 1890-1893 skomponował swoją trzecią operę, *Manon Lescaut*. Jest to dzieło w czterech aktach, oparte na powieści *L'histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* napisanej przez Antoine'a Prevosta w 1731 roku. W 1884 roku Jules Massenet

skomponował operę *Manon*, opartą na tej samej powieści, która również cieszyła się dużą popularnością.

Początkowo Ricordi, sprzeciwił się pomysłowi adaptacji sztuki Prevosta z powodu istniejącej już opery *Manon* Masseneta z 1884 roku, która osiągnęła duży sukces. Puccini i Ricordi mogli nie wiedzieć, że inny francuski kompozytor, Daniel Auber, również sięgnął po tę sztukę i napisał operę *Manon Lescaut* 1856 roku. Pomimo oporów wydawcy Puccini dalej nalegał na kontynuację swojego planu: „*Manon jest bohaterką, w którą wierzę i dlatego nie może nie podbić serc publiczności. Dlaczego nie miałyby być dwie opery o Manon? Kobieta taka jak Manon może mieć więcej niż jednego kochanka*”. I dodał: „*Manon Masseneta jest jak Francuzka, w pudrze i bibelotach. Moja Manon będzie jak namiętna Włoszka!*¹⁶

Postać Manon była postrzegana jako symbol w XVIII i XIX wieku. Wywodzi się z powieści *L'histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, która przedstawiała Manon jako kobietę rozpustną, ale w XIX wieku Manon stała się symbolem kobiecości i tajemnicy. Sądzę, że Puccini chciał osłabić wizerunek Manon jako kobiety rozpustnej, chciwej i próżnej, a nadać jej nowy obraz kobiety nieszczęśliwej, współczującej i przede wszystkim prawdziwie kochającej. Portret psychologiczny i stosunek kompozytora do postaci jest tym co wyróżnia tę Manon od jej wcieleń u innych twórców.

¹⁶. Osborne, Charles, *The Opera Lover's Companion*, Yale University Press, 2004, s.323

4.2.1. *In quelle trine morbide*

Tekst w jęz. włoskim	Tłumaczenie
In quelle trine morbide	W tych miękkich koronkach
Nell'alcova dorata v'è un silenzio	W złotej klatce panuje cisza
Gelido mortal v'è un silenzio	I mrozący mnie chłód
Un freddo che m'agghiaccia	Przyzwyczajona do zmysłowych
Ed io che m'ero avvezza	Pieszczot, płomiennych warg
A una carezza voluttuosa	I ognistych ramion
Di labbra ardenti e d'infuocate braccia	Teraz mam coś zupełnie innego
Or ho	Mój dawny dom
Tutt'altra cosa	Wraca do mnie w myślach
O mia dimora umile	Radosny, spokojny, biały
Tu mi ritorni innanzi	Jak uroczy sen
Gaia isolata bianca	O spokoju i miłości
Come un sogno gentile di pace e d'amor	

Tab.1

Aria ta pojawia się w drugim akcie opery i jest śpiewana przez tytułową Manon w pełnej przepychu komnacie. W tej arii bohaterka przywołuje swoją przeszłość, którą opisuje jako słodką i szczęśliwą. To wspomnienie wprawia ją w nostalgiczny nastrój i jest kontrastem do jej obecnego życia, które jest puste i przygnębiające.

W tym okresie twórczość werystyczna Pucciniego zaczęła nabierać kształtu, a ta opera stając się odzwierciedleniem ówczesnych reakcji społecznych, daje wyraz konfliktu pomiędzy dążeniem do bogactwa i pragnieniem miłości. Odzwierciedla to obraz kobiety miotanej sprzecznościami pomiędzy uczuciem a pieniędzmi. Choć zakochana w de Grieux, wybiera stabilne życie z Geronte, wkrótce jednak czuje niedosyt, którego nie mogą zaspokoić pieniądze i tęskni za prawdziwą miłością. Takie tło emocjonalne towarzyszy tej arii.

Możemy analizować elementy autentyczności w pasażach operowych Pucciniego w trzech aspektach: tekstu, melodii i obrazu muzycznego.

Warstwa słowa, która choć jest dość krótka, odzwierciedla wewnętrzną refleksję Manon, poprzez opis jej nastroju i sytuacji, a pośrednio także jej wewnętrzne uwikłanie i żal.

Początkowe słowa arii *in quelle trine morbide* opisują wykwintność otoczenia, które wzbudza podziw i tęsknotę, lecz drugi wers *nell'alcova dorata v'è un silenzio* całkowicie zmienia nastrój, wprowadzając we właściwy stan emocjonalny arii. Na początku drugiej strofy słowa *o mia dimora umile* wprowadzają kontrast do pierwszej strofy. Wyrażają przesyt bogatym otoczeniem i tęsknotę za prostym domem oraz komentują wybór Manon pomiędzy pieniędzmi i miłością. Końcowe *come un sogno gentile, di pace d'amor* pokazują, że nawet zaślepienie pragnieniem pieniędzy i władzy wciąż nie oznacza braku tęsknoty za szczerą miłością.

W całej arii podkreślona została emocjonalna nostalgia Manon za przeszłością i niezadowolone z obecnego życia. Taki kontrast dobitniej wyraża jej tęsknotę za miłością i pragnieniem czystości uczuć, a zarazem chęcią posiadania dóbr doczesnych, które zapewniają pieniądze. Taka progresywna technika pisania słów odzwierciedla analityczne podejście Pucciniego do kreacji postaci Manon i opisu jej ludzkiej natury.

Jeśli chodzi o stronę muzyczną, linia melodyczna *In quelle trine morbide* w pełni oddaje psychologiczną treść słów. Wyrzuty sumienia i powracające sny o utraconej miłości wyrażone przez Manon są bardzo dźwięczne i sugestywne, a obraz kreowany przez linię melodyczną i techniki ekspresji muzycznej złożone z ozdobników stanowią doskonale dopracowaną całość. Szczerść i autentyczność melodii jest wyjątkowo przenikliwa w osobistym stylu twórczym Pucciniego, co odróżnia go od innych współczesnych mu kompozytorów werystycznych, takich jak Mascagni czy Leoncavallo, reprezentujących bardziej techniczne podejście do idei weryzmu w sztuce.

Struktura tej arii posiada formę binarną (dwie pojedyncze części), które można dalej dzielić na dwie pomniejszych części. Pierwsza część (takty 1-21) wyraża przygnębienie emocjonalne Manon i przypomina jej dawną miłość; część druga (takty 22-38) stanowi przywołanie odwagi i tęsknoty, by zmierzyć się z żyjącą wciąż w jej sercu przeszłością.

Pierwsze takty utrzymane są w tonacji Es-dur w metrum 2/4. Ostatnia progresja półtonów zatrzymuje się na dźwięku dominantowym. Preludium ma oznaczenie dynamiki *piano espressivo*, co stanowi przygotowanie do tego, o czym zamierza mówić Manon - o swoich myślach i odczuciach, wprawiając słuchacza w nastrój oczekiwania i zaciekawienia.

W tej części możemy dostrzec romantyzm emocjonalny Pucciniego, kompozytora na wskroś romantycznego. Taki sposób prowadzenia wstępu do arii w dynamice *piano* nie był rzadkością w twórczości kompozytorów tamtego okresu.

Przykład 1, takty 1-8

(6) *LENTO*
p espressivo *rall:.....*

114
(si guarda intorno e si ferma cogli occhi all'alceva)
MAN. *MOD:to CON MOTO* ♩ = 84
p In quelle tri-ne morbi.de... nell'al-co-va do-
MOD:to CON MOTO ♩ = 84
pp

Wraz z początkiem części wokalne metrum zmienia się na 4/4, pozostaje jednak obecna romantyczna atmosfera wykreowana w preludium. Miara akcentowana poprzedzona jest przedtaktem, partia wokalna i akompaniament przeplatają się ze sobą, kreując wizerunek rozemocjonowanej, a zarazem powściągliwej arystokratki. Melodia nieustannie opada, opowiadając jednocześnie o iluzorycznym przepychu. Ten kontrast pokazuje, że Manon pojmuje teraz prawdziwy psychologiczny stan sprzeczności między materialnym pożądaniem a idealną miłością. Kontrast pomiędzy preludium, a początkowym wersem oraz melodią, oznaczeniami dynamiki i znaczeniem słów znakomicie kształtuje wizerunek bohaterki. To połączenie romantycznego ideału i realiów życia stanowi pierwszy przejaw weryzmu w tej arii.

Przykład 2, takty 9-11

M
- ra - ta v'è un si - len - zio ge - li - do mor - tal..... v'è un si -
f *pp subito*

(Takty 9-14) Emocje Manon rosną wraz z opisem ciszy i śmiertelnego chłodu,

pojawiają się oznaczenia *crescendo*, melodia się wznosi. Przy powtórzeniu słów o ciszy i przejmującym chłdzie, melodia opada, a uczucie zimna towarzyszy czterem dźwiękom akcentowanym. Ciężka atmosfera oddaje ponury obraz postaci, łącząc obecną sytuację Manon z jej otoczeniem. Prosta pauza mrozi serce, by wkrótce pozwolić na zatopienie się w marzeniach o dawnej miłości.

Przykład 3, takty 18-20

(Takty 14-21) Rozpoczyna się fragment wspominający miłość Manon. Pasja i pamięć o emocjach z przeszłości. Melodia w takcie nr 17 podkreśla rozczarowanie terażniejszością i tęsknotę za przeszłością, której nie może odpędzić. Wraz ze stopniowym wzrostem i eskalacją napięcia, emocjonalny okrzyk Manon, swoiste katharsis przypadają na najwyższy dźwięk arii. Wszystko to już przeminęło. To był jednie wybuch tęsknoty za miłością, po którym następuje poddanie się rzeczywistości i pieniądзом. Pozostał tylko żal. Ta potężna eksplozja, która z mocą uwalnia emocje ukryte głęboko w sercu Manon, jest również podkreśleniem wyjątkowego autentyzmu twórczości Pucciniego, obnażającego pragnienie kobiety i jej tęsknotę za idealną miłością, a zarazem realizm warunków życia. Jest to artystyczne podejście do wyrażenia sprzeczności dążenia do dóbr materialnych i poszukiwania czystości uczuć.

Część druga (t. 22-38) zmienia tonację na Ges-dur, a metrum powraca do 2/4. Puccini również tym oczywistym sposobem ujawnia zapowiedź wewnętrznego nastroju Manon, który zaczyna przechodzić przemianę. W tej części arii występują homofony o charakterze recytatywnym, wskazujące na to, że bohaterka osiągnęła już emocjonalne wyciszenie i wspomina słodkie chwile spędzone ze swoim byłym kochankiem w ubogim i prostym domu. Ten rodzaj spokoju przypomina wewnętrzne przeżycia po podjęciu ważnej życiowej decyzji. Schemat rytmiczny i homofony są tutaj bardziej regularne, jakby wyłaniające się spod melodii, co zdradza zamysł Manon opuszczenia tego miejsca.

Przykład 4, takty 21-24

The image shows a musical score for the opera Manon Lescaut, specifically measures 21-24. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 2/4. The tempo/mood is marked 'LO STESSO MOVIMENTO (pensierosa)'. The vocal line begins with the lyrics 'co - sal.....' and 'O mia di - mo - ra u - mi - - - le,'. The piano accompaniment features a section marked '(7)' and 'pp dolcissimo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Przed oczyma wyobraźni pojawia się biały domek, odmalowany melodią o rosnącej dynamice, z najwyższym dźwiękiem śpiewanym *tenuto*, niczym w upojnym śnie, przyskającym natychmiast jak bańka. W tej ulotnej przerwie pomiędzy przeszłością i terażniejszością, nie ma czasu na zatrzymanie się pomiędzy triolami. Dla tej miłości, będącej niczym sen, Manon w jednej chwili z leniwej i zrezygnowanej kobiety zmienia się w osobę ośmielającą się zmierzyć z własnymi pomyłkami i podążać za głosem swojego serca. Koniec drugiej połowy arii jest również miejscem, w którym najdobitniej wyrażone zostały cechy realistyczne. Prawdziwa Manon opisana przez Pucciniego stała się ptakiem w klatce, który wciąż jednak tęskni za miłością. Ta wierność własnemu sercu oddaje rozwój emocjonalny, od młodej dziewczyny idealistycznie poszukującej miłości, poprzez zwrócenie się ku dobrom materialnym, aż do powrotu na drogę, do której wzywa ją głos własnego serca. Doskonale oddaje to zalety i wady natury Manon podążającej za silnymi uczuciami, czyniąc z niej postać bardziej żywą i rzeczywistą, a nie jedynie bohaterkę utartego, smutnego romansu.

Weryzm, który wyewoluował z naturalizmu, charakteryzuje przedstawienie rzeczywistego i naukowego stanu rzeczy, i ku takiej właśnie koncepcji skłaniał się Puccini. Dlatego też kompozytor wybrał Manon, znaną powszechnie postać literacką, podejmując wyzwanie opisania jej z nieco innej, nowej perspektywy.

Manon Lescaut to trzecia opera Pucciniego. Dwie pierwsze przyniosły mu sławę wschodzącej gwiazdy twórczości operowej, by zaraz potem pogrążyć go w głębinach niedoceny. Wraz z *Manon Lescaut*, Puccini wreszcie wypracował własny styl twórczy. W operze wyraźnie można zauważyć kunszt, z jakim potrafił opisywać postacie kobiece. Dzięki talentowi potrafił uczynić w swojej twórczości niezwykle żywymi i realnymi, zarówno postacie dążące do czystej i pięknej miłości, jak i te poddające się prozie życia.

Przeżycia Manon są osadzone w realiach hierarchii ówczesnych warstw społecznych, co było właściwe założeniom weryzmu. Obserwując proces rozwoju osobowości bohaterki, Puccini powiedział: „Moja Manon będzie jak ognista Włoszka”. *Manon Lescaut* to podstawa osobistego stylu kompozytora. Chociaż kreacja i plan postaci nie jest jeszcze tak dojrzały jak bohaterki innych jego dzieł, nie można zaprzeczyć, że to właśnie ta opera otworzyła Pucciniemu drogę do weryzmu.

4.2.2. *Sola perduta abbandonata*

Tekst w jęz. Włoskim	Tłumaczenie
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... Terra di pace, Mi sembrava questa! Ahi! mia beltà funesta, Ire novelle accende Strappar da lui mi si voleva; 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 Non voglio morir! No!no,!non voglio morir amore, aita!	Samotna, zagubiona, porzucona Na pustkowiu! Horror! Niebo wokół mnie ciemnieje Niestety, jestem sama! I na głębokiej pustyni upadam, Okrutna męka, samotność, opuszczenie, Ja, opuszczona kobieta! Nie chcę umierać! Nie! Nie chcę umierać! A więc wszystko skończone. Wydawało mi się, że jest to kraina pokoju. ziemia pokoju, wydawało mi się, że to ziemia pokoju! O, moja straszliwa piękności, Moje nowe światło Chciałam, żeby mnie od niego oderwano; Teraz cała moja straszna przeszłość powraca i żywo na moich oczach spoczywa. Ach, ona jest splamiona krwią. Ach, to już koniec! Grobowiec stanie się cichym schronieniem... Nie, nie chcę umierać! Nie chcę umierać! Nie! Nie, nie chcę umierać, moja miłości, uratuj mnie!

Tab. 2

Aria *Sola perduta abbandonata* pochodzi z ostatniego aktu opery. Chora i osłabiona Manon odczuwa głęboką udrękę z powodu rozpaczliwej sytuacji, w jakiej się znalazła. Widok otaczającej jej bezlitosnej pustyni sprawia, że z patosem i smutkiem wspomina luksus minionego życia i słodką miłość. Z jednej strony Manon ma wyrzuty sumienia z powodu swojej dawnej próżności, chciwości i niezdecydowania, a z drugiej ma żal do bezwzględного zrządzenia losu. Nie chce umierać w tym słabym i zmizerniałym stanie, opuszczona na pustkowiu, na myśl o tym odczuwa strach i zgrozę. Cała aria jest obrazem

prawdziwego stanu ducha Manon w czasie terazniejszym i jest głęboko autentyczna w swej treści.

Arię można podzielić na trzy części, przy czym takty 1-45 to część pierwsza, takty 46-74 część druga, a takty 75-83 część trzecia.

Przykład 5, takty 1-11

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal line (CANTO) and piano accompaniment (PIANOFORTE) for measures 1-2. The tempo is marked *Mosso*. The piano part begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The second system covers measures 3-4, where the tempo changes to *Largo (in 2)* and the piano part becomes pianissimo (*pp*). The lyrics are "So - la, per - du.ta, abban.do - na -". The third system covers measures 5-6, with the piano part marked *mf sempre pp l'accompagnamento* and *pp (come un'eco)*. The lyrics are "ta. In lan.da.de - so - la - ta!".

Pierwsze dwa takty arii to część wstępna. Choć nastrój całej arii jest przejmująco smutny, kompozytor decyduje się na szybsze tempo *mosso* i *fortissimo* w pierwszych akcentowanych akordach orkiestry. Ten zabieg sprawia, że kontrast dynamiki pierwszych taktów rozpoczynających słowa Manon jest wyjątkowo silny wraz z oznaczeniem *pianissimo* i *con la massima espress, e con angoscia* (z największą ekspresją i rozpaczą) przy akompaniamencie tematu głównego w trzecim takcie. Niezwykły początek oddaje ciężki i nerwowy stan bohaterki, co można odebrać jako odgłos szybkiego bicia serca Manon. Z drugiej strony jest to również przedstawienie sceny i surowej rzeczywistości: drogę przez pustynie. Wraz z rozpoczęciem się partii wokalne akompaniament natychmiast słabnie, a następnie jeszcze bardziej cichnie z oznaczeniem *sempre pianissimo* (możliwie jak najciszej). Oprawa przypominająca tło muzyczne dla śpiewu, kontynuuje ciszę pustkowia i wprowadza ponury nastrój. Akcenty na słowach *perduta*, *abbandonata* (zagubiona, porzucona) to wewnętrzny lament Manon nad swoim tragicznym losem i wyrzuty sumienia za lekkomyślne zachowanie. Ta część posiada wolniejsze tempo *largo*, spójne ze słowami o nieszczęściu i smutku. Rytm całego odcinka wokálnego zdominowany

jest przez ósemki, podkreślający zmęczenie i rezygnację. Akompaniament z długimi akordami oddaje lament bohaterki.

Przykład 6, takty 24-35

Linia melodyczna w drugim takcie pierwszej części (takty 22-37) co chwilę unosi się i opada, co portretuje intensywną emocjonalną huśtawkę Manon, zawierającą zarówno smutek jak i pretensje związane z sytuacją, w jakiej się znalazła. Słowa *Ah non voglio morir, No non voglio morir* (Nie chcę umierać, ach nie chcę umierać) odzwierciedlają zbliżającą się eksplozję wewnętrznych emocji. Nie jest to zwykły lament i smutek poprzedniego fragmentu, ale bardziej bolesna i gorzka skarga. Sekcja akompaniamentu wykorzystuje tu nieregularne tempo, co nie tylko łączy i harmonizuje zmiany tonacji melodii w sposób niezwykle naturalny, ale także w bardzo sprytny sposób obrazuje zwolnienia i przyspieszenia bicia serca Manon. W taktach 30-35 zapisane są oznaczenia *sempre diminuendo* (stopniowe ściszenie), *sostenuto* (zawieszając), *stentando* (powolnie), *affrettando* (pospieszenie) i *rallentando* (zwalniając). *Sempre diminuendo* w akompaniamencie taktu 30 łączy się z następującym po nim *sostenuto*, *stentando* kontrastuje z dalszym *affretto*. Ten bogaty wachlarz oznaczeń dynamicznych, pojawiających się w tak krótkiej części ma głębokie znaczenie i służy szczegółowemu, dokładnemu przedstawieniu delikatnego wnętrza postaci, co jest majstersztykiem kompozytorskiej pomysłowości.

Przykład 7, takty 36-45

Trzeci akapit części pierwszej to podsekcje 38-45. Pod względem treści lirycznej i portretu emocjonalnego można go podsumować jednym słowem - resentment. Linia melodyczna w tym regularnym ośmiotaktowym odcinku jest bardziej zagęszczona. Melodia unosi się i opada, dalej podkreślając wahania nastroju, ostatni dźwięk jest wydłużony i kończy pierwszą część z delikatnym natężeniem, dając poczucie niespełnienia. Tak skończona pierwsza część służy wprowadzeniu do następującej po niej silnie kontrastującej swoją intensywnością części drugiej. Kontynuowane jest zróżnicowanie dynamiczne poprzedniej części, z niezwykle bogatymi i szczegółowymi oznaczeniami, które portretują silne zmiany emocjonalne w bohaterce, na przykład *con avvilito* (z frustracją) czy *dolcissimo* (bardzo słodko). Stanowią one cenne źródło udokumentowanych emocji, które pomogą wykonawcy w jak najlepszej kreacji postaci na scenie.

Przykład 8, takty 46-57

Allegro vivo $\text{♩} = \text{♩}$
Ahi! mia bel-tà fu-ne-sta, i-re no-vel-le ac.

Allegro vivo $\text{♩} = \text{♩}$
f

rall..... Moderato $\text{♩} = \text{♩}$
- cen - de... Strappar da lui misi vo-le - a; or tut - to il mio pas.

rall..... Moderato $\text{♩} = \text{♩}$
p 3 3 3

Takty 46-73 to druga część arii. W taktach 46-55 zmienia się tempo z dotychczasowego *largo* na *allegro vivo*, a dynamika przechodzi bezpośrednio na *forte*. Akompaniament jest ujednoczony, z powtarzającą się grupą rytmiczną dwóch szesnastek i ósemki z akcentem na pierwszą szesnastkę. Emocje w tym momencie są intensywniejsze, zmieniają się z dotychczasowego żalu i smutku na gniew, deklarację wewnętrznego sprzeciwu bohaterki w postaci marsza. Powtarzany kilkukrotnie ten sam układ melodyczny i rytmiczny wyraża niezwykłą siłę w prostej formie.

Przykład 9, takty 52-67

cen - de... Strappar da lui nisi 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.

Od taktu nr 56 nastrój stopniowo zaczyna nabierać coraz większej dramatyczności wraz z ponowną zmianą tempa. Przejściu od *allegro vivo* do *moderato* towarzyszy zmiana rytmicznej struktury akompaniamentu, w którym silnie dominuje sukcesja triol i gęsty układ szesnastek z oznaczoną artykulacją *staccato*. Tempo dwukrotnie przyśpiesza wraz z oznaczeniem *incalzando* (coraz szybciej) w taktach 60 i 64, co odzwierciedla emocje Manon, która odczuwa coraz intensywniejszy żal doprowadzający ją na skraj emocjonalnej wytrzymałości. Obecne w taktach 64-67 akcenty i pauzy w partii wokalne służą do podkreślenia momentu wybuchu emocji. Wraz z dynamiką *fortissimo* ta część nabiera charakteru wręcz okrzyku rozpacz, co nadaje niezwyklej dramaturgicznej autentyczności. Melodia jest płynna i w całości trzyma się średniego i wysokiego rejestru, stopniowo

posuwając muzykę i historię do przodu. Warstwa instrumentalna oparta na grupie gęstych, drobnych wartości granych staccato jeszcze bardziej podkreśla intensywność ekspresji emocjonalnej.

Przykład 10, takty 68-74

The musical score for Example 10, measures 68-74, is presented in three systems. The top system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics '- chia - to.' and 'Ah! tutto è fi. ni. to!'. The piano accompaniment features dense chords and sixteenth-note patterns. Performance markings include 'allarg. un poco', 'Largo molto sostenuto', 'parlato', 'cresc.', 'ff tutta forza', 'pp', 'riten.', and 'rall.'.

Nastrój w taktach 70-74 gwałtownie upada po punkcie kulminacyjnym. W tej części ponownie zmienia się tempo, a powtórzenia w akompaniamencie z części poprzedniej z akordów przechodzą na rozłożone triole i sekstole. Pod względem dynamiki *fortissimo* przechodzi na *piano*. Najwyższy dźwięk taktu nr 69 jest następnie oktawę niżej pięciokrotnie powtórzony (*Ah! tutto è finito!*). Po emocjonalnym wybuchu Manon zdaje się godzić ze swoją bezsilnością. Śpiew brzmi jak ciche łkanie przy słowach *asil di pace ora la tomba invoco* (grobowiec stanie się cichym schronieniem) i ukazuje przygnębiający nastrój Manon. Aby przywołać muzycznie szloch, Puccini korzysta z akcentowanej trioli, dynamiki *piano* i zwolnionego tempa *ritenuto*.

Przykład 11, takty 75-83

Takty 75-83 to koda arii. W takcie nr 75 linia wokalna stosuje repetycję dźwięku co nadaje słowom mówionego charakteru, podkreślonego dodatkowo przez długą pauzę w warstwie instrumentalnej: *No, non voglio morir!* (Nie, nie chcę umierać!). Dynamika tej frazy zmienia się z *piano* i *lento* (powoli) na *forte* i *rapido* (gwałtownie). Po tym następuje *fortissimo* w takcie nr 76, gdzie nagle przemiana ekspresyjnej mocy i tempa odzwierciedla sprzeciw Manon wobec śmierci i jej desperacką walkę o życie. Wreszcie wraca do niewzruszonej rzeczywistości, z którą trzeba się pogodzić, gdzie po *rallentando a diminuendo* jest *a tempo* czyli powrót do oryginalnego tempa. W tak intensywnym konflikcie emocjonalnym Puccini podkreśla słowa sprzeciwu oznaczeniem *stentando*. Jednoczesne *tremola* w warstwie instrumentalnej wykonywane *fortissimo* uwydatniają emocje Manon i jej silne pragnienie życia.

Manon Lescaut jest typową operą o temacie werystycznym. Pod względem treści i tematyki młodzi bohaterowie reprezentują trzy różne grupy społeczne o sprzecznych dążeniach, których relacje i losy splatają się. Jeśli chodzi o istotę tego, co opera ujawnia, to wzruszająca jest szczerłość uczuć Manon, gdy spotyka miłość Grioux. Gdy staje jednak przed wyborem między miłością a pragmatyzmem, jej gest oparcia się pokusie pieniędzy

jest bardzo prawdziwy. Choć surowa, zimna rzeczywistość wyznacza tragiczny wydźwięk opery, to przedstawione przez Pucciniego relacje międzyludzkie rozgrzewają swoją autentycznością.

4.3. *La Bohème*



rys.2 Plakat *La Bohème* z 1896 roku Źródło ilustracji: Wikipedia

La Bohème to opera w czterech aktach, skomponowana przez Pucciniego w latach 1893-1895 do libretta Illiki i Giacosa, oparta na powieści *Sceny życia cyganerii* francuskiego pisarza *Henri* Murgera. Przedstawia młodą cyganerię artystyczną zamieszkujejącą paryską Dzielnicę Łacińską w latach 40. XIX wieku. Puccini był głęboko poruszony tym tematem, ponieważ po ukończeniu Konserwatorium w Mediolanie, gdy nie rozpoczął jeszcze kariery i żył w skrajnej nędzy, miał okazję doświadczyć tułaczki ubogich artystów. Wspomnienia tego okresu stały się ważnym źródłem dla jego późniejszych kompozycji muzycznych.

Sceny życia cyganerii nie mają jednolitej fabuły, mimo że nazywane są powieścią. Scenariusz opery w znacznej części nawiązuje do oryginału, ale główne wątki II i III aktu są zgodne z treścią autora. Pierwszy i czwarty akt są zlepkiem wątków z różnych części powieści. Dwoje kochanków w oryginale to nie Rodolfo i Mimie, ale Jacques i Francine,

przy czym scenariusz opery koncentruje się na ich związku, aż do śmierci Mimi. W scenariuszu połączono także dwie postacie z powieści (Mimi i Francine) w jedną: Mimi.

W marcu 1893 roku Puccini zaczął już tworzyć postać swojej Mimi. Od 1891 roku kompozytor wynajmował dom w Torre del Lago (który następnie zakupił po sukcesie *La Boheme*). To tam odnalazł swoją największą twórczą wenę. Pierwszy akt opery został ukończony w tej właśnie małej willi z widokiem na jezioro, a praca nad nim rozpoczęła się 21 stycznia 1895 roku i zakończyła 6 czerwca o godzinie 2 w nocy. Inspiracją był również czas spędzony z lokalnymi przyjaciółmi. Puccini często spotykał się w większym towarzystwie, podczas karnawału, pijąc i rozmawiając, prowadząc życie bohemy, które następnie stanowiło źródło dla kompozytora dla jego twórczości. Kolejną część kompozytor napisał w swoim domu w Pescii, drugi akt ukończył 23 lipca, a trzeci - 18 września. Pracę nad czwartym i ostatnim aktem *La Boheme* rozpoczął 22 września, a zakończył ją w Torre del Lago 10 grudnia o północy. Mówi się, że fragment o śmierci Mimi został skomponowany pewnej nocy na fortepianie, a sam kompozytor płakał przy tej improwizacji. W liście z 10 listopada 1895 roku napisał: poczułem cień śmierci bohaterki jednego z moich utworów.

Poprzez codzienną tragedię miłosną najniższej klasy społecznej Puccini ukazuje ciepłą poezję zwyczajnego życia prostych ludzi. To poetyckie uchwycenie życia i komentarz dla okrucieństwa społeczeństwa, stanowi wyjątkową wartość artystyczną opery. Ten prozaiczny i bezpośredni charakter dzieła ma zasadnicze znaczenie w poruszaniu serc tak licznej publiczności całego świata.

4.3.1. *Si, Mi chiamano Mimi*

Tekst w jęz. włoskim	Tłumaczenie
<p>Si, Mi chiamano Mimi, ma il mio nome è Lucia. La storia mia è breve: a tela o a seta ricamo in casa e fuori. Son tranquilla e lieta, ed è mio svago Far gigli e rose.</p>	<p>Tak, nazywają mnie Mimi, Lecz naprawdę mam na imię Lucia. Moja historia jest krótka. Z płótna lub jedwabiu Haftuję w domu lub poza nim. Jestem zadowolona i szczęśliwa, To jest moje hobby Wyszywać lilie i róże.</p>
<p>Mi piaccion quelle cose che han sì dolce malia, che parlano d'amor, di primavere; che parlano di sogni e di chimere, quelle cose che han nome poesia. Lei m'intende?</p>	<p>Uwielbiam wszystkie rzeczy Które mają tak słodki urok, Które mówią o miłości, o wiosnie, Marzeniach i fantazji Te rzeczy, które mają tak poetyckie nazwy... Rozumiesz mnie?</p>
<p>Mi chiamano Mimi, il perchè non so. Sola mi fo il pranzo da me stessa. Non vado sempre a messa, ma prego assai il Signor. Vivo sola, soletta, là in una bianca cameretta; guardo sui tetti e in cielo,</p>	<p>Nazywają mnie Mimi, Nie wiem, dlaczego. Sama dla siebie robię obiad. Nie zawsze chodzę do kościoła, Ale dużo modłę się do Boga. Stoję całkiem sama Tam, w białym pokoju Spoglądam ku dachom i niebu...</p>
<p>ma quando vien lo sgelo, il primo sole è mio; il primo bacio dell'aprile è mio!</p>	<p>Lecz kiedy nadchodzi odwilż Pierwszy promień słońca jest mój I pierwszy pocałunek kwietnia jest mój</p>
<p>Germoglia in un vaso una rosa; foglia a foglia la spio! Così gentil il profumo d'un fior. Ma i fior ch'io faccio, ahimè! ...non hanno odore! Altro di me non le saprei narrare: sono la sua vicina che la vien fuori d'ora a importunare.</p>	<p>Róża kiełkuje w wazonie... A ja śledzę każdy listek Tak pięknie pachną kwiaty. Lecz kwiaty, które ja wyhodowałam, Nie pachną tak pięknie... Więcej o mnie nie można powiedzieć. Jestem twoją sąsiadką, która wychodzi tylko By zwracać ci głowę.</p>

Tab.3

Zaczynając analizę tej słynnej arii Mimi należałoby poszukać informacji, czy kompozytor przewidział dla tej postaci jakieś konkretne cechy, czy określił wizję charakteru Mimi. Wiemy, że nie jest młoda i zajmuje się hafciarstwem. Jest sąsiadką Rodolfo i pewnie widuje go często, choć nie wiadomo, czy widzieli się wcześniej. Należy przyznać, że wykazała się odwagą przychodząc do nieznanego pod pozorem zgaszonej świecy i

zgubionych kluczy. Można przypuszczać, że prawdopodobnie użyła tego fortelu, by go poznać, ale pewności co do tego nie ma. Moment spotkania jest pełen pewnego rodzaju zawstyżenia, przyczajonej ciekawości i chęci poznania. Następują zwierzenia najpierw Rodolfo - odważne, bezpośrednie, pełne męskiej werwy i imponujące energią. Wyznanie Mimi jest inne, jak inna jest kobieta od mężczyzny, przy tym nie jest w tym naiwna, a raczej ostrożna. Fragment *Si. mi chiamano Mimi...* (takty 1-5) jest autoprezentacją kobiety, która chce dać się poznać. Jest być może zbyt dojrzała, by użyć kokieterii i zalotnych, błyskotliwych fraz i utartych frazesów. Chce być prawdziwa. Tak należy zrozumieć spokojną frazę taktów 1-7, gdzie Mimi przedstawia się w stonowany, choć nie pozbawiony powabu i siły sposób. Pierwsza fraza wznosząca się *legato*, rozwija się w *crescendo* z finezyjnym portamento pomiędzy dźwiękami b^1 i e^2 . Ukazuje być może motywację Mimi do dalszych wyznań, o czym mogą świadczyć didaskalia: *è un po`titubante, poi si decide a parlare* (jest trochę niezdecydowana, potem decyduje się mówić) lub chęć wyrazistego przedstawienia swojej osoby w sposób skromny, lecz kobiecy. Kompozytor zamieścił podpowiedzi ekspresywne: *con semplicità* (z prostotą), a także zmianę tempa na *lento* uznając wypowiedź za ważną, wartą podkreślenia. Te kilka taktów jest początkiem opowieści, która następuje w taktach 8-16.

Przykład 12, takty 1-3

MIMI (*è un po`titubante, poi si decide a parlare*) (sempre seduta) *con semplicità*

Si. Mi

dir l.....

ppp allargando e dim. molto (35) *pp*

due xda.

Przykład 13, takty 4-7

MIMI

AND.^{te} LENTO ♩ = 40

chia.ma.no Mi - mi ma il mio no - me è Lu - ci - a.....

AND.^{te} LENTO ♩ = 40

p *pp*

Kompozytor zaproponował deklamację prawie na jednym dźwięku. Nie wpisał żadnych wyrażeń ekspresyjnych oprócz końcowego *rallentando* i *espressivo* w partii fortepianu chcąc, by uwaga koncentrowała się na wydźwięku wypowiedzianych słów.

Przykład 14, takty 8-11

MIMI

AND.^{te} LENTO ♩ = 40

La sto-ria mia è bre-ve..... A tela o a se-ta ri.camo in casa e

ppp *pp*

Analizowany fragment, mimo że nie ma oznaczeń dynamicznych to jednak wymaga prawidłowego uwypuklenia akcentów słownych i takiego nasycenia głosu, by choć naturalnie – tekst zabrzmiał donośnie i przekonywująco. Poza nośnością, zwrócić należy uwagę na prostotę i umiarkowanie w wyrazie ekspresyjnym, dopasowując je do powagi pierwszego spotkania i niezręczności nagłych zrywów emocjonalnych.

Sytuacja melodyczna i dynamiczna zmienia się, gdy Mimi zaczyna opowiadać o swoich upodobaniach i uczuciach. Puccini natychmiast rozpoczyna kołysanie linii melodycznej, która wraz z rosnącymi emocjami wznosi się do najwyższych prawie dźwięków sopranowych od e¹ do a² (takty 17-21). Oznaczenia, które mają wzmocnić ekspresję to: *andante calmo*, *dolcemente*, *ritenuto*, *legato* i *molto piano*, *crescendo*.

decrescendo wpisane do partii instrumentalnej.

Przykład 15, takty 17-21

MIMI
ro - se.... Mi piac - cion quel - le co - se che han sì dolce ma -
(36) AND:te CALMO ♩ = 54
dolcemente
dolce
rall:.....
molto piano

Puccini: La bohème

71

MIMI
- lì - a, che parla - no d'a - mor, di pri - ma - ve - re,.....
rit.
col canto
vnu

Hafciarka prezentuje swoje romantyczne wnętrze, przepelnione miłością do wiosny, piękna i wszystkich rzeczy, o których tak pięknie pisze poezja. To odważne wyznanie, a zarazem deklaracja gotowości do przeżywania głębokich uczuć. Jest w tym siła człowieka, który nie ma nic do stracenia, a wszystko do zyskania. *Crescendo*, które choć nie wpisane bezpośrednio jest zrozumiałe już z samego faktu wznoszenia się melodii, jednak nie istnieje ono samo dla siebie, czy też pokazania wolumenu głosu. Jest ono wyrazem rosnącego natężenia emocjonalnego aż do zawstydzania się intensywnością uczuć, kiedy na kulminacyjnej nucie a^2 , dźwięk ma dynamikę *piano*. Można powiedzieć, że wszystkie środki wykonawcze i wyrazowe powinny „zapracować” na tę kulminację zachwyty. Mowa także o wyrazistości i plastyczności śpiewanych słów, gdyż zgodnie z prozodią języka włoskiego nawet jeśli w materiale nutowym jest *forte*, sylaba nieakcentowana nie powinna wybrzmiewać zbyt ostro. Emocjonalne uniesienie kończy fragment, który przynosi być może spłoszenie po tak nagłym i szczerym wyznaniu (takty 22-24). Pojawiają się słowa

sogni, chimere (marzenia senne, fantazje), które stanowią pewnego rodzaju wycofanie się i powrót do onieśmienia, tym bardziej, że Mimi upewnia się czy jest rozumiana słowami *Lei m`intende?* (Pan rozumie?)

Przykład 15, takty 22-24

Gdy Rodolfo potwierdza, Mimi uspokaja się i nabiera większej pewności siebie. Być może dostrzega zachwyty w jego oczach, więc pozwala sobie sparafrazować swoją pierwszą autoprezentację w sposób bardziej swobodny a nawet dowcipny. Puccini przetworzył temat pierwszej frazy w arii dodając *staccato* i pauzy nadając wypowiedzi charakter bardziej zalotny i żartobliwy.

Przykład 16, takty 28-32

Mimi kontynuuje w tym samym duchu opis życia codziennego. Jest szczera. Wyraźnie wspomina o swojej samotności mówiąc, że sama przygotowuje dla siebie obiady (takty 33-37) Puccini nadaje temu wątkowi swobodny ton i lekki charakter wraz z szybszym tempem *allegro moderato* i oczekując prostoty potraktowania frazy (*con semplicità*). W tym samym momencie stosuje *legato* nad całym tym fragmentem zapewne pragnąc uniknąć zbyt skoczności w wykonaniu. Jest to wyraz całkowitej zgodności wizji Mimi jako dojrzałej kobiety, która ma za sobą część życia i zapewne nie mało przeżyła. Jest to jak najbardziej werystyczne podejście do postaci i przywiązanie do zgodności z realistycznym, naturalnym jej wydzźwiękiem.

Przykład 17, takty 33-37

ALL.to MODERATO ♩ = 144
con semplicità

MIMI
So la mi fo il pranzo da me stes - sa. Non va - do sempre a

ALL.to MODERATO ♩ = 144

(37) p

Temat samotności Mimi poruszany jest ponownie w następnej frazie: *Vivo sola, soletta...* (takty 40-42). Jest to dość istotny moment, gdyż to on definiuje, jak bardzo zależy bohaterce na tej znajomości. Kompozytor zostawił tu całkowitą dowolność dla wykonawcy i reżysera (*a piacere*). Odpowiednie zwolnienie, dynamika i tempo mogą być decydujące dla określenia siły wyznania. Puccini nie chciał nadać temu charakteru infantylności. Wcześniej zamieścił frazę traktującą o pobożności Mimi dodatkowo wzmacniając ją poprzez *poco rallentando*. Oczywiście i tu także o stopniu pobożności decyduje wykonawca, gdyż im większe *rallentando* i dynamika tym większa waga wiary.

Przykład 18, takty 38-46

MIMI
mes - sa ma pre - go as - sai il Si - gnor. Vi - vo so - la, so -

poco rall: a piacere

pp poco rall: col canto

MIMI
_ let - ta, là in u - na bian - ca ca - me - ret - ta:

a tempo

p a tempo

Jak w życiu, zwykła codzienność kobiety przeplata się z wydarzeniami pięknymi, poważnymi i dla niej ważnymi. Mimi czeka na słońce, które wraz z nadejściem wiosny w kwietniu będą należeć do niej. Można śmiało powiedzieć, że jest to metafora oczekiwania na miłość. Kompozytorskie adnotacje ekspresywne budujące napięcie uczuciowe takie jak *con molta anima*, *andante molto sostenuto*, rozłożone w długim czasie *crescendo*, jak i późniejsze *con grande espansione* oraz *con espressione intensa* wskazują, że słowa Mimi mają głębszy kontekst. W analizowanym fragmencie (takty 50-61) należy zwrócić uwagę na dobre *appoggio*, plastyczną wymowę słów i stale rosnącą oraz opartą na emocjach dynamikę, która jednak nie wpływa na jakość fonacji i proponowanego dźwięku. Kluczowym jest również powiązanie krótszych fragmentów w długą frazę zgodną z sentencją literacką. Stąd wynikają kropki kontynuacji na ostatnich dźwiękach np. *mio....* wraz z *legato*. Puccini chciał, by fragment, mimo że w dynamice *crescendo* był zaśpiewany szeroko. Zasugerował dodatkową akcentację na *ba-cio, de-lla* w kulminacyjnym momencie.

Przykład 19, takty 50-61

The image shows a musical score for Mimi's vocal line and piano accompaniment, measures 50-61. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with various dynamics and articulations.

Measure 50: Mimi: *AND^{te} MOLTO SOST.^{to} (si alza) con molta anima* ma quando vien lo sge - - lo il pri.mo so.le è
Piano: (38) *pp* *cres. poco a poco*

Measure 51: Mimi: *con grande espansione* mi - - o..... il pri - - mo
Piano: *f*

Measure 52: Mimi: *allarg.* ba - cio del - l'a - pri - - le è mi - - o!.....
Piano: *allarg.* *dim.*

Końcowy fragment arii jest podobny do początkowej części *Mi piaccion quelle cose...* pod względem przebiegu linii melodycznej. Jednak w pierwszej części był początkiem wyznania a obecny stanowi wyciszenie emocji, próbę załagodzenia wrażenia spowodowanego gwałtownym wyznaniem w finale. Wypowiedź o róży w wazonie, która pachnie jak perfumy i to, że kwiaty wyhaftowane przez Mimi nie pachną tak pięknie to nic innego, jak zawstydzenie i wycofanie do swojej samotności z nadzieją, że jednak żarliwe wyznanie zdoła przekonać Rodolfo do Mimi i ich rodzącego się być może uczucia. Hafciarka ubolewa nad niedoskonałością swych kwiatów. Ujmuje swą wrażliwą niewinnością i słodyczą. Aria kończy się śpiewną deklamacją na tym samym dźwięku (takty 75-77)

Przykład 20, takty 73-77

MIMI
 fac_cio, ahi_mè, non hanno o-do-re! Altro di me non le saprei nar.
 a tempo rall:
 MIMI
 _ra_re: sono la sua vi_ci-na che la vien fuori d'o-ra a importu_na_re.
 rall. rall.

Mimi zarzeka się, że nie ma nic więcej do powiedzenia i dodaje żartobliwie, że wyszła z mieszkania tylko po to, żeby zawracać mu głowę, rozumiejąc to raczej jako „zawrócenie w głowie”. Środki kompozytorskie ilustrujące wyraz ostatniej części arii to jak użyte wcześniej *legato*, zmiany tempa na *primo tempo andante*, *sostenendo*, *calmo come prima*, *crescendo-decrescendo*, *allargando*. Jak uprzednio użyte triole mają za zadanie ożywić frazę i dodać fantazyjnej dowolności. Choć frazy tak podobne do początkowych, mają wyraźnie zwieńczający charakter i słodkie brzmienie. Mają w sobie coś z zadziornej żartobliwości i miłostnego wyzwania czekającego na odpowiedź.

4.3.2. *Donde lieta usci*

Tekst w jęz. włoskim	Tłumaczenie
<p>Donde lieta usci Al tuo grido d'amore, Torna sola Mimi Al solitario nido. Ritorna un'altra volta A intesser finti fior. Addio, senza rancor.</p> <p>Ascolta, ascolta. Le poche robe aduna Che lasciasti sparse. Nel mio cassetto Stan chiusi quel cerchietto d'or E il libro di preghiere. Involgi tutto quanto in un grembiale E manderò il portiere... Bada, sotto il guanciale C'è la cuffietta rosa. Se vuoi serbarla a ricordo d'amor! Addio, senza rancor.</p>	<p>Niegdyś radosna wyszła na twoje miłosne wołanie, teraz jednak Mimi wraca do samotnego gniazda. Znowu powróci innym razem, by układać sztuczne kwiaty. Żegnaj, bez żadnej urazy.</p> <p>Słuchaj, słuchaj. Kilka rzeczy pozbieraj, które pozostawiłam rozrzucone. W mojej szufladzie są zamknięte: ta mała obrączka złota i książeczka modlitewna. Zawini to wszystko w fartuszek A ja pošlę po dozorcę. Sprawdź pod poduszką, tam jest różowy czepek. Jeśli chcesz, to zachowaj go na pamiątkę miłości! Żegnaj, bez żadnej urazy.</p>

Tab.4

Dla Mimì aria ta uosabia potęgę miłości i robi wszystko co w jej mocy, wykorzystując różne sztuczki i zabiegi, aby zbliżyć się do mężczyzny, którego podziwiała. To wymaga od niej dużo odwagi, a także dowodzi siły jej uczucia. Największą zaś przeszkodą tej wielkiej miłości okazuje się jej choroba, skłaniająca bohaterkę do rezygnacji ze swoich planów. Taki ból i cierpienie to coś, co może spotkać każdego człowieka na jego życiowej drodze. Jest to również bezpośrednio związane z postacią Mimì, kobietą już niemłodą, która, choć targana namiętnością, potrafi zdobyć się na trzeźwe i racjonalne postępowanie, gdy zdaje sobie sprawę, że jej miłość nie ma szans powodzenia. Robi zatem to, co jej zdaniem jest słuszne. Jest to wybór okrutny i bolesny, lecz stanowi zarazem dowód jej wielkiego serca. To ostatnie wyznanie Mimì jej skrywanej miłości do Rodolfo. Głębię i wielkość tego uczucia wyznaje Rodolfo szeptem. W pierwszych taktach wykorzystane są triole do wyrażenia nastroju Mimì i jej głębokiej miłości i rozpacz. Bezradna w obliczu wyroku losu, być może z trudnością zachowując spokój, pozwala sobie na chwilowy upust emocji. Puccini w mistrzowski sposób oddaje realizm tych przeżyć.

Przykład 21, takty 1-6

The image shows a musical score for Example 21, measures 1-6. The score is in G major, 2/4 time, and marked 'Lento molto' with a tempo of 66. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings 'p' and 'pp', and the word 'dolce'. The vocal line includes the lyrics 'Don - de lie - ta u - sci al tuo gri - do d'a - mo - re, tor - na so - la Mi -'. The score ends with a 'poco rit.' marking.

W szóstym takcie pojawia się oznaczenie *poco ritenuto*, zaś w melodii i akompaniamencie wprowadzone są triole jako figury retoryczne. W siódmym takcie metrum zmienia się z 2/4 na 3/4. Pierwsze sześć taktów można uznać za niepojęty zapal Mimì, gdy po raz pierwszy wyraża swoje uczucia. W siódmym takcie następuje powrót do rzeczywistości i jej ciężkiej choroby, a tempo zmienia się z *allegretto* na *andantino*. Oznaczenia ekspresji i triole w szóstym takcie stanowią rodzaj łącznika. Ta fraza ukazuje nową kulminację emocjonalną Mimì, po czym zmiana tempa tworzy swego rodzaju emocjonalną pauzę, dzięki czemu wykonawca i słuchacz mogą wspólnie śledzić psychologicznie wzloty i upadki postaci, oddane w sposób niezwykle realistyczny. Na scenie przedstawić trzeba postać ciężko chorej kobiety, targanej niezwykle skomplikowanymi uczuciami, zarazem chętniej do rozmowy, jak i bezsilnej.

Przykład 22, takty 7-12

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for measures 7-9. The tempo is 'Andantino'. The piano part has dynamics *mf*, *agitando un poco*, and *p*. The second system shows measures 10-12. The tempo changes to *rall.* and then *a tempo*. The piano part has dynamics *pp* and *ms.*. The lyrics are: *mi al so-li-ta-rio ni-do. Ri-tor-na un'al-tra vol-ta ain-tes-ser fin-ti fior!*

W siódmym takcie melodia akompaniamentu ulega wzmocnieniu, a wokalna partia ma płynniejszy przebieg, zbliżając się do tonu zwykłej mowy. Melodia warstwy instrumentalnej jest głównym elementem obrazującym chorobę Mimì, zaś linia melodyczna przez nią śpiewana może być traktowana jako akompaniament do melodii w orkiestrze. Dzieje się tak dlatego, że arię tę śpiewa ciężko chora bohaterka, wydaje się, że brak jej sił, głos ma zatem spokojny, bliższy mowie. Śpiewając nawet wysokie i mocne dźwięki, nie należy wkładać w nie zbyt dużo energii, jak ma się w zwyczaju w przypadku Aidy czy Toski, ponieważ zaprezentować trzeba głos wydobywający się ze słabnącego ciała. W tym też odzwierciedla się swego rodzaju weryzm, nie dotyczy tu on jednak sytuacji społecznej, tylko stanu fizycznego i psychicznego człowieka, co stanowi wyraz realistycznego ujęcia postaci w operze.

Przykład 23, takty 13-15

The image shows a musical score for three measures (13-15). The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a fermata, then the lyrics 'Ad - di - o, sen - za ran -' are written below it. The piano accompaniment features a 'pizzicato' texture in the right hand and a sustained bass line in the left hand. Performance markings include 'Lento.' and 'rall.' above the vocal line, and 'rall.', 'col canto', and 'pp' below the piano accompaniment.

W całej arii rzadko używa się oznaczeń ekspresji dynamicznej w partii wokalne, podczas gdy w warstwie instrumentalnej pojawiają się one bardzo często. Podyktowane jest to potrzebami kreacji postaci Mimì, kobiety umierającej na chorobę płuc. Osoba poważnie chora i osłabiona, realistycznie nie jest w stanie zaśpiewać dramatycznego kontrastu dynamicznego, zamiast tego używane są zmiany tonu głosu do wyrażenia emocji. Podobnie rzecz ma się przy końcowym motywie smutnego pożegnania. W akompaniamencie przed *Addio, senza rancor* (takty 13-14) pojawia się *pizzicato* w wysokim rejestrze warstwy instrumentalnej, tuż przed wejściem śpiewu z oznaczeniem *rallentando*. Rozstanie, bez animozji, za to pełne smutku i ogromnego bólu w sercu. *Pizzicato* akompaniamentu stanowi tutaj kontrast dla partii głosowej, a użycie zwolnienia sprawia, że połączenie tych dwóch elementów staje się bardziej naturalne. W taktach 16-28 jest mowa o bliskich rzeczach, które Mimì kazała pozostawić ukochanemu w swoim domu, są nimi prezenty od Rodolfo. Każe mu je odebrać od dozorczy budynku, u którego je zostawia. Ten fragment jest pełen żalu i smutku oraz wewnętrznego sprzeciwu wobec rozstania. Słowa są bliższe w charakterze do tonu zwykłej, codziennej mowy, która jest prosta, spokojna i brzmi prosto z serca, co nadaje tej scenie niezwykle prawdziwego wymiaru. Taki autentyzm języka i melodii jeszcze głębiej porusza słuchacza. To empatyczne podejście do kreacji postaci i przedstawiania jej emocjonalnych przeżyć to esencja weryzmu Pucciniego.

Przykład 24, takty 29-30

molto rit. - - *a tempo*
3
 Ba - da sot - to il guan - cia - le — c'è la cuf - fiet - ta
pfff
molto rit. - - *a tempo*

Po słowach *e manderò il portiere...* w taktach 26-27 następuje dłuższa pauza w linii wokalne, która podkreśla trudną decyzję bohaterki i jej wewnętrzne przeżycia. Wraz z początkiem nowej frazy w takcie nr 29 pojawia się uczucie nagłego odzyskania przytomności umysłu. Wydawać by się mogło, że dochodzi do zmiany niedawnego smutnego nastroju, w rzeczywistości jednak, po tym krótkim wycofaniu następuje kolejna fala jeszcze intensywniejszego smutku. Po słowie *bada* natychmiast następuje pauza ćwierćnutowa, w której ma miejsce echo melodii tego słowa w warstwie instrumentalnej w artykulacji *staccato*, co podkreśla rozedrganie uczuciowe bohaterki w danym momencie. Dalej mowa jest o różowym czepku, którego Mimì jest najbardziej żal, gdyż stał się dla niej symbolem ich miłości. Rodolfo kupił go Mimì, kiedy razem poszli na targ. Zmiana tonacji z Des-dur na A-dur jest bardzo naturalna i pokazuje w subtelny sposób proces emocjonalnych przemian postaci, co jest bardzo charakterystyczne dla twórczości Pucciniego, dając zarazem wyraz jego maestrii.

Przykład 25, takty 34-36

poco allarg. - -
 - bar - la a - ri - cor - do d'a - mor! — Ad -
poco allarg. - - *f* - - *pp rit.*

Zarówno w pieśni, jak i w arii, oprócz artyzmu, muzyka zawierać musi również pewien ładunek dramatyczny. Szczególnie w arii ten dramatyzm jest silnie podkreślony i stanowi wyraz wewnętrznych przeżyć i emocjonalnego konfliktu, który ma charakter progresywny i dąży do swojej kulminacji. Omawiana aria opisuje postać ciężko chorej kobiety. Melodia jest dość stabilna, a efekty ekspresyjne zaznaczają się przede wszystkim zmianami tempa i na tym aspekcie warto się szczególnie skupić przy wydobywaniu dramatyzmu postaci. W taktach 34 i 35 następuje kulminacja napięcia dramatycznego. W takcie nr 34 pojawia się oznaczenie *poco allargando* (lekko zwalniając) wraz z *crescendo*. Taki zabieg podkreśla stan bohaterki, która pomimo osłabienia kumuluje wszystkie siły dla swojego emocjonalnego wyznania. Połączenie *allargando* z *crescendo* precyzyjnie opisuje charakter emocji, pozwalając lepiej zrozumieć intencje kompozytora i psychologię roli. To jednak, w jakim stopniu głos będzie kontrolowany, zależy będzie już od techniki wokalne i zrozumienia partii.

Mimi spod pióra Pucciniego to kobieta łagodna, niewinna i pełna dobroci. Odżywa spotykając romantycznego poetę, lecz w drugiej części niczym kwiat wędnie w promieniach słońca, oślepiąca jego blaskiem, podczas gdy on jest bezradny w obliczu jej choroby. W końcu Mimi zaczyna umierać zarówno fizycznie, jak i psychicznie, przeżywając straszliwy ból. Z perspektywy samej fabuły, jest to historia osadzona w prawdzie społecznych realiów. Zwykli ludzie pochodzący z niższych klas, którzy też mają prawo do miłości, jednak w obliczu rzeczywistości bywają bezsilni. *La Boheme* zarówno pod względem tematyki, psychologii postaci, jak i akcji jest pełna cech werystycznych. Jest to realizm odzwierciedlający bezradność człowieka wobec życia i miłości

4.4. *Tosca*

Rys .3. Plakat *Tosca* z 1899 roku Źródło ilustracji: Wikipedia



Tosca to opera w trzech aktach skomponowana do libretta Illiki i Giacosa, napisanego na podstawie sztuki *La Tosca* Victoriiena Sardou z 1887 roku. Akcja rozgrywa się w Rzymie w czerwcu 1800 r., gdzie kontrola Królestwa Neapolu nad Rzymem jest zagrożona inwazją Napoleona. W spektaklu tym łączą się zjawiska społeczne, takie jak religia, sztuka i miłość, ze szczególnym realizmem ukazane są tortury, morderstwa i samobójstwa.

Pięcioaktowa sztuka Sardou zawiera dużo dialogów i ekspozycji. Główna linia fabularna sztuki pojawia się w operze, ale zawiera mniej postaci i szczegółów. Libreciści Illica i Giacosa musieli dokonać nie tylko znaczących cięć w oryginalnej sztuce, ale także dostosować motywacje i zachowania bohaterów do włoskiej opery¹⁷. Luigi Illica miał równie przenikliwe pojęcie o teatrze, co Puccini i libretto *Toski* jest tego dowodem.

¹⁷. Susan Vandiver Nicassio, *Tosca's Rome: The Play and the Opera in Historical Perspective*. Chicago: University of Chicago Press, 1999, s. 18.

Premiera *Toski* zbiegła się w czasie z okresem niepokojów w Rzymie, a jej pierwsze wykonanie zostało przesunięte o jeden dzień z obawy przed zamieszkami. Po premierze opera odniosła natychmiastowy sukces wśród publiczności, choć wielu krytyków nie oceniło jej wysoko.

Pod względem muzycznym *Tosca* jest dziełem kompozytorsko absolutnym, z ariami, recytatywami, chórami i innymi muzycznymi elementami splecionymi w spójną całość. Choć krytycy często odrzucali tę operę jako powierzchowny melodramat o zawilej fabule, jej muzyczna inwencja została powszechnie doceniona. Dramatyczna siła *Toski* i jej bohaterów wciąż urzeka wykonawców i publiczność, pozostając jedną z najczęściej wystawianych dziś oper.

4.4.1. *Vissi d'arte*

Tekst w jęz. włoskim	Tłumaczenie
Vissi d'arte, vissi d'amore Non feci mai male ad anima viva Con man furtilva Quante miserie conobbi, aiutai	„Żyłam dla sztuki, żyłam dla miłości, nigdy nie szkodziłam żywej duszy! Dyskretnie pomagałam wszystkim napotkanym nieszczęśnikom.
Sempre con fè sincera La mia preghiera Ai santi tabernacoli salì Sempre con fè sincera Diedi fiori agli altar Nell'ora del dolore Perché, perché, Signore? Perché me ne rimunerì così?	Zawsze w prawdziwej wierze moja modlitwa wędrowała do świętych sanktuariów. Zawsze w prawdziwej wierze przyozdabiałam ołtarz kwiatami. W tej godzinie rozpaczy dlaczego, dlaczego, Panie, dlaczego tak mnie wynagradzasz?
Diedi i gioielli della Madonna al manto E diedi il canto agli astri, al ciel Che ne ridean più belli Nell'ora del dolor Perché, perché, Signor? Ah, ah Perché me ne rimunerì così?	Darowałam klejnoty na strój Madonny, pieśni ofiarowałam gwiazdom i niebu, aby lśniły większym pięknem. W tej godzinie rozpaczy, dlaczego, dlaczego, Panie, ach, dlaczego tak mnie wynagradzasz?

Tab. 5

Duża część weryzmu Pucciniego znajduje odzwierciedlenie w fabułach opisujących życie zwykłych ludzi, pełnym ich małych radości i smutków. *Tosca* jest artystką, śpiewaczką, która zdawać się może, że umiera w imię miłości, w rzeczywistości zaś jest jedną z ofiar ówczesnej sytuacji politycznej. Więcej opisów życiowych doświadczeń *Toski* znajduje się w sztuce Sardou. *Tosca* była pierwotnie dziką dziewczyną, która pasła owce w górach. Siostry w kościele zlitowały się nad nią i zabrały ją do klasztoru, gdzie wykazała

niebawym talent do śpiewania. Pewien kompozytor poznając się na jej wokalnemu talencie, namówił ją do zostania śpiewaczką. Tosca nie miała więc za sobą najlepszej przeszłości. Była prostą dziewczyną wykonującą swój ukochany zawód, który wydestał ją z nieszczęścia. Weryzm przejawia się nie tylko w krytyce rzeczywistości społecznej, lecz także w sposobie opisywania historii zwykłych ludzi w realnym społeczeństwie. Los tych ludzi jest zwykle związany z ich cierpieniem, zwłaszcza w dobie politycznych zawirowań. Również i Tosca nie uniknęła swego tragicznego losu, choć udało się jej osiągnąć artystyczne spełnienie w śpiewie. I właśnie wtedy, gdy jest najbardziej odurzona miłością, przypadkowe zdarzenie przynosi śmierć ukochanemu i jej samej. Stając przed wyborem między ukochanym i czystością, Tosca postanawia poświęcić się ratując życie swego kochanka. Zanim jednak to robi, targana mieszanymi uczuciami śpiewa arię *Vissi d'arte, vissi d'amore*. *Tosca* to tragiczna opera miłosna, a zarazem dzieło o wydzźwięku politycznym. Bezpośrednią przyczyną tragedii stała się walka polityczna między demokratami a papieskimi konserwatystami w Rzymie w latach 1799-1800. Z tego punktu widzenia, zawarta w operze werystyczna krytyka polityczna ma bardzo głęboki wydzźwięk.

W operze postać Toski ma bardzo bogaty portret psychologiczny. Tosca jest piękną śpiewaczką, silną i stanowczą, nienawidzącą zła, wrażliwą i podejrzliwą, impulsywną i pełną fantazji, pragnącą miłości, życzliwą i niezwykle oddaną sztuce i religii. To właśnie ta złożoność staje się motorem ostatecznej zemsty i poświęcenia bohaterki.

Przykład 26, takty 1-7

p dolciss. con grande sentimento
Andante lento appassionato ♩ : 40

CANTO
 Vis - si d'ar - te, vis - si d'a - mo - re, non fe - ci mai

Andante lento appassionato ♩ : 40

PIANOFORTE
ppp *pp con molta dolcezza* *pp*

Przykład 27, takty 8-17

The image displays a musical score for the aria 'Uccellacci uccellati' from Giuseppe Verdi's opera 'Tosca'. It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system covers measures 8-12, and the second system covers measures 13-17. The key signature is three flats (E-flat major/C minor), and the time signature is 2/4. The score includes various musical markings such as 'poco allarg. con anima', 'poco rall.', 'dolcississimo con grande sentimento', 'ppp', 'f', and 'pp'. The lyrics are: 'ma, le ad a ni ma vi - va!... Con man fur - ti - va quan te mi - se rie co nob bi, a lu - ta. I... Sem - pre con fe - sin.'

Uczucia Toski w tej arii są niezwykle skomplikowane. Aria składa się z dwóch części, z których pierwsza zawiera dwie frazy. Pierwsza fraza jest frazą progresywną, która stopniowo opada, a także zawiera dwutaktową sekwencję, druga fraza stanowi wariację na temat pierwszej. Opadanie pierwszej frazy oddaje zły nastrój Toski, który stopniowo się pogłębia, kiedy zmuszona jest przystać na bezwstydną propozycję Scarpia. Jest to także rodzaj żalu, w którym próbuje dać upust swojemu bólowi. Druga fraza wyraża wielkie oddanie Toski i serdeczną modlitwę do Boga. Triole są tu bardzo gęste, a rytm słów przedstawia postać, która nie ma wyboru i jest bezradna wobec życia i przeznaczenia. Ten rodzaj opisu psychologicznego, w połączeniu z fabułą, tworzy spójną całość z charakterem bohaterki, służąc jako podstawa ekspresji emocjonalnej. Osiągając subiektywną i obiektywną jedność z zamysłem kompozytora staje się wyrazem prawdziwej sztuki. Akcent na powtórzonym słowie *vissi* służy podkreśleniu, że sztuka i miłość stanowią całe życie Toski. Nieregularny rytm sprawia, że odczuwalny smutek jest jeszcze bardziej intensywny. W takcie 12 pojawia się oznaczenie *poco allargando, con anima* (lekko rozszerzając, z ożywieniem), po którym następują połączone triole, upodabniające progresję muzyki do charakteru języka mówionego.

W drugiej części arii tonacja z Es-moll zmienia się na Es-dur, a metrum z 2/4 na 4/4. Zmiana tonacji i metrum przełamuje emocje z części pierwszej, nadając śpiewowi ton szczerego wyznania. W szczególności użycie metrum na 4/4 sprawia, że melodia jest

bardziej płynna i pulsująca. W warstwie słownej Tosca wyraża swoją lojalność i oddanie Bogu. Jest to swego rodzaju modlitwa, nie tylko o pokój i szczęście w życiu, ale również błaganie Boga o litość i ratunek. Tylko to jej pozostaje w obliczu przeciwności losu i życiowych wyborów. Ten zdumiewająco wiarygodny obraz psychologiczny bohaterki wykracza daleko poza ramy dramaturgii i jest niezwykle realistycznym odwzorowaniem ludzkiej psychiki. W drugiej części triole stają się gęstsze i bardziej nieregularne. Ich funkcją jest pobudzanie emocji. Podczas śpiewania należy zwrócić szczególną uwagę na kontrolę emocji i odpowiednią modulację głosu.

Przykład 28, takty 17-20

Jednoczesne użycie oznaczeń ekspresji emocjonalnej *dolcissimo con grande sentimento* (bardzo słodko z wielkim uczuciem) w warstwie instrumentalnej i *con grande sentimento* w linii wokalne jest wyraźnym przejawem wielkiej muzykalności Pucciniego, toteż wykonując ten fragment należy dokładnie zrozumieć wymagania dotyczące tonu śpiewu i starać się być im wiernym. Od końca taktu 18 do taktu 19 melodia ma stałą wysokość, regularny rytm i spokojny ton odzwierciedlający niezwykłą pobożność bohaterki. Śpiewając tę frazę, wczuwamy się w rytm narracji, jakby w przekonaniu, że oto sam Bóg słucha naszej szczerzej modlitwy. Partytura w tym miejscu wymaga szczególnego

wykorzystania spokojnej melodii, by dobrze odebrać intencję twórczą kompozytora oraz odczuć psychikę postaci, co po raz kolejny odzwierciedla werystyczny charakter techniki kompozytorskiej Pucciniego. Weryzm ten nie polega na wiernym opisanu rzeczywistych zdarzeń, lecz raczej na wierności i dokładności opisu postaci, tak aby wykonawca mógł poczuć ich realność, dzięki czemu będzie w stanie odzwierciedlić autentyzm opery werystycznej w śpiewie i grze scenicznej.

Przykład 29, takty 22-26

The image shows a musical score for three parts: voice, piano, and bass. The voice part is in the upper staff, with lyrics in Italian. The piano part is in the middle staff, and the bass part is in the lower staff. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (con anima, f, pp, cresc.), and phrasing slurs. The lyrics are: "die di fiori agli altar. Nel l'ora del dolore per- ché, perché, Signore, perché me ne ri-mu-ne-ri-co."

W takcie 23 fraza *nell'ora del dolore, perchè, perchè signore* zaczynająca się od przedtaktu podkreśla gonitwę myśli i rozgorączkowanie bohaterki. Nieregularny rytm triolowy trwa trzy takty, a powtarzane po trzykroć pytanie *perchè* (dlaczego) przeistacza modlitewny charakter w silne wyrażenie niezrozumienia, a następnie próbę stłumienia własnych uczuć. W tym miejscu Toska targana gwałtownymi przeżyciami uwalnia swoje emocje. Od urazy do rzeczywistości po żal do samego Boga. Postawiona przed tak trudną sytuacją, nie potrafi ukryć rozgoryczenia czując się opuszczona przez Boga, w którego opiekę tak bardzo wierzyła. W obrazie emocjonalnym jest to wyraz prawdziwego weryzmu. W tym miejscu wykonawca musi wyrazić silne emocje, a zarazem utrzymywać pewną powściągliwość, aby przekazać żal i bezradność

bohaterki.

W melodii w taktach 28-29 również dominuje technika unisono. Po wybuchu emocjonalnym następuje powrót do równowagi i ponowne oddanie się wierze, błaganie Boga o odrobinę litości i troski. Uczucie żalu w modlitwie po raz kolejny zalewa jej serce wraz z ponownym *perchè*, lecz tym razem nie jest to już pytanie, tylko wyraz zwątpienia. W tym momencie napięcie emocjonalne osiąga punkt krytyczny i stanowi kulminację dramatyczną arii.

Przykład 30, takty 34-39

The musical score for Example 30, measures 34-39, is presented in two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'chè, per - chè, Si - gnor, ah,' and features a melodic line with a crescendo. The piano accompaniment includes markings such as 'cresc. molto' and 'f molto allarg.'. The second system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'perchè me ne rima - ne ri - co - si?' and features a melodic line with a decrescendo. The piano accompaniment includes markings such as 'col canto' and 'pp'. The score shows a dramatic increase in dynamics and tempo leading to a climactic moment, followed by a gradual deceleration and dynamic softening.

Poprzednie dwukrotne *perchè*, jedno dynamiczniejsze od drugiego, stanowi zapowiedź tej kulminacji, przypadającej na śpiewane na wysokim dźwięku *signor*, będące momentem uwolnienia emocji. Następnie dynamika stopniowo słabnie, co wskazuje na wyczerpanie bohaterki po emocjonalnej eksplozji. Fundamentem opery jest dramat, jego rdzeniem konflikt, który rozładowany wielkim wybuchem pozostawia po sobie nagły spokój, który wyraża bezradność postaci wobec rzeczywistości. Jest to ucieleśnienie dramatyizmu Pucciniego. Końcowe słowo *così* może podczas wykonywania nabrać płacznego charakteru, co lepiej odda rozpacz bohaterki i jej bezradność wobec losu.

Tosca uznawana jest za szczyt weryzmu w twórczości Pucciniego, zarówno pod

względem tematycznym, jak i charakterologicznym. Niezwykła dbałość o detale muzyczne nadaje dziełu jeszcze większej autentyczności, zwłaszcza w powyżej analizowanej arii.

4.5. *Madame Butterfly*



rys.4 Plakat *Madame Butterfly* z 1904 roku. Źródło ilustracji: Wikipedia

Madame Butterfly to trzyaktowa opera Pucciniego z librettem napisanym przez duet Illiki i Giacosa. Oparta jest na opowiadaniu *Madame Butterfly* (1898) Johna Luthera Longa, a także nawiązuje do francuskiej powieści z autobiograficznymi wątkami Pierre’a Lotiego z 1887 roku *Madame Chrysanthème*¹⁸.

Madame Butterfly została pierwotnie napisana jako krótka powieść przez amerykańskiego pisarza Longa, opublikowana w *American Century Magazine* w 1897 roku, oparta na historii, która wydarzyła się naprawdę w Japonii. David Belasco zaadaptował sztukę Longa na jednoaktówkę *Madame Butterfly: a Japanese Tragedy*. Sztuka o tym samym tytule odniosła wówczas ogromny sukces, a orientalna tematyka przypadła do gustu publiczności i zwróciła uwagę Pucciniego.

Historia ta idealnie pasowała do stylu kompozytora, który wyczuł w niej potencjał i wraz z librecistami poszukiwał wszelkich dostępnych elementów realizmu. Illica pojechał

¹⁸. Van Rij, Jan. *Madame Butterfly: Japonisme, Puccini, and the Search for the Real Cho-Cho-San*. Stone Bridge Press, Inc, 2001.

nawet do Nagasaki w Japonii, by poznać miejscowy koloryt, a Puccini zajął się studiowaniem japońskiej muzyki. Odwiedził żonę japońskiego ambasadora we Włoszech, która zaśpiewała mu pieśni ludowe i podarowała mu zbiór tradycyjnej muzyki japońskiej, aby mógł ją dalej studiować. Ostateczna muzyka do opery odzwierciedla jego odkrycia do tego stopnia, że aż nawiązuje bezpośrednio do japońskich melodii, z którymi miał styczność. Główna bohaterka *Madame Butterfly* jest ofiarą patriarchalnego społeczeństwa. Puccini dotyka namiętności i zdrady na wielu poziomach. Pod koniec XIX wieku, gdy moda na egzotykę ogarnęła Europę, tematy orientalnego romansu bez odpowiedzialności, przyciąganie różnic kulturowych między Wschodem a Zachodem oraz nierówność między kobietami a mężczyznami, były autentycznym odzwierciedleniem ówczesnych realiów.

W Europie zaczęły pojawiać się liczne opery o tematyce Japonii, a kompozytorzy pragnący uwypuklić japońskie cechy w swoich dziełach, od Saint-Saënsa, przez Gilberta i Sullivana, po Mascagniego, wyznawali estetykę autentyzmu, choć mocniej portretowali samą Japonię, a nie jej warstwę muzyczną.

Puccini kilkakrotnie zmieniał ostateczny kształt opery. Pierwotna wersja dwuaktowa została wystawiona w La Scali 17 lutego 1904 roku, gdzie publiczność otwarcie wyrażała swoje niezadowolenie, krzycząc i bucząc przez cały spektakl. Wyśmiewano także japoński wątek opery, a jej tragiczną bohaterkę wyszydzano jako marną kopię Mimi z *La Boheme*. Puccini wycofał operę po premierze, a sam wraz z librecistami rozpoczął gruntowne poprawki mające na celu skrócenie zbyt długiego drugiego aktu. W latach 1905 i 1906 nastąpiły dwie kolejne korekty, które doprowadziły operę do ostatecznego kształtu. Wszystkie wersje zawierają arię *Un bel dì vedremo*, która pozostaje jedną z najbardziej znanych arii w repertuarze sopranowym.

4.5.1. *Un bel dì, vedremo*

Tekst w jęz. włoskim	Tłumaczenie
<p>Un bel dì, vedremo Levarsi un fil di fumo Sull'estremo confin del mare E poi la nave appare E poi la nave è bianca. Entra nel porto, romba il suo saluto. Vedi? È venuto! Io non gli scendo incontro, io no. Mi metto là sul ciglio del colle E aspetto gran tempo e non mi pesa a lunga attesa. E uscito dalla folla cittadina Un uomo, un picciol punto S'avvia per la collina. Chi sarà? Chi sarà? E come sarà giunto Che dirà? Che dirà? Chiamerà Butterfly dalla lontana Io senza far risposta Me ne starò nascosta Un po' per celia, Un po' per non morire Al primo incontro, Ed egli al quanto in pena Chiamerà, chiamerà : Piccina - mogliettina Olezzo di verbena I nomi che mi dava al suo venire. Tutto questo avverrà, te lo prometto Tienti la tua paura – Io con sicura fede lo aspetto.</p>	<p>„Pewnego pięknego dnia, zobaczymy unoszące się pasmo dymu, na horyzoncie morza. Potem ukaże się statek, Ukaże się biały statek. Wchodzi do portu, grzmi jego salwa powitalna. Widzisz? Zbliża się! Ja nie zejść, by go spotkać, nie. Zatrzymam się tam, na krawędzi wzgórza i będę długo czekać, ale nie ciężkie dla mnie jest długie czekanie. Wyszedł z zatłoczonego miasteczka człowiek, mały punkcik, wspina się po wzgórzu. Kto to jest? Kto to jest? A jak tu przyjdzie, co powie? Co on powie? Zawoła Butterfly z daleka. Ja nie odpowiem, pozostanę w ukryciu, trochę dla żartu, trochę żeby nie umrzeć przy pierwszym spotkaniu. A on z wielkim trudem zawoła, zawoła: Malutka żoneczko, zapachu ziół werbeny Imiona, którymi mnie nazwał podczas swego przybycia. Wszystko to wydarzy się, obiecuję ci to. Powstrzymaj swój lęk, ja z pewną wiarą na niego czekam.</p>

Tab.6

Madame Butterfly to jedna z najbardziej werystycznych oper Pucciniego. Cio-cio-san to postać orientalna, niewinna kobieta wychowana w tradycji dozgonnej lojalności, która staje się tego ofiarą. Zakochując się w człowieku pozbawionym serca i zasad, do końca zachowując wierność wobec tej miłości, co w końcu prowadzi ją do samobójstwa. Cio-cio-

san była pierwotnie skromną japońską gejszą i ta prostota, a zarazem wielkość jej uczucia i poświęcenia stanowią główną linię rozwoju fabuły i sprzeczności drastycznych w operze. Jest to kolejna artystyczna koncepcja Pucciniego skoncentrowana na postaci kobiecej. Raz jeszcze kompozytor wybierając temat opery zwraca uwagę na życie zwykłych ludzi. Ten rodzaj dbałości o wydawać się może proste postacie jest właśnie wyrazem jego werystycznego podejścia. *Madame Butterfly* powstała w oparciu o sztukę napisaną przez amerykańskiego dramaturga starającego się opisać orientalny świat. Odzwierciedla ona zarazem szerokie spektrum życia społecznego, a więc po raz kolejny jest to model: „mali ludzie - wielki świat”. Jak stwierdził jeden z krytyków: „Tragedia Cio-cio-san wydaje się być skutkiem niepoważnego podejścia do życia Pinkertona, w rzeczywistości jednak stanowi wynik zderzenia wartości kultur Wschodu i Zachodu. Pinkerton i Cio-cio-san stanowią tutaj tylko jeden z wielu przykładów tego konfliktu.” W cywilizacji zachodniej przywiązuje się wielką wagę do prawa przetrwania jednostki, podczas kiedy cywilizacja wschodnia często stawia honor wyżej od życia. Japońska tradycja pokazała Cio-cio-san, jak umrzeć, zaś Pinkerton jak żyć szczęśliwie. *Madame Butterfly* przedstawia zatem obraz krytyczny w wielu wymiarach. Piętnuje hipokryzję Pinkertona, ukazując różnicę między kulturą Wschodu i Zachodu oraz zachodnią nonszalancję i lekceważenie wartości innych kultur, wynikającą z poczucia własnej wyższości. W ten sposób jest to nie tylko opera o prostym życiu konkretnego społecznego kręgu, lecz po raz kolejny Puccini wykraczając poza Półwysep Sycylijski, do którego byli tak przywiązani Mascagni czy Leoncavallo, poddaje krytyce rzeczywistość obejmującą cały świat.

Un bel dì vedremo to słynna aria sopranowa wykonywana przez Cio-Cio-San, główną bohaterkę opery. Podzielona jest na trzy części, o dużym zakresie dźwiękowym i silnej ekspresji emocjonalnej, a jej złożoność sprawia, że często staje się swoistym testem technicznej dojrzałości sopranu. Główną cechą *Madame Butterfly* jest realistyczny, bogaty opis psychologiczny postaci i ich ekspresji emocjonalnej, co dotyczy zwłaszcza tej arii.

Przykład 31, takty 1-5

BUTTERFLY

Un..... bel di, ve - dre - mo Ie -

12 *ANDANTE MOLTO CALMO* ♩ = 42

PP come da lontano

BUTTERFLY

- var - si un fil di fu - mo sull'e - stre - mo confin del

Początek arii przedstawia piękną scenę portową, w której Butterfly z niecierpliwością wyczekuje powrotu kochanka. Chociaż to piękno wywołuje raczej przygnębienie w sercach publiczności i współczucie dla bohaterki, właśnie ten kontrast między sceną operową a rzeczywistością zwiększa siłę wyrazu i oddziaływanie na widza. Na początku arii ostatnie dwie nuty każdej frazy kończą się powtórzeniami unisono, oddając cierpliwe oczekiwanie Cio-Cio-San na powrót męża. Partia wokalna rozpoczyna się od spokojnej melodii o małej dynamice. W takcie nr 4 pojawia się oznaczenie *diminuendo*, podkreślające oczekiwanie bohaterki, a zarazem jej czystość i niewinność oraz prawy charakter. Jest to scena, która przedstawia rozległy horyzont portu i postać niecierpliwie wypatrującą odległego wojennego okrętu, na którym płynie kochanek. Jest to niezwykle realistyczny obraz.

Przykład 32, takty 6-8

Musical score for Example 32, measures 6-8. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line for Butterfly and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "ma - re. E poi..... la nave ap - pa - re....." and is marked "poco rall.". The piano accompaniment also includes the marking "poco rall.".

Zmiana dynamiki i tempa w taktach 7-8 jest manifestacją przeobrażającego się tonu, który obrazuje radość Cio-Cio-San, gdy nagle widzi w oddali statek a także podkreśla niecierpliwość z jaką pragnie ponownie zobaczyć swojego ukochanego. Weryzm tej części obejmuje więc realizm formalny oraz treściowy. Puccini wykorzystuje muzykę do obrazowego przedstawienia akcji i sceny, co stanowi żywy przykład realizmu formalnego.

Przykład 33, takty 9-15

Musical score for Example 33, measures 9-15. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line for Butterfly and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "romba il suo sa - lu - to. Ve - di? È..... ve -" and is marked "Un poco mosso", "con passione ritenuto", and "ritenuto". The piano accompaniment includes the markings "Un poco mosso", "f con passione", and "ritenuto".

W taktach 9-16 Cio-Cio-San przygląda się okrętowi wojennemu powoli wchodzącemu do portu. Co dwa takty pojawiają się oznaczenia ekspresji: *un poco mosso* (nieco wolniej) i *ritenuto* (zwalniając), *con passione ritenuto* (z namiętnością, zwalniając). Psychologiczna kreacja postaci jest niezwykle ważna w operze. Częste zmiany tempa opisują tutaj stan psychiczny Cio-Sio-San i jej niecierpliwość, zwłaszcza *con passione ritenuto*, którego użycie nie tylko wskazuje na tempo, lecz także opisuje, jak z niezwykłą dokładnością należy interpretować emocje podczas śpiewania. Odczucia bohaterki i towarzyszące jej w tym momencie zniecierpliwienie i radość są w mistrzowski sposób oddane przez kompozytora,

co sprawia, że i wykonawca, i słuchacz współodczuwają te emocje razem z Cio-Cio-San. Jest to przykład psychologicznego weryzmu postaci Pucciniego.

Przykład 34, takty 19-24

a tempo
BUTTERFLY *con semplicità*

13 met-to là sul ci-glio del col-le e a-spet-to,

a Tempo
pp

BUTTERFLY

..... un uo-mo, un pic-ciol pun-to s'av-

rall. un poco
Prall. un poco

Od taktu 19 metrum przechodzi z 3/4 na 2/4, w warstwie instrumentalnej dominują proste akordy, a melodia wokalna ma ton recytatywny, który symbolizuje szept serca Cio-Cio-San. Powściągliwy, a zarazem niecierpliwy nastrój pełen wewnętrznych sprzeczności zakochanej dziewczyny. Prostota akordów kontrastuje ze skomplikowanym monologiem wewnętrznym bohaterki. W taktach 22-23 następuje skok interwałowy o całą oktawę, wysoki ton na początku symbolizuje niepokój, a niski wyraża powściągliwą naturę kobiety Wschodu. Cała fraza kontynuuje opis rozemocjonowanego stanu Cio-Sio-San, zapowiadający większy konflikt dramatyczny, który ma nadejść.

Przykład 35, takty 28-33

BUTTERFLY

- sci-to dal-la fol-la cit-ta-di-na.....

3

3

Od taktu 26 do 35 długie wartości akordów w warstwie instrumentalnej zamienione są na układ ćwierćnuty i ósemki. Jest to środek ekspresji Pucciniego polegający na użyciu muzyki do przedstawiania rzeczywistości. Wzorzec synkopowy reprezentuje rytm zbliżających się kroków Pinkertona. Najpierw powolne i spokojne, a w miarę zbliżania się stopniowo coraz szybsze, co jest podkreślone nowym układem rytmicznym akordów. Jest to kolejny przykład wykorzystania środków werystycznych w technice twórczej Pucciniego. Jednocześnie w tych dźwiękach niezwykle wyraziście odczuwalny jest niepokój Cio-Cio-San.

Przykład 36, takty 38-39

The image shows a musical score for the character Butterfly. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 4/8 time and begins with a fermata over a whole note, followed by a triplet of eighth notes. The lyrics are "Chi sa - rà? chi sa - rà? E co - me sa - rà". The piano accompaniment is also in 4/8 time and features a triplet of eighth notes in the right hand and a whole note in the left hand. The tempo is marked "SOSTENENDO MOLTO" and "Lo stesso movimento". The dynamic is marked "p".

W takcie 38 metrum zmienia się na 4/8, zmienia się też główny motyw melodyczny. Wartości nut są skrócone, a rytm zagęszczony, tworząc nastrój napięcia. Oznaczenie *piano* pojawia się przy pauzie szesnastkowej, a zastosowanie wariacji triolowych wzmacnia ton śpiewu, a zarazem napięcie całego utworu. Kompozytor ukazuje psychikę jednego z bohaterów z perspektywy drugiego, tworząc silny kontrast i zapowiadając nadchodzącą tragedię. Takty 49-70 to reprzyza ekspozycji. Nastrój staje się intensywny, bardziej stanowczy, co kontrastuje z motywem tematycznym. Chociaż jest to ta sama melodia, odczuwana jest silna różnica w nastroju. Słuchasz zaczyna odczuwać litość wobec tragicznego losu niewinnej bohaterki. Takty 53-56 to recytatyw wbudowany w arię, z dość nieoczywistą melodią, torującą drogę kulminacji (takty 57-62). Rozpoczyna się emocjonalna przemiana bohaterki.

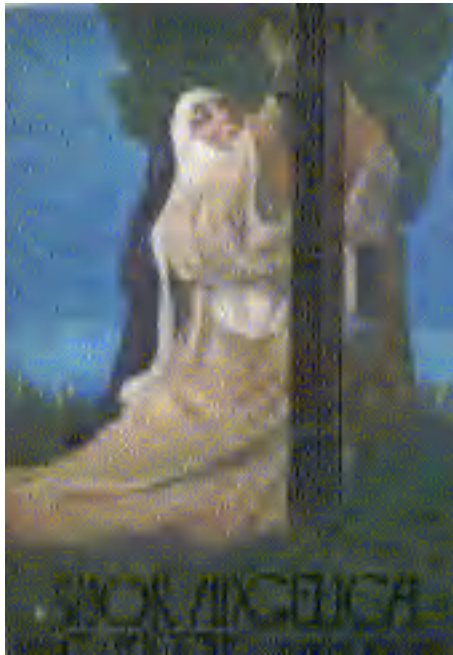
Przykład 37, takty 62-64

BUTTERFLY *LARGAMENTE* *ff.* (*Butterfly e Suzuki si abbracciano commosse*)
- spet - to.
16 *LARGAMENTE* *fff.* *meno forte* *dim.*

Wysokie b^2 oznaczone *fortissimo* na końcu arii daje poczucie nagłego emocjonalnego zrywu wewnętrznego monologu bohaterki, ten emocjonalny wybuch reprezentuje również rozpacz w sercu Cio-Cio-San.

W arii *Un bel dì, vedremo* odnaleźć można radość Cio-Sio-San, jej oczekiwanie i wreszcie jej smutek. Cała aria stanowi opis jej stanu psychicznego w danej chwili, wyraz jej autentycznych emocji. Opisy psychologiczne to ważna część muzyki *Madame Butterfly*. Wraz z przejściem bohaterki od nadziei do rozpacz i rozczarowania wobec Pinkertona, emocje zmieniają się poprzez elastyczne i subtelne ekspresje muzyczne. Obserwując procesy, które się dzieją w sercu Cio-Cio-San, odczuwamy artystyczną rzeczywistość.

4.6. *Suor Angelica*



rys.5 Plakat Siostry Angeliki z 1918 roku Źródło ilustracji: Wikipedia

Suor Angelica to jednoaktowa opera Pucciniego, autorem libretta jest Giovacchino Forzano. To druga część trylogii *Il Trittico*. Premiera dzieła odbyła się w Metropolitan Opera w Nowym Jorku 14 grudnia 1918 roku.

Suor Angelica przedstawia życie w siedemnastowiecznym klasztorze. Urodzona w arystokratycznej rodzinie florenckiej Angelica, została zmuszona przez krewnych do wstąpienia do zakonu, po tym gdy urodziła nieślubne dziecko. Spędziła w klasztorze siedem lat w pokucie, podczas której nieustannie myślała o swoim dziecku.

Pewnego dnia w klasztorze odwiedza ją ciotka i w trakcie rozmowy oznajmia jej, że syn nie żyje. Angelica wybiega do ogrodu, by modlić się i prosić Matkę Boską o przebaczenie grzechów, po czym w rozpacz zażywa truciznę, tym samym popełniając samobójstwo. Przed śmiercią zdarza się cud, w niebiańskiej poświacie ukazuje się Matka Boska z dzieckiem Angeliki i pozostawia je w ramionach umierającej matki.

Tworzenie *Il Trittico* (zwłaszcza drugiej części) trwało bardzo długo. Według korespondencji między Puccinim, a wydawcą Ricordim spekuluje się, że kompozytor zaczął tworzyć *Il Trittico* już w 1904 roku. *Suor Angelica* jest jednym z nielicznych dzieł zawierających wyłącznie postacie kobiece. Głosy męskie pojawiają się dopiero pod koniec sztuki - w chórze niebiańskich aniołów. Z trzech oper składających się na *Il Trittico*, ta była

ulubioną Pucciniego.

1 maja 1917 roku Puccini napisał do swojego przyjaciela dominikanina Panichelliego z prośbą o pomoc w łacińskich słowach, których chciał użyć w operze. Puccini już wcześniej konsultował się z przyjacielem podczas uzupełniania treści religijnych w *Tosce*. W zrozumieniu życia klasztoru pomogła mu również jego siostra Iginia Puccini, która była zakonnicą klasztoru św. Augustyna w Vicopelago. Dzięki zdobytej wiedzy z pierwszych źródeł, Pucciniemu udało się przekazać treść fabuły w najbardziej autentyczny sposób

Prapremiera europejska odbyła się 11 stycznia 1919 roku w Operze Costana w Rzymie, *Il Trittico* wystawiony został wtedy w całości. Najbardziej publiczności spodobała się pierwsza i trzecia część: przenikliwie werystyczna *Il Tabarro* i pełna komicznego uroku *Gianni Schicchi*. Z tego powodu bardzo rzadko wystawiano *Il Trittico* w całości, z czego Puccini był bardzo niezadowolony, ponieważ jego zdaniem *Suor Angelica* była najbardziej udaną częścią tryptyku.

4.6.1. Senza mamma

Tekst w jęz. włoskim	Tłumaczenie
<p>Senza mamma, o bimbo, tu sei morto! Le tue labbra, senza i baci miei, scoloriron fredde, fredde! E chiudesti, o bimbo, gli occhi belli! Non potendo carezzarmi, le manine componesti in croce! E tu sei morto senza sapere quanto t'amava questa tua mamma! Ora che sei un angelo del cielo, ora tu puoi vederla la tua mamma, tu puoi scendere giù pel firmamento ed aleggiare in torno a me ti sento Sei qui, sei qui, mi baci e m'accarezzi. Ah! dimmi, quando in ciel potrò vederti? Quando potrò baciarti? Oh! dolce fine d'ogni mio dolore, quando in cielo con te potrò morire? Quando potrò morire, potrò morire? Dillo alla mamma, creatura bella, con un leggero scintillar di stella. Parlami, parlami, amore, amore, amore!</p>	<p>Bez mamy, och dziecinko, ty umarłeś! Twoje usta, Bez moich pocałunków, pobladły zimne, zimne! Zamknąłeś, och dziecinko, piękne oczęta! Nie mogąc mnie głaskać, rączki swe złożyłeś w krzyż! I umarłeś bez wiedzy o tym, jak kochała cię twoja mama! Teraz, gdy jesteś aniołkiem w niebie, teraz ty możesz zobaczyć ją, twoją mamę. Możesz zejść z firmamentu i unosić się w pobliżu mnie, czuję twoją obecność Jesteś tu, jesteś tu, całujesz mnie i mnie głaszczesz. Ach! Powiedz mi, kiedy w niebie będę mogła cię zobaczyć? Kiedy będę mogła cię całować? Och! Słodki finał wszystkich moich cierpień, kiedy w niebie z tobą będę mogła być po śmierci? Kiedy będę mogła umrzeć, będę mogła umrzeć? Powiedz to mamie, piękna istoto, poprzez delikatne mruganie gwiazdy. Mów do mnie, mów do mnie, kochanie, kochanie, kochanie!</p>

Tab.7

Weryzm *Suor Angeliki* charakteryzuje się w niej dwoma aspektami: jednym jest wątek feministyczny, a drugim krytyka obłudy moralnej. Tematyka feminizmu i niesprawiedliwego traktowania kobiet przez społeczeństwo różnych klas jest jednym z ulubionych tematów oper werystycznych. Bohaterki mają jasne i indywidualne cechy

osobowości, co pozwala na wyrazisty komentarz ich społecznej roli. Krytyka obłudy moralnej jest w tej operze szczególnie wyeksponowana, a tragiczny finał wystarczająco dobitnie pokazuje, że krzywda wyrządzona przez społeczną hipokryzję jest nie do naprawienia.

Siostra Angelika była córką szlacheckiej rodziny, lecz niestety oboje rodzice zmarli i wychowywana była przez ciotkę, co prawdopodobnie było początkiem jej tragedii. Kiedy rodzice nie mogą towarzyszyć dziecku w dorastaniu, brak ciepła i troski może doprowadzić do tego, że podczas dojrzewania zbłądzą w życiu. Angelica zaszła w nieślubną ciążę, a bezwzględność jej apodyktycznej ciotki popchnęła ją w otchłań rozpacz. Dowiedziawszy się, że jej syn, którego nie widziała od siedmiu lat, zmarł dwa lata wcześniej, ostatnia jej nadzieja prysła, pozostawiając jedyny cel: spotkanie ukochanego dziecka po jej śmierci. Jak to często ma miejsce w prawdziwym życiu i tu tylko kobieta jest piętnowana za swoją „niemoralność”, a mężczyzna, który współuczestniczył w doprowadzeniu do tej sytuacji nie musi ponosić żadnej odpowiedzialności. Takie uprzedzenia wobec kobiet wciąż istnieją we współczesnym społeczeństwie. Wątki i znaczenie opery można rozszerzyć na dzisiejsze realia, co jest ucieleśnieniem ponadczasowej wartości werystycznego języka Pucciniego.

Aby wykonać tę arię, pierwszą rzeczą, którą należy zrobić, to uchwycić ton muzyki. Puccini określił ogólne tempo tej arii jako *andante desolato* (pogrążony w smutku) i *molto sostenuto* (bardzo wstrzymując). Tak subtelne oznaczenia wskazują, że Puccini chciał, by wykonawca zwracał baczną uwagę na tempo śpiewu. Jest to portret kobiety, która postanawia popełnić samobójstwo, zażywając truciznę, aby ponownie połączyć się ze swoim synem w Niebie, i zwierza się w myślach zmarłemu dziecku. Należy w arii wyrazić pełnię matczynej miłości i nieskończoną głębię emocji, jednocześnie panując nad tempem i ekspresją emocji, co stanowić będą podstawowy warunek dobrej kreacji postaci.

Aria ma charakter monologu, a cała pierwsza jej część (takty 1-22) to myśli bohaterki o jej zmarłym synu, wręcz szept jej bólu. Zastosowanie tonacji a-moll nadaje muzyce mroczną barwę, odzwierciedlający żałobny nastrój matki. Podczas tej sceny Angelica klęczy na ziemi, co wraz z posępną oprawą muzyczną i ascetyczną scenografią sprawiają, że sytuacja dramaturgiczna staje się jasna i wyrazista, a słuchacz bezpośrednio wchodzi w nastrój bohaterki. Partia instrumentalna w tej części składa się głównie z akordów półnutowych z przedtaktami w formie dwóch ósemek. Najwyższym wymiarem sztuki jest wyrażanie najszczerzych i najprawdziwszych emocji w najprostszym sposobie, a Puccini robi

to w sposób niezrównany. Ta prosta i szczerza muzyka akompaniamentu, tworzy kontrast z szeptaną melodią partii wokalne, co nadaje całości autentyzmu ekspresji emocjonalnej, sprawiając, że muzyka powoli sączy się wprost do serca słuchacza. Tonacja w części drugiej (takty 23-57) zmienia się F-dur, a metrum z 3/4 na 4/4. W porównaniu z pierwszą częścią najbardziej intuicyjną zmianą jest barwniejsza i płynniejsza struktura warstwy instrumentalnej. Pojawia się oznaczenie *a tempo, ma ben sostenuto* (powrót do pierwotnego tempa, wstrzymując), wskazujące na zmianę nastroju Angeliki, gdy pojawiają się myśli o możliwości ponownego spotkania się z synem po śmierci. Odczuwalne jest to poczucie pewnego rodzaju nadziei, a nawet szczęścia. Akordowe pasaże w fakturze instrumentalnej stanowią bezpośrednie odzwierciedlenie jej aktualnego nastroju. W tym czasie emocje bohaterki ulegają ciągłym zmianom: od fantazji o spotkaniu z dzieckiem w Niebie, przez skomplikowane doznania psychologiczne, jakby już widziała syna, aż do końcowego prawie błagalnego tonu. Jest to trudny proces pograżania się w coraz głębszej rozpacz. Progresywna ekspresja emocji jest zgodna ze stanem psychicznym bohaterki i stanowi najbardziej podstawową technikę ekspresji dramatycznej. Te proste środki techniczne mogą w rzeczywistości dać bardzo bezpośrednie i realistyczne doznania duchowe.

Przykład 38, takty 1-8

And^{te} desolato
molto sostenuto

60

Senza mamma, o bim-bo, tu sei

Lento grave ♩ = 42

mor-to! Le tue lab-bra, senza i ba-ci mie-i, sco-lo-ri-ron fredde,

pp

Pierwsze trzy takty stanowią wstęp do utworu w metrum 4/4. Faktura warstwy instrumentalnej jest prosta, a urywana pauzami ósemkowymi melodia brzmi jak lament. Po czym następuje długa pauza, która pozwala słuchaczowi zanurzyć się w pełni w mrocznej i przygnębiającej atmosferze arii. Rozpoczęcie partii wokalne oznaczone jest tempem *lento grave* (wolno i majestatycznie). Metrum zmienia się na 3/4, a progresja ciągle opadającej melodii opisuje pograżanie się bohaterki w coraz głębszym smutku. W tym nastroju utrzymana jest cała pierwsza część.

Przykład 39, takty 9-12

fred-de! E chiu-de-sti, o him-bo, gli occhi bel-li!

P dolce, espressivo

W takcie 11 kończy się pierwsza fraza, w warstwie instrumentalnej pojawia się dwutaktowa imitacja melodii z pierwszych dwóch taktów arii z oznaczeniem dynamiki *piano dolce espressivo*. Dzięki zastosowanym pauzom, główny motyw melodyczny partii instrumentalnej zdaje się przypominać dalekie echo wewnętrznego lamentu Angeliki.

Przykład 40, takty 24-26

an-ge-lo del cie-lo, o-ra tu puoi ve-der-la la tua

W takcie 25 metrum na krótko przechodzi z 4/4 na 2/4. a słowo *puoi* i pierwsza sylaba słowa *venuto* oznaczone są artykulacją *tenuto*. Treść całej frazy to „teraz gdy jesteś

aniołkiem w Niebie, możesz zobaczyć swoją matkę”. Łącząc treść fabularną całej arii z kontekstem słów, mamy tu nie tylko fantazję matki o tym, że jej syn stał się aniołem, lecz także wiarę w to, że będą mogli spotkać się ponownie. Użycie *tenuto* na słowach „możesz zobaczyć” mówi wiele o psychologii i emocjach Angeliki.

Przykład 41, takty 27-28

(humbly)
(umilmente)

mam - - ma, tu puoi scen - de - re giù pel fir - ma - senza affrett,

calando

W takcie 28 pojawia się oznaczenie *umilmente* (z pokorą) co w połączeniu ze słowami „możesz zejść z firmamentu” prowokują pytanie dlaczego matka miałaby być pokorna w wizji zstępującego syna z Nieba? Choć Angelica jest przede wszystkim pełna matczynej miłości i tęsknoty za dzieckiem, jej wiara nakazuje szacunek do postaci anioła, niczym do wysłannika Boga. Jej serce przepełnione jest dumą na myśl, że syn mógł stać się aniołem. Po raz kolejny Puccini udowadnia głębie swojego warsztatu twórczego i podejścia do ukazywania psychologii postaci, co pozwala jeszcze bardziej przybliżyć publiczność do emocji bohaterki.

Przykład 42, takty 32-34

- torno a me ti sen - to. Sei qui, sei qui, mi ba - ci e m'ac - ca - poco rit.

cresc.

W taktach 33-34 w partii akompaniamentu pojawiają się oznaczenia *crescendo* i *poco ritenuto*, podczas gdy w odpowiadającej im partii melodycznej takich oznaczeń nie ma. Wyraża to chęć Angeliki do spotkania z synem. Kompozytor nie oznaczył partii wokalne w sposób konwencjonalny, lecz wykorzystał specyfikę aranżacji akompaniamentu jako środka podkreślającego partię głosową, uzyskując zupełnie nieoczekiwany efekt będący swego rodzaju muzycznym uatrakcyjnieniem, kiedy to akompaniament i wokal łączą się w jedną całość.

Przykład 43, takty 39-40

The image shows a musical score for two measures (39 and 40) in 8/8 time. The top staff is the vocal line, with lyrics: "- ciar - ti? Oh! dol - ce fi - ne d' o - gni mio do -". The middle staff is the piano right hand, and the bottom staff is the piano left hand. The piano part is marked with *pp* and *espressivo*. The score is written on three staves.

Muzyka rozwijając się tym sposobem wchodzi w nowy etap. W takcie 39 metrum zmienia się na 8/8. Pojawiają się oznaczenia *un poco meno, sostenendo* i *espressivo*. W porównaniu z początkiem arii nowym elementem dynamiki jest *espressivo*. Na początku Angelica cicho szeptała słowa i śpiew był melancholijny. W tym momencie już mający w nieznośnym smutku i żalu, pogrążając się w fantazjach o spotkaniu z dzieckiem, a emocje stają się jeszcze bardziej złożone. Choć dla obserwatora te przeżycia mogą zdawać się irracjonalne i nielogiczne, dla osoby pogrążonej w fantazji, uczucia, które odczuwa są niezwykle silne i barwne. Oznaczenie *espressivo* pomaga w realistycznym przekazaniu tych odczuć.

Przykład 44, takty 43-46

- li - re? Quando po-trò mo - ri - re?
poco rit. a tempo

Quan - do po trò mo - ri - re, po-trò mo -
poco rit. dim. e rall. molto

Angelika trzykrotnie zadaje pytanie, kiedy będzie mogła umrzeć. W tej chwili odczuwa ekscytację, kompozytor jednak używa oznaczeń *poco ritenuto* i *diminuendo, e ralletando molto*. Angelika zwraca się tu z błaganiem do Boga, toteż nawet przy niezwyklej ekscytacji, zachować musi pokorną postawę. Pod względem muzycznym proces wyciszania dynamiki i spowalniania tempa oraz nieustanne opadanie melodii wyrażają również wątpliwości bohaterki, jak i jej bezradność. Jest w swego rodzaju transie, a melodia przypomina szept jej serca.

Przykład 45, takty 47-49

(as in a trance)
(come in estasi)

- ri - re? Dillo al-la mamma, cre-a - tu - ra

62 Calmo

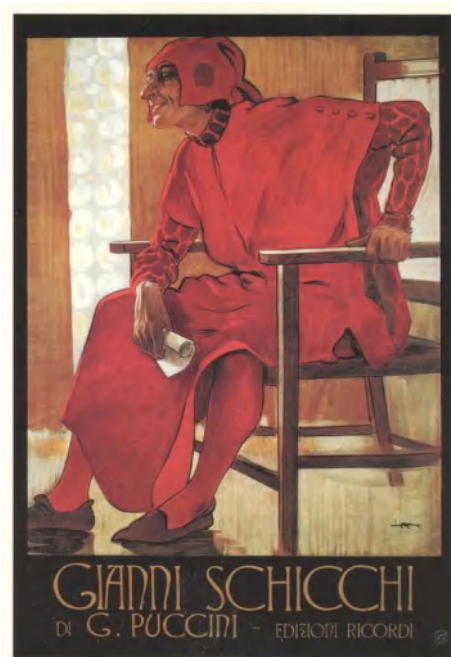
ppp

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

Począwszy od taktu 47 faktura instrumentalna pozostaje niezmienna, opatrzona oznaczeniem tempa *calmo* (spokojnie). Akompaniament, towarzyszący szeptowi Angeliki, podobny do odgłosu kroków zbliżającej się śmierci, staje się coraz wolniejszy i lżejszy, ona sama zaś pogrąża się w świecie własnych fantazji, stopniowo zmierzając ku śmierci.

W szczegółowej analizie tej arii nie podkreśla się zbyt weryzmu, gdyż więcej emocjonalnych zmian Angeliki znalazło swoje odbicie w partyturze instrumentalnej. Jednak weryzm tej opery jest odzwierciedlony głównie w istocie jej wątków kobiecych i krytyce hipokryzji moralności społecznej, prowadzącej ostatecznie do tragedii. Śmierć Angeliki jest najwyrazistszym ucieleśnieniem weryzmu, a także wyrazem ostrej krytyki fałszywej moralności w realnym życiu.

4.7. *Gianni Schicchi*



rys.6 Plakat Gianni Schicchi z lat 1918-19; Źródło obrazu: wikipedia

Gianni Schicchi to jednoaktowa opera Pucciniego z librettem autorstwa Giovacchino Forzano, której fabuła oparta jest na *Boskiej komedii*. Gianni Schicchi de'Cavalcanti to XIII-wieczny włoski rycerz, florencka postać historyczna¹⁹ wspomniana w *Boskiej Komedii* Dantego²⁰, który trafił do piekła za podszywanie się pod Buoso Donatiego i sporządzenie

¹⁹. Girardi, Michele, *Puccini: His International Art*. Chicago: Chicago University Press, 2000, s. 416.

²⁰. Dante Alighier (1265 - 1321) był włoskim poetą. Jego *Boska Komedia*, pierwotnie znana jako *Comedia* (współczesny włoski: *Commedia*), a później nazwana *Divina* przez Giovanniego Boccaccia, jest powszechnie uważana za najważniejszy poemat średniowiecza i największe dzieło literackie w języku włoskim.

testamentu na jego korzyść.

Fabula wykorzystana w operze pochodzi z *The Divine Comedy* z 1866 roku autorstwa językoznawcy Pietro Fanfaniego, w której Buoso chce sporządzić testament, ale przeszkadza mu w tym jego syn Simone, który obawia się, że Buoso może sporządzić testament przeciwko niemu. Szuka więc rady u Schicchiego, który podszywa się pod Buoso i sporządza nowy testament. Simone zapewnia Schicchiego, że zostanie sownie wynagrodzony, ale Schicchi nie chce ryzykować, pozostawiając sobie w testamencie pokąźną sumę (choć większa część testamentu nadal pozostaje w rękach Simone) i stawiając warunek, że Simone rozdzieli majątek zgodnie z testamentem w ciągu piętnastu dni, w przeciwnym razie wszystko zostanie przekazane na cele charytatywne²¹.

Według Burtona Fishera, Puccini i Forzano przy tworzeniu *Gianni Schicchi* czerpali obficie z włoskiej komedii improwizowanej. Główna tytułowa postać przywołuje bohaterów złośliwych skandali tego gatunku, a wątek romansu córki Lauretty, któremu sprzeciwiają się niemalże wszyscy krewni Buoso, również przypomina stereotypową charakterystykę commedia dell'arte i roli Columbiny. Dla pozostałych postaci opery również można odnaleźć ich odpowiedniki²².

W rzeczywistości Puccini nie był początkowo zainteresowany napisaniem tej komedii, nie przemawiała do niego również florencka sceneria opery. Obawiał się, że publiczność również nie będzie zainteresowana tematyką. Wkrótce jednak zmienił zdanie i rozpoczął pracę nad dziełem, jeszcze będąc w trakcie komponowania opery *Suor Angelica*. Po ukończeniu opery o siostrze Angelice we wrześniu 1917 roku Puccini poświęcił się w pełni komponowaniu *Gianni Schicchi*. Mimo trwającej I wojny światowej i pandemii grypy w 1918 roku, w wyniku której Puccini stracił siostrę, skupił całą uwagę na pisaniu. Pierwszy szkic opery został ukończony 20 kwietnia 1918 roku.²³ Puccini kontynuował jej udoskonalanie i orkiestrację do lata 1918 roku.²⁴ *Gianni Schicchi* okaże się ostatnią operą, którą Puccini ukończy.²⁵

Kompozytor od dawna planował napisać jednoaktówkę i wystawić ją podczas jednego spektaklu jako część większej całości, ale brak odpowiednich tematów i sprzeciw wydawcy

²¹. Girardi, Michel, *Puccini: His International Art*. Chicago: Chicago University Press, 2000, s. 417.

²². Davis, Andrew, *Il Trittico, Turandot, and Puccini's Late Style*. Bloomington: Indiana University Press, 2010, s. 143.

²³. Budden, Julian, *Puccini: His Life and Works*. Oxford: Oxford University Press, 2002, s.375.

²⁴. Phillips-Matz, Mary Jane, *Puccini: A Biography*. Boston: Northeastern University Press, 2002, s.250.

²⁵. Girardi, Michele, *Puccini: His International Art*. Chicago: Chicago University Press, 2000, s. 414.

sprawiły, że musiał odłożyć projekt na później. W 1916 roku Puccini ukończył jednoaktową tragedię *Il tabarro*, a po rozważeniu różnych pomysłów, w następnym roku rozpoczął pracę nad poważną operą o tematyce religijnej *Suor Angelica*. *Gianni Schicchi* jako komedia pokazuje stanowi emocjonalny kontrast w tym trio. Sztuka została powszechnie doceniona za pomysłowość i wyobraźnię.

Kiedy w grudniu 1918 roku w Metropolitan Opera w Nowym Jorku odbyła się premiera *Il trittico*, *Gianni Schicchi* stała się natychmiastowym hitem, podczas gdy pozostałe dwie opery spotkały się z mniej przychylnym przyjęciem. Tak było również w przypadku premier w Rzymie i Londynie, co doprowadziło do komercyjnej presji, by zrezygnować z mniej udanych części trzech dzieł. Puccini sprzeciwiał się osobnym wykonaniom *Il trittico* i do 1920 roku niechętnie zgodził się na ich oddzielne wykonanie. *Gianni Schicchi* jest obecnie najczęściej wykonywaną częścią tryptyku, a aria *O mio babbino caro* weszła do kanonu najsłynniejszych arii nie tylko kompozytora, ale całego dorobku gatunku operowego.

4.7.1. *O mio babbino caro*

Tekst w jęz. włoskim	Tłumaczenie
O mio babbino caro	Mój drogi tatusiu,
Mi piace, è bello, bello	kocham go, jest piękny, piękny.
Vo' andare in Porta Rossa	Chcę pójść do Porta Rossa
A comperar l'anello	by kupić pierścień.
Sì, sì, ci voglio andare	Tak, tak, tam chcę pójść!
E se l'amassi indarno	A jeśli kocham na próżno,
Andrei sul Ponte Vecchio	pójdę na Ponte Vecchio
Ma per buttarmi in Arno	by rzucić się do Arno!
Mi struggo e mi tormento	Jestem zboląła i udręczona!
O Dio, vorrei morir	O Boże, chciałabym umrzeć!
Babbo, pietà, pietà	Ojcze, litości, litości!
Babbo, pietà, pietà	Ojcze, litości, litości!

Tab. 8

Il trittico Pucciniego, na które składają się *Il tabarro*, *Suor Angelica* i *Gianni Schicchi* to trzy jednoaktowe opery o różnych tematach i stylach, wśród których jedynie ostatnia,

Gianni Schicchi jest operą komediową. Opery werystyczne zazwyczaj przedstawiają świat zwykłych ludzi, odsłaniają okrutną rzeczywistość, krytykują realia społeczne, ukazując tragiczne wątki i dramatyczne finały. Jednak w *Gianni Schicchi* postacie kreowane są w sposób humorystyczny, a wady ludzkiej natury wyeksponowane zostały poprzez zabawną fabułę. Pośród tego przesiąkniętego moralną brzydotą społeczeństwa jest jednak Lauretta, ogarnięta miłością i obojętna na pieniądze. Krytyka natury ludzkiej i społeczeństwa w operze werystycznej ma bowiem w ostatecznym rozrachunku stanowić pochwałę piękna i dobroci, wyrażając tęsknotę za lepszym światem. Aby dokładnie uchwycić emocje postaci w dziele, trzeba zacząć od zbadania portretu psychologicznego, sytuacji scenicznej i intencji twórczych kompozytora. Dzięki zrozumieniu i analizie libretta i partytury uznać można, że Lauretta jest dziewczyną prostą i życzliwą, wierną w miłości. Wobec niebezpieczeństwa utraty tej miłości, odczuwa ogromny niepokój, toteż śpiewa tę arię, licząc, że wpłynie na decyzje ojca. W tym czasie jej serce jest niespokojne, lecz i pełne nadziei. W słowach pojawiają się liczne wykrzykniki, oddające jej nastrój. Początek arii poświęcony jest opisowi jej obsesji na punkcie miłości. Wyraża swoje uczucie do Rinuccia w nadziei na zrozumienie i uzyskanie zgody ojca na ich małżeństwo. W części środkowej udaje, że grozi ojcu, aby uzyskać jego przyzwolenie, dając mu zarazem znać, jak bardzo jest smutna i nieszczęśliwa. Jeśli ojciec nie spełni jej życzenia, to nie chce więcej żyć. Ten prosty i bezpośredni sposób wyrażania się przywołuje na myśl małą dziewczynkę, co przedstawia czystą i autentyczną osobowość. Jej wizja miłości pochodzi prosto z serca. Nie wierzy, że jest na świecie coś, co może pokonać to uczucie. Ta wiara w miłość jest tak silna, że wszyscy chcielibyśmy wstawić się za nią, razem z nią mieć nadzieję, na spełnienie jej marzeń. Jest to efekt autentyczności tej postaci.

Motyw główny arii pojawia się już wcześniej w arii Rinuccia *Firenze è come un albero fiorito* (Florencja jest jak drzewo kwitnące). Powszechnie uważa się, że ten zabieg ma na celu przywołanie szerokiej, wiecznie płynącej rzeki Arno, o której mowa w późniejszej frazie. Użycie tego motywu w arii Lauretty może również symbolizować jej jej delikatny i czysty charakter. Linia *legato* w partyturze biegnie niemal od początku do końca, a arię wykonywać należy równie spójnym i lirycznym głosem. Melodia i rytm są w większości bardzo płynne, rozwój melodii odpowiada warstwie słownej. Pojawiają się nieliczne skoki interwałowe o oktawę, co buduje napięcie dramatyczne i tworzy atmosferę emocjonalnej konfrontacji. Wykonując arię należy unikać ograniczania się do przestrzegania wyłącznie

reguł rytmu i melodii. Konieczne jest tu bogactwo ekspresji emocjonalnej. Należy też zwracać uwagę na charakter melodii związany ze zmianami wewnętrznych przeżyć postaci.

Przykład 46, takty 3-7

The image shows a musical score for Example 46, measures 3-7. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest, followed by a half note 'O', a quarter note 'mio', a quarter note 'bab - bi', and a quarter note 'no'. The piano accompaniment has a 'poco rit.' marking. The second system also has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a half note 'ca - ro,', a quarter note 'mi', a quarter note 'pia - ce,', a quarter note 'è', and a quarter note 'bel - lo,'. The piano accompaniment has a 'dolce pp' marking.

Lauretta opowiada ojcu o głębokiej miłości łączącej ją z kochankiem. Skok interwałowy o oktawę bardzo dobitnie wyraża jej emocje, pokazując oddanie i stanowczość w miłości. Dziewczyna musi być w tej chwili bardzo szczęśliwa. Poza tym skokiem, pozostałe frazy mają melodię spokojną, lecz nie nużącą, a przeciwnie, wyrażającą szczerą emocje bohaterki. Jest to prawdziwość w prostocie

Przykład 47, takty 11-19

The image shows a musical score for Example 47, measures 11-19. It consists of three systems of vocal melody and piano accompaniment. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of three flats. The piano accompaniment is in a grand staff. The lyrics are: "a com - pe - rar l'a - nel - lo! Si, si, ci voglio an - da - rel e se l'a - mas - si in - dar - no, an - drei sul Pon - te Vec - chio, ma per but - tar - mi in".

Emocje się pogłębiają i wyzwalają. Wyznanie miłości zmienia się w błaganie ojca, aby pozwolił im być razem, a ton głosu staje się silniejszy. W taktach 16 i 18 pojawiający się dwukrotnie wyższy dźwięk, jest wyrazem gorących uczuć i szczerości Lauretty. Puccini nie decyduje się na trudne technicznie bardzo wysokie dźwięki, lecz na względnie łatwą do wykonania dla sopranu wysokość a2. Z jednej strony pomaga to uwydatnić ton głosu, z drugiej zaś strony także sprzyja wyrażaniu szczerych emocji. Puccini podczas komponowania muzyki bardzo dbał o jej ekspresję, która zawsze jest przemyślana w sposób niezwykle staranny i dokładny, bez zbytniego nacisku na trudność techniczną, lecz raczej na autentyczność ekspresji emocjonalnej. „Jeśli kocham na próżno, pójdę na Ponte Vecchio i zrzucę się do Arno”. Te słowa są nie tylko błaganem, ale także dowodem niezachwianej miłości do Rinuccio. Wykonując ten fragment należy uchwycić wielowymiarowość tych słów i nie traktować ich tylko jako formę emocjonalnego nacisku na ojca.

Przykład 48, takty 21-25

Cała aria *O mio babbino caro* ma kojącą melodię, pozbawioną skomplikowanych zmian dynamicznych, pojawiają się jednak często *crescendo* i *diminuendo* oraz dynamika *pianissimo*. W takcie 22 pojawia się akcent na najwyższym dźwięku słowa *tormento* „udręczona”. Ta niewielka zmiana podkreśla prośbę Lauretty kierowaną do ojca, ukazuje nie tylko jej determinację, lecz także smutek. Również *pianissimo* podczas wołania *O Dio!* w takcie 23 jest pełne bólu. *Vorreri morir!* („Wolałabym umrzeć!”) w tych słowach wyczuć można siłę błagania Lauretty, skierowanego nie tylko do ojca, lecz i do Boga

Przykład 49, takty 27-31

Ostatnie pięć taktów arii to ostatnie błagalne słowa Lauretty skierowane do ojca, by ten wyraził zgodę się na jej związek z Rinuccio. Słowa *Babbo, pieta, pieta!* wyrażają myśli i emocje bohaterki, która prosi płacziwym głosem o miłosierdzie i współczucie. W tym momencie w obliczu braku zgody Lauretta czuje się znów jak mała dziewczynka, której zakazuje coś rodzic. Ten powrót do uczuć z dzieciństwa sprawia, że prośba bohaterki nabiera niezwykle niewinnego i pełnego uroku charakteru. Szczerłość bohaterki ostatecznie kruszy, ten wydawać się mogło, twardy sprzeciw ojca.

Ta aria jest stosunkowo prosta zarówno pod względem formy, jak i faktury dynamicznej, nie umniejsza to jednak jej treści. Największą wartością tej arii jest zawarta w niej prawda, która ma odzwierciedlenie w autentyczności postaci i jej emocji. Ta pozornie prosta forma zawiera wiele złożonych emocji, takich jak ponaglenie, błaganie, słodycz miłości i bezradność. Realizm w operze werystycznej ucieleśnia się w wielu aspektach. *Gianni Schicchi* to werystyczna krytyka natury człowieka goniącego za zyskiem, której przeciwieństwem jest szczerą miłość. Czysta i wytrwała Lauretta stanowi kontrast z ludźmi dbającymi tylko o dobra materialne, Puccini zaś w zawoalowany sposób ukazuje piękno i brzydotę natury ludzkiej. Oprócz śmiechu wywołanego humorystyczną fabułą i radości ze spełnienia marzeń Lauretty, rozlega się tu również westchnienie nad ludzką pogonią za pieniądzem.

4.8. *Turandot*



rys.7 Plakat do Turandot, 25 kwietnia 1926 Źródło ilustracji : wikipedia

Turandot to opera w trzech aktach skomponowana przez Pucciniego i dokończona w 1926 roku przez Franco Alfano już po śmierci kompozytora, na podstawie jego szkiców. Libretto napisali Giuseppe Adami i Renato Simoni. Choć w chwili śmierci w 1924 roku *Turandot* była niedokończona, dzieło to uważane jest za produkt dojrzałego okresu twórczości Pucciniego.

Oryginalna historia oparta jest na jednej z siedmiu opowieści z epickiego utworu *Haft Peykar*, dzieła dwunastowiecznego perskiego poety Nizamię Ganjavi, który przyporządkował siedem opowieści do siedmiu dni tygodnia, siedmiu kolorów i siedmiu planet. Ta historia to opowieść o wtorku²⁶. W oryginalnej opowieści główną bohaterką jest rosyjska księżniczka. Nazwa opery pochodzi od Turan-Dokht (córci Turana), ogólnego imienia używanego w perskiej poezji dla księżniczki z Azji Środkowej.

W swojej operze Puccini wykorzystuje Daleki Wschód jako sceneryjną swoją ostatniej opery, podobnie jak uczynił to prawie 20 lat wcześniej w *Madama Butterfly*. Na początku XX wieku powab Dalekiego Wschodu czarował europejskich artystów, kompozytorów,

²⁶. Nizami Haft Paykar: *A Medieval Persian Romance*. Hackett Publishing Company, 21 August 2015, Incorporated, s. xviii.

pisarzy i projektantów. *Turandot* to próba odtworzenia klimatu i kultury starożytnych Chin, lecz jak to często miało miejsce w dziełach orientalistycznych, historia ta jest bardziej wytworem zachodnich fantazji na temat starożytnych Chin niż odtworzeniem rzeczywistości, a większość jej elementów nawet nie ma chińskiego pochodzenia.

W *Turandot* Puccini stara się zachować równowagę między egzotyką, a barwną orkiestracją. Opera zawiera szereg bardzo wyrazistych postaci i motywacji, którymi się kierują. Nienawiść Turandot do mężczyzn, która budzi w niej brutalność, terror, żądze krwi i manię, gorączkowa obsesja Kalafa na punkcie Turandot, tęsknota za domem i płonne fantazje trzech ministrów, czy w końcu siła bezinteresownej miłości życzliwej Liu. Wyrażenie tych wszystkich emocji w warstwie muzycznej tworzy niezwykle połączenie tradycji opery włoskiej i orientalnych inspiracji.

Puccini rozpoczął pracę nad *Turandot* w marcu 1920 roku, po spotkaniu z librecistami. W marcu 1924 roku ukończył ostatni duet opery. Nie był jednak zadowolony z warstwy słownej duetu i wznowił pracę dopiero 8 października, kiedy wybrał czwartą wersję librecisty Adamiego. 10 października u Pucciniego zdiagnozowano rak gardła, na którego zmarł kilka tygodni później 29 listopada, pozostawiając po sobie trzydzieści sześć stron niedokończonych szkiców *Turandot*. Kompozytor polecił, aby Riccardo Zandonai ukończył operę, ale syn Pucciniego, Tonio, sprzeciwił się tej decyzji i ostatecznie tę rolę otrzymał Franco Alfano.

Pierwsze wykonanie opery odbyło się 25 kwietnia 1926 roku w *Teatro La Scala* w pod dyrekcją Toscaniniego. Spektakl zawierał wyłącznie partie ukończone za życia Pucciniego. Pierwsze wykonanie opery z dodatkowymi partiami Alfano odbyło się następnego dnia.

4.8.1. *Tu che di gel sei cinta*

Tekst w jęz. włoskim	Tłumaczenie
Tu che di gel sei cinta, da tanta fiamma vinta, l'amerai anche tu! Prima di questa aurora io chiudo stanca gli occhi, perché egli vinca ancora... Per non vederlo più!	Ty, która jesteś skuta lodem, Zostałaś pokonana przez płomień, ty też go pokochasz! Przed nastaniem świtu Zamknę zmęczone oczy, Aby znów mógł wygrać... Aby nigdy więcej go nie zobaczyć!

Tab.9

W pierwszej scenie Liu pojawia się pośród spanikowanego tłumu rozpędzanego przez cesarską gwardię, trzyma za rękę swojego pana, niewidomego starca Timura, który w rzeczywistości jest zdetronizowanym królem Tatarów. Gdy popchnięty przez straż upada na ziemię, Liu rozpaczliwie woła o pomoc. Dostrzega tę scenę ukrywający tożsamość księżę Kalaf, syn Timura, w którym Liu jest skrycie zakochana. Postać Liu reprezentuje współczujący, życzliwy i lojalny obraz czulej kobiety. W głębi serca kryje fontannę uczuć sekretnej miłości, która jest prosta i szczerą. W miarę rozwoju akcji, księżę Kalaf zachwycony pięknem księżniczki Turandot desperacko się w niej zakochuje i jest zdecydowany zaryzykować swoje życie, aby wziąć udział w grze o jej rękę. Liu, nie mogąc już dłużej kontrolować swoich uczuć próbuje go odwieść od tego zamiaru. Księżę choć jest urzeczony jej słowami dalej jest zdeterminowany zdobyć Turandot.

Wewnętrzne emocje Liu są logicznie rozwijane i wzmacniane wraz z akcją fabularną. Pierwsza scena aktu III jest punktem kulminacyjnym opery. Charakter Liu ma szansę zabłysnąć w pełni. Turandot chcąc poznać prawdziwe imię księcia, każe aresztować Timura z Liu i zmusza ich do ujawnienia tożsamości Kalafa. Liu pomimo tortur nie chce wyjawic

sekretu, jej determinacja zaskakuje Turandot. Pyta ją o źródło jej uporu i siły, Liu odpowiada, że jest nią miłość. Ostatecznie popełnia samobójstwo chwytając sztylet jednego z żołnierzy. Jej honor, odwaga i poświęcenie w imię miłości poruszają serca nie tylko postaci uczestniczących w akcji, ale również publiczności, która staje się w tym momencie częścią tłumu obserwującego tragiczne wydarzenia. W tej scenie Liu przeistacza się z nieśmiałej drugoplanowej postaci w wyzwoloną protagonistkę, niosącą sztandar wszystkich tych, którzy w imię miłości i swoich wartości byli w stanie oddać życie. Liu jest bez wątpienia najbardziej wielowymiarową postacią opery. Jej przemiana, podyktowana realistycznymi czynnikami emocji i zdarzeń jest nadzwyczaj werystyczna. Początkowo miła i introwertyczna natura Liù, jej odporność w obliczu upokorzenia i poświęcenie nie tylko ukazują piękno starożytnych chińskich kobiet, ale także ich siłę i odwagę, co odpowiada realistycznej charakterystyce i sprawia, że jej postać nabiera ogromnej autentyczności.

Tu che di gel sei cinta to ostatnia kwestia Liu w operze, wyraz skargi wobec bezduszości Turandot, przed popełnieniem samobójstwa. Aria dzieli się na trzy części, pierwsza to takty 1-9, druga 10-20 i trzecia 21-27, będąca wyrazistym powtórzeniem drugiej części. Cała aria utrzymana jest w tonacji es-moll, z metrum na przemian 2/4 i 4/4. Początek linii wokalne ma oznaczenia *andantino mosso* i *con dolorosa espressione* (z bolesnym wyrazem). Wstęp instrumentalny ma wyjątkową melodię żałobną, która z łatwością przenosi wykonawcę w nastrój muzyki, by w pełni wyrazić bogate nawarstwiające się emocje bohaterki.

Przykład 50, takty 1-5

LIÙ
con dolorosa espressione
 Thou, who with ice art gird - l'd
 Tu, che di gel sei cin - ta,
27 *And^{no} mosso* ♩ = 69
(con un poco d'agitazione)
con dolorosa espressione
p
 must melt be - neath such pas - sion,
 da - tan - ta fiam - ma vin - ta,
 (b)

Pierwsze słowo arii *tu* posiada oznaczenie artykulacyjne *tenuto* co wraz z *con dolorosa espressione* i *piano* w warstwie instrumentalnej przekazuje aktualny stan bohaterki. Liù pomimo wycieńczenia torturami decyduje się na zebranie sił by w ostatnim akcie odwagi wyrazić w pełni to co ma sercu i zwraca się z mocą bezpośrednio do Turandot. Fraza kończy się na dominującym akordzie es-moll, który wyraża lament Liù do księżniczki, ubolewając nad jej obojętnością, a zarazem bezradnością. Wykonywany z narracyjnym westchnieniem wykrzyknik na kolejny *tu!* powinien być również zaśpiewany na wysokiej, zebranej pozycji, z tonem nienawiści, a nawet zazdrości. Gdy jest się w rozpacz i desperacji, nawet wyraz nienawiści zabarwia się rodzajem pokory. W tym momencie Liù oskarża księżniczkę Turandot, a zarazem błaga ją by płomień miłości Kalafa rozpałił jej zimne serce, tej miłości, której Liù nie mogła doświadczyć. Tak szczere przedstawienie serca jest tak ujmujące, że nie sposób się nie wczuć w jej przeżycia.

Przykład 51, takty 6-11

The image shows a musical score for Example 51, measures 6-11. It consists of two systems. The first system shows a vocal line with lyrics: "and his loveshallwaken thine! and his loveshallwaken thine! l'a_mera - i an_che tu! l'a_me_ra - i an_che rit:.....". The piano accompaniment is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system shows a vocal line with lyrics: "thine! For ere the day is break - ing, tu! Prima di questa au - ro - ra,". The piano accompaniment includes the instruction "a tempo" and dynamics "p" and "pp".

W taktach 6-9 powtarzana jest dwa razy ta sama fraza, dla wzmocnienia przekazu lirycznego. Puccini stosuje tu progresję jako środek kompozycyjny, takty 8 i 9 to powtórzona melodia taktów 6 i 7 podwyższona o kwintę. Linia melodii jest falista, zakończona na dominancie. Skok o kwintę w taktach 8 i 9 może być postrzegany jako pierwszy emocjonalny postęp utworu, zakończony na akordzie dominanty septymowej, wywołujący poczucie niespełnienia, które prowadzi do drugiej części. Puccini stosując techniki kompozycji takie jak zaczynanie fraz na słabej części taktu, gęste wartości ósemkowe i progresje melodyczne, w pozornie prostej muzyce z wielką dokładnością i realizmem oddaje wycucie tonu i rozwój wewnętrznych przeżyć postaci.

Przykład 52, takty 9-14

thine! _____ For ere the day is break - ing,
 tu! _____ Prima di questa au - ro - ra,

(Fl. I.)
 (Flauto I.)

a tempo

pp

LIÙ

his - secret with me tak - ing, my eyes shall close for
 i - o chiudo stanca gli oc - chi, perchè Egli vinca an

rit:..... a tempo poco rit:.....

pp stacc.

Druga część rozpoczyna się w takcie 10. Kompozytor dodaje do tej części wiele nowych elementów muzycznych, aby wyrazić złożone uczucia Liù, takie jak złamane serce, rozpacz i utrzymująca się miłość do Kalafa. Melodia ma dalej linie falistą, rozciągnięte spokojniejsze fale oznaczone *ritenuto* i *poco ritenuto* przenikają się ze wzburzonymi małymi falami *a tempo*, pozwalając melodii wznosić się i opadać w różnym tempie. Dochodzi do zagęszczenia harmonii i rytmicznych wartości. Słowa we frazie *io chiudo stanca gli occhi* („zamknę zmęczone oczy”) wraz z dynamiką *piano*, artykulacją *tenuto* i oznaczeniami *ritenuto* i *a tempo* nabierają charakteru recytatywnego westchnienia. *Pianissimo* w partii instrumentalnej, sprawia, że głos w swojej delikatności wyrazu jest bardzo przenikliwy.

Przykład 53, takty 15-20

ev - er... shall close for ev - er...
- co - ra... *Ei vinca an - co - ra...*

28 a tempo poco rit.:..... a tempo

pp

LIC

To see... to see his face no more!
Per non... per non ve - der - lo più!

rall:..... a tempo

p

Takty 14-20 to druga fraza drugiej części: *perche ei vinca ancora, per non vederlo più*. Z jednej strony słowa te wyrażają pochwałę i nadzieję Liu, że książę będzie kochany przez księżniczkę i że dostanie to, czego pragnie, z drugiej strony głębiej ukazują jej rozpacz, ale nie z powodu nadchodzącego końca, tylko od świadomości, że już nigdy nie zobaczy ukochanego. Puccini w subtelny sposób operuje tu dynamiką i tempem, w partii instrumentalnej pojawia się artykulacja *tenuto*. Linia melodii wokalne ma charakter opadający, aż do dotarcia do dominanty, która kończy tę część. Po raz kolejny technika kompozytorska Pucciniego w pełni wyraża nastrój i dramaturgię wydarzeń. Opadająca melodia arii wraz z wieloma pauzami podkreśla stan Liu, która wraz z utratą sił, traci również swoją miłość.

Przykład 54, takty 23-26

LIU

wan - ing, my eyes shall close for
- ro - ra, io chiu-do stan-ca

p

cominciando a rall.

LIU

ev - er to see his face no
gli oc - chi per non ve - der - lo

pp

cresc. e allarg.

cresc. e allarg.

Część trzecia, stanowiąca kulminację utworu, jest zintensyfikowanym powtórzeniem części drugiej od taktu 21, przy czym pierwsza fraza czerpie materiał z taktu 10, a druga oparta jest na tych samym wersie ze zmianami w muzycznej składni. Oznaczenie *piano* i *cominciando a rallentando*, które pojawia się w taktie 24 w partii wokalne i instrumentalnej rozpoczyna stopniowe zwalnianie, prowadzące do kulminacji w finale, by jeszcze bardziej podkreślić powrót do tempa *a tempo ma sostenendo* i przejmujące *fortissimo* w orkiestrze. Ten niezwykle przemyślany sposób budowania finału za pomocą technik kompozytorskich, pozwala wyzwolić emocje postaci, których siła porusza do głębi. To apogeum smutku i gniewu, wyrażone ostatnim tchnieniem. Kompozycja melodyczna Pucciniego w tej części szeroko wykorzystuje wariacje i powtórzenia, znajoma melodia zatacza kręgi niczym myśli bohaterki, a jednocześnie zastosowanie progresji idącej w górę buduje napięcie finalnej sceny. Jest to piękna w swojej prostocie logika muzyczna.

Puccini z pasją badał orientalne motywy, do których potem pisał muzykę, a *Turandot* jest jedną z nielicznych europejskich kompozycji operowych osadzonych w chińskiej rzeczywistości. W tej operze Puccini używa chińskiej pieśni ludowej *Kwiat Jaśminu* jako głównej linii melodycznej, portretując stosunkowo dokładnie chińskie postacie z dynastii Yuan, w tym postać Liu, która jest prosta, lojalna i niezłomna, wszystkie te cechy są bardzo chińskie w charakterze. Pod tym względem weryzm po raz kolejny jest istotnym elementem wyrazu w twórczości Pucciniego.

Konkluzja

Powyższa analiza prowadzi do następujących spostrzeżeń:

1. Weryzm w operze nie trzyma się dokładnie kierunków i granic postawionych przez weryzm w literaturze. Nazwa tego nurtu operowego, wiąże się z tematyką, która czerpana jest z literatury werystycznej. Weryzm staje się jednym z elementów projektowania dramaturgii.
2. Opera werystyczna ma swoje korzenie w operze romantycznej. Włoska opera romantyczna, rozwinięta przez Rossiniego, Donizettiego i Belliniego, osiągnęła swój szczyt w czasach Verdiego. Wraz z jego twórczością zbliżyła się do granic swojej epoki pod względem tematyki i formy, a także zmieniających się zainteresowań publiczności w sztuce popularnej. Opera włoska rozpaczliwie poszukiwała nowego kierunku po Verdim. To właśnie w tym środowisku rozwinęła się opera weryzmu.
3. W przeciwieństwie do poprzedzających oper romantycznych, opery weryzmu przeniosły swoją tematykę na klasę niższą, poświęcając więcej uwagi życiu zwykłych ludzi. Postacie heroiczne romantyzmu ustąpiły miejsca prostym ludziom. Do romantycznego wcielenia fabuły, wyrażania emocji bohaterów i wyeksponowanej liryki, wraz z weryzmem dodano realistyczne przedstawienia bohaterów, ich osobowości i procesu działań psychologicznych.
4. Przejście od opery romantycznej do weryzmu, podobnie jak wcześniejsze przemiany włoskiej opery, wiązało się z dziedziczeniem cech poprzednich tradycji, jak i wcieleniem wpływów zagranicznych. Rozwijający się weryzm czerpał obficie z elementów oper innych europejskich regionów, takich jak techniki kompozytorskie i pomysły Wagnera w Niemczech, dramaturgiczne i muzyczne podejście francuskiej wielkiej opery i opery lirycznej, przy tym pozostając wiernym włoskiej tradycji wokalne. Jeszcze bardziej widoczne jest to w operach Pucciniego. W swoich dziełach ma zarówno wybitne arie dające przestrzeń dla wokalne ekspresji zgodnej z włoską tradycją wykonawczą, jak i orkiestrowe aranżacje, przy których pisaniu czerpie z technik kompozycyjnych zagranicznych kompozytorów. To co go wyróżnia to właśnie połączenie włoskiej opery z nowymi nurtami w przestrzeni dramaturgicznej i muzycznej.

5. Wśród dzieł operowych Pucciniego znajdują się uznane opery werystyczne, takie jak *La boheme*, *Madama Butterfly*, *Il Tabarro*. Są też dzieła, które nie są zaliczane stricte do oper weryzmu, jak *Suor Angelica*, *Gianni Schicchi* czy *Turandot*. Jednak elementy i idee weryzmu przewijają się przez wszystkie jego dzieła, nawet te nie uznawane za werystyczne. Puccini korzystał z weryzmu jako formy techniki teatralnej.
6. Ze względu na werystyczny język kompozytorski Pucciniego, wszystkie elementy operowej tkanki: dynamika, tempo i wszelkie oznaczenia artykulacyjne, które kompozytor pieczołowicie wplata w swoje dzieła są bardzo zniuansowane. Konieczne jest rozpoznanie, zbadanie i zrozumienie tych ważnych wskazówek, by móc w najlepszy sposób oddać intencje kompozytora, a co za tym idzie autentyczność i prawdę wykonawczą.

Bibliografia

- Budden Julian, *Puccini, traduzione di Gabriella Biagi Ravenni*, Roma, Carocci Editore, 2005, ISBN 88-430-3522-3.
- Budden, Julian, *Puccini: His Life and Works*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Colin Kendall, *The Complete Puccini*. Amberley Publishing, 2012.
- Davis, Andrew, *Il Trittico, Turandot, and Puccini's Late Style*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- Egon Voss, *Verismo in der Oper. Die Musikforschung*, Juli/September 1978, 31. Jahrg., H. 3 (Juli/September 1978), Bärenreiter on behalf of Gesellschaft für Musikforschung .
- Girardi, Michele. *Puccini: His International Art*. Chicago: Chicago University Press, 2000.
- He Min, *An overview of some Western literature on Puccini*. *Music Research*, 2006(02):105-111.
- Laura Basini, *Masks, Minuets and Murder: Image of Italy in Leoncavallo's Pagliacci*. *Journal of the Royal Musical Association*, 133 No.1.
- Li Yuan, *Eksploracja arii Vesti la giubba z opery verismo Pagliacci*[D]. Konserwatorium Muzyczne w Tianjin, 2021. Lin Hai-peng. *Review of Literature on Puccini's Operas (Monographs) in Western*[J]. *Northern music*, 2017, 37(01) 49-50.
- Liu Bing. *Doubtful Tones on The Tea Road: A Study of Tchaukovsky's Tea Dance From Nutcracker*. *Music Life*, 2020.02 p.85-90[J].
- Man Xin-ying. *Study on the spread and influence of Puccini Opera during 1912-1949*[J]. *Explorations in Music*, 2012(01):22-28. ISSN: 1004-2172
- Matteo Sansone. *Verga and Mascagni: The Critics' Response to 'Cavalleria Rusticana'*. *Music & Letters*, May 1990, Vol. 71, No. 2 (May, 1990), Oxford University Press.

- Michael Kennedy, Joyce Bourne, Tang Qi-jing. *The Concise Oxford Dictionary of Music (Fourth Edition)*. People's Music Publishing House, 2002. ISBN 978-7-103-02586-4.
- Nizami Haft Paykar: *A Medieval Persian Romance*. Hackett Publishing Company, 21 August 2015, Incorporated. p. xviii. ISBN 978-1-62466-446-5.
- Osborne, Charles. *The Opera Lover's Companion*. Yale University Press, 2004, ISBN 0-300-12373-6
- Phillips-Matz, Mary Jane. *Puccini: A Biography*. Boston: Northeastern University Press, 2002, ISBN 978-1-55553-530-8.
- Qian Zhong-lian, Fu Xuan-cong, Wang Yun-xi etc. *Chinese literature dictionary*. Shanghai Lexicographical Publishing House, 1997. ISBN: 9787532606092.
- Susan Vandiver Nicassio. *Tosca's Rome: The Play and the Opera in Historical Perspective*. Chicago: University of Chicago Press, 1999. ISBN 0-226-57971-9.
- Van Rij, Jan. *Madame Butterfly: Japonisme, Puccini, and the Search for the Real Cho-Cho-San*. Stone Bridge Press, Inc., 2001.
- Volker Mertens, Xie Juan. *Giacomo Puccini: Wohllaut, Wahrheit, Gefühl*. East China Normal University Press, 2015. ISBN 978-7-5675-3903-7
- Wilson, Alexandra. *The Puccini Problem*. Cambridge University Press, 2000

Podsumowanie

Na przełomie XIX i XX wieku nastąpił rozkwit weryzmu we włoskiej operze. Oparł się na ostatnim stadium opery romantycznej. Weryzm operowy nie jest tożsamy z jego odpowiednikiem literackim, choć jest z nim związany. Opera weryzmu ma swoje cechy charakterystyczne. Są one zarówno dziedziczone z tradycji włoskiej, jak i zapożyczone z zagranicznych źródeł, tak jak to miało miejsce w ewolucji opery w przeszłości. Puccini był ważnym kompozytorem tego okresu, posiadał bardziej złożony styl niż inni kompozytorzy oper werystycznych, tacy jak Mascagni, Leoncavallo, Giordano czy Cilea. Wśród jego dzieł znajdują się zarówno opery werystyczne, jak i te, które nie są za nie uznawane. W dziełach, które nie są zaliczane do oper weryzmu, wciąż przewijają się jego elementy. Ta cecha przejawia się również w drobiazgowości i szczegółowości wskazówek wykonawczych. Analiza tych elementów i odzwierciedlenie ich w ekspresji wokalne jest niezbędnym fundamentem kreowania realistycznych postaci na scenie.

Key Words: Puccini Verismo Aria Music terms