

**UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA**

**Dziedzina sztuk muzycznych, dyscyplina: wokalistyka**

**XIAOHE CHEN**

**Liryczny sopran i jego rozumienie jako specyfikacji  
wokalnej oraz przyporządkowania do postaci  
scenicznej na wybranych przykładach dzieł  
operowych Mozarta, Verdiego i Pucciniego**

**Praca doktorska**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

Prof. dr hab. Roberta Cieśli

Warszawa 2023

## Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

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

## Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. *„Liryczny sopran i jego rozumienie jako specyfikacji wokalne i przyporządkowania do postaci scenicznej na wybranych przykładach dzieł operowych Mozarta, Verdiego i Pucciniego.”* została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

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

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

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

## Abstract

This work discusses eight representative arias of lyrical soprano roles in five operas by Mozart, Verdi and Puccini, analyzing the drama's melodic background, harmony, orchestration, role characteristics, stage performances, etc. It consists of: an introduction, five chapters, a conclusion and a bibliography. Discusses selected arias, referring to the historical outline of operas, characters and styles. It also includes an analysis and comparison of the features of operas created by the three composers. It refers to the essence of performance and tradition in the sense of the continuous development of vocal art. The author hopes that her research will contribute to a new perspective on the selected issues and will allow interested people to deepen their knowledge of the selected topic. Understanding the specificity of the voice based on a multiple repertoire, taking into account the importance of correctly positioning the vocal art based on the instructions contained in the score and stage requirements, is intended to draw attention to the need to properly understand the individual specificity of the voice, assuming the implementation of drama and music in a given opera part.

**Keywords:** Lyric soprano, Mozart, Verdi, Puccini, Rosina, Pamina, Desdemona, Mimi, Liu

## Abstrakt

Niniejsza praca omawia osiem reprezentatywnych arii lirycznych ról sopranowych w pięciu operach Mozarta, Verdiego i Pucciniego, analizując tło melodyczne dramatu, harmonię, orkiestrację, charakterystykę ról, występy sceniczne itp. Składa się z: wstępu, pięciu rozdziałów, zakończenia i bibliografii. Omawia wybrane arie, odwołując się do zarysu historycznego oper, postaci i stylów. Zawiera również analizę i porównanie cech oper stworzonych przez trzech kompozytorów. Odnosi się do istoty wykonawczej i tradycji w rozumieniu ciągłego rozwoju sztuki wokalne. Autorka ma nadzieję, że jej badania przyczynią się do spojrzenia z nowej perspektywy na wybraną problematykę i pozwoli osobom zainteresowanym pogłębić wiedzę z wybranego zakresu tematu. Rozumienie specyfiki głosu w oparciu o wieloraki repertuar, uwzględniający istotę prawidłowego umiejscowienia sztuki wokalne w oparciu o wskazówki zawarte w partyturze oraz wymogi sceniczne ma za zadanie zwrócić uwagę na potrzebę właściwego rozumienia indywidualnej specyfiki głosu przy założeniu realizacji dramaturgii i muzyki w danej partii operowej.

**Słowa Kluczowe:** Sopran liryczny, Mozart, Verdi, Puccini, Rosina, Pamina, Desdemona, Mimi, Liu

## Spis treści

Abstract .....	3
Abstrakt .....	4
Wstęp .....	7
1. Cel badania .....	8
2. Stan badań .....	8
Rozdział I  Rozwój sopranu lirycznego .....	11
Część 1  Rozkwit i zmierzch śpiewaków castrato .....	11
Część 2  Rozwój sopranu .....	15
1.2.1  Okres przed rokiem 1600 .....	15
1.2.2  1600 – 1800 .....	17
1.2.2.1  Włochy .....	17
1.2.2.2  Francja, Niemcy, Anglia .....	18
1.2.2.3  Typologia osobowości ról kobiecych Mozarta .....	19
Część 3  Typologia sopranu .....	20
Rozdział II  Sopran liryczny w operach Mozarta .....	26
Część 1  Styl kompozycji operowych Mozarta .....	26
2.1.1  Kontynuacja i rozwój estetyki twórczej Glucka .....	26
2.1.2  Libretto jako wyraz swoich czasów .....	27
2.1.3  Dzieła bazujące na niemieckiej tradycji i muzyce .....	28
2.1.4  Opery Mozarta, cechy epoki, jak i elementy osobistych doświadczeń kompozytora w jego dziełach .....	29
2.1.5  Melodia i ekspresja .....	29
Część 2  Rola sopranu lirycznego na przykładach wybranych arii w operach Mozarta .....	29
2.2.1  Rożyna .....	35
2.2.1.1  Aria „Porgi amor” .....	36
2.2.1.2  Aria „Dove sono I bei momenti” .....	40
2.2.2  Pamina .....	45
2.2.2.1  Aria „Ach, ich fühl’s” .....	45
Rozdział III  Sopran liryczny w twórczości Verdiego .....	53
Część 1  Charakterystyka twórcza opery Verdiego .....	54
3.1.1  Melodyczność recytatywu .....	54
3.1.2  Adaptacja dramatu .....	55
Część 2  Role sopranowe i ich arie w operach Verdiego .....	56
3.2.1  Desdemona .....	60
3.2.1.1  Aria „Salce, salce” .....	62
Rozdział IV  Sopran liryczny w operach Pucciniego .....	75
Część 1  Charakterystyka twórczości operowej Pucciniego .....	75

4.1.1 Kreacja tragicznych wizerunków kobiecych .....	75
4.1.2 Elementy egzotyczne .....	77
4.1.3 Rola orkiestry i dominacja partii wokalne .....	78
4.1.4 Koncepcja twórczości realistycznej .....	79
Część 2 Liryczne role sopranowe i ich arie w operach Pucciniego .....	80
4.2.1 Mimi .....	83
4.2.1.1 Aria „ Si, mi chiamato Mimi” .....	85
4.2.1.2 Aria „Donde lieta” .....	92
4.2.2 Liu .....	97
4.2.2.1 Aria „ Signore ascolta” .....	98
4.2.2.2 Aria “Tu che di gel sei cinta” .....	106
Rozdział V Porównanie stylów tworzenia .....	112
Część 1 Charakterystyka postaci .....	112
Część 2 Wprowadzenie do arii .....	112
Część 3 Recytatyw .....	113
Część 4 Melodia .....	115
Część 5 Harmonia .....	116
Część 6 Orkiestracja .....	117
Część 7 Wymogi wykonawcze wybranych partii na sopran liryczny .....	118
Zakończenie .....	121
Bibliografia .....	122
1. Periodyki .....	122
2. Monografie .....	123
3. Przykłady partytur muzycznych .....	125
4. Strona internetowa .....	125
Podziękowania .....	127

## Wstęp

Liryczny sopran, dzięki swojej pełnej, jasnej barwie, jest bardzo popularnym głosem w operze. W przedstawieniach operowych soprany liryczne zwykle przyporządkowane są do postaci młodych dam lub dziewcząt, jak np.: Hrabina w *Weselu Figara*, Pamina w *Czarodziejskim flecie*, Liu w *Turandot* i i Mimi w *La Bohème* Pucciniego czy Desdemona w *Otello* Verdiego.

We wczesnej literaturze nie występuje wyraźne rozgraniczenie głosów sopranowych. Po pojawieniu się polifonicznej czterogłosowej muzyki w XIII i XIV wieku, powstała również koncepcja klasyfikacji partii wokalnych, której ambasadorami były szkoły dyszkantu [Dyszkant lub discantus to technika muzyki średniowiecznej, w której jeden głos śpiewa ustaloną melodię, zaś pozostałe głosy improwizują akompaniament, co jest rodzajem chorału gregoriańskiego.]. Wraz z rozwojem opery we Florencji na początku XVII wieku, role operowe i głosy zostały sklasyfikowane jednak w sposób niesystematyczny, Role żeńskie były odgrywane przez kastratów [Kastrat (z włoskiego castrato, l.mn. castrati) to rodzaj klasycznego głosu męskiego równego sopranowi, mezzosopranowi lub kontraltowi. Głos taki uzyskiwano poprzez kastrację śpiewaka przed okresem dojrzewania.], nie zaś przez kobiety śpiewaczki. W drugiej połowie XVIII wieku, gdy sława kastratów z wolna gasła i znikali oni ze scen, klasyfikacja barwy głosu w rolach operowych została uszczegółowiona, a sopran liryczny dokładnie zdefiniowano jako głos obejmujący skalę c1-c3 o czystej i miękkiej barwie, którego wysoki ton jest jasny i przy zachowaniu prawideł właściwej impostacji odpowiedni dla wykonywania także miejscami mocniejszych fragmentów. W wielu operach Mozarta, Verdiego i Pucciniego soprany liryczne są rolami wiodącymi.

## 1. Cel badania

W osiemnasto i dziewiętnastowiecznej Europie, pod wpływem czynników politycznych, naukowych, ekonomicznych i humanistycznych, sztuka operowa nieustannie rozwijała się i zmieniała. Mozart urodził się w połowie XVIII w., Verdi – w pierwszej połowie XIX w., zaś Puccini – w połowie XIX w., a opera kwitła zarówno za życia każdego z nich. W dalszych częściach niniejszej pracy przedstawione zostaną cechy charakterystyczne tworzenia dzieł operowych przez wspomnianych kompozytorów, jak również specyfika wybranych partii operowych w celu wyjaśnienia punktów zbieżnych w określaniu głosu pomimo odmiennych epok i wymogów stylistycznych, z zaznaczeniem różnic.

## 2. Stan badań

Obecnie, badania naukowe dotyczące dzieł operowych Mozarta, Pucciniego i Verdiego w zakresie muzyki są bardzo zaawansowane obejmując wiele perspektyw, w tym: analizę formy muzycznej, nauczanie muzyki wokalne, filozofię, socjologię, sztukę etc. Różnorodne badania, m.in. „Verdi, Opera, Woman” Susan Rutherford<sup>1</sup>, „Bibliography of the Works of Giacomo Puccini 1858-1924”<sup>2</sup>. autorstwa międzynarodowego zespołu uczonych (Tim Carter, John Deathridge, James Hepokoski, Paula Robinson i Ellen Rosand)<sup>3</sup>, analizują czynniki wpływające na formowanie się kreatywnych stylów omawianych trzech kompozytorów z perspektywy historii społecznej, obejmując analizę technik kreatywnych oraz elastycznego wykorzystania libretta, niemniej jednak brak im analizy stylu i interpretacji ról w śpiewie jako takim. Są uczeni, którzy przeprowadzili badania porównawcze dotyczące trzech kompozytorów, których dotyczy niniejsza praca, a wśród nich wymienić można Fritsa Noske’a i jego publikację „The Signifier and the

---

<sup>1</sup> „Verdi, Opera, Woman”, Susan Rutherford, *Cambridge University Press*, 2013

<sup>2</sup> „Bibliography of the Works of Giacomo Puccini 1858-1924” Cecil Hopkinson, *New York: Broude Bros*, 1968

<sup>3</sup> Opera buffa in Mozart’s Vienna, Tim Carter, John Deathridge, James Hepokoski, Paula Robinson i Ellen Rosand, *Cambridge University Press*, 1997



Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi”<sup>4</sup> oraz Geoffreya Edwardsa, który napisał „Ryan Edwards: Verdi and Puccini heroines: dramatic characterization in great soprano roles” (Bohaterki Verdiego i Pucciniego: charakteryzacja wspaniałych ról sopranowych; tłum.własne). W pracach tych dokonano porównania postaci w operach Mozarta i Verdiego, jak również ról sopranu lirycznego w dziełach Pucciniego i Verdiego biorąc pod uwagę następujące elementy: zakres skali, melodię, harmonię, rytm, słowa, wymogów kreacji scenicznej w odniesieniu do materiału muzycznego. „W.A. Mozart”<sup>5</sup> autorstwa Thomasa Baumana oraz „Le opere di Verdi”<sup>6</sup> autorstwa Juliana Buddena, jak również „The Opera of Puccini”<sup>7</sup> Williama Ashbrooka w „Cambridge Opera Manual” wydanym przez Cambridge University Press omawiają dzieła operowe wraz z ich literackimi pierwowzorami, fabuły, strukturę muzyczną oraz historię przedstawień. W odniesieniu do badań w zakresie sopranu lirycznego, wspomnieć należy opublikowaną przez Faith Jennifer Huie-Armbrister w 1982 pozycję zatytułowaną „The Lyric Soprano Voice: Pedagogy and Repertoire from 1600-1980”<sup>8</sup>, która nakreśla historię repertuaru sopranu lirycznego oraz metodyki nauczania od Baroku do okresu współczesnego autorce. W roku 2000 Oxford University Press wydało książkę „Training Soprano Voices”<sup>9</sup> autorstwa Richarda Millera, która przedstawia całościowy system kształcenia głosów sopranowych, podkreślając wyjątkowość sopranu lirycznego oraz istotę związanych z nim możliwości wokalnych. Analizy porównawcze dotyczące sopranu lirycznego w dziełach operowych wspomnianych trzech kompozytorów mają na celu zgłębienie problematyki i ujęcie jej w nowym aspekcie.

Przez ponad pięćdziesiąt lat muzykolodzy napisali wiele artykułów i książek omawiających życie i ważne role operowe Mozarta, Verdiego i Pucciniego, jednak rzadko porównują i analizują oni role sopranowe w operach tych kompozytorów, a w

---

<sup>4</sup> „The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi”, Frites Noske, *Springer Science & Business Media*, 1977

<sup>5</sup> „W.A. Mozart”, Thomas Bauman, *Cambridge University Press*, 1987

<sup>6</sup> „Le opere di Verdi” Julian Budden, *EDT srl*, 1988

<sup>7</sup> „The Opera of Puccini” William Ashbrook, *Cornell University Press*, 1985

<sup>8</sup> „The Lyric Soprano Voice: Pedagogy and Repertoire from 1600-1980”, Faith Jennifer Huie-Armbrister, *Teachers College, Columbia University*, 1982

<sup>9</sup> „Training Soprano Voices”, Richard Miller, *Oxford University Press, USA*, 2000

szczególności role liryczne. Niniejsze opracowanie omawia następujące role sopranu lirycznego: Pamina, La Contessa, Mimi, Liu i Desdemona w operach autorstwa Mozarta, Verdiego i Pucciniego, analizuje cechy charakterystyczne tworzenia oper przez wspomnianych trzech kompozytorów oraz porównuje partie wokalne, skomponowane na sopran liryczny pod względem wymogów wokalnych i aktorskich, co jest istotne nie tylko z teoretycznego, ale i praktycznego punktu widzenia.

# Rozdział I    Rozwój sopranu lirycznego

## Część 1    Rozkwit i zmierzch śpiewaków castrato

W najwcześniejszej Zachodniej muzyce polifonicznej część muzyczno-wokalna była tworzona na głosy męskie - na tenor lub na wysoki falset (falsettist ang. - falsecista). Mimo iż już w IX wieku w średniowiecznym dziele *Scolica enchiridis*<sup>10</sup> znalazła się wzmianka o zastosowaniu głosu dziecięcego w muzyce polifonicznej, to w okresie przed wiekiem XVI nie powstał żaden utwór muzyczny, w którym zasięg partii wokalnych znajdował się powyżej d2, co więcej, nie istniało większe zapotrzebowanie na męski lub żeński głos dziecięcy. Jednak od lat dwudziestych XVI wieku, głównie we Florencji, doszło do powstania i zastosowania repertuaru tematycznego, który opierał się na wykorzystaniu elitarnego chóru chłopięcych sopranów osiągającego tak wysokie dźwięki jak g2. W tym czasie falset dorosłych śpiewaków nie był w stanie zbliżyć się do tak wysokich dźwięków. Poza tym, w ciągu kolejnych kilkudziesięciu lat muzykę we Florencji zaczęto tworzyć na potrzeby świeckich uroczystości i wydarzeń kulturalnych, wymagała więc użycia kobiecych głosów. W roku 1539 w trakcie uroczystości weselnych księcia Cosimo I de Medici we Florencji znalazły się utwory świeckie, wśród nich dwie lub nawet trzy części mają zasięg skali aż do d3 i są oznaczone jako partie głosu sopranowego.

W trakcie trwającego od IV wieku blisko tysiącletniego okresu rządów feudalnych w Średniowiecznej Europie, zgodnie z przepisami kościelnymi, kobiety w trakcie uroczystości sakralnych winny przestrzegać dyscypliny nakazującej im ciszę, tak więc już od wczesnego średniowiecza funkcjonował rygorystyczny zakaz udziału kobiet w chórach kościelnych (*mulier taceat in eclesia* -(łac.), „niewiasta niech milczy w kościele “(1. Kor. 14, 34), t. zn. że kobiety mają być wykluczone od kościelnej władzy pasterzowania, nauczania i rządzenia. Przez wieki Średniowiecza aktywne

<sup>10</sup> *Scolica enchiridis* to teoretyczny traktat o muzyce anonimowego autora z XI wieku, jest komentarzem dla towarzyszącego mu traktatu *Musica enchiridis*. W przeszłości autorstwo obu prac przypisywano Hucbaldowi z Saint-Amand. Hoppin, Richard H. *Medieval Music*. Norton, 1978, pp.188-193. ISBN 978-0-393-09090-1.

występy kobiet w kościele poza klasztorami były zakazane.<sup>11</sup> Śpiewaczki zostały wykluczone z udziału w muzyce kościelnej. W Europie w XVI i XVII wieku, wraz z rozwojem wielu głosów, pojawił się reprezentowany przez Szkołę Wenecką styl dominującego chóru. Muzyka zbliżyła się do tekstu, a kompozytorzy zaczęli przykładać wielką wagę do zastosowania w muzyce monofonicznej melodii z prostymi głosami towarzyszącymi. Dotychczasowe możliwości dookreślonych głosów nie mogły już zaspokoić muzycznych potrzeb. Pojawiła się potrzeba rozwoju głosów, skali, możliwości technicznych, a co za tym idzie ich zróżnicowania. Partie śpiewane przez wysokie głosy nabierały coraz większego znaczenia, zaś linie melodyczne stały się bardziej wymagające. Z tych powodów znacznie wzrosły oczekiwania wobec barwy głosu oraz techniki. W celu rozwiązania problemu nieobecności śpiewaczek i utrzymania trendu coraz większej popularyzacji polifonicznego śpiewu chóralnego, przy równoczesnym zapewnieniu użycia słodkiej i czystej barwy sopranu, chłopcom przypadło zadanie wykonywania partii sopranowych. Niestety wraz z dojrzewaniem i mutacją głosu chłopcy w naturalny sposób sami się z nich wykluczali, stąd też czas ich występów nie był długi. W kościele ponownie spróbowano użycia wysokiego męskiego falsetu, mimo to w wyniku dość specyficznej techniki śpiewu wysokiego męskiego falsetu muzyka nie była w stanie zaprezentować piękna chłopięcego głosu, a jedynie osiągać właściwe dla sopranu dźwięki w wysokim rejestrze. W rezultacie w celu wykonania trudnych arii muzyki kościelnej zaczęła się era śpiewaków *castrato*.

Dokładne daty, od kiedy zaczęto stosować zabieg kastracji w celu zachowania chłopięcego głosu do późnego wieku męskiego nie są ustalone. Prawdopodobnie praktyki te wywodziły się z Bizancjum lub Hiszpanii, nie ma na to jednak przekonujących dowodów. Około roku 1550 stało się to powszechnym zjawiskiem. W roku 1552 w Neapolu chłopcy zaczęli wykonywać partie na sopran; w roku 1565 chór w Kaplicy Sykstyńskiej posiadał już śpiewaków *castrato*; w Katedrze w Monachium śpiewacy *castrato* pojawili się w chórze nie później niż w 1574 roku. W roku 1640 we wszystkich chórach we Włoszech oraz w niektórych regionach na

---

<sup>11</sup>Multiple: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Oxford University Press

północ od Alp występowały rzesze śpiewaków *castrato*.

W celu utrzymania czystego i jasnego głosu przypominającego głos chłopięcy śpiewacy *castrato* musieli przejść w okresie przed dojrzewaniem (7 – 12 lat) zabieg kastracji. Po osiągnięciu wieku dorosłego, w rezultacie opóźnienia w procesie kostnienia chrząstek krtani, nie pojawiała się charakterystyczna dla normalnych mężczyzn nagła zmiana wysokości głosu. Ich krtani miała nadal cechy krtani chłopięcej – w wyniku kastracji nie pojawiało się zjawisko mutacji. Dorosły mężczyzna posiadał męskie płuca i powierzchnie rezonacyjne oraz głos chłopięcy. W związku z tym siła jego głosu była znacznie przewyższająca głos dziecka. Z powodu niewystępowania u śpiewaków *castrato* męskich hormonów stymulujących rozrost fałdów głosowych ich długość pozostawała taka sama jak w okresie chłopięcym, nie dłuższa niż u normalnego chłopca, a często wręcz krótsza niż u dojrzałej kobiety, stąd też po wejściu w wiek średni ich głos mógł być wysoki i słodki niczym głos młodziutkiej kobiety. Ostatecznym efektem takich warunków fizjologicznych było, po przejściu przez odpowiedni proces ćwiczeń głosu, uzyskanie niesłychanego wsparcia ze strony pojemnych płuc i przepony, a tym samym osiągnięcie efektu wspaniałej, potężnej głośności.

W XVII i XVIII wieku na scenie operowej funkcjonowały trzy rodzaje śpiewaków: śpiewacy *castrato*, śpiewacy oraz śpiewaczki - na terenach o stosunkowo silnych tendencjach liberalnych, znajdujących się poza lub pod słabą kontrolą kościoła katolickiego. Aczkolwiek pod względem stopnia popularności, pozycji społecznej czy otrzymywanych wynagrodzeń, od najwcześniejszego okresu śpiewacy *castrato* zdecydowanie wyprzedzali dwie pozostałe grupy. Mimo iż śpiewacy *castrato*, jak i śpiewaczki zdolni byli do wykonania wysokich dźwięków, a ich głos cechowały elastyczność i zmienność, to z powodu ograniczeń religijnych oraz gorszych warunków fizjologicznych<sup>12</sup>, śpiewaczkom wciąż brakowało powszechnego uznania.

W początkowym okresie muzyki wokalne w Europie śpiewaczki co prawda zostały usunięte poza muzykę religijną, nie istniał jednak zakaz zabraniający im

---

<sup>12</sup> Śpiewacy *castrato* korzystali z pojemności płuc i budowy ciała dorosłego mężczyzny przy zachowaniu chłopięcych strun głosowych. Pod tym względem śpiewaczki znajdowały się w gorszej sytuacji

uczestnictwa w rozrywkach dworskich. Soprany zaczęły zdobywać szacunek i uznanie pod koniec XVI wieku, a był to czas szybkiego rozwoju muzyki wokalne. Sukces śpiewaków *castrato* w muzyce kościelnej spowodował wzrost zainteresowania muzyką świecką, która zaczęła dynamicznie rozwijać się. W drugiej połowie XVII wieku oraz w wieku XVIII śpiewacy *castrato* zajmowali dominującą pozycję na scenie wokalne, mimo to rywalizujące z nimi śpiewaczki niezwykle szybko doskonaliły swoje warunki głosowe, stopniowo przejmując główne role kobiece na scenie operowej. W pierwszej połowie XVIII wieku najlepsze pod względem umiejętności sopranistki zostały określone mianem „pierwszych dam”. W owym czasie kompozytorzy powoli zaczęli doceniać walory kobiecych głosów sopranowych, dlatego pojawiły się role kobiece, wymagające obsadzenia ich przez kobiety, a nie mężczyzn. Głos kobiecy został poddany również szkoleniu jak głosy *castrato*. Był to bardzo korzystny warunek dla rozwoju kobiecego sopranu. W drugiej połowie XVIII wieku następował upadek europejskiego feudalizmu, kobiety coraz częściej występowały na deskach scen operowych, a niektóre z nich były nawet zdolne osiągnąć prestiż i pozycję zawodową równą śpiewakom *castrato*. Śpiewaczki stopniowo zaczynały być wielbione przez publiczność, stając się gwiazdami opery. Na początku XIX wieku sopranistki, posiadające umiejętności wykonywania przebiegów koloraturowych, potrafiły uniknąć pułapki tylko wyobraźniowej emocjonalności kobiecy jak w przypadku śpiewaków *castrato*, stąd ich kreacje sceniczne pozyskiwały istotny walor, niedostępny mężczyznom. Dodając to tego fakt, iż publiczność coraz bardziej uważała za konieczne odgrywanie ról męskich przez mężczyzn oraz kobiecych przez kobiety, w naturalny sposób śpiewacy i śpiewaczki stopniowo zastępowali śpiewaków *castrato*, stając się coraz częstszym źródłem inspiracji dla kompozytorów.

W XVIII wieku, wraz z rozwojem nauk medycznych, wzrosła również dezaprobata i moralne obiekcje wobec kastracji młodych chłopców. Zmiany w gustach muzycznych również przyczyniły się do schyłku śpiewaków *castrato*. Wraz z nadejściem Romantyzmu, który koncentrował się na indywidualności i wyrazistości interpretacji wokalne, głosy *castrato* zaczęły być postrzegane jako przestarzałe i

pozbawione emocjonalnego oddziaływania. Śpiewacy z naturalnymi głosami, takimi jak tenorzy i barytony, zyskiwali na popularności.

Ostatecznie, schyłek śpiewaków *castrato* nastąpił w pierwszej połowie XIX wieku, gdy zakaz kastracji w większości krajów europejskich stał się powszechny. W miarę jak zanikała oferta nowych śpiewaków *castrato*, głosy tych, którzy już istnieli, stopniowo cichły. Ostatnim znanym śpiewakiem *castrato* był Alessandro Moreschi, który zmarł w 1922 roku. Dzisiaj, śpiewacy *castrato* są tylko wspomnieniem, a ich niesamowite głosy przetrwały jedynie na starych nagraniach fonograficznych.

## **Część 2   Rozwój sopranu**

### **1.2.1   Okres przed rokiem 1600**

W trakcie średniowiecznych uroczystości religijnych dopuszczano wyłącznie śpiew męski, stan ten trwał aż do początków epoki Odrodzenia. Nie istnieją praktycznie żadne zapiski z epoki Średniowiecza na temat publicznych występów śpiewaczek. Dopiero w drugiej połowie XVI wieku w północnych Włoszech na poszczególnych dworach arystokratycznych zaczęły pojawiać się śpiewaczki, biorące regularny udział w organizowanych przedstawieniach i występach. Niektóre, pochodzące z arystokratycznych rodów kobiety, wykorzystując swój talent oraz silną pozycję społeczną i wpływy rodzinne, stały się wybitnymi muzykami. Szczególnie wart podkreślenia jest przykład Izabelli d'Este - księżny Mantui (1474-1539). Izabella d'Este z pasją kochała muzykę, kolekcjonowała instrumenty muzyczne, znakomicie grała na lutni oraz instrumentach klawiszowych, była też utalentowaną śpiewaczką. Mimo to w czasach jej życia, nawet w muzyce świeckiej (szczególnie w przypadku rodzaju pieśni - frotoli), dominowali mężczyźni, na których potrzeby tworzono muzykę. Dopiero w połowie wieku XX kompozytorzy rozpoczęli kierunek tworzenia repertuaru madrygałowego, wymagającego głosu kobiecego. W 1580 roku we Włoszech powstał „chór kobiecy”. Wyszkolone w tym chórze śpiewaczki rozpoczęły wraz z męskimi śpiewakami wspólne występy w przedstawieniach wystawianych na

dworach arystokratycznych. W tym samym czasie w Mantui powstał kobiecy zespół wokalny<sup>13</sup>. Pod koniec wieku XVI publiczność zaczynała już wielbić kobiecy sopran. Na dworze w Ferrarze sławę zdobyły sopranistki Lukrecja Bendito, Laura Peverara, Tarquina Molza. Artystki te chwalono w ponad 100 wierszach autorstwa poety Torquato Tasso; wielka liczba jego pastorałek została napisana właśnie dla Laury Peverary (Newcomb 1975). Na początku XVII wieku śpiew kobiecy stał się znacznie bardziej powszechny. Włoska śpiewaczka Francesca Caccini<sup>14</sup> jest przykładem wybitnej solistki tego okresu. Publiczne występy kobiet zostały już zaakceptowane i zdobyły uznanie, co stało się kluczowym warunkiem dla dalszego rozwoju kobiecych głosów i stworzenia ich typologii. W roku 1589 powszechny podziw budziły występy Vittori Similary we Florencji. Vittoria Similary odegrała główną rolę kobiecą w operze Periego *Eurydyka* (rok 1600, Florencja), sam kompozytor określił ją mianem „Euterpe naszych czasów”<sup>15</sup>.

W roku 1608 w premierze opery Claudio Monteverdiego *L'Arianna* [Ariadna] młoda sopranistka Caterina Martinelli została wybrana na odtwórczynię roli Ariadny. Niestety w lutym 1608 roku zachorowała na ospę, a w marcu zmarła. W następstwie tych wydarzeń podczas premiery sztuki w Mantui zastąpiła ją Virginia Ramponi – Andreini. Zgodnie z opisem autorstwa Antonia Constantini z Mantui aktorka w ciągu 6 dni, począwszy od 14 marca wieczorem, nauczyła się na pamięć całej swojej roli tak znakomicie („sang git with such grace and manner of affect” - zaśpiewała z wielką gracją i wyrazem artystycznym – tłum.wł.)<sup>16</sup>, iż wszyscy przysłuchujący się jej widzowie reagowali okrzykami podziwu. Premiera *L'Arianny* miała miejsce 28 maja 1608 roku, a jej kompozytor, Claudio Monteverdi, oraz odtwarzająca główną rolę Ramponi – Anderini zdobyli wielką sławę. Szczególnym uznaniem cieszył się pochodzący z tej sztuki rozszerzony recytatyw (extent recitativo) zatytułowany *Lament Ariadny* „Lamento D' Arianna”, który później stał się jedynym, zachowanym

---

<sup>13</sup> Donald Jay Grout, Claude V Pallisca (USA) Historia Muzyki Zachodu

<sup>14</sup> Francesca Caccini, zwana la Cecchina (ur. 18 września 1587 we Florencji, zm. ok. 1640) – włoska śpiewaczka i kompozytorka. Pochodziła ze znanej rodziny muzycznej – była córką Giulia Cacciniego, pierwszego w historii obok Jacopa Periego kompozytora oper oraz współzałożyciela Cameraty Florenckiej. Jej matka, Lucia, również była śpiewaczką.

<sup>15</sup> A. Solerti: *Gli albori del melodramma*, 1904, ii, 145

<sup>16</sup> Carter p. 204



fragmentem dzieła<sup>17</sup>. Po premierze opery Federico Follino twierdził z podziwem: „Nie ma takiej kobiety, która nie uroniłaby łzy”. W tym czasie, wspaniały, pełen wyrazu kobiecy sopran, był już zdolny w pełni zadowolić oczekiwania kompozytorów.

## 1.2.2 1600 – 1800

### 1.2.2.1 Włochy

W XVII wieku zdecydowana większość kobiecych ról w przedstawieniach operowych była odgrywana przez sopran, mimo pewnych wyjątków (role starszych kobiet, pielęgniarek często były pisane i odgrywane przez alt), jednak w tym czasie termin „sopran” wskazywał na śpiewaczkę sopranową (primo uomo i pima donna), która mogła odgrywać istotne role w danej operze. Jednak praktyka obsadowa uwzględniała także mężczyzn, odgrywających role kobiece - efekt wciąż funkcjonującego zakazu publicznych występów dla kobiet. W trakcie premiery sztuki Luigi Rossi *In Palazzo incantato* (Rzym, rok 1642) dwie, główne role kobiece - Bradamante i Angelica zostały odegrane przez śpiewaków *castrato* Marca Antonio Pasqualini oraz Loreto Vittori. Słynna sopranistka Anna Renzi w operze Monteverdiego *L'incoronazione di Poppea* (Wenecja, rok 1643) stworzyła niezwykłą rolę Oktawii. Giulia Masotti z powodzeniem występowała na scenie w latach sześćdziesiątych XVII wieku w Rzymie, a następnie w Wenecji. Ówczesny słynny tenor Nicola Coresi określił ją mianem „najwybitniejszej kobiety na świecie”<sup>18</sup>. W XVII wieku partie solowe sopranistek oraz śpiewaków *castrato* bardzo często były pisane w rejestrze od C1 do G2. Oratorium Giacomo Carrisimi *Aprotevi inferni* (sprzed roku 1633) jest najwcześniejszym przykładem, kiedy od sopranu zażądano śpiewu i osiągnięcia dźwięków c3.

Czasem role sopranowe były tworzone dla męskich bohaterów. Dla przykładu sopranistka Margherita Durastanti specjalizowała się w grze męskich postaci. Grała główną postać Radamisto w utworze Händla (Londyn, rok 1720), jednak później

---

<sup>17</sup> L'Arianna to zaginiona druga opera włoskiego kompozytora Claudio Monteverdiego.

<sup>18</sup> Multiple: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Oxford University Press

zastąpił ją śpiewak *castrato*. Pomiędzy śpiewaczkami sopranowymi a śpiewakami *castrato* występowała wymiennieść w odgrywaniu ról męskich i żeńskich. Podczas premiery oratorium Georga Händla *La Resurrezione* (Londyn, rok 1720), śpiewająca rolę Marii Magdaleny Durastanti, z powodu papieskiego zakazu dla występów kobiet, została zastąpiona śpiewakiem *castrato*. W tym czasie dwiema najwybitniejszymi śpiewaczkami sopranowymi były Francesca Cuzzoni oraz Faustyna Bordoni. W latach 1726–1728 obie artystki wspólnie pojawiały się na scenie Królewskiej Akademii Muzycznej w Londynie. Ich ostra rywalizacja, podsycana przez rzesze fanów, znalazła swoją kulminację w operze Giovanniego Boniciniiego *Astianatte* (1727). Muzyczne style tych dwóch wielkich artystek wspaniale się uzupełniały. Rejestr głosu Cuzzoni rozciągał się od c1 do c3, a jej specjalnością było wykonywanie wolnych i spójnych arii, natomiast Bordoni znakomicie śpiewała frazy muzyczne w szybkim rytmie oraz posiadała dźwięki rejestru piersiowego. Wśród włoskich sopranistek w epoce po Georgu Händlu do najwybitniejszych możemy zaliczyć Annę Stradę del Po; do jej najlepszych ról należały Ginewra (*Ariodante*) oraz Alcina [*Alcyna*].

### 1.2.2.2 Francja, Niemcy, Anglia

Wykorzystywanie śpiewaków *castrato* do odgrywania ról kobiecych nie było powszechne poza znajdującymi się we Włoszech terenami, należącymi do Państwa Papieskiego, nawet w miastach katolickich. Jean Laurent Le Cerf de la Vieville (*Porównanie muzyki włoskiej i francuskiej*, 1704) pisał: „W operach Jean Baptiste Lully jedna trzecia głównych bohaterów jest odgrywana przez zwykłe tenory, u nas kobiety zawsze są kobietami.”<sup>19</sup> Śpiewacy *castrato* nie byli wykorzystywani we francuskiej operze, jednak występowali we włoskich operach wystawianych we Francji. W XVIII - wiecznej Francji termin „soprano” odnosił się do włoskich śpiewaków. Najślynniejszą sopranistką śpiewającą w operach Jean Philippe Rameau była Marie Fel. W swojej książce Friedrich Melchior Grimm (*La petite prophete de*

---

<sup>19</sup> Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville: *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 1704–6

Boehmschbroda), 1753) zwrócił uwagę na jej „lekki i jasny głos, czysty niczym złoto w piecu.”<sup>20</sup> W trakcie swojej kariery we Francuskiej Operze Narodowej zagrała ponad sto ról (1734-1757), a dla Rameau wcieliła się w dziewięć bohaterek.

Włoscy śpiewacy zajęli dominującą pozycję także na scenach teatralnych w krajach niemieckojęzycznych, szczególnie w Dreźnie i w Wiedniu. W luterańskiej muzyce sakralnej, w której do głównych form muzycznych należały kantaty, pasje, msze i motety, śpiew solowy i grupowy na sopran zawsze był pisany z myślą o chłopcach, a głosy solowe były tworzone dla chłopców i tenorów. Podobnie w brytyjskiej muzyce sakralnej - wysokie partie wokalne dla chóru w dziełach Johna Blow'a, Henry'ego Purcella i Georga Haendla były pisane dla chłopców, natomiast partie solowe były tworzone dla chłopców i tenorów. Po okresie Renesansu, występujące w operach śpiewaczki zaczęły odgrywać coraz więcej głównych ról na sopran (czasem przybierało to komiczne formy). Do pierwszych śpiewaczek możemy zaliczyć Anni Bracegirdle występującą w dziele Purcella *Dido (Dydona i Eneasz)* w roku 1700. Artystka występowała także w ówczesnej inscenizacji sztuki Szekspira *Measure for measure* (Miarka za miarkę). Sławę przyniosło jej wykonywanie pieśni Johna Eccle.

### 1.2.2.3 Typologia osobowości ról kobiecych Mozarta

W pierwszej połowie XVIII wieku, kiedy dany śpiewak lub śpiewaczka operowa zdobywali sławę z reguły zawdzięczali to swoim zdolnościom oraz znakomitemu opanowaniu precyzyjnej techniki śpiewaczej, pozwalającej na wykonywanie arcytrudnych partii wokalnych. Najwybitniejsze sopranistki otrzymywały tytuł „głównego sopranu”, ponadto były obsadzone w coraz bardziej istotnych partiach. W tym czasie, w utworach wokalnych, śpiewanych przez sopranistki, najwyższą nutą było a<sub>2</sub>. Zgodnie z twierdzeniami Berney'a, taka umiejętność „była w granicach nauki i opanowania dla każdej osoby o pięknym głosie i zwykłym rejestrze..., jednak

---

<sup>20</sup>Grimm, Friedrich Melchior, Freiherr von, Voisenon, Claude Henri de Fusée de: *Le petit prophète de Boehmschbroda*, [Paris : s.n.], 1753.

żadna z tych osób nie zasługiwała na miano wielkiej wokalistki<sup>21</sup>.” Ojciec Mozarta i sam kompozytor podziwiali Lukrecją Aguiari: rejestr jej głosu znajdował się w przedziale od g1 do c4. Wykonawczyni partii Glucka „Alceste”, sopran Anna de Amicis, za nadzwyczajne umiejętności śpiewu podczas odgrywania roli „Giunii” w operze *Lucio Silla* (1772) również zdobyła wielki szacunek Mozarta.

W drugiej połowie XVIII wieku kompozytorzy przeprowadzili początkowy podział typów bohaterek operowych pod względem rejestru głosu, techniki oraz osobowości. Jednym z wyjątkowych osiągnięć Mozarta w dziedzinie opery było stworzenie wielu różnorodnych, słynnych, sopranowych ról kobiecych na przykład: Fiordiligi, Donny Elwiry i Donny Anny (odważnych, lecz nieco komicznych), Paminny (wrażliwej i dzielnej), Zuzanny, Zerliny, Despiny (inteligentnych i żywych pokojówek) Mozart rozgraniczał partie sopranowe ze względu na walory aktorskie i skale głosu. Królowa nocy nie obroni się, jeżeli nie będzie miała pewnego f3. Konkretna specyfikacja głosowa jeszcze się nie pojawiła. Dla przykładu w *Le Nozze di Figaro* Luiza Laschi śpiewała rolę Contessy, natomiast w operze *Don Giovanni* z 1788 roku śpiewała rolę Zerliny. Obecnie uważa się, iż te dwie role nie mogą być wykonywane w tym samym czasie, ponieważ to inny rodzaj głosu.

### **Część 3 Typologia sopranu**

W XIX wieku zaczął rozwijać się zintegrowany, międzynarodowy repertuar. Coraz częściej pojawiało się pytanie o specyfikację i rozróżnienie głosów. Kompozytorzy pisali dzieła dla konkretnych artystek, uwzględniając ich walory głosowe. Fakt ten spowodował pierwsze próby dookreślenia: sopran koloraturowy, sopran liryczny, specjalny francuski „Falcon” i „Dugazon” (nazwane od imion artystek), we Włoszech pojawiły się „dramatico spinto” i „lirico spinto” oraz sopran dramatyczny i sopran bohaterski. Wśród wszystkich systemów najbardziej kompletny jest niemiecki system podziału głosów na Fachy - Stimmfach.

Niemiecki system Stimmfach jest metodą podziału głosów w oparciu o

---

<sup>21</sup> History, IV 1789, p.481

rozdzielenie wielowymiarowe: skala głosu, barwa, siła głosu, umiejętności aktorskie, szlachetność brzmienia lub specyficzne walory określane jako głosy charakterystyczne. Jest on stosowany szczególnie w obszarze niemiecko-języcznym, ale też na świecie wiele osób odwołuje się do tego systemu. System Fach jest znacznym ułatwieniem obsadowym dla dyrektorów teatrów, dyrygentów, ale też np. w Niemczech czy Szwajcarii, chroni śpiewaczki i śpiewaków przez zmuszaniem teatru do wykonywania ról innego głosu, np. koloraturowy sopran nie będzie wykonywał partii na dramatyczny sopran koloraturowy. Poza pierwszym, dwuletnim kontraktem, który jest określany jako Anfänger (początkujący – bez specyfikacji), każdy inny, stały kontrakt w teatrach nosi takie dookreślenia. Poniżej typologia sopranu według systemu Fach<sup>22</sup> (Tabela 1)<sup>23</sup>

Typ barwy głosu	Skala głosu	Charakterystyka barwy głosu	Reprezentatywne role
Lyrischer Koloratursopran	c-f3	Zazwyczaj (nie zawsze) jest to lekki sopran o wysokim głosie, głos jest cichy, pozbawiony bogactwa i rezonansu sopranu dramatycznego; jest zdolny do wykonania popisu szybkiej partii wysokich dźwięków, posiada bardzo wysoki rejestr dźwięku (nad F)	Rosina z <i>Il Barbiere di Siviglia</i> , Sophie z <i>Der Rosenkavalier</i> , Aminta z <i>Die schweigsame</i> , Amina z <i>La Sonnambula</i> , Konigin Der Nacht z <i>Die Zauberflote</i>
Lyrischer Koloratursopran	c-f3	Zazwyczaj (nie zawsze) jest to lekki sopran o wysokim głosie, głos jest cichy, pozbawiony	Rosina z <i>Il Barbiere di Siviglia</i> ,

<sup>22</sup> Steane, J. B. "Fach" in *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie (London, 1992) ISBN 978-0-333-73432-2

<sup>23</sup> Źródła: Coffin, Berton (1960). *Coloratura, Lyric and Dramatic Soprano*, Vol. 1. Rowman & Littlefield Publishers. ISBN 978-0-8108-0188-2

		<p>bogactwa i rezonansu sopranu dramatycznego; jest zdolny do wykonania popisu szybkiej partii wysokich dźwięków, posiada bardzo wysoki rejestr dźwięku (nad F)</p>	<p>Sophie z <i>Der Rosenkavalier</i>, Aminta z <i>Die schweigsame</i>, Amina z <i>La Sonnambula</i>, Konigin Der Nacht z <i>Die Zauberflote</i></p>
<p>Dramatischer Koloratursopran</p>	c1-f3	<p>Jak powyżej z tym, iż głos ten jest dramatyczniejszy i bogatszy. Zazwyczaj jest cięższy, bardziej liryczny od sopranu koloraturowego</p>	<p>Norma - <i>Norma</i> Abigaille z <i>Nabuco</i>, Lucia z <i>Lucia di Lammermoor</i>, Gilda z <i>Rigoletto</i>, Leonora z <i>Il trovatore</i></p>
<p>Deutsche Soubrette</p>	a-c3	<p>Jest to rodzaj słodkiego, lekkiego głosu, zazwyczaj potrafi wykonać wspaniałe fragmenty koloraturowe tego typu. Jego rejestr głosu znajduje się pomiędzy sopranem koloraturowym a sopranem lirycznym</p>	<p>Zerlina z <i>Don Giovanni</i>, Susanna z <i>Le Nozze di Figaro</i>, Despina z <i>Cosi Fan tutte</i>, Barbarina z <i>Le Nozze di Figaro</i></p>
<p>Lyrischer Sopran</p>	c1-c3	<p>Jest to sopran cechujący się bardziej elastycznym głosem, potrafi wykonać legato, portamento, równocześnie wciąż posiada pewną energię; zazwyczaj ma głębszy nastrój w</p>	<p>Pamina z <i>Die Zauberflote</i>, Mimi z <i>La Boheme</i>, La Contessa z <i>Le Nozze di Figaro</i>, Liu z <i>Turandot</i>,</p>

		<p>porównaniu z Soubrette, który zazwyczaj w dużym stopniu cechuje swoisty brak powagi. Sopran ten jest „elementarnym sopranem”, w rejestrze głosu nie osiąga skrajnych dźwięków, jak też pozbawiony jest atrybutów czyniących go znanym, z tego powodu czystość sopranu lirycznego oraz jego właściwości są niezwykle istotne.</p>	<p>Desdemona z <i>Otello</i>, Lauretta z <i>Gianni Schicchi</i>, Susanna z <i>Le Nozze di Figaro</i></p>
<p>Jugendlich dramatischer Sopran</p>	c1-c3	<p>We włoskiej typologii głosów odpowiada terminowi Spinto, znaczenie tego słowa to „popchnięcie”. Naturalnie nie jest to termin precyzyjny, gdy mówimy o metodzie emisji dźwięku śpiewaczek. Liryczny sopran dramatyczny posiada dźwięk o większej silnej penetracyjnej, mogącej przebić się nawet przez chór czy orkiestrę</p>	<p>Donna Anna z <i>Don Giovanni</i>, Vitellia z <i>La Clemenza di Tito</i>, Suor Angelica z <i>Suor Angelica</i>, Amelia z <i>Un bello in Maschera</i>, Cio Cio San z <i>Madame Butterfly</i>, Elisabeth z <i>Tannhauser</i></p>
<p>Dramatischer Sopran</p>	h-c3	<p>Sopran dramatyczny w porównaniu do innych sopranów cechuje większe bogactwo i nasycenie. Pozbawiony jest lekkości i energii sopranu koloraturowego. Mimo iż</p>	<p>Turandot z <i>Turandot</i>, Tosca z <i>Tosca</i>, Marschallin z <i>Der Rosenkavalier</i>, Elektra z <i>Elektra</i>,</p>

		większość śpiewaczek sopranu dramatycznego cechuje mroczniejsza, mocniejsza barwa głosu, to są też takie śpiewaczki, których głos ma lżejszy, liryczny ton przy zachowaniu charakterystycznej głośności i wytrzymałości.	<i>Ariadne z Ariadne auf Naxos</i>
Hochdramatischer Sopran	f-c3	Specyfikacja głosu jest niezwykle duża, jego barwa jest ciężka, bogata, pełna siły, posiada niezwykle silną, dramatyczną moc; rejestr głosu jest rozległy, wręcz zdolny do wprowadzenia barwy głosu charakterystycznej dla mezzosopranu; Jest wyspecjalizowany do użycia w środkowym rejestrze dźwięków, jego zdolność do śpiewu w wysokim rejestrze dźwięków jest bardzo ograniczona Jest bardzo często wykorzystywany do wykonywania utworów Ryszarda Wagnera	<i>Kundry z Parsifal, Ortrud z ohengrin, Santuzza z Cavalleria Rusticana</i>

Mimo iż niemiecki system typologii głosów Stimmfach dokonał niezwykle systemowego rozgraniczenia względem poszczególnych głosów czy śpiewanych ról



operowych, to uznaje istnienie dynamicznej natury dojrzewania głosu. W wyniku oddziaływania takich czynników jak m.in. rozwój fizjologiczny śpiewaczki czy poprawa jej umiejętności wokalnych, głos może dokonać przejścia z jednego typu w drugi, a wybór repertuaru może być również poszerzony o partie pierwotnie wykonywane przez inny głos.

Francja, Włochy i inne kraje również posiadają własne - odrębne systemy typologii głosów, jakkolwiek spoglądając z perspektywy systematyki, niemiecka typologia głosów wydaje się najbardziej kompletna, co więcej, pomiędzy wspomnianymi systemami występują różnice w kwestii podziału i specyfiki, to jednak każdy z systemów wychodzi z podobnego założenia, że tylko rozgraniczenie podstawowe na sopran, mezzosopran, tenor, baryton, bas nie jest wystarczające. Z powodu występowania różnic w budowie fizjologicznej między ludźmi, nawet sytuacji, kiedy kształt fałdów głosowych jest podobny, wciąż występują różnice w budowie jam rezonansowych, w długości fałdów głosowych, ich szerokości i grubości, które prowadzą do pojawienia się różnic w emitowanym dźwięku, m.in. pod względem jego barwy, jakości, głośności, skali, koloru, siły przebiccia. Naturalnie niemożliwe byłoby podzielenie każdego poszczególnego głosu na osobną partię wokalną. Stąd też poza stosunkowo prostym definiowaniem u śpiewaków klasycznych warunków głosowych, a co za tym idzie podziale na rodzaje: głosów wysokich, średnich i niskich, śpiewaczki, których warunki fizjologiczne umiejscawiają je pomiędzy głosami wysokimi a średnimi, czy też pomiędzy głosami średnimi a niskimi, bardzo często w trakcie określania typu swojego głosu napotykają na trudności lub popełniają błędy.

Tematem tej pracy jest głos – sopran liryczny. Zarówno w przypadku Mozarta z klasycznej szkoły kompozytorskiej, czy też reprezentującego XIX-wieczny Romantyzm Giuseppe Verdiego, czy Weryzm Giacomo Pucciniego, to właśnie sopran liryczny stał się ich ulubionym głosem.

## Rozdział II Sopran liryczny w operach Mozarta

### Część 1 Styl kompozycji operowych Mozarta

#### 2.1.1 Kontynuacja i rozwój estetyki twórczej Glucka

Opera stanowi dziedzinę twórczości, w której Mozart dokonał bardzo daleko idącej reformy, a jego wkład w jej rozwój jest trudny do przecenienia. Pisząc o twórczości operowej Mozarta wspomnieć należy o Christoph'ie Willibaldzie Ritterze von Glucku, gdyż jakby w opozycji do niego kompozytor rozwijał swoją wizję teatru operowego. Główne punkty reformy operowej Glucka to:

- muzyka powinna być podporządkowana dramatowi;
- śpiewacy powinni być ograniczeni w swoich chęciach popisywania się umiejętnościami wokalnymi, które służyłyby wyłącznie im, a nie fabule; zbędna dekoracyjna i nieuzasadnione przerywniki, które nie mają nic wspólnego z fabułą należy usunąć. Uwertura powinna być zapowiedzią rozwoju treści libretta spektaklu".

Mówił: „W operze najważniejsza jest dramaturgia i liryka poetycka, a wiedza muzyczna tylko wzmacnia wyrazistość dramatu i liryki”<sup>24</sup>. Chciał, by muzyka była prosta i stała się nośnikiem treści dramatu, a nie stanowiła niezależnej wartości.

Koncepcja natomiast Mozarta była bardziej dojrzała i wyważona, niż Glucka. Mozart podkreślał przede wszystkim wiodącą rolę muzyki w operze, ale nie lekceważył roli scenariusza, równoważąc muzykę czynnikami dramatycznymi i wykluczając rolę włoskiej opery, która kładła nacisk tylko na partię solową, ignorując w jakiejś części inne elementy muzyczne. Mozart znakomicie korzystał z warsztatu wokalnego śpiewaczek i śpiewaków oraz pozbył się idei Glucka - przesadnego akcentowania recytacji muzyki, zaniedbywania śpiewu i ignorowania istoty arii, oraz jej wirtuozowskich momentów w budowaniu fabuły. Mozart uważał, że twórczość operowa nie powinna być ograniczana zasadami tworzenia libretta, lecz podlegać

---

<sup>24</sup> Yan Han. Aesthetic Analysis of Coloratura Singing in Bel Canto, *Northern Music*, 2015, p.18

raczej zasadom rozwoju muzyki. W liście z 8 listopada 1777 roku pisał: „Nie potrafię w dziesięciu zdaniach wyrazić swoich uczuć i myśli, bo nie jestem ani poetą, ani malarzem. Ale mogę to wszystko wyrazić dźwiękiem, bo jestem muzykiem”.<sup>25</sup> Uważał on, że należy zwrócić większą uwagę na rolę muzyki w ekspresji emocji postaci. Subtelność i wielkość sztuki muzycznej Mozarta polega nie tylko na jej pięknie, ale przede wszystkim na zdolności oddania głębi stanu duszy ludzkiej i to zarówno postaci starożytnych, jak i współczesnych.

Opery Glucka są jednolite pod względem dramatycznym, lecz pod z punktu widzenia muzyki jego arie i recytatywy mają odrębne zadania do spełnienia. Mozart wcielił w życie nie tylko jedność dramatyczną opery, lecz także jej jedność muzyczną. Jego muzyka jest bardziej ekspresyjna niż Glucka, w pełni odzwierciedlając osobowość i emocje różnych postaci. Ta jedność jest ucieleśniona w muzycznej kreacji postaci. Kompozytor nadaje każdej z nich indywidualny i niepowtarzalny obraz muzyczny, tak, by muzyka każdej z postaci była zgodna z jej charakterem i osobowością. Na przykład w *Le Nozze Di Figaro* główny bohater jest dowcipny, odważny, optymistyczny i pełen humoru, toteż jego arie, recytatywy i krótkie zdania w partiach zespołowych charakteryzują się często dość szybkimi przebiegami. Zuzanna to postać czarująca i inteligentna, więc jej obraz muzyczny kreowany jest subtelnie, z wdziękiem. La Contessa jest elegancka i intelektualna i taki obraz zawarty jest też w tej partii. Piękne i wyważone legato, bogactwo brzmienia i dostojność. W operach Mozarta każda postać ma swój niepowtarzalny wizerunek muzyczny, dlatego niektórzy mówią: Mozart to „wielki malarz portretów muzycznych XVIII wieku”<sup>26</sup>. Mozart odziedziczył również i rozszerzył zapoczątkowane przez Glucka użycie palety środków wyrazu, aby w pełni wykorzystać chór, solistów i stworzyć zespół pracujący na sukces przedstawienia.

## 2.1.2 Libretto jako wyraz swoich czasów

Mozart żył w czasach, gdy Europa buntowała się przeciwko feudalnej arystokracji

<sup>25</sup> Wolfgang Amadeus Mozart: The Letters of Wolfgang Amadeus Mozart, Vol. 1, March, 2004

<sup>26</sup> Peter Brasombe: W. A. Mozart: Die Zauberflöte, Cambridge University Press 1991

i przygotowywała do burżuazyjnej rewolucji. Dążono do podnoszenia istoty rozumu, praw człowieka, wolności, równości i braterstwa. Idee te bezpośrednio wpłynęły na twórczość Mozarta. Na przykład do *Le Nozze Di Figaro* (1786), opery, która przyniosła Mozartowi wielką renomę, libretto napisał Lorenzo Da Ponte (1749-1838) jako adaptację utworu francuskiego dramaturga Pierre-Augustina Carona de Beaumarchais (1732-1799) pod tym samym tytułem, opisującego walkę „Trzeciej klasy społecznej” (ludu) z dominującą i panującą klasą arystokratyczną. W dziele ostro krytykowany jest francuski absolutyzm i pokazywane są tendencje przeciwstawienia się przywilejom arystokracji feudalnej. Dzieło wychwala spryt, inteligencję i prawość przedstawicieli prostego ludu.

Mozart uważał Da Ponte za librecistę o bardzo podobnym do swojego temperamencie dramatycznym, którego teksty zapewniały kompozytorowi przestrzeń twórczą. W latach 80-tych XIX wieku ich współpraca niewątpliwie przyczyniła się do rozkwitu opery i ogromnych osiągnięć w gatunku włoskiej opery komicznej. Obaj twórcy w *Le Nozze Di Figaro*, *Don Giovannim* i *Così fan tutte* osiągnęli to, co było ich twórczym zamiarem - „wierne przedstawienie pasji w ich pełnych barwach”.<sup>27</sup>

### **2.1.3 Dzieła bazujące na niemieckiej tradycji i muzyce.**

Mozart ukończył swoją pierwszą niemiecką operę *Die Entführung aus dem Serail* w 1782 roku, a w ostatnim roku swojego życia (1791) arcydzieło *Die Zauberflöte*. Jego opery komiczne, jak *Le Nozze Di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) i *Così Fan Tutte* to opery włoskie, z librettem napisanym przez Włocha Lorenzo Da Ponte, śpiewane po włosku. Jednak w swojej klarowności wykazują cechy oper niemieckich i zdradzają bliskie pokrewieństwo z niemiecką muzyką ludową. Mozart był wprawdzie Austriakiem, lecz jego muzyka operowa wchłonęła wiele tradycyjnych niemieckich pieśni ludowych i chorałów protestanckich. Na przykład w ariach Papagena i Paminy w *Die Zauberflöte* pojawiają się cienie tradycyjnych niemieckich

---

<sup>27</sup> Mozart's Opera Marriage of Figaro, containing the Italian text, with an English translation, and the Music of all of the Principal Airs, Ditson (1888)

pieśni ludowych, a w arii Sarastra „In diesen heil'gen Hallen” usłyszeć możemy echa chorału protestanckiego. Kompozytor zapożyczył także wiele elementów z włoskiej Opera Seria i Opera Buffa, wzbogacając tym samym zasób środków wyrazu opery niemieckiej i kładąc podwaliny pod przyszły rozwój wielkiej niemieckiej opery romantycznej.

#### **2.1.4 Opery Mozarta, cechy epoki, jak i elementy osobistych doświadczeń kompozytora w jego dziełach**

Pod wpływem myśli oświeceniowej, twórczość Mozarta ucieleśnia dążenie do wolności i demokracji. Dzięki osobistym doświadczeniom, w których nie brakowało ubóstwa, chorób, upokorzeń, Mozart zawarł w swoich operach ducha epoki i jej tła społeczno-obyczajowego. Jego muzykę i postacie cechuje silny indywidualizm, a także dążenie do dobra, sprawiedliwości i wolności.

#### **2.1.5 Melodia i ekspresja**

Kreacje bohaterów oper Mozarta są pełne wigoru i optymizmu. Melodia i struktura rytmiczna jest bardzo przejrzysta z cieszącą ucho pięknymi melodiami, utwory zaś utrzymane w poetyckim i malarskim stylu, o lekkich i eleganckich koncepcjach artystycznych. Zarówno inteligentna i pełna życia Zuzanna, nieskazitelna i miła Pamina, jak i bezwzględna i władca Królowa Nocy, każda z nich ma swój własny, charakterystyczny styl muzyczny.

### **Część 2 Rola sopranu lirycznego na przykładach wybranych arii w operach Mozarta**

Według „The New Grove Dictionary of Music and Musicians” Mozart stworzył w swoim krótkim życiu łącznie 22 opery. Są wśród nich śpiewogry, opery poważne i opery komiczne. Mozart pisał do różnych librett, stąd tematyka jest bardzo okazała. Niektóre stanowią adaptacje dramatów, inne są dramatai mitologicznymi, jeszcze

inne zaś oparte są na opowieściach historycznych. Bardzo znaczną liczbę w operach Mozarta stanowią role sopranowe.

Role sopranowe i ich arie przedstawione w operach Mozarta (Tabela 2):

Numer utworu	Rok powstania	Tytuł opery	Rola sopranowa	Tytuły arii
K.35	1767	<i>Die Schuldigkeit Des ersten Gebots</i>	Gerechtigkeit	“Erwache, fauler Knecht”
			Barmherzigkeit	“Ein ergrimmtter Löwe blüllet”
			Weltgeist	“Hat der Schöpfer dieses Leben”; “Schilder einen Philosophen”
K.50	1768	<i>Bastien und Bastienne</i>	Bastienne	“Mein liebster Freund hat mich verlassen”; “Bastien, du fliehst von mir”; “ich geh jetzt auf die Weide”ecc...
K.87	1770	<i>Mitridate, re di Ponto</i>	Aspasia	“Nel sen mi palpita”; “Al destin che la minaccia”; “Nel grave tormento”; “Ah ben ne fui presaga... Pallid’ ombre”
			Ismene	“In faccia all’oggetto”; “Tu sai per che m’accese”

K.111	1771	<i>Ascanio in Alba</i>	Venere	“L’ombra de rami tuoi”; “Al chiaror di que’bei rai”
			Silvia	“Si,ma d’un altro amore”; “Come è felice stato” “Spiega il desio”; “Infelici affetti miei”
K.126	1772	<i>Il sogno di Scipione</i>	Costanza	“Ciglio che al sol si gira”; “Biancheggia in mar lo scoglio”;
			Fortuna	“Lieve sono al par del vento”; “A chi serena io miro”
			La Licenza	“Non è Scipio”; “Ah,perché cercar degg’io”
K.135	1772	<i>Lucio Silla</i>	Celia	“Se lusinghiera speme”; “Quando sugl’arsi campi”; “Se il labbro timido”; “Strider sento la procella”
K.196	1774	<i>La finta giardiniera</i>	Violante	“Noi donne poverine”; “Geme la tortorella”; “Una voce sento al core”; “Crudeli, fermate”
			Arminda	“Se promette

				facilmente”
			Serpetta	“Un marito, o dio, vorrei”; “Appena mi vedon”
K.208	1775	<i>Il re pastore</i>	Aminda (Soprano castrato)	“Intendo, amico mio”; “Aer tranquillo e di sereni”; “L’amerò, sarò costante”
			Elisa	“Alla selva, al prato”; “Barbaro! Oh Dio mi vedi”
			Tamiri	“Di tante sue procelle”; “Se tu di me fai dono”
K.344	1779	<i>Zaide</i> <i>(niedokończona)</i>	Zaide	“Ruhe sanft ”; “Trostlos schluchzet Philomele”
K.366	1780- 1781	<i>Idomeneo, re di Creta</i>	Ilia	“Padre, germani, addio”; “Se il padre perdei”
			Elektra	“Oh smania! Oh furie, oh disperata”
K.384	1782	<i>Die Entführung aus dem Serail</i>	Konstanze	“Martern aller Arten mogen meiner ” “Ach inch liebe, war so glücklich”
			Blonde	“Durch Zärtlichkeit



				und Schmeicheln”
K.422	1784	<i>L’oca del Cairo</i>	Auretta	“Se fosse qui nascoso”
K.430	1784	<i>Lo sposo deluso</i>	Eugenia	“Nacqui all’aria trionfale”
K.486	1786	<i>Der Schauspieldirektor</i>	Madame Herz	“Da schlägt die Abschiedsstunde”
K.492	1786	<i>Le Nozze di Figaro</i>	Rosina	“Porgi amor”; “Dove sono”
			Susanna	“Venite inginocchiatevi”; “Deh vieni non tardar”
			Marcellina	“Il capro e la capretta ”
			Barbarina	“Cavatina L’ho perduta... me meschina”
K.527	1787	<i>Don Giovanni</i>	Don Anna	“Or sai. Chi l’onore Rapire a me volse”; “Non mi dir”
			Donna Elvira	“Ah,chi mi dice mai”; “Ah,fuggi il traditor”; “Mi tradiquell’alma ingrata”; “ L’ultima prova dell’amor mio”

			Zerlina	“Batti batti o bel Massetto”; “Vedrai carino”
K.588	1790	<i>Così fan tutte</i>	Fiodiligi	“Come scoglio”; “Per pietà, ben mio perdona”
			Dorabella	“Smania implacabili”; “È amore un ladroncello ”
			Despina	“I uomini,I soldati,sperare fedeltà?”; “Una donna quindici anni”
K.621	1791	<i>La clemenza di Tito</i>	Vitellia	“Deh,se piacer mi piace”; “Vengo aspettate”
			Annio	“Torna di Tito al Lato”
			Servilia	“Ah,perdona al primo affetto”
K.620	1791	<i>Die Zauberflöte</i>	Könign der	“Zum Leiden bin ich
			Nacht	auserkoren”; “ Der Hölle Rache. Kocht in meinem Herzen”
			Pamina	“Ach, ich fühl” ‘s

Wśród nich role należące do kategorii sopranu lirycznego to przede wszystkim Bastienne z *Bastien und Bastienne*, Rozyna z *Le Nozze di Figaro*, Servilia z *La clemenza di Tito* oraz Pamina z *Die Zauberflöte*.

## 2.2.1 Rozyna

*Le Nozze di Figaro* Mozarta, którego premiera odbyła się w Wiedniu w 1786 roku, trwa łącznie około 180 minut. Mozart miał bardzo wysokie wymagania co do scenariusza. Przeczytał setki sztuk, ale żadna go nie satysfakcjonowała. Pojawienie się sztuki Beaumarchais<sup>28</sup> wzbudziło wielkie zainteresowanie Mozarta. Poprosił Da Ponte<sup>29</sup> o napisanie libretta, by na jego podstawie skomponować muzykę. 1 maja 1789 roku w Wiedniu po raz pierwszy wykonano *Le nozze di Figaro*, ale nie wywołało to większej sensacji poza aplauzem i pochwałami ze strony kilku przyjaciół oraz cesarza. W Pradze jednak opera spotkała się z lepszym przyjęciem. Miała znakomitą frekwencję i efektem dodatkowym było przywrócenie do życia podupadającego teatru. Opera stała się również gorącym tematem dyskusji mieszkańców Pragi, muzykę z niej grano na wszystkich koncertach i balach, nawet żebracy gwizdali te melodie. W styczniu 1787 roku Mozart został zaproszony do Pragi, gdzie został powitany jak bohater i osoba szczególnie zasłużona dla miasta. Na specjalnym koncercie Mozart wykonał dwanaście wariacji na temat motywów z opery, bardzo trudnych technicznie, a publiczność gromko wiwatowała.<sup>30</sup>

Jeśli chodzi o strukturę fabuły, Beaumarchais opracował ją niezwykle szczegółowo, dzieląc sztukę na pięć aktów. Wszystkie konflikty i gwałtowne zwroty akcji obracają się wokół przyszłego ślubu Figara i Zuzanny. Pełne życia postacie z dramatu zainspirowały Mozarta, jednak oryginalny scenariusz był zbyt długi i skomplikowany, co zaciemniało główny wątek, toteż Mozart usunął kilka drugorzędnych wątków i postaci, ograniczając liczbę aktów do czterech, tym samym zyskując fabułę zwięzłą, ale nie odchodząc od ogólnej struktury i treści dzieła Beaumarchais'a.

Rozyna jest jedną z głównych postaci w tej operze. Jest ona arystokratką, której uczucia małżeńskie zostały zdradzone przez jej męża. Hrabina, choć należy do

---

<sup>28</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732. 1. 24 - 1799. 5. 18), był francuskim uczonym i awanturnikiem. W różnych okresach swojego życia był zegarmistrzem, wynalazcą, dramaturgiem, muzykiem, dyplomatą, szpiegiem, wydawcą, ogrodnikiem, handlarzem bronią, satyrykiem, finansistą i rewolucjonistą (francuskim i amerykańskim). Najbardziej znany ze swoich sztuk teatralnych, zwłaszcza trylogii o „Figaro”.

<sup>29</sup> Lorenzo Da Ponte (1749.03.01 — 1838.08.17) był znanym librecistą operowym i poetą XIX wieku.

<sup>30</sup> Liu Xincong: Historia muzyki europejskiej, *China Youth Publishing House*, s. 203.

wyższej klasy, nosi w sercu niewypowiedziany smutek. Nie jest już młodą i niewinną dziewczyną, a mąż, który niegdyś tak zabiegał o jej rękę, zainteresował się teraz jej służącą Zuzanną. Kiedy po raz pierwszy dowiedziała się o tym incydencie, była zszokowana i czuła się bardzo przygnębiona. Mając do wyboru natychmiastową konfrontację z Hrabią, a tym samym wywołanie awantury małżeńskiej, postanawia powierzyć swój smutek Bogu, błagając o pomoc i pocieszenie („Porgi amor”). Po dłuższym namyśle dochodzi jednak do wniosku, że Zuzanna też jest ofiarą. Postanawia zatem wspólnie z nią ukarać niewiernego męża. Celem intrygi jest zwabienie Hrabiego na schadzki z Zuzanną, na którą w przebraniu przyjdzie Hrabina. W ten sposób Hrabia zostanie złapany na gorącym uczynku. Zaplanowana zasadzka udaje się i sztuka kończy się szczęśliwie - skruszony Hrabia prosi żonę o przebaczenie. Mozart nadał Rozynie wyjątkowy wizerunek, bardzo ważny na tle lekkiego i humorystycznego stylu muzycznego opery. Reprezentuje ona typ kobiety silnej i inteligentnej. Arie charakteryzują się miękkością, legatem, dostojnością, z początku wyrażającymi smutek i bezradność, później zaś siłę i determinację. Partia Hrabiny to, poza finałami i ensablami dwie arie „Porgi, amor” i „Dove sono i bei momenti”. Wykonanie tych dwóch arii wymaga od śpiewaczki doskonałej kontroli oddechu, ponieważ utrzymanie legata na pięknej linii melodycznej wymaga znakomitej koordynacji mięśniowej.

### **2.2.1.1 Aria „Porgi amor”**

#### **A. Tło dramatu**

Pierwsza aria hrabiny „Porgi, amor” umieszczona jest na początku 1 sceny II aktu, kiedy Zuzanna mówi jej, że hrabia próbuje zastosować wobec niej jako poddanej „prawo pierwszej nocy”<sup>31</sup>. Hrabina stoi przy oknie, ze smutkiem bolejąc na utraconą

---

<sup>31</sup> Nie ulega wątpliwości, że prawo pierwszej nocy jest starym toposem literackim w Europie, który pojawia się już u tak poczytnych pisarzy antycznych jak Herodot czy Valerius Maximus. Taki zwyczaj jest też jednak wielokrotnie notowany w średniowiecznych źródłach zarówno francuskich, jak i włoskich. Nie chodzi tu jedynie o pisane przez mnichów (traktujących kobiety z fascynacją i obawą) kroniki, lecz także o ówczesne akty prawne. W kodyfikacji lokalnej tradycji prawnej z Guyenny z 1318 r. istnieje np. zachowany przepis prawa, zgodnie z którym pan feudalny może nie przyjąć opłaty w pieniądzu i wykorzystać ius prima notis w naturze. Z kolei w podobnej kodyfikacji z 1419 r. z Normandii wybór pozostawiono nowo poślubionemu mężowi. Takich przykładów można

miłością. Chciałaby, by dawna miłość powróciła, mąż znów zaczął ją adorować lub jeżeli to niemożliwe, by mogła umrzeć.

## **B. Struktura formy muzycznej**

Aria ta ma formę dwuczęściowego duetu AB w tempie *larghetto*. Część A stanowi wstęp, charakteryzujący się bardzo wolnym i szerokim tempem, które ewoluje, ukazując kontrast intensywności oraz obrazując wewnętrzne wzloty i upadki Rozyny. W części B, śpiewanej, muzyka jest miękka i spójna. Z jednej strony oddaje status Rozyny jako Hrabiny, a z drugiej jej oddanie i bezradność, gdy zwraca się z modlitwą do Boga.

## **C. Melodia i ekspresja**

Kojące, melodyjne zwroty tej arii oddają udręczoną duszę Rozyny. Wstępna część A nawiązuje do melodii głównego motywu, nadając całości melancholijny ton. Układ trzydziestodwójek, zmienia się na szesnastki, przerywane pauzami w ostatnim takcie i krótką pauzą ósemkową, nosi w sobie cechy muzyki klasycznej, pokazując przejrzystość i klarowność, jednocześnie pozwalając głównej melodii płynnie się rozwijać. Część B, czyli sekcja śpiewana, można podzielić na cztery segmenty: w pierwszym z nich linia melodyczna najpierw powoli się wznosi, by później delikatnie opadać, oddając wewnętrzny świat hrabiny tęskniącej za pocieszeniem, ale czującej się rozgoryczoną i bezradną. Druga część składa się z trzech fraz, w których jedno lub dwa zdania są niemal identyczne, obie o tendencji spadkowej, odzwierciedlając wewnętrzny ból i bezsilność bohaterki. Łagodna i w niskim rejestrze prowadzona melodia trzeciego segmentu oddaje skomplikowane uczucia hrabiny, która choć modli się o ulgę, czuje się zdesperowana. Ta sekcja zaczyna się w tonacji E  $\flat$  -dur,

---

przywołać więcej. Dlaczego więc współcześnie wielu historyków uważa prawo pierwszej nocy za rodzaj miejskiej legendy? Otóż posiłkują się tu następującą argumentacją. Z jednej strony apriorycznie przyjmują, że Kościół w średniowieczu, o którego wszechpotężności w nauczaniu moralności są przekonani, nie tolerowałby praktyk tak bardzo sprzecznych z nauką moralną Kościoła. Z drugiej jednak są przekonani, że chodziło tu po prostu o pretekst do wymuszania pieniędzy od chłopów-poddanych. Ich zdaniem chłopcy za wszelką cenę zapłaciliby taki podatek, aby uniknąć hańbiącego (wg historyków) wykorzystania żony przez pana feudalnego. Wskazuje się też, że w średniowiecznych prawach państw germańskich przywiązywało się ogromną wagę do ochrony prawnej kobiet, nakładając niezwykle surowe kary na ich zabójców czy gwałcicieli.

przechodzi do B $\flat$ -dur, by wrócić do E $\flat$ -dur. Wykorzystuje ten sam materiał tematyczny w rozwinięciu głównego motywu, osiągając apogeum i następnie stopniowo się uspokajając.

#### **D. Harmonia**

Ewolucja muzyki dokonuje się w sferze myślenia tonalnego, co manifestuje się nie tylko w wymiarze wertykalnym, ale również wyraźnie w horyzontalnym przebiegu melodyki. Ten styl muzyczny, oparty na „wzajemnych relacjach melodii i harmonii”, jest charakterystyczny dla twórczości Wiedeńskiej Szkoły Klasycznej. W owym okresie melodia i harmonia, kierując się rygorystyczną logiką funkcjonalną, łączą się w nierozzerwalną i spójną całość.

#### **E. Orkiestracja**

Głównie sekcja smyczkowa, instrumenty dęte drewniane oraz blaszane pełniły funkcję zdobiącą i wspierającą harmonię, jednocześnie podkreślając ciepły i miękki głos Rosiny.

#### **F. Śpiew**

W tej arii są tylko cztery frazy: „Porgi amor qualche ristoro, al mio duolo, a'miei sospir! O mi rendi il mio tesoro, o mi lascia almen morir!”<sup>32</sup>(O Miłości, proszę, pociesz mnie, nie pozwól mi znowu płakać Przywróć mi mojego męża, albo pozwól mi umrzeć, albo pozwól mi umrzeć” tłum.wł.) Tempo tej arii jest bardzo powolne, słowa powtarzane są wielokrotnie, co podkreśla smutek i melancholię Hrabiny, a także jej rozczarowanie mężem. Aria ta ma długie 17 taktowe preludium, wprowadzające w nastrój smutku Hrabiny, jakby kontemplacyjny stan ducha przed modlitwą. Śpiewając po raz pierwszy słowa „Porgi amor qualche ristoro, al mio duolo, a'miei sospir! O mi rendi il mio tesoro, o mi lascia almen morir!”, ukazać należy dostojną pełną głębi Hrabinę, która nie burzy się i nie robi scen, a jedynie cicho prosi

---

<sup>32</sup> Wszystkie skrypty, o których mowa w tym artykule, pochodzą z witryny “www.librettidopera.it” (03.11.2022)

o wysłuchanie jej prośb. Melodia płynie miarowo, odzwierciedlając rozpacz i bezsilność Rozyny.

(Przykład 1)<sup>33</sup>

The image shows a musical score for a vocal piece, likely from an opera. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The lyrics are: "- spir! O mi rendi il mio te- so - ro, o mi la - scia almen mo - rir! Porgi, a - mor, qual - che ri -". The piano accompaniment features a steady, rhythmic pattern in the right hand and a more active, melodic line in the left hand. The vocal line is characterized by a slow, measured pace, reflecting the emotional state of the character.

Powtarzając po raz drugi „O mi rendi il mio tesoro, o mi lascia almen morir”, kompozytor pokazuje jak wielki dramat przeżywa Rozyna. Hrabina śpiewając, że chce umrzeć, chciałaby z godnością odejść, jeżeli odzyskanie męża byłoby niemożliwe. Podczas śpiewania należy zwrócić uwagę na stabilność oddechu i bardzo dobrą artykulację, która pomaga w prowadzeniu linii melodycznej. Ostatnie powtórzenie „O mi rendi il mio tesoro, o mi rendi il mio tesoro, o mi lascia almen morir!” powinno sugerować, że jednak Rozyna podejmuje rękawicę, by walczyć o swoje małżeństwo (patrz przykład 1).

Początek nie powinien być zbyt mocny. Emocje są nieco stabilniejsze, a linia melodyczna powinna, wyrażać determinację Rozyny w obronie swojego małżeństwa. Wymawiając słowa i dbając o prawidłową artykulację ważnym jest, by dbając o

<sup>33</sup> Źródło przykładów muzycznych: Milan: Ricordi, n.d. Plate 109869; Public Domain

wymogi języka włoskiego (podwójne spółgłoski) pamiętać, że melodia opiera się na samogłoskach. Dbłość o zrozumiałe wymawianie tekstu pomaga w kształtowaniu frazy muzycznej tym samym tworząc logiczne akcenty. Mozart skomponował przepiękną melodię osnutą wokół tekstu pełnego bólu i rozterki. Elegancji frazy i jej wykonania należy poświęcić ogromną uwagę, by żaden z dźwięków, pomimo skoków interwałowych, nie został wybity lub zaśpiewany z nieadekwatną dynamiką. Tylko w ten sposób będzie można zrealizować założenia kompozytora i librecisty.

### **2.2.1.2 Aria „Dove sono I bei momenti”**

#### **A. Tło dramatu**

Druga aria Hrabiny „Dove sono I bei momenti” pojawia się w 4 scenie III aktu. Rozyna i Zuzanna potajemnie zamieniły się ubraniami, aby zwabić Hrabiego na schadzki w ogrodzie. Rozyna śpiewa tę arię w oczekiwaniu, aż Zuzanna przyniesie wiadomość, od Hrabiego, że przyjdzie na spotkanie.

#### **B. Struktura formy muzycznej**

Utwór ten dzieli się na dwie części: recitativo i arię, mając w sumie 135 taktów. Część arii ma formę ABA i charakteryzuje się tempem przypominającym powolny marsz w metrum 2/4, z wyraźnymi zmianami w harmonii. Następnie, w części allegro, w metrum 4/4 i o tempie znacznie szybszym niż w poprzednim recitativo, rozciąga się na 58 taktów. Składa się ona z dwóch kontrastujących sekcji A i B, zakończonych ośmiotaktowym rozszerzeniem. Główna melodia utrzymana jest w tonacji C-dur, przy czym środkowa część melodii nie ulega transpozycji. Jej barwy harmoniczne są wyraźne i jednoznaczne. Recytatyw rozpoczyna się głównym akordem C-dur, a następnie w zmienia tonację, ukazując skomplikowany nastrój Rozyny.

Część A arii jest w tonacji C-dur i składa się z równoległych segmentów dwóch fraz, liczących łącznie osiemnaście taktów. Akompaniament zaczyna się delikatnie, z przewagą ósemek i przedzielanych pauzami. W dominującej melodii spotykamy rytmy kropkowane i synkopowane, które podkreślają jej liryzm. Melodia części A jest



prosta; jej dwa zwięzłe fragmenty oraz kojące brzmienie, połączone z melancholijnym głosem Rozyny, oddają rozczarowanie Hrabiny obecnym życiem i tęsknotę za minioną, słodką miłością. Melodia płynie gładko i harmonijnie, bez wyraźnych skoków. W trakcie śpiewania ważne jest subtelne oddanie emocji postaci.

Część B zawiera 18 taktów nowego materiału, z rytmami dominowanymi przez szesnastki i synkopy. Interwały melodyczne są wyraźnie większe, nadając postaci głębszy wydzwięk emocjonalny. Pierwsze dziewięć taktów utrzymane jest w tonacji g-moll, co stanowi kontrast w porównaniu z tonacją i melodią części A. Następnie melodia przechodzi do a-moll, a potem do G-dur w ostatnich czterech taktach, kończąc się na akordzie G-dur. Zmienna tonacja, złożone rytmy oraz duże skoki interwałów oddają emocjonalne zawirowanie i cierpienie Rozyny. Jej myśli wracają do przeszłości, odzwierciedlając tęsknotę i nostalgię za utraconą miłością oraz przygotowując grunt dla jej późniejszej determinacji i dążeń.

W część szybką allegro można również podzielić na A i B.

Część allegro A składa się z 14 taktów, po których pojawia się dwutaktowe interludium, zakończone pełnym zatrzymaniem. W odróżnieniu od tego, część B ma inny rytm. Melodyczny rytm części A charakteryzuje się sekwencją ósemek przerywaną kilkoma pauzami. Stopniowo przekształca się to w rytm składający się z ósemek, z melodią prowadzoną bez płynnie, bez dużych skoków interwałowych, prowadząc do coraz bardziej przejrzystej linii melodycznej. Wstęp do części B składa się z dwóch równoległych fraz, z tym samym interludium na końcu pierwszych dwóch taktów, jak w części A. Kolejne szesnastki i synkopowane pauzy ukazują żywiołową i dowcipną stronę hrabiny w jej młodości. Wskazuje to na to, że hrabina stopniowo odchodzi od smutku i odzyskuje pewność siebie. Repryza tematu z pierwszych taktów części A, występująca w taktach 101-105, nadaje spójność utworowi. W miarę rozwoju emocjonalnego kompozycji, Hrabina staje się coraz bardziej spokojna i optymistyczna. Od taktu 109, pewne słowa są powtarzane wielokrotnie, a melodia zyskuje na dramatyzmie, ukazując wewnętrzną determinację i siłę postaci hrabiny. Od taktu 117 akompaniament staje się bardziej gęsty, z serią akordów, które wzmacniają atmosferę, oraz szeregiem rozszerzeń, gdzie wysokość

dźwięku kilkakrotnie sięga wysokiego "a". Ten fragment melodii powinien być wykonywany w pełnym, ale jednocześnie dyskretnym nastroju, z akcentem na samogłoski oraz kontrolą oddechu, by oddać emocje postaci. Aria kończy się akordem C-dur, jasnym i wyrazistym zakończeniem, sugerując, że sprawa, która wcześniej pozostawała nierozstrzygnięta, została teraz rozwiązana. Wskazuje to na całkowitą metamorfozę Rosiny, która wcześniej była przedstawiona jako bezradna i zagubiona.

### **C. Orkiestracja**

W części recytatywnej wykorzystano głównie instrumenty smyczkowe i klawikord.

### **D. Śpiew**

Podczas interpretacji tej części, wykonawczynie musi przede wszystkim zrozumieć ewoluujący rozwój emocjonalny postaci, bazując na tekście i melodii. Równie ważne jest precyzja pracy oddechowej oraz precyzyjna artykulacja słów. Śpiewając długie wartości z wysokimi dźwiękami, kluczowe jest, aby były one jasne i legatowane, zwłaszcza, gdy tekst się powtarza. Koniecznym jest wykonanie ich odmiennie, pokazując zmieniający się nastrój. Należy zwrócić uwagę, by głęboki oddech nie powodował usztywnienia mięśni gardła i szyi. Krótkie dźwięki i narracyjny recytatyw, poprzedzający arię, ukazują niepokój oczekiwania Rosiny. Recytatyw charakteryzuje się dość dużą dowolnością, chociaż faktura akompaniamentu jest stosunkowo prosta. Recytatyw posuwający akcję i informujący widza opiera się szczególnie na tekście. Bardzo ważnymi są tu akcenty słowne. W pierwszej frazie „E Susanna non vien” (Zuzanna nie przychodzi), akcent powinien być położony na słowo Zuzanna, a ponieważ w języku włoskim akcent zwykle pada na przedostatnią sylabę, więc podkreślona jest tu sylaba „san” (zob. przykład 2). Recytatyw nie jest długi, ale o bogatej barwie harmoniczej, z licznymi zmianami, odzwierciedlających podekscytowanie Rosiny. Na początku 8 taktu tonacja zmienia się na a-moll, a barwa staje się nieco matowa. Rosyna trochę się uspokaja, jednak w taktach 14-20 tonacja zaczyna powracać do poprzedniej d-moll. W tym momencie Rosyna wraca do

rzeczywistości, zaczynając znowu obwiniać męża o niewierność małżeńską. Następuje skok interwałowy, a emocje ulegają wzburzeniu. Hrabina cierpi, że została postawiona w bardzo niezręcznej sytuacji (zob. przykład 2). Zastawia pułapkę na męża razem ze swoją służącą, która jest obiektem jego westchnień. Czuje się tym upokorzona i pyta, gdzie podziały się te piękne momenty miłości i zakochania. Podczas śpiewania skoku interwałowego atak i oddech powinny być dobrze kontrolowane, pozycja głosowa musi być ujednolicona, a uwaga zwrócona na zmieniającą się wysokość dźwięku.

(Przykład 2)

The image displays two musical excerpts. The top excerpt is a vocal recitative piece. The vocal line is in treble clef with a common time signature. The lyrics are: "E Su-san-na non vien? sono ansio-sa di sa- Oh cie-lo! a qual u-mil sta-to fa-ta-le". The piano accompaniment is in bass clef. Dynamic markings include *F* (forte) and *AND.<sup>te</sup> p* (Andante piano). The bottom excerpt is a piano accompaniment for a vocal line. The vocal line is in treble clef with a common time signature. The lyrics are: "Do-ve so-no i bei mo-men-ti". The piano accompaniment is in bass clef. Dynamic markings include *ANDANTE.* and *p* (piano).

Melodia arii jest spokojna, tempo stosunkowo powolne, a linia melodyczna klarowna. Aria opisuje wspomnienia Rożyny z dawnych dobrych czasów. Frazy są stosunkowo długie, toteż głęboki oddech i wsparcie oddechowe są bardzo ważne. Pierwsza fraza „Dove sono i bei momenti” jest bardzo trudną frazą. Bardzo istotnym jest stabilne prowadzenie frazy, a zatem oddech musi być sensownie rozplanowany. Ze względu na prozodię nie ma możliwości dobierania oddechu w trudnych miejscach. Bolesna rzeczywistość i piękne wspomnienia nieustannie się splatają, nadzieja i rozczarowanie walczą ze sobą, pozwalając spokojnej frazie powoli toczyć się naprzód w nastroju bezradności i rozczarowania (zob. przykład 2).

Tempo w takcie 77 zmienia się na allegro, co kontrastuje z częścią pierwszą. Następuje też emocjonalna kulminacja arii (zob. przykład 3). Rozyna zaczęła nabierać pewności siebie. Otrząsnęła się już z bólu, postanawiając wykorzystać swoją odwagę i determinację, by przejąć inicjatywę ratowania miłości, czemu towarzyszy zmiana charakteru melodii na wyraźniejszy. Poszerzenie frazy i zakresu dźwięku, bogata tekstura akompaniamentu i gęstość tekstu wyrażają wzniosłość jej uczuć.

(Przykład 3)

The image shows a musical score for an aria, consisting of three systems of music. Each system includes a vocal line (soprano clef) and a piano accompaniment (grand staff). The tempo marking 'ALLEGRO.' is highlighted in a red box in the first system. The lyrics are: 'Ah! se al-men la mia co-stan-za nel lan-gui-re aman-do o-gnor-giar l'in-gra-to cor! mi por-tas-se u-na speran-za di can-giar..... l'ingra-to cor, di can-giar.....'. The second system shows the continuation of the melody and accompaniment. The third system features a red box around the vocal line, highlighting a specific phrase: '-giar..... l'ingra-to cor, di can-giar.....'. The piano accompaniment provides a rich harmonic and rhythmic support to the vocal line.

Dwukrotnie powtórzona fraza „Di cangiar l’ingrato cor” stanowi punkt kulminacyjny arii, a zatrzymanie na najwyższym tonie to jej emocjonalne katharsis. Podczas śpiewania tego rodzaju utworów o silnej ekspresji emocjonalnej najważniejszy jest spokojny oddech. Zwróćmy uwagę na jego spójność i gładkość, charakterystyczną dla arii lirycznych. Słowo „giar” trwa 5 miar na wysokim dźwięku a. Śpiewając, należy wziąć głęboki oddech, aby prowadzona linia melodyczna

brzmiała stabilnie. Użycie rezonansu wymaga luźnego gardła, przy zachowaniu wysokiej pozycji i dobrej pracy podniebienia miękkiego. (zob. przykład 3).

Oba utwory odzwierciedlają emocjonalną przemianę Hrabiny, tworząc kontrast między „Porgi amor” a „Dove sono”. W tych ariach pojawia się ton deklamacyjny, nasączony emocjami i wykazujący bogatą, wewnętrzną dynamikę. Widoczna jest również znacząca różnica stanu ducha Rozyny między tymi dwoma utworami. Rozpoczyna od bezradnej modlitwy do Boga, prosząc o pocieszenie i wsparcie w podejmowaniu decyzji, by w końcu przejąć inicjatywę w dążeniu do szczęścia, stopniowo stając się bardziej pewną siebie i swobodną. Chociaż istnieją oczywiście podobieństwa między tymi dwoma fragmentami arii, które podkreślają psychologiczne zmiany bohaterki przez wielokrotne powtórzenia tekstów. Te dwie arie Rozyny w pełni oddają cechy jej charakteru: dostojność i elegancję, życzliwość i liryzm. Podczas śpiewania konieczne jest uchwycenie podstawowego stylu klasycznych dzieł Mozarta, z precyzyjnym rytmem i spójnym oddechem, wyraźne rozróżnienie recytatywów od arii oraz prawidłowa interpretacja cech lirycznego sopranu mozartowskiego. Aria wymaga znakomitego legata, a w momentach szybkich precyzyjnego podłożenia tekstu pod melodię. Istotnym jest zwrócenie uwagi na to, by nie wybijać i przedłużać słabych części taktu, co prowadzi do transakcentacji, a tym samym do niezrozumienia tekstu lub niezamierzonego komizmu. Ten rodzaj niewłaściwego potraktowania rytmu burzy też styl mozartowski. Aria jest próbierzem dobrze opanowanej techniki wokalne, która pozwala na eleganckie prowadzenie frazy muzycznej obrazując piękno wnętrza Hrabiny.

## 2.2 Pamina

Rola ta pochodzi z ostatniego dzieła Mozarta *Die Zauberflöte*. Opera ta oparta jest na baśni „Lulu oder die Zauberflöte” ze zbioru baśni *Dschinnistan* poety Christopha Martina Wielanda (1733-1813). Adaptacji libretta w języku niemieckim dokonał zaś Emanuel Schikaneder<sup>34</sup> w roku 1780.

---

<sup>34</sup> Emanuel Schikaneder (1.09.1751-21.09.1812), niemiecki dramaturg, śpiewak dramatyczny i aktor XVIII wieku,

Choć jest to opera o tematyce baśniowej, odzwierciedla ona ideały człowieka niezłomnie poszukującego prawdy oraz ostatecznego zwycięstwa światła nad ciemnością. Znaczenie *Die Zauberflöte* polega na tym, że arcydzieło to, do tekstu w języku niemieckim doskonale łączy niemiecką tradycję i kulturę z czystą i piękną muzyką, stanowiąc zaczątek opery niemieckiej. Mozart niewątpliwie wywarł niezwykle istotny wpływ na niemieckich kompozytorów operowych XIX wieku.

Gdy tylko Pamina pojawia się na scenie stanowi przedmiot uwielbienia. To kwintesencja kobiecości, dobra, odwagi i mądrości. W imię miłości nie lęka się śmierci, śmiało stawiając czoła wszelkim trudnościom. Jest też uczciwa i nawet w obliczu okrutnej kary, wyznaje bez wahania całą prawdę Sarastro. Jej prawość nie pozwala, by żądania matki zostały spełnione. Nie godzi się zabić Sarastra pomimo tego, że matka grozi jej wydziedziczeniem. To kobieta o dobrym, łagodnym i dzielnym sercu. Pamina jest nie tylko piękna na zewnątrz, ale też jest piękna duchem.

### **2.2.2.1 Aria „Ach, ich fühl's”**

#### **A. Tło dramatu**

Aria Pamininy „Ach, ich fühl's” jest jedną z najbardziej znanych klasycznych arii z drugiego aktu opery *Die Zauberflöte*. Książę Tamino spotyka ponownie Paminę. Niestety, poddany próbie milczenia, nie może z nią rozmawiać. Pamina nie rozumiejąc myśli, że uczucie miłości niestety wygasło i Tamino nie jest już wrażliwy ani na jej prośby ani na jej łzy. Aria należy do jednej z najtrudniejszych technicznie w repertuarze lirycznego sopranu.

#### **B. Struktura formy muzycznej**

Mozart podziwiał piękno symetrii w matematyce i architekturze. Ta równowaga i symetria są obecne w całej jego twórczości. Dotyczy to również utworu „Ach, ich fühl's” z „Czarodziejskiego fletu”, który zachowuje równowagę w głównym układzie tonalnym „g- b B- g”. Mimo że materiał melodyczny jest spójny, utwór nie posiada

---

był niegdyś dyrektorem Theater an der Wien.

tradycyjnej struktury ABA. Zamiast tego prezentuje niezwykle prosty wzór tematyczny i rytmiczny, wzbogacony kontrastami tonalnymi.

### C. Melodia

Melodia stanowi esencję twórczości Mozarta. „Ach, ich fühl's” to przykład jego muzycznego stylu, w którym proste słowa łączą się z niezwykle płynną i naturalną melodią. Po dwóch, melancholijnie brzmiących akordach, Pamina rozpoczyna śpiew, wydając westchnienie. Szybkie, wznoszące się i opadające pochody są również typowe dla stylu Mozarta. W „Ach, ich fühl's” grupa trzydziestodwójek, pojawiająca się w trzecim takcie, stanowią jakby motyw nieszczęścia. Subtelna melodia Mozarta nie jest krzykliwa ani przesadnie ozdobna, ale delikatnie oddaje uczucia postaci. W tym przypadku Pamina śpiewa o bólu swojego serca, aż do słowa „Herzen” (tłumaczenie: serce). Melodia nie ma skomplikowanej koloratury charakterystycznej dla Rossiniego, ale wymaga ściśle przestrzegania rytmu oraz oddania głębokich emocji postaci za pomocą klarownej linii i równomiernego pulsu. (zob. Przykład 4).

(Przykład 4)<sup>35</sup>



(Przykład 4.1)



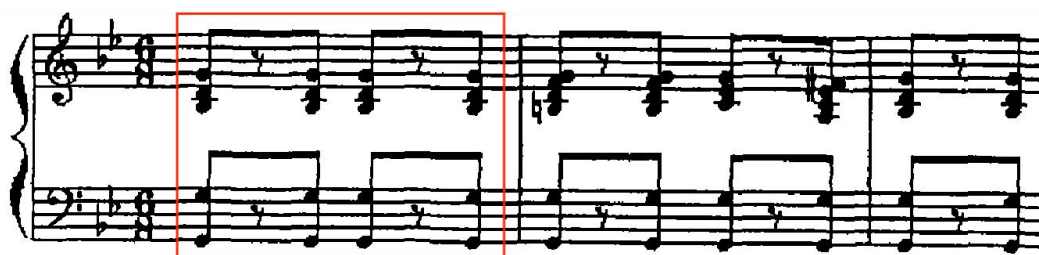
Ten kaskadowy układ melodyczny, który po dużym skoku prowadzi w górę tworzy wyjątkowy efekt brzmieniowy. Staje się on najbardziej rozpoznawalnym elementem melodycznym całej kompozycji. (zob. przykład 4.1).

<sup>35</sup> Źródło przykładów muzycznych: *Die Zauberflöte*; Leipzig: C.F. Peters, n.d.(ca.1875). Plate 5714; Public Domain

## D. Harmonia

Tekst bazuje na akordach dominujących w tle akompaniamentu. Z rzadka wykorzystuje się szybkie przebiegi, aby oddać atmosferę posępności, bezsilności i rozpacz. W kompozycji znajduje się wiele akordów w różnych przewrotach, które wzbogacają koloryt, a także liczne akordy dominujące, które podkreślają ich funkcję. W utworze pojawiają się również fragmenty eksploatujące te ciężkie akordy dominujące.

(Przykład 5)



Układ rytmiczny bardzo stara się naśladować ludzkie westchnienia, a wraz z celowo, jakby pozbawionymi ekspresji akordami Mozart daje nam obraz rozpacz (zob. przykład 5).

## E. Orkiestracja

Głównie instrumenty smyczkowe, przeplatane instrumentami dętymi drewnianymi w środku, odbijające się echem ludzkiego głosu.

## F. Śpiew

Emocje Paminy w tej arii są bardzo złożone. Są w niej westchnienia, jakby wewnętrzny monolog, tęsknota za piękną miłością, a zarazem smutek i rozczarowanie jej utratą, jak również przekonanie, że warto za tę miłość umrzeć. Dlatego wraz z rozwojem muzyki należy dokonywać odpowiednich zmian w zakresie barwy głosu. Pamina jest piękną, czystą, sentymentalną i niezachwianie wierzącą w miłość młodą kobietą, barwa głosu musi być zatem klarowna, łagodna, miękka. Początkowych



westchnień i kontrastujących motywów nie da się zaśpiewać bardzo jasnym głosem, więc smutek Pamily z powodu gasnącej miłości może wyrazić miękka barwa. Pod koniec całej arii ton powinien być miękki i przygaszony, ukazując determinację Pamily, by umrzeć z miłości.

(Przykład 6)

Ach, ich fühl's  
from  
DIE ZAUBERFLÖTE  
Wolfgang Amadeus Mozart

Andante  
PAMINA:  
Ach, ich fühl's, es ist ver-schwun-den, e-wig

Śpiewając pierwszą frazę, musimy od razu wchodzić na daną wysokość bez portamento. Muzyka zaczyna się z tonacji g-moll, obejmując trzy opadające po skoku melodie, które w połączeniu z tonacją mollową wyrażają melancholię, smutek i bezradność. Można ten fragment zinterpretować jako ciąg zmian dynamicznych „mf-mp-fp”. Słowa brzmią jasno i spójnie, żal wynikający z tekstu powinien być zaznaczony, ale istotą jest też elegancja wyrazu. W trzeciej progresji opadającej używane są gęste trzydziestki dwójki, jakby Pamina mówiła do siebie przez łzy (zob. przykład 6).

Dalej następuje zmiana tonacji z d-moll na B-dur, a takty 12-16 są powtórzeniem taktów 10-12, które rozpoczyna pierwszą małą kulminację. Przy sylabie „Her” wyrazu „Herzen” we frazie „meinem Herzen mehr Zurück” (mojemu sercu - nie pojawiają się koloratury, często w tradycji z delikatnym rit. na pizzicato). Tekstura akompaniamentu staje się prostsza, co dodatkowo wzmacnia poruszającą siłę melodii. Pamina wyraża swoją tęsknotę za chwilami szczęścia, jednocześnie ubolewając, że miłość Tamina jest tak krótkotrwała (zob. przykład 7).

(Przykład 7)

Musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G minor, 4/4 time, and features a melodic line with a red underline. The lyrics are "Her - - - zen - mehr - - zu - rück." The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a simple bass line.

Wykonanie partii Pamininy, zarejestrowane na płycie nagranej przez francuską sopranistkę Natalie Dessav<sup>36</sup> można uznać za wzór stylowości. Jej krystalicznie czysty głos, niczym odgłosy natury, jest zachwycający i poruszający. Wyżej wymienionych koloratur jednak nie podkreśla, by pokazać ulotność miłości. Anna Moffo<sup>37</sup> śpiewa ten fragment głosem nieco gęstszym w brzmieniu i bardziej sugestywnym. Natomiast Kathleen Battle<sup>38</sup> jedynie lekko przechodzi przez wysokie rejestry, bez przykładania zbyt dużej siły, czym wyraża delikatną równowagę.

(Przykład 8)

Musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G minor, 4/4 time, and features a melodic line with red boxes highlighting specific phrases. The lyrics are "sein, fühlst du nicht der Lie-be Sehnen, fühlst du nicht der Lie-be Sehnen, so wird". The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a simple bass line. There are blue boxes around the piano part with the markings "F. cresc." and "p Quart.".

Zaraz po takcie 17 następuje drugi akapit arii, w którym tonacja zmienia się z B-dur z powrotem na g-moll. Początkowe „Sieh, Tamino, diese Tränen” (patrz Tamino, te łzy – tłum. wł.) to prawdziwe wyznanie miłości Pamininy, którego gorzka nuta powinna przebijać w brzmieniu. W takcie 24, słowa „so wird Ruhe, im Tode sein!”

<sup>36</sup> Natalie Dessav (ur. 19 kwietnia 1965) to francuska śpiewaczka, najbardziej znana z kariery byłej sopranistki operowej. W 1992 roku zdobyła szerokie uznanie rolą Olimpią z "Les Contes d'Hoffmann", a następnie wystąpiła na najważniejszych scenach Opery Paryskiej, Wiedeńskiej Opery Państwowej i Metropolitan Opera.

<sup>37</sup> Anna Moffo (27 czerwca 1932 - 9 marca 2006) była amerykańską śpiewaczką operową, osobowością telewizyjną i aktorką. Jedną z czołowych lirycznych sopranistek koloraturowych swojego pokolenia, obdarzona ciepłym i promiennym głosem o szerokim i elastycznym zakresie. Znana ze swojej urody, była nazywana „La Bellissima”.

<sup>38</sup> Kathleen Battle (ur. 13 sierpnia 1948 -), słynna czarnoskóra amerykańska śpiewaczka operowa, sopranistka, w 1987 roku na zaproszenie wielkiego dyrygenta Karajana, aby jako pierwsza solistka w historii stanęła na scenie słynnego na całym świecie wiedeńskiego koncertu noworocznego.

(znajdę spokój w śmierci – tłum. wł.) wymagają wzmocnienia i obniżenia tonu głosu, co stanowi przygotowanie do nadchodzącej kulminacji, kiedy to Pamina podejmuje decyzję o popełnieniu samobójstwa. W szczególności należy podkreślić słowa „Tode” i „sein”. W taktach 7 - 30 słowa się powtarzają. Dwa dźwięki wysokie, a# i b# w oktawie razkreślnej można skonstrastować dynamicznie jako ff i pp, a wysokie tony o słabej dynamice bardziej poruszają ludzkie serca, doprowadzając słuchaczy do płaczu. Wyraża to również frustrację Pamily w obec jej kochanka oraz jej odwagę i determinację (zob. Przykład 8).

W ostatniej części utworu emocje powoli opadają, a na koniec trzykrotnie powtarza się „im Tode sein!”. Można tutaj zastosować diminuendo, nadal jednak podkreślając słowo „Tode”. Pokazuje to niewinność i stanowczość Pamily, gotowej oddać życie po stracie ukochanego (patrz przykład 9):

(Przykład 9)

The image displays three systems of musical notation for a vocal and piano piece. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are written below the vocal line.

**System 1:** The vocal line has two red boxes. The first box highlights the notes for "Sieh, Ta - mi - no," and the second box highlights the notes for "die - se".

**System 2:** The vocal line contains the lyrics: "Trä - nen flie - Ben, Trau - ter, dir al - lein, dir \_\_\_\_\_ al - lein. Fühlst du nicht der Lie - be".

**System 3:** The vocal line has a red box highlighting the notes for "Seh - nen, der Lie - be Seh - nen,". The lyrics continue: "so - wird Ru - he, so wird Ruh im<sup>3</sup>To - de -".

sein, fühlst du nicht der Lie-be Sehnen, fühlst du nicht der Lie-be Sehnen, so wird  
nar, *più pie-tosa al pian-to* mi-o, *più pie-to-sa al pian-to* mi-o, tron-chi

Fl. Ob.  
Fag. *resc.*  
P. Quart.

„Ach, ich fühl's” stanowi trudny sprawdzian techniki wokalne. Musimy ściśle przestrzegać wymagań kompozytora. Wszystkie znaczniki tempa, zmian dynamicznych i ekspresji emocjonalnej trzeba bardzo dokładnie przestudiować, a następnie opanować podczas ćwiczeń. Wykonawczynie powinny zwrócić także uwagę, aby dobierany oddech nie przerywał ciągłości prowadzonej frazy.

Przede wszystkim szlachetny i elegancki wizerunek wykreowany przez Mozarta musi być wyrażony miękką i elastyczną barwą, co wymaga zastosowania techniki legato, do której konieczne jest dobre wsparcie oddechowe. Stabilność oddechu i ciągłość dopływu powietrza to warunki niezbędne do dobrego wykonania legato, dlatego trzeba poświęcić więcej czasu ćwiczeniom oddechowym przed nauką tego utworu, a następnie przystępować do nauki arii dopiero wtedy, gdy oddech będzie naturalny, płynny i elastyczny. Wymowa niemiecka jest bardzo istotna. Podczas przygotowania należy bardzo dokładnie przestudiować i poszukać wsparcia coucha, który zna repertuar niemiecki lub pedagoga, który mówi biegle tym językiem. Należy zacząć od nacytania tekstu, by przystąpić potem do czytania tekstu w rytmie, a na końcu dołączyć do tego melodię. Próby nauczenia się arii uwzględniające od razu wszystkie elementy (melodię, tekst, rym, wymowę) prowadzi do wielu błędów i wydłuża czas przygotowania. Bardzo istotnym jest także rozumienie tekstu (słowo po słowie). Nie można właściwie przyporządkować emocji, jeżeli tekst jest tylko ogólnie rozumiany. Tzw. ogólna treść nie obejmuje wielu niuansów, które zawarte są w tekście i muzyce. Dopiero po takim przygotowaniu można wykreować żywy i naturalny wizerunek Pamiiny.

Mozartowskie partie na sopran liryczny charakteryzują się niezwykle melodyjnością i elegancką ekspresją, przejawiającą się zwięzłym i prostym językiem

muzycznym, delikatnymi i żywymi obrazami, wyraźną i klarowną strukturą linii. Jest to nie tylko wzór klasyki operowej, lecz także przykład dla przyszłych pokoleń muzyków.

## **Rozdział III Sopran liryczny w twórczości Verdiego**

Miesiąc po śmierci Verdiego uroczysta procesja dziesiątek tysięcy żałobników przeszła przez Mediolan, towarzysząc mu w drodze na miejsce ostatecznego spoczynku. Procesja odśpiewała „Va Pensiero”, partię chóru hebrajskich niewolników z *Nabucco*, jednej z najwcześniejszych oper Verdiego. W chwili swojej śmierci Verdi był już postacią szczególną we Włoszech i choć wiele jego oper zniknęło z repertuaru, pozostał symbolem wielkości tamtejszej opery narodowej.

XIX-wieczne Włochy, w których żył Verdi, przeżywały okres intensywnych przemian. W XVIII wieku Włochy, podobnie jak Węgry i inne kraje, utraciły polityczną niepodległość. Wybuch francuskiej rewolucji burżuazyjnej pod koniec XVIII wieku sprzyjał rozwojowi włoskiego kapitalizmu i przebudzeniu świadomości narodowej, co skłoniło lud włoski do wysuwania haseł niepodległości i jedności narodowej. Duch sprzeciwu wobec ucisku i dążenia do wolności i niezależności wszechobecny w ówczesnej kulturze włoskiej odcisnął na jego twórczości głębokie piętno.

Od XVIII wieku opera włoska stała się sztywna i sztuczna, stopniowo tracąc swoją dawną pozycję europejskiej na rzecz opery niemieckiej i francuskiej, popadając w coraz głębszy kryzys. W XIX-wieczny włoski ruch odrodzenia narodowego tchnął w nią jednak nowe życie. Jednak sytuacja polityczna - zarówno wewnętrzna, jak i międzynarodowa - była niezwykle skomplikowana. Wielu kompozytorów musiało przemycać między wierszami treści patriotyczne i postępowe idee, wyrażając wolę i żądania ludu w sposób metaforyczny i zawoalowany, co stanowiło jedną z bardzo charakterystycznych cech tego okresu. Najbardziej znanymi kompozytorami tego okresu byli Rosini, Bellini, Donizetti oraz Verdi. Kontynuowali oni wielowiekową

tradycję opery włoskiej, starając się przy tym odzwierciedlać patriotyczny entuzjazm i bohaterstwo narodu włoskiego w nowej epoce. Dzięki ich wysiłkom opera włoska wkroczyła w nowy okres bezprecedensowego rozkwitu. Opery Verdiego odznaczają się głębokim realizmem i śmiałymi innowacjami artystycznymi, a przy tym wszystkie utrzymują narodowy styl i estetykę tradycyjnej opery włoskiej.

## **Część 1 Charakterystyka twórcza opery Verdiego**

### **3.1.1 Melodyczność recytatywu**

W rozwoju recytatywu w operach okresu romantyzmu nastąpił znaczący przełom. Recytatywy tego okresu nie ograniczały się już jedynie do techniki *parlando*. Zwrócono uwagę na żywą ekspresję intonacji językowej i zmiany harmonii i nastroju oraz melodyjność.

*Recitativo secco* było wykonywane z towarzyszeniem klawesynu. Rozwoju muzyki, a co za tym idzie powiększający się skład orkiestry i siła brzmienia sprawiły, że kompozytorzy coraz częściej zaczęli sięgać po formę *recitativo accompagnato* – z towarzyszeniem orkiestry. We wczesnym okresie romantyzmu Rossini zaczął posługiwać się melodeklamacjami, w których partia wokalna ma określoną melodię, często będącą tematem głównym, motywem przewodnim lub określoną figuracją, często połączonej z kolejnym akapitem. Temu rodzajowi recytatywu towarzyszy akompaniament orkiestrowy, który podkreśla elementy muzyczne, takie jak temat i struktura w partii instrumentalnej i charakteryzuje się większą ekspresją dramatyczną. W operze służy on już nie tylko rozwojowi fabuły, lecz także obrazuje charakter postaci. *Recitativo accompagnato* w pełni wykorzystuje możliwości ekspresyjne orkiestry, takie jak potęgowanie nastroju czy intensyfikowanie napięcia dramatycznego. Recytatywy w operach epoki baroku i klasycyzmu to „recytatywy narracyjne”, pełniące w ekspresji dramatycznej zasadniczo rolę narracyjną, podczas gdy recytatywy *accompagnato* mają dodatkową funkcję - konflikt, Tego typu recytatyw napędza rozwój fabuły poprzez kreowanie konfliktu, tworząc dramatyczny

punkt kulminacyjny. Środkowy i późny romantyzm to twórczość Verdiego i Wagnera, w której opera zmieniła się z opery podzielonej na numery (recytatywy, arie, duety, tercety, ansamble) na muzykę przechodzącą od jednej sentencji do drugiej płynnie. Chociaż w dalszym ciągu istnieją arie, ale ich znaczenie strukturalne wpisuje się w ciągłość muzyczną i przestaje być wyodrębnione. Aria przestała być numerem popisowym solisty, a stała się istotną częścią dramaturgii dzieła. Recytatyw *accompagnato* stał się nośnikiem wielu emocji. Częste użycie recytatywu oraz jego istotna obecność w ekspresji fabuły i konfliktów dramatycznych sprawiają, że to on stał się główną siłą napędową i głównym elementem konstrukcji opery.

Opera *Otello* jako dzieło reprezentatywne dla późnej fazy twórczości operowej Verdiego. W tym okresie recytatyw i aria nie były już oddzielone, lecz połączone w spójną całość, co ułatwiało przejście z recytatywu do arii lub duetu, arie zaś często pod wpływem recytatywu przyjmowały charakter narracyjny. Na przykład „Salce, salce” Desdemony w operze *Otello* jest w rzeczywistości rozbudowanym recytatywem, po którym następuje zintegrowana z nią aria „Ave Maria”. „W recytatywie Verdiego dominuje głos i tylko głos; orkiestra jest w pozycji całkowicie podporządkowanej, harmonijnie wspierając i upiększając partie wokalne, nigdy zaś nie naruszając ich niezależności”.<sup>39</sup>

### 3.1.2 Adaptacja dramatu

Adaptacja scenariusza teatralnego na potrzeby sceny operowej to podstawowa praca, którą trzeba wykonać, aby przekształcić dramat w operę. Z jednej strony dostosowanie to znajduje odzwierciedlenie w zmianach wprowadzanych w tekście, strukturze i kierunku narracji, z drugiej zaś musi uwzględnić również cechy charakterystyczne formy operowej, jej muzykę i kontekst kulturowy. Widać to wyraźnie w operach Verdiego powstałych na podstawie dramatów Szekspira, jak np. w *Otello* czy *Macbeth*. Ciekawostką jest tu fakt, że np. w operze *Macbeth*, w odróżnieniu od dramatu Szekspira, ciężar dramatu został przesunięty na żonę

---

<sup>39</sup> Zhang Danqi: Analiza stylu i techniki wokalnejszego późnego okresu twórczości operowej Verdiego - na przykładzie arii „Salce Salce”, *The Voice of the Yellow River*, 2020, s. 83-89

Macbetha, która jest głównym motorem kolejnych zbrodni, popełnianych przez męża. Bez zbędnej przesady stwierdzić można, że to właśnie Verdi odniósł największe sukcesy w adaptacjach operowych twórczości Szekspira. Jego głębokie zrozumienie koncepcji szekspirowskiej znalazło swoje odzwierciedlenie w trzech stworzonych przez niego operach zainspirowanych dramatem szekspirowskim. Sztuki Szekspira cieszyły się zainteresowaniem bardzo wielu kompozytorów, którzy na ich podstawie napisali swoje opery lub też utwory instrumentalne. Verdiemu udało się stworzyć trzy opery inspirowane dramataми Szekspira i można śmiało powiedzieć, że odniosły one większy sukces, niż te napisane przez innych kompozytorów.

Pięcioaktowa tragedia Szekspira *Otello* stanowiła pierwowzór libretta operowego, a w 1879 roku Verdi i Boito<sup>40</sup> rozpoczęli rewizję scenariusza, która trwała ponad 7 lat i była prowadzona równolegle z pracą kompozytorską Verdiego. Z perspektywy ogólnej struktury narracji Verdi i Boito zastosowali szereg zabiegów, aby rozwiązać problemy wynikające z adaptacji dramatu na potrzeby opery. Problemy te wynikały przede wszystkim z wymagań samej muzyki - większość oper XIX-wiecznych musiała być zwięzła, a włoska tradycja operowa również podkreślała ważną rolę głosu ludzkiego. Czynniki te wpłynęły na postrzeganie przyszłego dzieła przez Verdiego, a także zadecydowały o ogólnym charakterze dramatycznym opery. W pewnym stopniu zmiana szczegółów fabuły wiązała się też z ówczesną sytuacją polityczną. Elementy, na które położyli nacisk Verdi i Boito – religia, miłość i śmierć, zgodne były z romantyczną koncepcją. Tak więc struktura narracyjna opery, jej tematyka i oraz uwarunkowania kulturowo-językowe XIX wieku zadecydowały o zmianie libretta.<sup>41</sup>

## **Część 2 Role sopranowe i ich arie w operach Verdiego**

Twórczość Verdiego można podzielić na trzy okresy. Okres wczesny obejmuje czas

---

<sup>40</sup> Arrigo Boito: (24 lutego 1842 - 10 czerwca 1918), włoski pisarz i kompozytor. Przyjęty do Konserwatorium w Mediolanie w 1856 roku, znany głównie jako librecista operowy. Był autorem libretta do oper „Otello” i „Falstaff” oraz innych oper Verdiego.

<sup>41</sup> Dong Rong: „Othello” i „Otello” - Adaptacja sztuk szekspirowskich na potrzeby oper Verdiego, *Journal of Central Conservatory of Music*, 2015, s. 100-110



powstania oper 19 oper, w tym *Oberto* (1839) i *La Traviata*; okres środkowy charakteryzował się znaczącym postępem w twórczości kompozytora, a przełomowe dzieła stanowiły *Macbeth* (1850), *Luisa Miller* (1849) i *Rigoletto* (1853). W tym okresie zauważalne są także wpływy francuskiej Grand opera, bardzo wyraźne w takich dziełach, jak *Les vepres siciliennes* (1855) czy *Aida* (1871); za późny okres twórczości uznaje się lata schyłkowe życia Verdiego, po tym, jak kompozytor napisał słynną *Messa da Requiem* i zaprzestał pracy twórczej, po czym podjął ją na nowo, wprowadzając poprawki do oper *Simon Boccanegra* i *Don Carlos*, a następnie komponując *Otello* (1887) i *Falstaff* (1893) oraz muzykę religijną.

Zmiany stylistyczne można wyraźnie zaobserwować w kreacji postaci kobiecych. Oto opery stworzone przez Verdiego oraz główne role sopranowe z wyszczególnieniem arii sopranowych: (Tabela 3)

Rok powstania	Tytuł opery	Rola sopranowa	Tytuły arii
1839	<i>Oberto</i>	Leonora	“Sotto il paterno tetto... già parmigiano udire il fremito”
1840	<i>Un giorno di Regno</i>	Marchesa del Poggio	“Grave a core innamorato... Se dee cader la vedova”; “Si mostri a chi l’adora ... Si, scordar saprò l’infido”
1842	<i>Nabucco</i>	Abigaille	“Anch’io dischiuso un giorno”; “Salgo già del trono aurato”
1843	<i>I Lombardi</i>	Viclinda	
		Giselda	“Salve Maria”; “Oh madre, dal cielo”;

			“Qual prodigio... non fu sogno”
1844	<i>Ernani</i>	Elvira	“Ernani, involami!”
1844	<i>I due Foscari</i>	Lucrezia Contarini	“Tu al cui sguardo onnipossente”; “Più non vive...l’innocente”
1845	<i>Giovanna d’Arco</i>	Giovanna	“O fatidica Foresta”; “O ben s’addice”
1845	<i>Alzira</i>	Alzira	“Tutte, in suo dolore vegliante”
1846	<i>Attila</i>	Odabella	“Liberamente... oh! Nel fuggente”; “Santo di patria... Allor che I forti corrono”
1847	<i>Macbeth</i>	Lady Macbeth	“Vieni! T’affretta” “La luce langue”; “Una macchia è qui tuttora”
1847	<i>I masnadieri</i>	Amalia	“Dall’infame banchetto... Tu del mio Carlo”; “Lo sguardo aveva degli angeli”
1848	<i>Il corsaro</i>	Medora	“Egli non riede ancora... Non so le tetre immagini”
		Gulnara	“Vola talor dal carcere”; “Ah

			conforte è sol la speme”; “Sul capo mio discenda, fiero Iddio”
1849	<i>La battaglia di Legnano</i>	Lida	“A frenarti o cor nel petto”
1849	<i>Luisa Miller</i>	Luisa	“Tu puniscimi, o Signore... A brani, a brani, o perfido”; “Lo vidi e’l primo palpito”; “La tobaè un letto sparso di fiori”
1850	<i>Stiffelio</i>	Lina	“A te ascenda, o Dio clemente”; “Ah, dagli scanni stereì”
1851	<i>Rigoletto</i>	Gilda	“Caro nome”; “Tutte le feste al tempio”
1853	<i>Il trovatore</i>	Leonora	“Tacea la notte placida”; “D’amor sull’ali rosse”
1853	<i>La traviata</i>	Violetta	“E strano, e strano... Sempre libera”; “Addio del passato”
1855	<i>Les vêpres siciliennes</i>	La Duchesse Hélène	“Merci jeunes amies”; “Au sein des mers”
1857	<i>Simon Boccanegra</i>	Maria Boccanegra	“Come in quest’ora bruna”
1859	<i>Un ballo di</i>	Amelia	“Ma dall’arido stelo

	<i>maschera</i>		divulsa ” “Morrò, ma prima in grazia”
1862	<i>La forza del destino</i>	Leonora	“Pace, pace mio Dio”; “Sono giunta! Madre, pietosa Vergine”
1867	<i>Don Carlos</i>	È lisabeth de Valois	“Tu che la vanità ”; “Non pianger, mia compagna”
1871	<i>Aida</i>	Aida	“O Patria mia”
1887	<i>Otello</i>	Desdemona	“Salve,salce ”
1893	<i>Falstaff</i>	Nannetta	“Sul fil d’un soffio etesio ”

### 3.2.1 Desdemona

Premiera pierwszej szekspirowskiej adaptacji Verdiego, *Macbetha* odbyła się w roku 1847, pod koniec życia napisał zaś jeszcze *Otello* (1887) i *Falstaff* (1893). Są to adaptacje dzieł jednego geniusza przez drugiego geniusza.

*Otello* składa się z czterech aktów. Premiera miała miejsce w dniu 5 lutego 1887 roku w mediolańskiej La Scali. Librecistą był słynny włoski dramaturg Arrigo Boito (1842–1981). Jeśli uważnie przyjrzymy się librettu, zauważymy, że opera *Otello* jest w zasadzie wierna swojemu oryginałowi, jednak dokonano w niej pewnych pominięć, aby dostosować fabułę do potrzeb sceny operowej. Dążąc do spójności akcji, zmieniono również kolejność niektórych wydarzeń. Z muzycznego punktu widzenia nie ma tu tradycyjnego podziału strukturalnego, występuje natomiast pewna ciągłość, czyniąca utwór bardziej jednolitym jako całość. Verdi doskonale wykorzystał technikę kompozytorską, sprawiając, że narracja i słowa rozwijają się jednym ciągiem wraz z muzyką.

Postać Desdemony ma dwa wymiary:

- postać łagodna i posłuszna

- postać buntownicza i indywidualistyczna

Owa łagodność i posłuszeństwo związane są z jej bezwzględną lojalnością wobec męża, przy czym ironię stanowi fakt, że z rąk tegoż męża ginie podejrzana o niewierność. Buntownicza część osobowości wynika zaś z jej decyzji o małżeństwie, gdyż odrzuciła oświadczyzny dobrze sytuowanych weneckich dżentelmenów, postanawiając wyjść za Maura i to wbrew sprzeciwom ojca. Są to właśnie główne cechy postaci Desdemony, przy czym w operze uwypuklono raczej jej łagodną stronę charakteru. Jej niewinny charakter i łagodność można zauważyć w pierwszych akcie, w miłosnym duecie z Otellem. Drugi akt, to już oddziałująca intryga Jago. Otello staje się podejrzliwy, zmieniając swoje nastawienie wobec ukochanej. Desdemona próbuje się bronić, ale zło zaczęło już swój niszczycielski pochód. Rozpaczając nad niezrozumiałym światem i sytuacją Desdemona śpiewa „Salce, salce...Ave Maria.” W swojej ocenie postaci szekspirowskiej Desdemony Verdi opisał ją jako „nie kobietę, lecz typ. Typ miły, posłuszny losowi, gotów do poświęceń, żyjący dla innych i nieświadom własnego ja”<sup>42</sup>. Oczywiście tekst szekspirowski implikuje taką właśnie interpretację, jest ona tam bowiem wychwalana za swoją urodę, cnotę i bezinteresowność. Jak odnotowuje James Hepokoski<sup>43</sup>, tworząc postać Desdemony na potrzeby opery (1887) Verdi i jego librecista Arrigo Boito byli prawdopodobnie pod wpływem dziewiętnastowiecznej tradycji krytycznej reprezentowanej przez Augusta Wilhelma Schlegela<sup>44</sup> i Victora Hugo<sup>45</sup>. Hugo uważał ją za „świętą”, „spirytualistkę, prawie mistyczkę”, co wydaje się również nawiązywać do literackich trendów końca XIX wieku, takich jak dekadencja ikonologia pobożności i archetyp słabej kobiety.<sup>46</sup>

Oczywiście taki wizerunek postaci kobiecej pojawia się wielokrotnie w operach Verdiego. Dość wspomnieć o Violetcie bohaterce kruchej i bezradnej, która w końcu

<sup>42</sup> Budden, Julian (1992). *The Operas of Verdi. Vol 3: From Don Carlos to Falstaff* (2nd ed.). London: Cassell. ISBN 0-304-30740-8

<sup>43</sup> James Arnold Hepokoski (ur. 20 grudnia 1946) to amerykański muzykolog. Najbardziej znany jest ze współpracy z Warrenem Darcym przy opracowywaniu teorii sonaty, którą po raz pierwszy w pełni wyjaśnili w swojej książce *Elements of Sonata Theory* z 2006 roku.

<sup>44</sup> August Wilhelm Schlegel (8 września 1767 - 12 maja 1845), niemiecki poeta, tłumacz i krytyk, a także jeden z najwybitniejszych przywódców niemieckiego romantyzmu, którego przekłady Szekspira uczyniły jednym z klasyków niemieckich.

<sup>45</sup> Victor Marie Hugo (26.02.1802 – 22.05.1885), przedstawiciel francuskiej literatury romantycznej i przywódca aktywnego ruchu literatury romantycznej na początku XIX wieku. Był wybitnym pisarzem w historii literatury francuskiej.

<sup>46</sup> *The Cambridge Companion to Verdi*, Scott L Balthazar, *Cambridge University Press*, 2004.

poddaje się losowi. Dzieje się tak również dlatego, że Verdi i Boito podkreślali czystość, niewinność i kruchość Desdemony, starając się jej zjednać sympatię publiczności. Emocja jest najbardziej widoczna w jej partii solowej w czwartym akcie.

### 3.2.1.1 Aria „Salce, salce”

Ostatni i czwarty akt opery rozpoczyna się sceną w sypialni Desdemony, w której rozmawia ona z Emilią. Otello uwierzył już kłamstwom Jago, że „Desdemona ma romans z Cassio”, jest oszalały z gniewu pragnie ją zabić. W tym czasie Desdemona odczuwa jedynie skrajną bezradność i smutek.

W muzyce otwierającej czwarty akt rożek angielski, flet i klarnet grają najpierw kolejno trzy motywy główne a, b, i, c. Julian Budden<sup>47</sup> zwrócił uwagę, że „drugi obój zostaje zastąpiony przez rożek angielski, który tutaj jest głównym instrumentem (zob. Przykład 10), tworzącym klimat smutku, samotności i przygnębienia”, co bardzo trafnie oddaje atmosferę tej sceny, będącej zapowiedzią nadchodzącej arii rozpaczki „Salce, salce”.

(Przykład10)<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Julian Medforth Budden (1924-2007), brytyjski znawca opery, producent radiowy i prezenter. Znany jest z trzytomowej pracy o Giuseppe Verdim (opublikowanej w 1973, 1978 i 1981), jednotomowej biografii kompozytora z 1982 roku oraz jednotomowej pracy o Giacomo Puccinim i jego operach z 2002 roku.

<sup>48</sup> Źródło przykładów muzycznych: *Otello*: Milan: Ricordi, n.d. (1886). Plate 51023; Public Domain

Początkową tonacją jest tutaj cis – moll, a pierwszym motywem granym przez waltornię jest melodia otwierająca późniejszą arię, ale prawdziwy główny temat arii utrzymany jest w tonacji fis – moll. Głęboki bas klarnetu o stroju A tworzy melancholijny nastrój, który zdaje się być zwiastunem nieszczęśliwego zakończenia, a jego figuralne są jednocześnie głównym motywem muzycznym nadchodzącej arii. W 33-taktowym preludium grupa smyczkowa pojawia się w ostatnich 3 taktach, przy czym grają tylko altówka, wiolonczela i kontrabas – motyw „a”. Te trzy takty prowadzą bezpośrednio do dialogu między Emilią a Desdemoną. Motyw „b” będzie również rozwinięty później, motyw „c” służy zaś głównie „stworzeniu ponurej i mrocznej atmosfery oraz przeczucia nieszczęścia”<sup>49</sup>

W dialogu między Desdemoną i Emilią, poprzedzającym arię, pojawia się ważna modyfikacja. Desdemona śpiewa: „distendi sul mio letto la mia candida veste nuziale” (połóż moją białą suknię ślubną na łóżku – tłum.wł.), podczas, gdy Szekspir nie napisał „Veste nuziale” (suknia ślubna– tłum.wł.), ale „preścieradła” (pościel ślubną– tłum.wł.). Atmosfera jest jeszcze bardziej ponura, Verdiego zastosował w tej frazie melodię w formie łuku złożoną z wznoszących się akordów łamanych i opadającej skali chromatycznej w tonacji cis – moll, która po raz pierwszy pojawiła się już w uwerturze (takty 23 i 24) (zob. przykład 11).

<sup>49</sup> Julian Budden: The Operas of Verdi, Vol.3, s. 389

(Przykład 11)



Desdemona.

(prego), Misen-di sul mio let-to la mia can-di-da ves-te nu-zi-a - le.

"礼服" "婚礼"

W uwerturze melodię tę grają flet i klarnet. Tutaj, kiedy śpiewa ją Desdemona, towarzyszy jej również ta sama partia fletu i klarnetu. Niesie ona poczucie uwikłania i bezradności. Potem Desdemona śpiewa „Senti, Se pria di te morir dovessi, mi seppellisci con un di quei veli” (jeśli umrę przed tobą, owiń mnie w tę sukienkę – tłum.wł.), a grupa smyczkowa towarzyszy jej dźwiękiem, przypominającym łkanie (Przykład 12), chociaż w tym czasie jest to interwał opadający, zamiast tego należy wzmocnić emocje i ton, a artykulacja powinna być wyraźniejsza.

(Przykład 12)



ves - si mi sep-pel-li - sci con un di quei

Następnie Desdemona zaczyna przypominać historię „Salce”, przechodząc do innego, osobnego recytatywu, w którym Verdi oznacza scenę jako „sedendo macchinalmente davanti allo specchio” (siedząc mechanicznie przed lustrem – tłum.wł.), co jest ważnym opisem określającym jej nastrój. Desdemona cierpi i popada w odrętwienie, jakby w transie, niby rozmawia z Emilią, ale bardziej mówi do własnego odbicia w lustrze (Przykład 13).

Pojawiają się powtarzane monotennie dźwięki na tej samej wysokości, a rytm jest zdominowany przez naprzemienne triole i ósemki, więc ton śpiewu tego recytatywu powinien być łagodny i nieco przytłumiony, zbliżony nawet do mamrotania do siebie. Przed rozpoczęciem arii, przez 8 taktów gra grupa instrumentów dętych i jest to jednocześnie główny motyw muzyczny arii (patrz przykład 14). Fragment ten



oznaczono jako „andante mosso” w tempie 84 uderzeń na minutę. Nadaje on muzyce smutny i ciężki charakter.

(Przykład 13)

to. Mia madre aveva una po-ve-ra an-cei-la in-na-mo-ra-ta e  
bel-la; e-ra il suo nome Bar-ba-ra; a-mava un uom che poi l'abbando-

REC. 2o (sedendo macchinalmente davanti allo specchio)

51023

(Przykład 14)

Andante mosso. (♩=84)

Fl.

Fag.

p

pp C.ingl.

Melodia zaczyna się pianissimo, ze znacznikiem ekspresji „dolce”, co wymaga niskiej dynamiki gry i śpiewu, oddających piękno i godność Desdemony. Kończy się on zaś długą nutą ze znacznikiem dźwięku przedłużonego, jakby Desdemona pograżała się we wspomnieniach.

„Salce, salce” podzielona jest przez Verdiego na pięć części z interludiami i recytatywami, oddaje złożony nastrój bohaterki. Pierwsza część to melodia tematu (patrz przykład 15). Temat ten jest w tonacji harmoniczej fis – moll, w melancholijnej i ponurej atmosferze. Pierwszy ton zaczyna się od toniki tonacji molowej, a linie melodii doskonale obrazują tekst „piangea cantando nell'erma landa, piangea la mesta” (jaka ona jest smutna, płacze i śpiewa w ustronnym miejscu tłum.wł.). Z przygnębienia wyłania się rodzaj duszącego smutku. Ze strukturalnego punktu widzenia Verdi zastosował tu metodę powtarzania linii melodycznych, ciągle odtwarzając i rozwijając temat, dzięki czemu stale się on pogłębia, w ślad z nim zaś

rozwijają się emocje bohaterki. Trzykrotne „salce” pojawia się cztery razy w całej arii, przeplatane wspomnieniem Barbary, jakby nieco nieoczekiwanym, lecz to wskazuje na trans, w jaki popadła Desdemona, niezdolna do odróżnienia rzeczywistości od wyobraźni. Jest w tym momencie na skraju załamania. Wszystkie te „salce” to schodzące w dół tercje małe, śpiewane z zastosowaniem portamento, co sprawia wrażenie wołania z innego świata, my zaś musimy oddać śpiewem to wrażenie wołania z daleka (zob. przykład 16).

(Przykład 15)

Musical score for Example 15, showing a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time, with lyrics: «Pian - gea..... can - tan - do nel - l'er - ma lan - da,.....». The piano accompaniment features a prominent 'ppp' dynamic marking in a red box.

(Przykład 16)

Musical score for Example 16, showing two systems of vocal and piano parts. The first system has lyrics: «pian-gea la me - sta..... Sal - cel». The second system has lyrics: «Sal - cel Sal - cel Se - dea..... chi-». The piano accompaniment features 'ppp' and 'pp' dynamic markings in red boxes.

Część pierwsza kończy się słowami „Affrettati, fra poco giunge Otello” (pospiesz się, wkrótce przybędzie Otello – tłum.wł.), i ten krótki recytatyw kontrastuje z poprzednią liryczną melodią, jakby Desdemona wracała do rzeczywistości. Ta fraza stanowi również motyw przewodni, będący niczym znak rozpoznawczy. Nawet jeśli temat się nie pojawia, motyw przewodni może przypominać słuchaczom o nim. Motyw ten również może się zmieniać, rozwijać lub deformować w zależności od potrzeb fabuły, stale pojawiając się w nowym otoczeniu, a jego konotacja stopniowo się pogłębia.

Powtarzanie motywów jest skutecznym środkiem do osiągnięcia muzycznej jedności, podobnie jak powtórzenie tematu w np. symfonii.

Część druga to nadal melodia tematu, zmieniła się jednak faktura akompaniamentu, od stabilnej i przejrzystej do nieco przyspieszonej, gęstszej (zob. przykład 17), wprowadzając uczucie niepokoju.

(Przykład 17)

The image shows a musical score for Example 17. It consists of two systems of music. The first system shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "fra po\_co giunge O\_tel\_lo." and "«Scor - - rea - - no i vi - - vi fra le zol.le in". The piano accompaniment features a red box highlighting a section with the markings "una corda sola fino al segno" and "ben legato". The piano part includes various textures, including a section with "pp" (pianissimo) and "legato" markings.

Na początku trzeciej części, kiedy Desdemona śpiewa „Scendean l'augellia vol dai rami cupi” (ptaszek ucieka z mrocznych gałęzi – tłum.wł.), (zob. przykład 18) w akompaniamencie słyszemy lekkie i krótkie przednutki, imitujące scenę ptaków zrywających się z gałęzi drzewa. W partii akompaniamentu pojawiają się liczne dźwięki vibrato, prowadzące muzykę do punktu kulminacyjnego przy słowach „da impietosir le rupi” (gorzkie fale łez – tłum.wł.), po których następuje recytatyw „Riponi questa nello” (schowaj ten pierścień – tłum. wł.), jakby ponowny powrót z chaosu wspomnień do rzeczywistości. Po czterotaktowym interludium Desdemona śpiewa „Povera Barbara!” (Biedna Barbara – tłum.wł.) (zob. przykład 19) w emocjonalnym wybuchu, właściwie lamentując nad swoim własnym losem. Następnie używa słów Barbary, aby powoli wyrazić swoją koncepcję miłości „Egliera nato per la sua gloria, io per la marlo e per morir” (On urodził się dla chwały, ja jestem dla miłości i śmierci – tłum.wł.), wyrażając jej determinację i gotowość poświęcenia życia dla miłości.

(Przykład 18)

Example 18 shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in D major and features a melodic phrase starting with a fermata on a whole note, followed by a descending eighth-note scale. The piano accompaniment is in a similar key and features a complex texture with many dissonant chords and tremolos. A red box highlights a section of the piano accompaniment in the right hand, showing a dense cluster of notes. The score includes dynamic markings such as *pp* and *p*, and performance instructions like *dolce* and *sottosore*. The number 333 is printed in the upper right corner of the score.

(Przykład 19)

Example 19 shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in D major and features a melodic phrase starting with a fermata on a whole note, followed by a descending eighth-note scale. The piano accompaniment is in a similar key and features a complex texture with many dissonant chords and tremolos. A red box highlights a section of the piano accompaniment in the right hand, showing a dense cluster of notes. The score includes dynamic markings such as *mf*, *dimin.*, *P*, and *PP*, and performance instructions like *(alzandosi)* and *ten.*. The number 333 is printed in the upper right corner of the score.

W czwartej części Desdemona doznaje halucynacji, myśląc, że ktoś płacze i puka do drzwi, co w ciszy głębokiej nocy jest koszmarne i przerażające. W akompaniamencie pojawia się tutaj vibrato i wiele dźwięków dysonansowych, potęgując nastrój przerażenia, po czym wszystko natychmiast cichnie. Desdemona stopniowo się uspokaja, ponownie wracając do rzeczywistości. Dynamika zmienia się tu z „ppp” na „ff”, a następnie na „pp” Taki silny kontrast, stosunkowo rzadko spotykany w innych utworach, z powodzeniem oddaje silne wahania nastroju bohaterki (zob. przykład 20).

(Przykład 20)

*morendo e troncando* (ad Emilia) (parlante) (Emilia fa qualche passo)

..... >

A - scol - ta. O. dou - na - men - to.

*ppp*

Ta - ci. Chi bat - te a quel - la

*f* *sf*

EMI. por - ta?.. È il ven - to.

*dim.* *p* *pp*

W części piątej i ostatniej, tekstura akompaniamentu staje się bardzo cienka, przejrzysta i cicha. Z pozoru muzyka wydaje się spokojna, w rzeczywistości jednak Verdi wyraża tu stan utraty wszelkiej nadziei przy słowach „come m'ardon le ciglia! È presagio di pianto” (jak bardzo pięką mnie powieki! To zapowiedź płaczu – tłum.wł.). Łzy straciły sens w obliczu naprawdę strasznego losu. Oto nadciąga śmierć. Wszystko wokół niej i w jej sercu jest teraz niezwykle spokojne. Desdemona życzy Emilii dobrej nocy przy dźwiękach powolnego i lodowatego pukania, przypominającego dźwięk kościelnego dzwonu. Wydaje się, że mówi tylko dobranoc,

lecz tak naprawdę ma przecucie, że zaraz opuści ten piękny świat, w którym żyje, i myśli o pożegnaniu z nim. Mimo sprzeciwu rodziny, odważnie zdecydowała się zamieszkać z *Otello*. Teraz zaś, kiedy ma odejść z tego świata, nie ma z nią nikogo z krewnych. Odgłos pukania w tym momencie zdaje się wskazywać, że oto dzwon losu już zadzwonił, a śmierć jest o krok (zob. przykład 21).

(Przykład 21)

COME PRIMA (Emilia si volge per partire)

Buona notte

COME PRIMA pp rall.

Ostatnie zdanie „Ach! Emilia Emilia addio!” (Ach Emilio żegnaj – tłum. wł.) (zob. przykład 22), jest niczym dźwięk grzmotu - przesywające i łamiące serce, całkowita eksplozja wszystkich emocji nagromadzonych wcześniej.

(Przykład 22)

**f con passione** 337 (Emilia ritorna e Desdemona l'abbraccia)

Ah! E - mi - lia, E - mi - lia, ad - dio, E - mi - lia, ad - di -

ff dim. p morendo

(Emilia esce)

01 con espressione

Możemy tu odczuć wierność Desdemony wobec miłości, lęk przed śmiercią, bezradność wobec własnego losu, ból i rozpacz z powodu utraty miłości.

## **A. Tło dramatu**

Desdemona uświadomiła sobie nadciągające niebezpieczeństwo, lecz czuje się bezsilna i może jedynie w spokoju czekać. Tradycyjnie odmawia wieczorną modlitwę, choć tym razem może to być jej ostatnie błaganie. Klęka przed figurą, zwracając się z głęboką wiarą do Matki Bożej, przepelniona rozpaczą i uczuciem bezradności.

## **B. Forma i harmonia**

Struktura muzyczna to recytatywy i arie, połączone instrumentalną bazą. Verdi muzycznie odwzorowuje modlitwę Desdemony i za pomocą harmonii i rytmu nadaje brzmieniu właściwy dla skupienia religijnego charakter.

Pierwsza część ma wyraźnie recytatywny charakter i brzmi unisono. Już od pierwszego taktu kompozytor prezentuje śpiewną i pełną zaufania modlitwę Desdemony, podkreślając dominującą tonację  $\flat$  A-dur. Naśladuje przy tym rytm i melodię frazy wokalne. Zmieniająca się technika oraz kreatywne powtórzenia tego samego dźwięku podkreślają jej pobożny i spokojny nastrój, przygotowując słuchacza na nadchodzący emocjonalny przełom.

Pierwsze sześć taktów arii przedstawia dwie modlitwy o równomiernie rozwijającej się intensywności, utrzymane w stabilnej tonacji  $\flat$  A-dur. Między siódmym a dwunastym taktem obserwujemy zmieniającą się dynamikę z wyraźnym crescendo podkreślającym wzrost i spadek emocji. Kiedy muzyka zdaje się ustabilizować w tonacji  $\flat$  G-dur, fraza w taktach od trzynastego do piętnastego powraca do dominującej tonacji  $\flat$  A-dur oraz  $\flat$  a-moll akcentowana rosnącym crescendo triolowym, które kulminuje na dźwięku  $\flat$  f i jest podkreślana homofonicznym powtórzeniem. Zanim muzyka ustabilizuje się w tonacji  $\flat$  a-moll takt 16 i 17 przechodzą do spokrewnionej tonacji  $\flat$  G-dur i  $\flat$  e-moll. Cierpienia Desdemony są oddane poprzez ciągłe zmiany tonacji oraz subtelne crescendo i decrescenda.

### C. Orkiestracja

W orkiestracji tej arii Verdi wykorzystuje wyłącznie smyczki. Ciągła melodia nakłada się na cztery głosy, odzwierciedlając rozdarte serce bohaterki w agonii bólu. Ciężki motyw kontrabasowy z kolei przypomina złowieszczy, rwący nurt.

### D. Śpiew

Pierwszy akord recytatywu trwa jedynie jedną nutę i powinien być wykonywany w szeptanym, modlitewnym tonie, z oddechem, który popycha frazę do przodu. Po nim następuje niezwykle liryczna aria o pięknej melodii, charakteryzującej się kaskadowymi interwałami i miękką, spójną linią wokalną, która odzwierciedla oddaną modlitwę Desdemony. Mimo że ta część arii nie ma dużych skoków interwałowych ani kontrastujących zmian intensywności, w jej pozornie delikatnej melodii ukryta jest wewnętrzna frustracja i bezradność bohaterki. Złożoność tych emocji jest również podkreślana przez dynamikę, brzmienie i orkiestrację. Intensywność arii jest najniższa na początku i końcu, natomiast największa w środku, co wskazuje na to, że jej najbardziej emocjonalna część znajduje się właśnie tam. Pierwszym punktem kulminacyjnym jest crescendo między taktami 7 a 12, w którym Desdemona, poruszona myślą o własnym cierpieniu, używa wzrastającą dynamikę i jest to zgodne z podwyższoną tessiturą linii melodycznej (patrz przykład 23). Drugi punkt kulminacyjny, rozciągający się od taktu 13 do 15, jest jeszcze bardziej intensywny. Składają się na niego dwie homofoniczne triole, które podkreślają dynamikę i wprowadzają napięcie przed „l'oltraggio”. Następnie melodia uspokaja się, a emocje zanikają, przechodząc w stan bezradności (zob. przykład 24).



(Przykład 23)

Example 23 shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line consists of two staves. The lyrics are: "tor, per l'inno - cen - - te, e pel de.bo.le op - pres.so e pel pos - sen.te, mi - sero an - ch'esso, tua pie - tà di - mo - - stra." The piano accompaniment is in two staves. A red box highlights a section of the piano part in the first system, and another red box highlights a section in the second system, showing a dynamic marking change from *f* to *p*.

(Przykład 24)

Example 24 shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line consists of two staves. The lyrics are: "Pre - ga per chi sot.to l'ol - trag - gio pie - ga la fron - - - te e". The piano accompaniment is in two staves. A red box highlights a section of the vocal line with the instruction *marcate* and *animando*. The piano accompaniment includes the instruction *con espressione* and *animando*, and a dynamic marking *p*.

Od taktu 24 do 26 fraza „prega per noi” pojawia się trzykrotnie. Dwa pierwsze powtórzenia są wyższe, z akcentem i narastającą dynamiką prowadzącą do wysokich dźwięków. Natomiast trzecie „prega” jest śpiewane delikatnym, cichym tonem. Na zakończenie Desdemona intonuje łagodne, eteryczne „Ave!”. Smyczki akompaniują jej, grając subtelną melodię w wysokim rejestrze. Tymczasem Desdemona, wycieńczona zarówno fizycznie, jak i psychicznie, spoczywa w łóżku, oczekując nadciągającego nieszczęścia (zob. przykład 25).

(Przykład 25)

Aria „Salce, salce” oraz „Ave Maria”, wraz z preludium, stanowią ponad połowę IV aktu i są główną osią tego aktu. Również stanowią punkt kulminacyjny postaci Desdemony w całym dramacie. Przez te dwa fragmenty przedstawiona jest złożona psychika Desdemony: od jej niespełnionej miłości do męża, przez uraz wynikający z jego nieporozumień i oskarżeń, aż po jej pragnienie lepszego życia z jednoczesną rozpaczą z powodu okrutnego losu oraz lęku przed nadchodzącym nieszczęściem. Jej pragnienie ujrzenia ukochanego Otella miesza się ze strachem, że jego obecność może przynieść jej zgubę. W tym skomplikowanym stanie emocjonalnym Desdemona jest zagubiona, bezradna, a jej jedyną ucieczką staje się modlitwa o ochronę. W tych ariach kryje się cała paleta uczuć. Wykonawczynie tej roli powinny z głębokim zrozumieniem oddać skomplikowane emocje Desdemony, przedstawiając postać w sposób realistyczny i wzruszający. Chociaż wczesna, środkowa i późna twórczość operowa Verdiego posiada różne cechy, jego sopran liryczny zawsze jest pełen silnych emocji, zawierających ogromny dramatyzm. Jest to nie tylko kontynuacja mozartowskiej tradycji spójnych z tekstem melodii, lecz także wzbogacenie tej tradycji o siłę dramatycznej ekspresji.

## Rozdział IV Sopran liryczny w operach Pucciniego

W latach pięćdziesiątych XIX wieku we francuskich teatrach operowych pojawiła się „opera liryczna”, będąca połączeniem tradycyjnej Grand opera i Opera buffa, a głównym przedstawicielem tego nurtu był Charles-François Gounod<sup>50</sup>. W tym czasie we Włoszech to właśnie Giacomo Puccini mógł dorównać francuskiej „operze lirycznej”.

Puccini był wybitnym kompozytorem późnej opery włoskiej. W czasach dominacji opery lirycznej, pojawienie się Pucciniego sprawiło, że opera włoska nie straciła swojej pozycji, a włoski talent twórczy raz jeszcze przyćmił innych kompozytorów. Jednak ówczesni krytycy muzyczni odnosili się do niego z lekceważeniem, uważając go za zjawisko krótkotrwałe i nie dając wiary w nieprzemijalność jego geniuszu. Każda z jego nowopowstałych oper spotykała się z licznymi atakami. W artykułach prasowych określano je jako „ulotna sztuka, jak kiepski artykuł w gazecie, jak zła literatura”<sup>51</sup> oraz „sztuka tania i wulgarna”<sup>52</sup>. Krytyka ta nie zahamowała jednak rosnącej popularności jego oper ani nie zanegowała wpływu, jaki wywarły one na późniejsze pokolenia twórców, a utwory jego do dziś są chętnie i często wystawiane. Puccini poświęcił operze całe swoje życie, wykazując się niespotykanym talentem w kreacji postaci, konfliktów dramatycznych i operowaniu różnorodnymi stylami muzycznymi. Jego 12 oper zapewniło mu nieśmiertelność w panteonie opery włoskiej jako drugiemu po Verdim wielkiemu kompozytorowi.

### Część 1 Charakterystyka twórczości operowej Pucciniego

#### 4.1.1 Kreacja tragicznych wizerunków kobiecych

Bohaterkami większości oper Pucciniego są kobiety, a większość z nich posiada silne charaktery i wyraziste cechy osobowości, ukryte pod pozorami słabości i

<sup>50</sup> Charles-François Gounod (17 czerwca 1818-17 października 1893), francuski kompozytor, którego arcydzieło stanowi opera „Faust”.

<sup>51</sup> Puccini biography Archived 2 July 2011 at the Wayback Machine prepared by San Francisco Opera Company

<sup>52</sup> Puccini biography Archived 2 July 2011 at the Wayback Machine prepared by San Francisco Opera Company

wątlności. Powodów tak dużego zainteresowania postaciami kobiecymi szukać należy w biografii kompozytora. Chociaż ojciec Pucciniego był organistą, co stanowiło tradycję rodzinną i potencjalnie mogło wpłynąć na muzyczne inklinacje przyszłego mistrza opery, ojciec osierocił go jednak już w wieku 6 lat. Matka Pucciniego wychowywała go samotnie. To ona odkryła jego talent muzyczny, nie szczędząc wysiłków na jego edukację. Płaciła za jego naukę i zachęcała do pracy nad sobą. Można powiedzieć, że to właśnie mądrości matki zawdzięczamy fakt, że Puccini wstąpił na ścieżkę kariery kompozytora operowego. Punktem zwrotnym w życiu Pucciniego było przyjęcie go zgodnie z jego marzeniem do Konserwatorium w Mediolanie, co dało mu znacznie więcej możliwości rozwoju niż praca organisty w kościele w jego rodzinnym mieście Lucca. Dorastając z matką i czterema starszymi siostrami, Puccini dostrzegł siłę kobiet.

W wielu operach zachodnich przedstawiono charakterystyczne postacie kobiece, ukazując siłę kobiet. Wiele dzieł Wagnera, najważniejszego niemieckiego kompozytora operowego późnego Romantyzmu, porusza temat „kobiecego odkupienia”. W Lohengrinie rycerz-łabędź z kraju Świętego Graala, wybawca ludzkości, został zmuszony do opuszczenia świata pełnego spisków, pozostawiając swoją żonę Elzę na śmierć w bólu. W Latającym Holendrze holenderski kapitan skazany na dożywotnie dryfowanie po morzu został uwolniony dzięki samopoświęceniu jego kochanki Senty. W Don Juanie oddający się zmysłowym uciechom poeta-rozpustnik został ułaskawiony przez papieża po śmierci wiernej mu Elżbiety. Z twórczego punktu widzenia umysł kobiety jest subtelniejszy, a Puccini był mistrzem melodii lirycznych i drobiazgowej kreacji nastrojów, toteż wybór postaci kobiecych był najodpowiedniejszy z punktu widzenia charakterystyki jego stylu twórczego. Verdi dokonał przemiany włoskiej opery z formy o charakterze balladowym w formę dramatyczną, bardzo wzbogacając jej siłę wyrazu. Jednak w porównaniu z naciskiem Verdiego na kreację dramatyczną, liryzm Pucciniego był czymś znacznie więcej. Verdi, który urodził się w 1813 roku, od najmłodszych lat dorastał w atmosferze okupacji i niepokojów społecznych, co sprawiło, że bohaterstwo i patriotyzm stały się szczególnie ważne w jego twórczości, a jego dzieła

są bardzo dramatyczne i epickie. Wydarzeń tych nie doświadczył jednak urodzony w 1858 roku Puccini. Żyjąc w czasach pokoju, nie troszczył się tak bardzo o losy kraju, społeczeństwa i narodu, koncentrując jedynie na twórczości artystycznej.

#### 4.1.2 Elementy egzotyczne

W związku z intensyfikacją w XIX wieku wymiany kulturowej, kompozytorzy epoki romantyzmu coraz częściej wykraczali w swoich koncepcjach twórczych poza tradycje europejskie, które w pewien sposób ograniczały twórców okresu klasycznego i baroku, puszczając wodze fantazji i z zainteresowaniem spoglądając na odmienne kręgi kulturowe, między innymi Daleki Wschód. W ostatnim 30-leciu XIX wieku wzrosła fascynacja kulturą orientalną. W operze *Turandot* Puccini wręcz cytuje tradycyjną chińską melodię „Kwiat jaśminu”, znaną powszechnie w Państwie Środka, a którą ponoć usłyszał w pozytywnie darowanej mu niegdyś przez przyjaciela. Jego fascynacje egzotyką nie ograniczały się jednak do Orientu. Tłem fabularnym utworu *La fanciulla del West* jest okres podbojów amerykańskiego Dzikiego Zachodu, a Puccini wykorzystał tam melodię ludową z Kalifornii, a nawet elementy muzyki jazzowej. Elementy muzyczne w dziełach Pucciniego są bardzo różnorodne. Często wykorzystuje on lokalne style muzyczne i melodie, aby stworzyć odpowiednią atmosferę, co wiąże się także z potrzebami fabuły i jej rozwoju. *Aida* Verdiego wywarła głęboki wpływ na Pucciniego. Pewnego razu przeszedł dwadzieścia mil do Pizy, aby zobaczyć tę operę i był poruszony jej wspaniałą muzyką i tłem. *Aida* to opera egzotyczna, której akcja toczy się w starożytnym Egipcie. Tutaj staroegipski styl stanowi fantazję Verdiego i nie ma on nic wspólnego z autentyczną muzyką afrykańską. Kompozytor zastosował jednak język muzyczny odmienny od tego stosowanego w tradycyjnej operze europejskiej, nadając utworowi egzotyczny koloryt. Nie chodzi tu więc o autentyczność, lecz o rodzaj fantazji.

Puccini natomiast zawsze lubił sięgać po oryginalne efekty dźwiękowe. Komponując *Tosca*'ę, aby odtworzyć dźwięk dzwonów rzymskich, nie tylko udał się do Castel Sant'Angelo, by posłuchać dzwonów bijących o świcie, lecz także

przeprowadził konsultacje z mistrzem Meluccim, który specjalizował się w badaniu dzwonów kościelnych. Opera *Madama Butterfly* przedstawia historię, która wydarzyła się w Japonii, wykorzystano w niej więc japońskiej muzyki. Hisako Oyama, żona ambasadora Włoch w Japonii, dostarczyła Pucciniemu ważnych informacji, zapoznając go z japońską muzyką, zaśpiewała kilka tradycyjnych japońskich piosenek oraz dostarczyła partytury i nagrania niektórych utworów muzyki japońskiej.

### 4.1.3 Rola orkiestry i dominacja partii wokalne

Jeśli chodzi o muzykę wokalną, Puccini był kontynuatorem włoskiej tradycji operowej kładącej nacisk na głos ludzki. Partie wokalne odgrywają dominującą rolę w jego operach. Cała muzyka, choreografia, orkiestra i wątki dramatyczne koncentrują się wokół głosu ludzkiego, ponieważ to właśnie śpiew jest tym najpiękniejszym elementem, najpiękniejszą muzyką, która robi wrażenie na publiczności. Puccini dążył do „jak największej śpiewności i melodyjności”<sup>53</sup>.

W miarę rozwoju i powiększania się orkiestry w XIX wieku, zwiększała się jej skala, precyzja i bogactwo technik orkiestracyjnych, Puccini zaś odniósł na tym polu sukcesy znacznie większe, niż jego poprzednicy. Choć jednak jego utwory są bardzo symfoniczne, różnią się bardzo od estetyki „dramatu muzycznego” Wagnera. Partie wokalne nie są tu włączone w orkiestrę jako jej integralna część. Jego muzyka wokalna jest bardzo wyrazista i nigdy nie odbiega od tradycji włoskiej opery.

Jeśli chodzi o tematykę, Puccini dla swych dzieł operowych wybierał mniej znane utwory literackie, w przeciwieństwie do Verdiego, który wybrał *Rigoletto* Hugo czy *Damę kameliową* Dumasa, a więc literaturę powszechnie znaną i cenioną. Puccini skupił się na małych tematach, wkładając swoją inwencję twórczą w kreację tragicznych wizerunków kobiecych, jak *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Mimi* czy *Liu*, co odróżnia go od historycznej i patriotycznej tematyki twórczości Verdiego. Być może dlatego chwali się wielkość Verdiego, nie zaś Pucciniego. Twórczość tego ostatniego

---

<sup>53</sup> "Giacomo Puccini". Encyclopædia Britannica. Retrieved 22 December 2022

była pełna egzotyki, czego przykładem może być *Turandot* i *Madama Butterfly*. Jego twórczość jest autentyczna i jednocześnie śmiało eksploruje różne style muzyczne. Należy co prawda do konkretnego gatunku jakim jest weryzm, lecz odzwierciedla elementy różnych gatunków i stylów muzycznych swoich czasów, takich jak koncepcja symfoniczna Wagnera, niekończących się, pozbawionych motywów głównych impresjonistycznych melodii Debussy'ego, o którym sam Puccini mówił, że jest jego gorącym wielbiciele. Historie z "dołów społecznych", zaciekle konflikty, przemoc i śmierć w jego operach nawiązują do realistycznego stylu Pietro Mascagniego, lecz jego twórczość artystycznie i koncepcyjnie wykracza poza realizm. W swojej muzyce operowej przyznaje prymat partiom wokalnemu, a jednocześnie nadaje ogromną wyrazistość orkiestrze. W operach Pucciniego znajdziemy wiele słynnych arii, duetów, chórów i innych form ekspresji. Piękne melodie zawsze były charakterystyczną cechą opery włoskiej, zwłaszcza twórczości Rossiniego i Belliniego, którzy przywiązywali ogromną wagę do melodii, Puccini zaś odziedziczył tę tradycję. Pisał również znakomitą orkiestrację i jest uznawany za najlepszego w tej dziedzinie wśród włoskich kompozytorów operowych. Włoscy kompozytorzy operowi często ignorowali bowiem partię orkiestry lub nie radzili sobie najlepiej z balansem między słowem, a muzyką. Puccini zaś, podobnie jak kompozytorzy niemieccy i austriaccy późnego romantyzmu, przywiązywał wielką wagę do roli orkiestry w operze.

#### **4.1.4 Koncepcja twórczości realistycznej**

Realizm to gatunek progresywny, niezależna, ożywiona siła. Opera realistyczna pozostawała pod wpływem francuskiego naturalizmu i włoskiej literatury realistycznej. W doborze tematów swoich prac skupiają się zwykle na małych ludziach z niższych klasach społecznych, opowiadając prawdziwe historie ich życia. Artyści tego nurtu sprzeciwiali się wykorzystywaniu w operze iluzorycznych motywów mitologicznych i opowieści heroicznych, a bohaterskich wojowników walczących o wolność zaczęli zastępować małymi ludźmi borykającymi się z

problemami codziennego życia. Zbiegło się to z ówczesnymi potrzebami estetycznymi publiczności i łatwiej było w ten sposób poruszyć serca odbiorców.

Opery Pucciniego charakteryzują się łagodnym i miłymi dla ucha melodiami, unikalnym liryzmem, subtelnie odmalowującym radości, smutki, smutki i radości ludzkiego życia. Pełne są wzruszających efektów dramatycznych, wzbudzające rezonans emocjonalny i często wykorzystujące elementy egzotyczne, dzięki czemu jego muzyka zawsze budziła dużo uwagi i niosła poczucie świeżości.

## **Część 2 Liryczne role sopranowe i ich arie w operach Pucciniego**

Wszystkie dzieła operowe, które Puccini stworzył w życiu związanych jest z tematyką miłosną. Dzięki zastosowaniu bogatych technik muzycznej ekspresji w połączeniu z interesującą fabułą stworzył on barwne i żywe postacie kobiece o różnorodnej charakterystyce. Od silnej i optymistycznej Mimi po lojalną i odważną Liu, wszystkie one są zwyczajnymi kobietami z niższych klas społecznych, co również wynika z jego werystycznej koncepcji twórczej.

Puccini stworzył wiele poruszających postaci kobiecych, z których większość to zwykle kobiety z „dołów społecznych”, nazywanymi przez ludzi „dziewczętami z rodziny Pucciniego”. Te kobiety są nie tylko interesujące, o wyrazistym charakterze, ale także mają wielką moc duchową. Niektórzy twierdzą, że Puccini faworyzował kobiety i jest w tym stwierdzeniu ziarno prawdy. W jego operach postacie kobiece są w dużej mierze dominujące, a 7 z 12 jego oper nosi tytuły od imion głównych bohaterek. Można powiedzieć, że w operach Pucciniego główna bohaterka jest duszą całego utworu, co odróżnia jego twórczość od wyraźnie męskiej tematyki innych kompozytorów, jak Verdi. Oto role kobiece w operach Pucciniego (Tabela 4):

<b>Rok powstania</b>	<b>Tytuł opery</b>	<b>Rola sopranowa</b>	<b>Tytuły arii</b>
1884	<i>Le Villi</i>	Anna	“Se come voi piccina”



1889	<i>Edgar</i>	Fidelia	“O fior del giorno”; “Già il mandorlo vicino”; “Addio, mio dolce amor”; “Nel villaggio d’Edgar”; “Un’ora almen”
1893	<i>Manon Lescaut</i>	Manon	“Je suis encore tout étourdie”; “Adieu, notre petite table”; “Obéissons quand leur voix appelle”
1896	<i>La bohème</i>	Mimi	“Sì, mi chiamano Mimi”; “Donde lieta usci ”
		Musetta	“Quando me’n vo”
1900	<i>Tosca</i>	Tosca	“Vissi d’arte”
1904	<i>Madama Butterfly</i>	Cio- Cio- San	“Un bel di, vedremo”
1910	<i>La fanciulla del West</i>	Minnie	“Laggiù nel Soledad”
1917	<i>La rondine</i>	Magda	“Chi il bel sogno di Doretta”; “Ore dolci e god”
1918	<i>Il tabarro</i>	Giogetta	
	<i>Suor Angelica</i>	Angelica	“Senza mamma”
		La principessa	“Nel silenzio”
	<i>Gianni Schicchi</i>	Lauretta	“O mio babbino caro”
1926	<i>Turandot</i>	Turandot	“In questa reggia”
		Liu	“Signore ascolta” “Tu che di gel sei cinta”

Epoka, w której żył Puccini, była „erą końca stulecia”, romantyczną, dekadencją, ale niepozbawioną artystycznego uroku. Rozwój technologiczny dał początek kapitalistycznej rewolucji przemysłowej i rozwojowi gospodarczemu, a wielkie przemiany społeczne oraz zmiany stylu życia nieuchronnie doprowadziły do wyłonienia się nowych koncepcji i myśli społecznych, takich jak teorie Darwina, Freuda czy Marksa. Nowe teorie tworzone przez filozofów i przyrodników wywarły ogromny wpływ na tradycyjne koncepcje i ugruntowaną świadomość społeczną, co wywołało powszechny niepokój i dezorientację. W sytuacji szybkich przemian społecznych, wielu twórców miało problemy z odnalezieniem się w nowej rzeczywistości, co prowadziło do rozczarowań i rozpacz, czyniących ich jeszcze bardziej pesymistycznymi i znużonymi światem. Te nastroje, w różnym stopniu, odbiły się w ich dziełach. Twórczość Pucciniego niewolna jest również od wpływów psychologii społecznej i koncepcji jego czasów, co także znalazło swoje odzwierciedlenie w jego operach.

Jednocześnie zarówno sam Puccini, jak i atmosfera okresu historycznego, w którym przyszło mu żyć, czyli końca XIX wieku, mają jeszcze jedną ważną cechę z punktu widzenia psychologii twórczej: artyści tej epoki przenosili swoją indywidualność i koncepcje twórcze na grunt swoich dzieł, używając technik symbolizmu do swobodnej ekspresji własnych fantazji. Ta psychologiczna cecha twórczości sprawia, że powstałe dzieła sztuki są zarówno realistyczne, jak i romantyczne; zarówno realistyczne, jak i impresjonistyczne, łącząc oba te nurty.

Sądząc po wpływie idei epoki na oraz wydarzeń z życia Pucciniego na jego twórczość operową, można powiedzieć, że dzieła Pucciniego stanowią prawdziwy wyraz jego serca. Słuchając opery, zawartych w niej arii, wczuwając się w emocje jej bohaterów, wydaje się, że odczuwamy lęk, niepokój, a nawet rozpacz, jakich jej twórca doznał we własnym życiu, lecz odczuwamy też jego ekscytację tworzeniem. Jak pisał Puccini w liście do librecisty „Turandot”: Tak zwana sztuka emocjonalna powstaje w wyniku tłumienia emocji, pod ogromną presją psychiczną, w nienormalnych stanach psychicznych, w każdej komórce ciała. Sztukę tworzy się w

stan podniecenia, w którym nie można znaleźć spokoju i równowagi umysłu"<sup>54</sup>.

Twórczość operowa Pucciniego pozostawała pod głębokim wpływem tego poczucia napięcia, i to właśnie napięcie bardzo głęboko odzwierciedliło się w jej dziełach operowych. Na przykład w operach Pucciniego wielokrotnie pojawiają się zwroty: „Miłość to śmierć”. Z dwunastu stworzonych przez niego oper, aż dziesięć bezpośrednio łączy miłość ze śmiercią. Koncepcję taką postrzegać możemy nie tylko jako wynik powszechnych w owej epoce poglądów, lecz także jako wpływ osobistych doświadczeń życiowych Pucciniego, jego dorastania, środowiska rodzinnego, oraz kształtowania się jego wrażliwej osobowości i złożonych emocji pod wpływem matki. To właśnie z uwagi na te jego poglądy i przekonania postacie w jego operach, zwłaszcza postacie kobiece, nie tylko ucieleśniają jego podziw dla kobiecego poświęcenia i bezinteresownej miłości, jak Mimi czy Liu, ale także wyrażają jego podejrzliwy, zazdrosny, czy wręcz złośliwy stosunek do kobiet, jak to widzimy w przypadku postaci *Turandot*, z drugiej zaś strony także jego tęsknotę za prawdziwym romantyzmem i szczęściem w miłości.

#### 4.2.1 Mimi

*La bohème* Pucciniego należy do najbardziej oryginalnych jego utworów operowych, jest też „pierwszą operą w historii, w której osiągnięto tak doskonałe połączenie romantyzmu, realizmu i impresjonizmu”. Libretto stanowi, dokonaną przez Giuseppe Giacosa<sup>55</sup> i Luigiego Illicę<sup>56</sup>, adaptację powieści „Scènes de la vie de Bohème” francuskiego pisarza Henri Mügera, przy czym część wydarzeń fabuły nawiązuje do własnych doświadczeń życiowych Pucciniego. Właśnie to podobieństwo doświadczeń życiowych zainspirowało go do napisania tej jakże fascynującej opery.

Bohemia (dzisiejsze Czechy) była pierwotnie regionem w Europie Środkowej

---

<sup>54</sup> Giacomo Puccini: Giacomo Puccini correspondence, Music Division, *The New York Public Library*, JOB 87-2

<sup>55</sup> Giuseppe Giacosa (21 października 1847 - 1 września 1906) był włoskim poetą i dramaturgiem.

<sup>56</sup> Luigi Illica (9 maja 1857 - 16 grudnia 1919) był włoskim librecistą, który pisał dla Giacomo Pucciniego (zwykle wspólnie z Giuseppe Giacosa), Pietro Mascagniego, Alfredo Catalaniego, Umberto Giordano, barona Alberto Franchettiego i innych ważnych włoskich kompozytorów. Jego najsłynniejsze libretta operowe to te do "La Bohème", "Toski", "Madama Butterfly" i "Andrea Chénier".

należącym do Cesarstwa Rzymskiego, w latach 1918-1939 i po II wojnie światowej stała się częścią Czechosłowacji. To także obszar zamieszkania wędrownych Cyganów. W Dzielnicy Łacińskiej Paryża mieszka grupa artystów. Są wśród nich pisarze, muzycy, malarze i poeci. Większość z nich żyje w biedzie, ale lubią jeść, pić i bawić się w kawiarniach lub barach, prowadząc życie podobne do życia Cyganów. Ze względu na to swobodne i nieskrępowane życie nazywano ich „Cyganerią”, a Henri Müger był jednym z nich. Odwołując się do własnych przeżyć i doświadczeń, opisał życie tych ubogich artystów, odtwarzając ich postawy życiowe i poszukiwanie miłości. Jego książkę okrzyknięto pierwszą francuską powieścią o życiu romantycznym, a on sam stał się „pierwszym z Cyganerii”. W 1894 roku Puccini przypadkowo zetknął się z tą powieścią i od razu wzbudziła ona w nim duże zainteresowanie. Takie właśnie życie, jakie wiódł sam w młodości. Autentyczne, ludzkie emocje jej bohaterów do głębi poruszyły Pucciniego, postanowił więc stworzyć na jej podstawie operę.

*La bohème* już po swojej premierze zebrała jednogłośnie pochwały, a ówczesne gazety aż trzęsły się od komentarzy i doniesień na jej temat. Gazeta wieczorna „La sera” chwaliła „styl całej opery jest zwięzły, prosty i naturalny”; „La Tribuna” pisała, że wykonanie „każdej tej sceny, czy to uśmiech, czy akcja, dobrze pasuje do libretta”; „La gazzetta di Torino” komentowała, że „ta muzyka jest naprawdę skomponowana do bezpośredniej przyjemności... Zarówno pochwała, jak i krytyka Takie sądy mogą być dokonane.”<sup>57</sup>

Puccini użył w *La bohème* jako głównej linii melodycznej wielu typowych włoskich motywów, dzięki czemu muzyka stała się piękna w prostocie, a zarazem wzruszająca. Połączył w niej elementy liryczne i dramatyczne, tworząc bardzo charakterystyczną postać głównej bohaterki Mimì. Kompozytor chętnie nadawał postaciom swoich bohaterów operowych wyidealizowane cechy. Odznaczają się one więc prostotą i życzliwością, lecz finał ich losów rzadko bywa pomyślny. Fabuła opery jest prosta, lecz w prostej tragedii miłosnej kompozytor ukazał realia autentycznego życia owych czasów. Dlatego często mówi się, że Mimì jest jednym z

---

<sup>57</sup> Julian Budden: Puccini, his Life and Works, Oxford University Press Academic US, ISBN 9780195346251

bardziej klasycznych kobiecych wizerunków stworzonych przez Pucciniego. Jednocześnie werystyczna koncepcja twórczości Pucciniego polega na ukazaniu codziennych radości i smutków zwykłych ludzi, na opowiadaniu prawdziwych historii, poprzez które rzucić można światło na przyczyny aktualnych problemów społecznych.

Mimi jest z jednej strony bardzo niewinna i spontaniczna, z drugiej zaś jest to postać bardzo bliska ówczesnym realiom. Żyje w biedzie, utrzymując się z pracy hafciarki, jednak sytuacja życiowa wcale jej nie przytłacza - wręcz przeciwnie, czuje się szczęśliwa i pełna nadziei. To właśnie ta autentyczność Mimi sprawia, że jej doświadczenia wywołują tak silny rezonans emocjonalny u widza. Kiedy Mimi umiera, wywiera to kolosalne wrażenie na publiczności. W kreacji postaci scenicznych Puccini stosuje bardzo bogate środki wyrazu, a charakter Mimi został odzwierciedlony w każdym z aktów opery. Pierwszy akt ukazuje jej optymizm i piękno, trzeci akt siłę i życzliwość, w czwartym zaś oglądamy jej tragedię.

#### **4.2.1.1 Aria „Si, mi chiamato Mimi”**

Aria „Si, mi chiamato Mimi” jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych fragmentów w repertuarze operowym, pochodzi z opery *La bohème* autorstwa Giacomo Pucciniego. Premiera opery miała miejsce w Turynie w 1896 roku. *La bohème* do dziś pozostaje jedną z najbardziej cenionych oper, ciesząc się niesłabnącym zainteresowaniem na całym świecie.

##### **A. Kontekst Dramatyczny**

Aria „Si, mi chiamato Mimi” występuje w pierwszym akcie opery. Mimi, skromna szwaczka, przedstawia się swojemu sąsiadowi, poetowi Rodolfo. Ta aria ukazuje charakter i osobowość Mimi oraz inicjuje wątek romantyczny pomiędzy nią a Rodolfem.

##### **B. Forma**

Aria ta jest skonstruowana w formie ABA. W części A Mimi opowiada o swoim

skromnym życiu. Część B wnosi bardziej ekspresyjne i emocjonalne nuty, natomiast powrót do A pozwala Mimì kończyć swoje wyznanie w bardziej spokojny i refleksyjny sposób. Technika kompozytorska Pucciniego cechuje się nieustannym dążeniem do przełamywania konwencji i wprowadzania innowacji. Dlatego aria „Sì, mi chiamato Mimì” unika typowych ograniczeń formuły, dostosowując się do kontekstu tekstu i pozwala utworowi płynnie przejść od narracji do wyrazu lirycznego.

### **C. Melodia i Ekspresja**

Melodia arii jest liryczna i wyrafinowana, charakteryzując Mimì jako postać delikatną i wrażliwą. Puccini używa długich, łagodnych fraz, które płynnie przepływają przez różne rejestry głosu. Melodia jest dobrze wpisana w libretto, podkreślając słowa i ich emocjonalne znaczenie.

### **D. Harmonia**

Aria „Sì, mi chiamato Mimì” z opery *La bohème* Giacomo Pucciniego to wzorcowy przykład późnoromantycznej harmonii, w której kompozytor wykorzystuje różne techniki brzmienia, aby wyrazić uczucia i charakter postaci. Puccini często stosuje chromatyzm w tej arii. Chromatyczne przejścia pomagają w wyrażeniu subtelnych emocji i nastrojów, zwłaszcza tych, które dotyczą tęsknoty i delikatności Mimì. Puccini używa akordów rozszerzonych, takich jak septymowe czy nonowe, aby wzbogacić kolorystykę harmonii. Te akordy nadają arii większej ekspresji i głębi. Aria zawiera kilka modulacji, które pomagają w kierowaniu narracji muzycznej. Przejścia między różnymi tonacjami wzmocniają emocjonalny przekaz, podkreślając różne aspekty opowieści Mimì. W momencie, gdy Mimì wyraża bardziej intensywne uczucia, harmonia staje się bardziej skomplikowana i nasycona. Kontrastuje to z bardziej prostymi harmoniami, które pojawiają się, gdy opisuje swoje codzienne życie. Puccini w niektórych miejscach stosuje niespodziewane rozwiązania, które dodają ciekawej barwy. Pomaga to w przedstawieniu Mimì jako postaci pełnej niespodziewanych głębi. Podsumowując, harmonia w „Sì, mi chiamato Mimì” jest

skomplikowana, bogata i ekspresyjna. Puccini bawi się tradycyjnymi regułami harmonii, dodając własne, indywidualne zabiegi, które pomagają ukazać wielowymiarowość postaci Mimi i jej emocji.

## **E. Orkiestracja**

Orkiestracja w arii „Sì, mi chiamato Mim” pełni kluczową rolę w podkreśleniu emocji i charakteru głównej bohaterki. Puccini, znany z mistrzowskiego wykorzystania orkiestry w celu pogłębienia narracji operowej, wykorzystuje różne sekcje orkiestry oraz konkretne techniki, aby wzmocnić wydźwięk arii. W momencie, gdy Mimi opowiada o swoim prostym, codziennym życiu, smyczki grają delikatnie, często przy użyciu techniki flażoletów lub grając bardzo cicho, co dodaje muzyce subtelności i intymności. Puccini wykorzystuje także instrumenty dęte drewniane, takie jak klarnet czy obój, do wprowadzenia ciepłych, lirycznych melodii, które podkreślają uczuciowy charakter arii. W pewnych momentach arii pojawia się delikatne brzmienie harfy, które dodaje eteryczności i nastrojowości, podkreślając delikatny i marzycielski charakter Mimi. Chociaż cała orkiestra bierze udział w akompaniamencie tej arii, Puccini często wybiera jedynie kilka instrumentów w danym momencie, aby utworzyć bardziej przejrzyste i intymne tło dla śpiewu Mimi. Pomimo tego, że znakomita część arii jest spokojna i liryczna, istnieją momenty, w których Puccini wykorzystuje pełne brzmienie orkiestry, zwłaszcza w momentach pełnych emocji i intensywności – „Ma quando vien lo sgelo Il primo sole è mio Il primo bacio dell'aprile è mio!” (Ale kiedy nadejdzie odwilż, pierwsze słońce jest moje, pierwszy pocałunek kwietnia jest mój! – tłum. wł.) Puccini stosuje subtelne motywy orkiestrowe, które powracają w różnych częściach arii, dodając spójności i pomagając słuchaczowi zanurzyć się w narracji. W orkiestracji arii „Sì, mi chiamato Mim”, Puccini mistrzowsko łączy różnorodne kolory i tekstury instrumentów, aby ukazać zarówno delikatność, jak i głębię uczuć Mimi. Jego wykorzystanie orkiestry nie tylko dodaje bogactwa muzyce, ale także wzbogaca opowieść o życiu i miłości Mimi.

## F. Wykonanie

Ta aria jest napisana dla sopranu lirycznego. Głos powinien być ciepły, okrągły w brzmieniu i zdolny do wyrażenia delikatności i niewinności charakteru Mimì. Aria wymaga również zdolności do śpiewania długich fraz, a co za tym idzie kontrolowania oddechu. Śpiewaczka powinna dysponować znakomitą techniką wokalną, w tym umiejętności kontrolowania dynamiki (od pianissimo do forte) i używania kolorów brzmienia. Mimì opowiada o sobie, o swoim życiu jako prostolinijnej dziewczynie, która szyje kwiaty i cieszy się prostymi przyjemnościami. Wymaga to od śpiewaczki empatii, wrażliwości i zdolności do wyrażenia uczuć - jej niewinności, subtelnego poczucia humoru i delikatnej natury. Ważnym jest, by wymowa była nienaganna. Język włoski ma swoje specyficzne wymagania dotyczące dykcji. Właściwa wymowa słów jest kluczowa, by przekazać sens tekstu. Bogata orkiestra wymaga od śpiewaczki umiejętności śpiewania nośnym, a jednocześnie okrągłym i pięknym w brzmieniu głosem, bez naciskania na krtań w celu zwiększenia siły brzmienia. *La Bohème* jest klasykiem włoskiej opery werystycznej, co oznacza, że wymaga naturalizmu w śpiewie i aktorstwie.

„Si, mi chiamato Mimì” to piękna aria, która stanowi wyzwanie dla śpiewaczki, ale jednocześnie daje jej szansę na wyrażenie szerokiej gamy emocji i demonstrację jej umiejętności śpiewaczych. To wzorcowy przykład lirycznego stylu Pucciniego, który łączy piękno melodii, subtelność harmonii i orkiestracji z głębokim zrozumieniem tekstu i postaci.

Aria umiejscowiona jest w pierwszym akcie. Część A Już pierwsza jej fraza „Si, mi chiamato Mimì, ma il mio nome è Lucia” (nazywają mnie Mimì, ale moje imię to Lucja – tłum.wł.) to autoprezentacja postaci. Kiedy śpiewa się „Si” (odpowiadając na pytanie Rudolfa, czy podoba jej się to, o czym on opowiada), barwa głosu jest tak naturalna, jak podczas mówienia, ale konieczne jest utrzymanie wysokiej pozycji. Następnie Mimì kontynuuje przedstawianie się „La storia mia è breve. A tela o a seta ricamo in casa e fuori. Son tranquilla e lieta ed è mio svago far giglie rose. (Zajmuję się głównie haftem i cieszę się życiem, teraz jestem szczęśliwa i spokojna, jak te lilie i



róże, które przynoszą mi ukojenie)”. Tutaj początkowa nieśmiałość i powściągliwość Mimi stopniowo zanika w trakcie ich rozmowy i bohaterka powoli otwiera swoje serce przed Rodolfem, pokazując prawdziwe ja, tęsknotę za lepszym życiem i miłością. Recytatyw kończy się naturalnym przejściem do arii, Puccini łączy recytatyw z arią, pozwalając słuchaczowi spojrzeć wstecz i zdać sobie sprawę, że recytatyw z poprzedniej części został wzbogacony śpiewem przez kompozytora. Linia melodyczna wydłuża się, a Mimi powoli traci powściągliwość. Przedstawia kwiaty, które wyhaftowała, a w rzeczywistości samą siebie, stając się podekscytowana na wzmiankę o „d'amor” i „primavere” (miłość i wiosna). „Di primavere” jest punktem kulminacyjnym tej frazy. Na najwyższym tonie „a2” trzeba się na chwilę zatrzymać, ale muzyka i oddech podążają już w kierunku końca frazy „vere”, co jest istotnym wyzwaniem dla śpiewaczki (zob. przykład 26). Wiosnę można porównać do ciepła i przyszłości, której Mimi również nie może się doczekać.

(Przykład 26)<sup>58</sup>

The image displays three systems of musical notation for Mimi's vocal line and piano accompaniment. The first system features the lyrics "La sto-ria mia è bre-ve..... A tela o a se-ta ri-camo in casa e" with a *PPP* dynamic marking. The second system includes "fuori... Son tranquilla e lie-ta ed è mio sva-go far gigli e" with *espress.* and *pp* markings. The third system contains "li-a, che parla no d'a-mor, di pri-ma-ve-re,....." with *rit.* and *col canto* markings. A separate system on the right shows "ro-se...." with *rall:.....* markings.

W takcie 32 zaczyna się druga część arii, bardziej liryczna, a wewnętrzny świat

<sup>58</sup> Źródło przykładów muzycznych: *La bohème*; Milan: G. Ricordi & C., 1897. Plate 99000; Public Domain

Mimi odsłania się przed słuchaczami coraz bardziej. Część środkowa stanowi kulminację całego utworu, a zarazem najpiękniejszy chyba jego fragment. Znacznik „con molto anima” oznacza „z dużym ożywieniem”, więc trzeba tu nieco bardziej zintensyfikować ekspresję emocjonalną w śpiewie, zgodnie ze znaczeniem słów tekstu, „Ma quando vien lo sgelo, il primo sole è mio, il primo bacio dell'aprile è mio (Lecz kiedy nadchodzi odwilż, pierwsze słońce należy do mnie, pierwszy pocałunek kwietnia jest mój – tłum. wł.)”. Mimi mieszka w ciasnym i ciemnym pokoiku, serce jej jednak przepięknie słońce, tęskni za wiosną i za wszystkim co piękne. Jest to zatem najbardziej emocjonalny fragment arii, oddający pozytywne nastawienie do życia i optymizm Mimi oraz jej umiłowanie piękna. Ekspresja emocje tutaj powoli narastają, aż do wybuchu przy drugim „è mio” i istotnym jest, by tę sylabę nie za wcześnie zakończyć, a tym samym przerwać wyraz ekspresji. Zaraz po kolejnej frazie „il primo bacio dell'aprile” (pierwszy pocałunek kwietnia – tłum.wł.) Puccini zaznaczył „con grande espressione” (niezwykle emocjonalnie) (zob. przykład 27). Emocje rozwijają się wraz z muzyką i nagromadzone w poprzednim fragmencie są tutaj uwalniane. Ten fragment wymaga znakomitej pracy oddechowej. Należy pamiętać, by wcześniej rozluźnić mięśnie i nabrać głęboki wdech, lecz artykulacja musi być bardzo wyraźna, co dotyczy zwłaszcza trzech „è mio”, w których samogłoski „e”, „i” i „o” muszą być spójne i utrzymane na jednym poziomie.

(Przykład 27)

The image shows a musical score for Mimi's aria. The top system features the vocal line for MIMI and the piano accompaniment. The tempo marking is *AND: MOLTO SOST.* with the instruction *(si alza) con molta anima*. The lyrics are: *ma quando vien lo sge - - lo il pri.mo so.le è*. The piano part is marked *(38) pp* and *cres. poco a poco*. The bottom system continues the vocal line with the lyrics *mi - - o..... il pri - - mo*. The tempo marking *con grande espressione* is placed above the second system. Two red boxes highlight the tempo marking in the first system and the word *primo* in the second system.

Ta ostatnia część jest jednocześnie drugim punktem kulminacyjnym całego utworu (zob. przykład 28), jest ona jednak bardzo krótka. “Germogliata in un vaso una rosa. Foglia a foglia la spio!” (W wazonie kiełkuje róża. Liść do liścia, wypatrzyłam to – tłum. wł.). Więcej w tym fragmencie narracyjności, Mimi opowiada tutaj szczegółowo o swoim życiu. „Ma il fior ch'io faccio, ahimè!” (ale kwiaty, które haftuję, nie pachną – tłum. wł.). W tym fragmencie Mimi daje do zrozumienia, że sztuczne kwiaty, będące jedynie symbolem prawdziwych, są jak życie pozbawione autentycznej miłości. Jej tęsknota za nią jest wyraźnie odczuwalna w ostatniej frazie, ale jest w niej również ukryta nadzieja na przełamanie obecnej sytuacji. Ostatnia część, będąca recytatywem – „Altro di me non le saprei narrare. Sono la sua vicina che la vien fuori d'ora a importunare.” („Więcej o mnie nie mam do powiedzenia. Jestem twoją sąsiadką. Mieszkam obok i wchodzę tu, by niepotrzebnie zawracać głowę” – tłum. wł.) stanowi początek zalotów. Mimi w niewinny sposób prowokuje Rudolfa, by zaprzeczył jej słowom.

(Przykład 28)

### **4.2.1.2 Aria „Donde lieta”**

#### **A. Tło operowe**

W trzecim akcie, w śnieżną zimową noc, Mimi przychodzi, poszukując Rudolfa. Skarży się Marcello na swoje osamotnienie. Ukryta słyszy po chwili rozmowę Rudolfa i Marcello. Wynika z niej, że Rudolfo udaje brak miłości. Wie, że Mimi jest poważnie chora i ma świadomość, że nie potrafi jej pomóc z powodu braku środków. Rudolfo zauważa ukrytą ukochaną i scena kończy się znakomitym kwartetem, w którym podczas jednoczesnej kłótni Musetty i Marcello, Rudolfo i Mimi ponownie wyznają sobie miłość i postanawiają, że zostaną z sobą aż do wiosny (W tamtym czasie jedyną opcją na leczenie było znalezienie bogatego sponsora, który będąc kochankiem, pokryje konieczne koszty – przypis Autorki).

#### **B. Analiza formy utworu**

Aria „Donde lieta” to 39-taktowy utwór. Struktura utworu jest regularna i podzielona na - ABC.

W pierwszej części muzyka rozpoczyna się od tematu granego przez smyczki, który jest kontynuowany przez całą operę i jest grany przez orkiestrę za każdym razem, gdy pojawia się Mimi. W przeciwieństwie do pierwszego pojawienia się tematu w „Mi chiamato Mimi”, instrumenty, grające temat, zmieniają się z „tonu opartego na skrzypcach w I akcie na ton oparty na altówce i wiolonczeli, wykorzystujący ozdobniki jakim jest tryl”, z ciemniejszym brzmieniem. Jest to smutny obraz fizycznej słabości i psychicznej udręki Mimi. Jeśli chodzi o tonację, oryginalny D-dur został zmieniony na  $\flat$  D-dur, a w głosie środkowym występuje również opadający półton, natomiast harmonia pozostaje niezmienną.

Pierwsza część składa się z czterech fraz, które wydają się asymetryczne w strukturze, różnią się tempem i są niezwykle liryczne. Fraza „Addio, senza rancor!”, która pojawia się na końcu sekcji, może być postrzegana jako połączenie z drugą częścią. Druga część ma charakter narracyjny, w której Mimi wspomina wydarzenia z

życia. Sekcja ta składa się z trzech fraz aba, każda po cztery takty, o regularnej strukturze i opadającej melodii, wyrażającej lekki sentymentalny nastrój. Trzecia część utworu przechodzi bezpośrednio do A-dur, rozjaśniając barwy i ustawiając scenę dla kulminacji utworu, która jest wybuchem miłości Mimi. Trwa on jednak tylko dwa takty, a kompozytor nie poświęca przesadnej uwagi temu fragmentowi, tylko od razu przechodzi do zamykającej frazy w niższych rejestrach. Po raz kolejny melodia Pucciniego sugeruje, że życie Mimi jest krótkie, a jej miłość do Rodolfo nie będzie idealna i satysfakcjonująca.

### C. Śpiew

Utwór ten łączy w sobie recytatyw i arię jako całość, z lirycznym stylem arii jako uzupełnionym stylem narracji mówionej. Większość fraz zaczyna się od quasi części deklamowanej, a zakres wokalny znajduje się w środkowym rejestrze głosu sopranowego. tempo jest równomierne, zaś siła wymaga nośnego piana i swobodnego forte. Dlatego ważne jest, aby oddychać powoli i spokojnie w tempie rytmu. Istotne jest, aby być wiernym emocjom postaci i przedstawić pogrążoną w smutku Mimi, której nadzieje na lepsze życie zostały zniszczone, a nie starać się używać nadmiernego forte i popisywać się umiejętnościami wokalnymi, a jednocześnie nośność głosu jest niezwykle istotnym aspektem. "Podczas śpiewania takich utworów, jasność, elastyczność i sprężystość głosu są drugorzędne w stosunku do dramatycznej siły głosu, kontrastu sił, kontrastu tonów, pełni wsparcia oddechu i niekończącego się rozciągania melodii z nieustanną wytrwałością".<sup>59</sup>

Pierwsza część arii obejmuje takty 1 do 16. Muzyka rozpoczyna się w tonie recytatywnym, wyrażając radość dwojga ludzi, którzy początkowo poczuli do siebie wzajemną miłość, teraz jednak czeka ich rozstanie. Chora Mimi ma powrócić do swojego pustego pokoju, aby dalej haftować. Tempo tutaj waha się od „lento molto” do „andantino” (zob. przykład 29). Oba tempa są stosunkowo powolne, śpiewać należy więc stabilnie, bez napięcia, niespiesznie zwiększając dynamikę. Przedstawia

---

<sup>59</sup> Jiaxiang Shang . Historia europejskiej muzyki wokalne [ M ] . Beijing: Wydawnictwo Muzyka Chińska. 2003, 151-152.

to wizerunek osłabionej, trawionej chorobą Mimi i jej szczerą miłość do Rodolfa, oraz żal, że z powodu choroby będą musieli się rozstać.

(Przykład 29)

The image displays two systems of a musical score. The first system features Mimi's vocal line (MIMI) and piano accompaniment (R). Mimi's line begins with the lyrics "Donde lie - ta u - sci al tuo grido d'a." and is marked "LENTO MOLTO" with a tempo of 66. The piano part includes a measure marked "(26)" and "pp". The second system shows Mimi's vocal line with the lyrics "Va-i?" and "mo - re, tor - na so - la Mi - mi al so - li - ta - rio". The tempo changes to "ANDANTINO" with a "poco rit." marking. The piano part includes "ANDANTINO espressivo" and "agitando un poco" with dynamic markings "mf" and "p".

Druga część obejmuje dwie frazy. Po długim namyśle Mimi postanawia rozstać się z ukochanym i tonem niemalże zwykłej mowy przekazuje mu ostatnie instrukcje. Melodia w tej części opada, tempo zaś zmienia się na „andantino mosso” (zob. przykład 30), gdyż Mimi chce złagodzić ból straconej miłości poprzez nieco swobodniejszy ton. Tonacja zmienia się z  $\flat$  D-dur na  $\flat$  A-dur, a następnie z powrotem na  $\flat$  D-dur, pokazując ambiwalentne uczucia Mimi i jej niechęć do rozstania się z Rodolfem, wyraźnie widoczną tam, gdzie mówi, co ten ma zrobić z jej osobistymi rzeczami.

(Przykład 30)

The image shows a musical score for Mimi's aria. It consists of two systems. The first system has a vocal line for MIMI and a piano accompaniment. The tempo markings are *Lento*, *rallentando*, *AND<sup>te</sup> MOSSO* (quarter note = 84), *ritenuto*, and *a tempo*. The lyrics are: "Addio, senza rancor... Ascolta, ascolta. Le poche". The piano part has dynamics *pp* and *pp leggerrissimo*. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "robe a du-nache lasciassi spar-se. Nel mio cas-". The piano part has dynamics *pp* and *pp leggerrissimo*.

Trzecia część zaczyna się w tonacji A-dur, po czym następuje przejście do D-dur. Chociaż Mimi stara się jak najlepiej zapanować nad sobą i stłumić smutek, choć chce wyglądać na zupełnie spokojną, jej żal jest coraz dotkliwszy. W głębi serca nie chce się rozstawać, jest jednak ciężko chora i nie może znieść bycia ciężarem dla ukochanego. Myśląc o podarunku, jaki dał jej Rodolfo podczas ich spotkania, czuje jeszcze większy smutek. Ta rozłąka to pożegnanie. Mimi nie kontroluje już swoich wewnętrznych emocji. Pozwala sobie na wybuch, wyrażając swój żal za ich wzajemnym uczuciem, mówiąc „se vuoi (jeśli chcesz)” trzy razy z rzędu (patrz przykład nr 31), chcąc zostawić Rodolfowi czepek, który był symbolem ich miłości, jako jedyną po niej pamiątkę. Ton słów „se vuoi” jest za każdym razem inny, a dynamika zmienia się od silnej do słabej, następnie zaś ponownie w mocną. Za pierwszym razem śpiewamy mocno, z silnym uczuciem; za drugim razem niżej o tercję wielką, co sugeruje, że Mimi trochę boi się odmowy; za trzecim razem następuje powrót do tonacji D-dur, Mimi płacze, co oddane zostało przez wznoszącą progresję chromatyczną, ukazującą jej skomplikowany nastrój i w tym wybuchu emocji aria osiąga swoją kulminację. W końcu wypowiada słowa „Addio senza rancor”

(żegnaj, bez urazy – tłum.wł.), wyśpiewując swoją nieskończoną nostalgię i niechęć do zakończenia tego związku (zob. przykład 31).

(Przykład 31)

MIMI  
ro - sa. Se vuoi,..... se vuoi,..... se vuoi ser -  
animando e cres. dim. rall.  
poco allarg. a tempo  
MIMI  
- bar - la a...ri - cor - do d'a...mor!..... Ad - di - o,  
poco allarg. f. rit. a tempo  
corta

W arii „Donde lieta” myśli i emocje Mimi pełne są zmienności. Te czynniki emocjonalne powinny w pełni odzwierciedlić się w kolorze głosu. Należy zwrócić uwagę, że znaki emocjonalne często są różne. Z jednej strony Mimi mówi o rozstaniu, które jest naturalną konsekwencją decyzji obojga, a z głosu przebija niechęć rozstania i tęsknota za ukochanym. Ten dualizm jest zawarty w konstrukcji frazy i prowadzeniu melodii przez kompozytora. Jest w niej jakby ukryte łkanie, westchnienie, melancholia.

Puccini przywiązuje w swoich operach dużą wagę do rozwoju linii melodycznych. Melodia jest nośnikiem informacji, przyczyniając się do posuwania akcji i obrazowania charakterologicznego postaci. Również ze względu na formę strukturalną, w której brak samodzielności poszczególnych części, niemożliwe jest całkowite oddzielenie recytatywu od arii. Recytatywy w operach Pucciniego to recitativo accompagnato, pełne śpiewności, z często występującymi w nim fragmentami tematów melodycznych, które dodają siły dramatycznego wyrazu. Arie zaś stanowią kontynuację tradycji osnowy treści libretta na pięknie prowadzonej melodii. Dzięki temu dają śpiewaczce lub śpiewakowi znakomitą szansę zaprezentowania walorów głosu, a także użycia palety barw w celu zobrazowania



nastroju lub zmiany akcji. Wyrażenie emocji, a co za tym idzie uzyskanie kolorytu w zależności od rozwoju akcji scenicznej wzmaga przekaz treści i daje słuchaczowi szanse obcowania z bogactwem brzmienia i harmonii muzyki ze słowem. Oczywiście są pełne śpiewności, zawierają jednak również elementy narracyjne, co czyni je bogatszymi i bardziej wielowymiarowymi. Ten rodzaj połączenia recytatywu i arii m.in. u Pucciniego jest często nazywany „arioso” (które wywodzi się z okresu bel canto). Ważnym jest, kreując te partie jako sopran liryczny, by pomimo dużego składu orkiestry nie prowadzić głosu zbyt szeroko. Bogate brzmienie orkiestry i przekazywane emocje mogą prowokować do nadmiernej chęci poprowadzenia frazy przy użyciu zbyt dużej ekspresji, a co za tym idzie forsowania głosu. Zebrany głos i dobre zawieszenie w głowie spowodują możliwość przebicia się bez problemu przez orkiestrę i sensowną kreację postaci Mimi.

#### 4.2.2 Liu

*Turandot* to ostatnia opera skomponowana przez Pucciniego, a zarazem dzieło niedokończone. Puccini zawsze przykładał wielką wagę do wyboru libretta. *Turandot* jest w tym wypadku znakomitym tego potwierdzeniem. Libretto tej opery stanowi adaptację tekstu niemieckiego pisarza Johanna Christopha Friedricha von Schillera<sup>60</sup>, powstałego na motywach pięcioaktowej tragikomedii *Turandot* XVIII-wiecznego dramaturga Carla Gozziego<sup>61</sup>. Temat tej opery to groteskowe połączenie tragedii i komedii z elementami baśniowymi, co bardzo odróżnia ją od innych oper Pucciniego.

Treść opery to legendarna opowieść, której akcja dzieje się w starożytnych Chinach. Trzy główne postacie: entuzjastyczny, odważny i mądry Książę Kalaf, piękna i okrutna Księżniczka Turandot oraz miła i ofiarna służąca Liu. Ich wątki splatają się ze sobą, tworząc fascynującą widza i słuchacza historię. Zakochanie księcia sprawia, że gotów jest zaryzykować własnym życiem, by zdobyć upragnioną miłość. Odnosząc to wzorców chińskich można zauważyć, że nie Turandot, ale

---

<sup>60</sup> Johann Christoph Friedrich von Schiller (10 listopada 1759 - 9 maja 1805) był niemieckim dramaturgiem, poetą i filozofem.

<sup>61</sup> Carlo, hrabia Gozzi (13 grudnia 1720 - 4 kwietnia 1806) był weneckim dramaturgiem.

właśnie Liu jest najbardziej reprezentatywnym przykładem kobiety z Chin. Gotowa z miłości do poświęcenia, skromna, ofiarna, z dużą dozą wyrozumiałości, kieruje się w głównej mierze dobrem Kalafa. Niestety miłość ta nie zostaje odwzajemniona i Liu składa swoje życie w ofierze za Kalafa. Nie mogąc wytrzymać tortur, a jednocześnie nie chcąc wyjawiać imienia ukochanego, popełnia samobójstwo. Opera kończy się pozornym happy endem, ponieważ na szali miłości Kalafa i Turandot zostaje złożone życie Liu.

Należy zauważyć, że kiedy Giacomo Puccini, Giuseppe Adami i Renato Simoni adaptowali libretto opery, nie trzymali się ściśle schematu nakreślonego przez Schillera, lecz raczej zwracali uwagę na wymogi formy operowej i jej potrzeby estetyczne, śmiało modyfikując fabułę. Biorąc pod uwagę wymagania czasowe formy operowej, oryginalne pięć aktów skrócone zostały do trzech. Ponadto na podstawie oryginalnej fabuły wykreowano nową postać – Liu. To właśnie udana kreacja wizerunku Liu sprawia, że opera *Turandot* jest wyjątkowa i różni się od poprzednich oper kompozytora.

Zgodnie z twórczymi intencjami Pucciniego i jego librecistów, Liu miała być pierwotnie tylko dodatkiem do wątku Księżniczki Turandot i Księcia Kalafa, postacią jedynie drugoplanową. Jednak to ona właśnie nie tylko poruszyła serce okrutnej Księżniczki, lecz także serca publiczności. i Arie „Signore ascolta” i „Tu che di gel sei cinta” należą do obowiązkowego repertuaru sopranu lirycznego. Choć arie Liu są relatywnie krótkie, mają ogromną wyrazistość emocjonalną. Puccini dokonał transformacji postaci Liu z kobiety skromnej i słabej w szlachetną, wielką i bohaterską. Liu, postać drugoplanowa, staje się praktycznie postacią równorzędną do tytułowej Turandot. Jest zarazem symbolem sentencji, której motto brzmi: „Miłość wszystko zwycięża”.

#### **4.2.2.1 Aria „ Signore ascolta”**

##### **A. Tło dramatu**

Pierwsza aria Liu umiejscowiona jest w pierwszym akcie. Zauważalne w niej są

wpływy muzyki chińskiej, przejawiającej się w melodii i harmonii. Puccini, w prostocie piękna melodii wspaniale wpisuje się w opisywany w librecie wizerunek psychologiczny Liu. Kiedy książę Kalaf postanowił zaryzykować życie, aby odgadnąć zagadki okrutnej księżniczki, Liu, od dawna głęboko w nim zakochana, nie może dłużej skrywać swoich uczuć, błagając usilnie i starając się go przekonać, by nie wchodził na tę niebezpieczną ścieżkę „*Ei perderà suo figlio, io L'ombra d'un sorriso* (on straci syna, a ja stracę mój drogocenny uśmiech -tłum. wł.)”.

## **B. Struktura formy muzycznej**

Głównymi cechami utworu są pojedynczy temat wykorzystany w fazie ekspresyjnej i pojedynczy temat wykorzystany w kontrastującym fragmencie. Utwór jako całość składa się z dwóch części i kody, część -A - prezentacji, kontrastującej z częścią B i kody. Ostatnie trzy takty to koda, która składa się z rozwiązania akordu i zakończenia na dominancie.

## **C. Harmonia**

Opery Pucciniego są odważne i innowacyjne, jeżeli chodzi o zastosowanie języka harmonicznego, czerpiąc ze stylu dzieł orkiestrowych Wagnera i łącząc głos i orkiestrę w relacji między muzyką wokalną i instrumentalną. Twórca wykorzystuje muzykę wokalną jako główną, natomiast muzykę instrumentalną jako tło, używając przemyślanych rozwiązań i bogatej orkiestracji do zobrazowania środowiska społecznego i wyrażenia psychologicznych działań postaci. Wykorzystuje muzykę, aby nakreślić atmosferę każdej sceny i zasugerować wewnętrzne subtelności stanów psychicznych bohaterów.

Aria ta rozpoczyna się ze słabą intensywnością, z długim dominującym akordem we wstępie, partia wokalna wchodzi po dwóch i pół uderzeniach i służąca Liu zaczyna płakać, pierwsze takty 1-8 są w progresji tercji, a melodia dwóch słów „*Ahimè*” , prowadzona w dół, zwiększa płynność i pasuje do charakteru Liu, stopniowo mówiąc o uczuciach bohaterki (zob. przykład 32).

Puccini osłabił stabilność akordów, nadając kwintom akordów bardziej basowy charakter i czyniąc główną funkcję akordów mniej oczywistą, nie tylko po to, by melodia była bardziej orientalna, ale także by wyrazić wewnętrzny niepokój Liu.

(Przykład 32)<sup>62</sup>

LIÙ (approaching the Prince and tearfully beseeching him) (avvicinandosi al Principe, supplichevolo, piangente)

Oh! I en - treat thee, Sire, O Sire, to  
Si - gno - re, a - scol - ta! Ah, si - gno - re, a -

Adagio ♩ = 50

pp

LIÙ

hear me! Liù can bear no more! Her wear - y  
- scol - ta! Liù non reg - ge più! Si spes - sa il

p

LIÙ

heart will break, worn with her wan - d'ring; thy name a - lone to sus -  
cuor! Ahi - mè, ahi - mè, quan - to cam - mi - no col tuo no - me nel -

W końcowych czterech taktach Puccini stosuje przeskok o oktawę, delikatne crescendo, a następnie zanik intensywności, rozszerzający się i wydłużający rytm oraz zawsze kolumnowy akord, dzięki czemu fraza brzmi w sposób pełny, obrazując napięcie. Utwór kończy się rozpaczliwym krzykiem służącej Liu: „Liu non regge piu!” (Liu nie wytrzyma więcej – tłum. wł.) Finał kończy się na trzecim stopniu tonacji, z utrzymującą się słabą nutą sopranu, która wzmacnia wewnętrzny ból i rozpacz Liu.

<sup>62</sup> Źródło przykładów muzycznych: *Turandot*; Milan: G. Ricordi & C., 1929. Plate 121329; Public Domain

## D. Melodia

Utwór wykonywany jest w dużej mierze w dynamice piano (słabej), z prostymi wariacjami w akompaniamencie, podkreślającymi tekst. Wariacje harmoniczne nadają muzyce bardziej ekspresyjny charakter. Kompozytor używa wolnego tempa, zaś muzyka porusza się delikatnie w rytmie cztery czwarte, z wieloma liniami legato, które sprawiają, że muzyka jest bardziej liryczna.

Melodia na początku jest płynna i delikatna, pokazując ostrożność Liu, jakby bohaterka próbowała kontrolować swoje emocje i nie była w stanie stłumić swoich uczuć, przez co ukazane jest jej wewnętrzne rozdarcie emocjonalne. Kiedy dochodzi do „Ma se il tuo destino...” (a jeśli to jest twoje przeznaczenie...- tłum. wł.) melodia ponownie wkracza i rytmiczny schemat zaczyna się zmieniać, przez co muzyka staje się bardziej intensywna, pokazując niekontrolowane poruszenie i udrękę służącej Liu (zob. przykład 33).

(Przykład 33)

LIÙ

*p*

- tain her, thy name alone to re-vive her!  
- l'a - ni - ma, col no - me tuo sul le lab - bra!

rit.

*p*

*pp*

But if on the  
Ma se il tuo de -

LIÙ

mor - row thy fate should be dec - id - ed, we must  
sti - no, do - man, sa - rà de - ci - so, noi mor -

*p*



Dopiero w szesnastym takcie muzyka powraca do tempa części wolnej. Wzorec rytmiczny również zmienia się z ósemkowego i szesnastkowego na dwu- i cztermiarowe. W orkiestracji, wznosząca się skala dźwięków harfy toruje drogę dla długiej melodii, a pozostałe głosy umieszczone w kolumnowych długich akordach, aby zapewnić harmoniczne wsparcie. Melodia wykorzystuje trzy duże skoki oktawowo, żeby wyrazić wewnętrzne wzloty i upadki Liu. Końcowe, bardzo słabo utrzymane b w mollowej tonacji odzwierciedla zmianę w sercu Liu od żalu do szlochu. Dysonansowa konfiguracja harmoniczna wydobywa niekontrolowane emocje Liu wobec Kalafa. W tym miejscu melodia osiąga muzyczny punkt kulminacyjny, w której emocje służącej Liu stopniowo ukazują swój przejmujący wydźwięk.

## E. Śpiew

Aria dotyczy prośby Liu do Kalafa, więc brzmienie głosu jest bardzo istotne. Aira Liu ukazuje zarazem różnice społeczne, a jednocześnie daje znak, że miłość radzi sobie z wszelkimi podziałami. Oddech musi być dobrze kontrolowany, a głośność nie może być przesadzona. W całej arii nie ma ani jednego „f”, tylko „p” i „pp”, co wyraża poczucie powagi. Z jednej strony wynika to z różnicy między społeczną pozycją służącej i jej pana, z drugiej strony powinno to być związane z mięką, czułą osobowością postaci. Ale jednocześnie Puccini używa tej samej melodii z różnymi akordami i zmianami tempa, tworząc silny kontrast i dodatkowo odzwierciedlając złożone i zmieniające się wybuchy emocjonalne Liu.

Dlatego śpiewaczka musi przygotować oddech z dużym wyprzedzeniem i śpiewać ze znakomicie otwartym gardłem „nie pozwalając, aby zbyt intensywna dynamika i

zbyt niewłaściwie kontrolowany oddech zepsuły atmosferę "błagania". W taktach 1-3 Liu śpiewa dwa wersy „Signore ascolta” (posłuchaj panie – tłum. wł.) z wyczuciem progresji, przy czym drugi wers jest bardziej pokorny w tonie niż pierwszy. „Si „pada na samogłoskę „i” i musi szybko przejść do wysokiej pozycji rezonansu głowowego, natomiast podczas śpiewania „ta” wysoka pozycja nie może opaść, aby uniknąć niespójnego dźwięku. „Ah” jest łącznikiem między dwoma wersami i nie powinno być śpiewane oddzielnie z powodu zmiany oddechu, musi być śpiewane jednolicie w lini. „Liù non regge più!”(Liu już nie wytrzyma więcej – tłum.wł.) jest śpiewane z pełnymi emocjami, wyrażając wewnętrzną udrękę Liu. Należy zwrócić uwagę na wymowę podwójnych spółgłosek, jednocześnie nie przerywając ciągłości prowadzenia linii melodycznej. „Ahimè, ahimè” jest śpiewane z wysokim  $\text{b a}$  i lekkim wydłużeniem na wysokiej nucie, na jednym oddechu. Drugie "ahimè" jest śpiewane z pomocą poprzedniego „mè”. W następnym fragmencie występuje kombinacja triol i ćwierćnut i ważne jest, by rozróżnić te zmienności podczas śpiewania, wydobywając zwartość triol.

Od ósmego taktu nastrój zaczyna się zmieniać, a emocje Liu potęguje myśl, że jej ukochany Kalaf może stracić życie, w przeciwieństwie do jej pokornego błagania. Ostatnia fraza „Ei perderà suo figlio,io l'ombra d'un sorriso” (On straci swojego syna, ja cień uśmiechu – tłum.wł.) jest zaśpiewana słabszym głosem, wydobywając żal i rozpacz w sercu kobiety. Pierwsza oktawa, „Liù non”, wymaga delikatnego i miękkiego wejścia na dźwięk, z dobrym podparciem; druga oktawa, „regge”, jest skierowana w dół, co wymaga zwrócenia uwagi na pozycję śpiewu, aby wraz ze zmianą wysokości dźwięku nie utracić wysokiego zawieszenia; ostatnia oktawa, „Ah, pietà”, nie tylko zatrzymuje się na  $\text{b A}$ , ale także łączy się z  $\text{b B}$ , co czyni ją jeszcze trudniejszą do zaśpiewania, wymagając od śpiewaczki stabilnej i technicznie bardzo dobrej pracy oddechowej (zob. przykład 34).

(Przykład 34)

The image shows a musical score for the aria 'Liu' from Puccini's opera 'Turkmen and the Girl'. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems. The first system features a vocal line for Liù and a piano accompaniment. The vocal line has two phrases highlighted with red boxes: 'Liu can bear no more!' and 'Hear her'. The piano accompaniment is marked 'Lento' and 'pp' (pianissimo). The second system continues the vocal line with the lyrics '(or) Ah! - ta!' and is marked 'molto rit.' (molto ritardando). The piano accompaniment includes a 'mf' (mezzo-forte) section and a 'pp' section. The score concludes with the instruction '(she falls to the ground, sobbing and spent) (si piega a terra, sfinita, singhiozzando)'. The score is marked with 'Ped.' (pedal) and 'rall:.....' (rallentando).

W arii często pojawiają się określenia dynamiczne p czy pp, co jest dodatkowym wskazaniem charakteru postaci. Liu nawet gdy jest przejęta, a nawet przerażona drogą, którą wybiera ukochany, przedstawia swoje argumenty zgodnie z wizerunkiem kobiety wschodu, zawierające delikatność i łagodność. Z jednej strony wynika to z jej statusu służącej, stojącej niżej w hierarchii od swojego pana, z drugiej jednak strony wiąże się z dobrocią i czułością charakteru postaci. Choć aria ta nie jest długa, stawia śpiewaczce wysokie wymagania pod względem prowadzenia frazy legato, operowania barwą głosu, a co za tym idzie istotnej kontroli oddechu. Już pierwsza fraza jest niełatwa. Puccini połączył słowa „Signora ascolta” z westchnieniem „ah”. Ważnym jest by, jak z jednej strony zrealizować łuk, a z drugiej zaznaczyć westchnienie.

Pierwsza fraza arii pojawia się w środkowym rejestrze sopranowym z dynamiką „p”. Niemal natychmiast po akordzie pianissimo w partii fortepianu wchodzi partia głosowa.



Wymaga to od śpiewaczki umiejętności kontrolowania głosu, aby uzyskać miękką, delikatną i bogatą barwę, oddającą czułość i szczerść charakteru. Utrzymanie głosu w dynamice piano, a jednocześnie zachowanie okrągłego brzmienia to zadanie podparcia, które wymaga istotnych umiejętności od wykonawczynie. Puccini zaznacza miejsca ritardando i następnie powrót do tempa. Błędem byłoby utrzymanie zwolnienia w miejscu, gdzie kompozytor wyraźnie sugeruje pójście do przodu. Trudnym miejscem jest fraza na słowach „noi morrem sulla strada dell’esilio” (umrzemy w drodze na wygnaniu – tłum. wł.). Bardzo istotnym jest wykonanie właściwe czasowo ćwierćnut na sylabach „-rem sulla. Wysokie dźwięki utrzymane są tu w dynamice forte, których nie można przyspieszać. Trudnym jest przejście z dynamiki forte w tym miejscu do dynamiki p na słowach „strada dell’esilio”, które należy rozumieć jako wyrażenie melancholii, smutku, zadumy. Kulminacja następuje na słowach „Liu non regge più! Ah, pietá” (Liu już nie wytrzyma, och, litości – tłum. wł.). Śpiewaczka powinna bardzo dobrze oddechowo przygotować ostatnie dźwięki „pietá”. Po frazie „Liu non regge più!” należy rozluźnić mięśnie brzucha i nabrać głęboki wdech, pozwalający na wykonanie wysokich dźwięków b A, i b B. Ostatni dźwięk powinien zabrzmieć forte, a jednocześnie na tyle swobodnie, by ekspresja wyrazu nie zaburzyła emisji wokalne.

Sopran liryczny jest określeniem Fachu głosowego, ale każda ze śpiewaczek ma swój indywidualny organ głosowy i należy starannie zwrócić uwagę na fakt, że określenie forte musi być zgodne z możliwościami danego głosu. Nadmierne użycie organu głosowego prowadziłyby do efektu wręcz odwrotnego niż wskazany. Ponieważ na dzieło operowe składa się z koordynacji wielu elementów, dlatego ważnym jest dostosowanie brzmienia orkiestry w dynamice forte do danej śpiewaczki i jej możliwości.

#### **4.2.2.2 Aria “Tu che di gel sei cinta”**

##### **A. Tło dramatu**

„Tu, che di gel sei cinta” to pożegnalna aria Liu z trzeciego aktu. Turandot chcąc za wszelką cenę odkryć imię Księcia, torturuje Liu, ta jednak, potępiając bezwzględność Księżniczki, poświęca życie w imię miłości.

##### **B. Analiza formy muzycznej**

Aria ma strukturę ABC, z tonacją  $b$  e-moll biegnącą przez całość i materiałem rozwijającym się w sposób progresywny. Część A składa się z taktów 1-9, część B składa się z taktów 10-20 i kończy się rozwiązaniem akordu septymy do akordu dominantowego e-moll, kończąc część B. Część C składa się z taktów 21-27, kontrastującego fragmentu i iteracji reprzyzy, od akordu septymy do akordu dominantowego, kończącego utwór.

##### **C. Melodia**

Melodia rozpoczyna się powoli i spokojnie, tworząc atmosferę melancholii. Wydaje się, jakby zapowiadała tragiczną przyszłość Liu. W tym momencie melodia wznosi się w skali, zaś akompaniament fortepianowy podąża w tym samym kierunku, stopniowo odkrywając emocje postaci. Od taktów 10 do 20 kierunek melodyczny ulega dramatycznej zmianie, a akompaniament staje się bardziej gęsty, symbolizując cierpienie Liu. Dochodzimy do punktu kulminacyjnego utworu, gdzie melodia ewoluuje z większym napięciem niż w poprzednich fragmentach, a jej rejestr znacząco się podnosi, osiągając nawet szczyt w opadającym „B” oktawy dwukreślnej. To wszystko prowadzi do kulminacyjnej chwili wyrażającej wewnętrzną udrękę Liu i jej tęsknotę za światem.

##### **D. Orkiestracja**

W części A orkiestra jest zdominowana przez grupę instrumentów dętych

drewnianych, z obojem i tubą podążającymi za melodią partii wokalne w oktawach, klarnetem wypełniającym głosy wewnętrzne i altówką zajmującą się niższymi głosami, z ogólnym zakresem obejmującym tylko półtorej oktawy skupionej na zakresie wokalnym. Ze względu na stosunkowo niewielką liczbę instrumentów z rodziny dętych drewnianych i stosunkowo wąski zakres, orkiestracja części A jest skromna.

W części B orkiestracja zostaje wzmocniona w stosunku do części A, z klarnetem, obojem i pierwszymi skrzypcami, wspierającymi partię wokalną; flet zostaje dodany w celu udekorowania i upiększenia wysokich głosów; róg i wiolonczela wypełniają głosy basowe i wewnętrzne; harfa, drugie skrzypce i altówka są stopniowo dodawane do sekcji, a zakres zostaje rozszerzony do dwóch i pół oktawy pod koniec części B, tak że orkiestracja tej części znajduje się w fazie przejściowej od skromnej do bardziej rozbudowanej.

W części C ogólna orkiestracja stopniowo rozszerza się do pełnej orkiestry, z sekcją dętą drewnianą odpowiedzialną głównie za podążanie za melodią wokalną, sekcją dętą blaszaną i smyczkową za bas, a zakres obejmuje trzy i pół oktawy, osiągając największą orkiestrową obsadę w arii.

## **E. Śpiew**

Aria „Tu, che di gel sei cinta” jest odważniejszym i bardziej bezpośrednim wyrazem miłości niż „Signore, ascolta”, i jest bardziej intensywna muzycznie, gdy Liu konfrontuje się z Turandot i śpiewa „Tu, che di gel sei cinta, da tanto fiamma vinta, l'amreai anche tu” (Twoje zimne serce stopi się z gorącym ogniem miłości, zakochasz się także ty). Kompozytor wykorzystuje progresywny ruch w górę, a także rytmiczny wzór ósemkowy, tworząc jakby nierówną melodię i dając wrażenie tempa zdążającego do przodu, co tutaj podkreśla odważną, zdeterminowaną stronę Liu.

Puccini potrafił doskonale łączyć cech wizerunkowe postaci z brzmieniem różnych instrumentów muzycznych, czym znakomicie uatrakcyjniał fabułę. Na przykład, opisując księżniczkę Turandot, używa się głównie instrumentów dętych blaszanych i

instrumentów smyczkowych, a motyw tematyczny „Kwiatu jaśminu” służy podkreśleniu jej majestatu. W przypadku postaci Liu używa partii fletu solo, oboju i skrzypiec, wyrażając jej delikatność i dobroć subtelną i elegancką barwą, co dowodzi niezwyklej wykwintności i wyszukania.

Na przykład pierwsza fraza „Tu che di gel sei cinta” (Ty, otulona lodem – tłum. wł.) jest bezpośrednim oskarżeniem Liu pod adresem Księżniczki, w tonie, w którym wyczuwalna jest tłumiona złość. Liu stawia odważne kroki w kierunku śmierci. Początek utrzymany jest w dynamice piano. Partia wokalna i melodia akompaniamentu są w relacji unisono, a zaznaczone w partyturze linie legato sprawiają, że muzyka brzmi mocno i kojąco. Przy słowie „vinta” w takcie 5 kompozytor umieścił znacznik tenuto, a dźwięk ten należy zaśpiewać w pełni i z mocą. Takty od szóstego do ósmego stanowią powtórzenie dwóch fraz „l'amerai anche tu (wtedy się w nim zakochasz – tłum. wł.)”. Pod koniec taktu 8 znacznik rit. – ritenuto, wskazuje na stopniowe spowolnienie (patrz przykład 35). Fraza ta stanowi progresyjne rozwinięcie poprzedniej, z wyraźnym postępem emocjonalnym, co wymaga zarówno zwiększenia siły głosu, jak i wzmocnienia ekspresji. Odzwierciedla to mocną wiarę Liu w miłość, jak i jej niezłomne przekonanie, że Księżniczka Turandot ostatecznie pokocha Księcia.

(Przykład 35)

LIU  
con dolorosa espressione

Thou, who with ice art gird - I'd  
Tu, che di gel sei cin - ta,

**27** **And<sup>no</sup> mosso**  $\text{♩} = 69$   
(con un poco d'agitazione)  
con dolorosa espressione

*p*

must melt be - neath such pas - sion,  
da - tan - ta fiam - ma vin - ta,

LIU

and hisloveshallwaken thine! and hisloveshallwaken  
l'a.mera.i anche tu! l'a.me.ra.i anche  
rit:.....

LIU

thine! For ere the day is break - ing,  
tu! Prima di questa au - ro - ra,  
a tempo  
p  
pp

W tej arii kompozytor skonstruował głęboko kontrastujące elementy muzyczne, wykorzystując różnorodne zmiany tempa i dynamiki linii melodycznej. Liu śpiewa dwukrotnie słowa: „Prima di questa aurora, io chiudo stanca gli occhi, perche gli vinca ancora” (Zanim nadejdzie świt, zamknę zmęczone oczy, by już nigdy nie ujrzeć jego twarzy – tłum.wł.). Mimo powtarzania tego samego tekstu, wykonanie różni się w obu przypadkach. W pierwszej interpretacji kompozytor wprowadza zmiany tempa,

tworząc rytm o strukturze ścisły-luźny-ścisły, przechodząc od pierwotnego tempa do wolniejszego i ponownie wracając do początkowego. W ten sposób oddaje złożoną paletę emocji Liu: z jednej strony jej gotowość do śmierci dla zwycięstwa Kalafa, a z drugiej ból związany z myślą, że już go więcej nie ujrzy. (patrz przykład 36).

(Przykład 36)

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

*p*

**a tempo**

*pp*

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

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

*pp stacc.*

LIÙ  
 ev - er... shall close for ev - er...  
 - co - ra... Et vinca an - co - ra...

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

*pp*

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

**rall:..... a tempo**

W drugim powtórzeniu kompozytor wielokrotnie używa określenia dynamicznego crescendo (crescendo con calore – narastająco z ciepłem; crescendo e allargando –

narastająco z patosem), aby pokazać determinację służącej Liu, pragnącej oddać życie w imię miłości. Ostateczne wyrażenie emocji kompozytor tworzy następująco. Frazy stają się coraz bardziej przejmujące w miarę narastania intensywności muzyki, oznaczone jako fermaty na prawie każdej nucie w ostatnich dwóch frazach, a także dynamiką crescendo, która rozciąga frazę i sprawia, że każda nuta jest potężniejsza i mocniejsza. W szczególności w takcie 26 muzyka przesuwana się w górę i kiedy linia melodyczna osiąga „B” w oktawie dwukreślnej, przy intensywności fortissimo (bardzo głośno), Liu w pełni pokazuje emocje, odzwierciedlając smutek i cierpienie oraz przygotowując się do samobójstwa (patrz przykład 37).

(Przykład 37)

LIÙ

*cresc. con calore*

Yes, when the stars are wan - ing, the pale stars are  
*Prì-ma di que-sta au-ro-ra, di que-sta au-*

*cresc. con calore*

LIÙ

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

*pp* *cominciando a rall.*

LIÙ

*cresc. e allarg.*

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

*cresc. e allarg.*

LIÙ

(In a flash, she snatches a dagger from a soldier and stabs herself mortally. She looks  
 (Prende di sorpresa un pugnale a un soldato e si trafigge a morte. Gira intorno gli occhi

more!  
 più!

Sopr.

(yelling)  
 (turini)

Obrazy muzyczne stają się bardziej poruszające dzięki dodaniu chóru i perkusji po samobójstwie Liu, co potęguje dramatyczny efekt i nadaje muzyce wzniosłości. Śmierć służącej Liu w obronie imienia jej pana jest wyrazem jej poświęcenia dla miłości, a co ważniejsze, stanowi obronę sprawiedliwości. Postać Liu to sopran liryczny, o miękkim głosie, delikatnej liryce i pełnym skromności wyrazie. Jest to wizerunek kobiety pozornie słabej, o bogatym życiu emocjonalnym, lecz nie bezradnej wobec losu. Wybiera śmierć, by uratować Kalafa. Jej bogata barwa implikuje postać kobiety silnej, wierzącej w sprawiedliwość i nieustraszonej w obliczu niebezpieczeństwa.

## **Rozdział V Porównanie stylów tworzenia**

### **Część 1 Charakterystyka postaci**

Postacie kobiece w dziełach Mozarta są tak różnorodne, że zarówno ich radosne, jak i smutne doświadczenia są wpisane w muzykę. Niezależnie od tego, czy jest to Rosina, czy Pamina, wszystkie dążą do szczęścia z mądrością i odwagą po doznaniu rozczarowania i bólu. Większość kobiet przedstawionych przez Verdiego i Pucciniego to kobiety tragiczne, jednak kobiety w dziełach Verdiego mają silne poczucie misji, większość z nich nie jest zwykłymi ludźmi i odgrywają istotną rolę w przywoływaniu istotnych tematów społecznych, takich jak np. tragedia międzyrasowych małżeństw wyrażona w tragedii Desdemony. Z drugiej strony Puccini dobiera tematy z życia ogółu społeczeństwa i portretuje radości i smutki zwykłych ludzi. Mimi i Liu były kobietami z niższej klasy społecznej, a cechy charakteru bohaterek i rozwój ich losów zostały przedstawione realistycznie, co uosabiało smutek zwykłych ludzi XIX wieku we Włoszech.

### **Część 2 Wprowadzenie do arii**

Wstępy do arii Mozarta często bazują na krótkich, prostych kombinacjach



akordów w tonacji dominantowej, po czym szybko przechodzą do głównej części, jak ma to miejsce w „Porgi amor” oraz „Ach, ich fühl's”, gdzie już pierwszy takt jest zaznaczony dominującym akordem. Arie Verdiego dla sopranu zwykle składają się z preludium i recytatywu. Motywy oraz materiał wprowadzający i często pojawiają się już w preludium, zdradzając główny styl utworu i nadając mu ton, zanim postacie pojawiają się na scenie. Wstępy charakteryzują się deklaratywnymi frazami z wyraźnymi kontrastami dynamiki, gdzie dominujący głos sopranu kreuje wyraziste skoki melodyczne, niosąc silne dramatyczne przesłanie. Utwory Pucciniego z reguły nie zawierają wstępnych deklamacji i często korzystają z prostych akordów, z basem pełniącym rolę wprowadzenia, jak w arii „Si, mi chiamato Mimi” (Tak, nazywają mnie Mimi). Wstępne linie melodyczne zazwyczaj utrzymane są w niższych i średnich rejestrach głosu, prezentowane z dynamiką „p” lub „mp”. Arie Pucciniego są narracyjne i liryczne, skupiające się na ukazywaniu głębokich konfliktów emocjonalnych.

### **Część 3 Recytatyw**

Christoph Willibald Gluck był jednym z pierwszych kompozytorów, którzy zaczęli wprowadzać poważne reformy w operze, zmierzając ku większej ekspresji dramatycznej i muzycznej spójności. Jego podejście do recytatywu, które stanowi ważny element opery, było świadectwem tej zmiany. W przeciwieństwie do wcześniejszych recytatywów secco, które były jedynie prostymi, mówionymi deklamacjami z prostym akompaniamentem klawesynowym, Gluck starał się uczynić recytatyw bardziej ekspresyjnym i dramatycznym. Wprowadził recytatyw akompaniowany, w którym orkiestra brała bardziej aktywny udział, dostarczając tła emocjonalnego i dramatycznego dla tekstów.

Recytatyw u Mozarta:

Wolfgang Amadeus Mozart, jeden z najważniejszych kompozytorów epoki klasycyzmu, miał wyjątkowe podejście do recytatywu w swoich operach, które odzwierciedlało jego głębokie zrozumienie zarówno muzycznych, jak i

dramatycznych aspektów tego formularza.

Mozart używał dwóch głównych rodzajów recytatywu: recytatywu secco i recytatywu akompaniowanego.

1. Recytatyw secco (lub „suchy recytatyw”): Jest to bardziej tradycyjna forma recytatywu, w której śpiewak deklamuje tekst niemal mówiąc, akompaniowany głównie przez klawesyn lub fortepian. W operach Mozarta ten rodzaj recytatywu jest często używany do przekazywania informacji czy prowadzenia akcji.

2. Recytatyw akompaniowany: W tym przypadku orkiestra dostarcza bardziej rozbudowany akompaniament, co dodaje głębi emocjonalnej i dramatycznej scenie. Mozart wykorzystywał recytatyw akompaniowany w momentach szczególnej intensywności dramatycznej czy emocjonalnej, aby podkreślić ważne momenty w fabule. Jego zdolność do łączenia subtelności tekstowej z muzycznym kunsztem jest tu szczególnie widoczna.

Opery Mozarta, takie jak *Czarodziejski flet*, *Don Giovanni*, czy *Le nozze di Figaro* doskonale ilustrują jego wyrafinowane użycie recytatywu. Na przykład w *Don Giovannim* scena, w której Komandor powraca jako posąg, by wezwać tytułowego bohatera do pokuty, jest wprowadzona za pomocą recytatywu akompaniowanego. Intensywna orkiestracja i dramatyczna linia wokalna podkreślają nadzwyczajny charakter tego momentu.

Mozart był mistrzem w łączeniu recytatywu z ariami i scenami zespołowymi, co tworzyło płynną, ciągłą strukturę dramatyczną.

Po Glucku i Mozarcie, opera przeszła przez różne etapy ewolucji, a z nią recytatyw.

W okresie romantyzmu, kompozytorzy tacy jak Giuseppe Verdi i Richard Wagner kontynuowali dążenie do osiągnięcia większej jedności i ekspresji w operze. Verdi, chociaż wciąż korzystał z tradycyjnych form recytatywu, dążył do ich bardziej płynnego włączenia w strukturę całego utworu, tworząc bardziej spójny dramat muzyczny.

Wagner poszedł jeszcze dalej, eliminując tradycyjne podziały na arie, duety i recytatywy. Zamiast tego wprowadził koncepcję „nieprzerwanego melodramu”, w którym muzyka i tekst ciągle się rozwijają, a granice między recytatywem a arią stają

się niejasne.

Giacomo Puccini, tworząc w późniejszym okresie romantyzmu i na początku XX wieku, także szukał sposobów na zintegrowanie recytatywu z resztą muzycznego materiału. W jego operach, takich jak *La bohème*, *Tosca* czy *Madame Butterfly*, recytatyw często płynnie przechodzi w arię lub scenę. Puccini używał recytatywu, aby przyspieszyć dramatyczne napięcie i przybliżyć operę do naturalizmu, co sprawiło, że jego postacie wydają się bardziej realistyczne i emocjonalnie zaangażowane.

Podsumowując, od Glucka do Pucciniego, recytatyw przeszedł znaczącą ewolucję, od prostej deklamacji do ważnego narzędzia dramatycznego, które pozwoliło kompozytorom na bardziej wyrafinowane i ekspresyjne przedstawienie operowego narracji.

## Część 4 Melodia

Christoph Willibald Gluck (1714-1787):

Gluck był kompozytorem okresu przejściowego od baroku do klasycyzmu, który dążył do reformy opery. Jego melodie były:

- Proste i bezpośrednie, mające na celu przekazanie tekstu i uczuć postaci w sposób klarowny.

- Zreformował operę, usuwając nadmierne ozdoby i kunszty, stawiając na ekspresję i dramatyzm.

- Melodie często były śpiewne, naturalne, mające na celu przekazanie głębi emocjonalnej postaci.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791):

Mozart, geniusz epoki klasycyzmu, posiadał wyjątkowy dar tworzenia melodii.

Charakterystyka jego melodii obejmuje:

- Bogatą inwencję i różnorodność, z zdolnością do tworzenia zarówno prostych jak i skomplikowanych linii melodycznych.

- Idealne połączenie formy i ekspresji; melodie były śpiewne, ale również pełne kontrastów i niespodzianek.

- Zdolność do przekazywania różnorodnych emocji, od radosnych i żywiołowych do głęboko wzruszających i refleksyjnych.

Giuseppe Verdi (1813-1901):

Jako czołowy przedstawiciel opery romantycznej, Verdi tworzył intensywne i dramatyczne melodie.

- Jego melodie były zawsze ściśle związane z tekstem i dramatem operowym.
- Stawiał na wielkie liryczne linie, które przekazywały uczucia i pasje postaci.
- Melodie Verdiego były śpiewne, z mocnymi, pamiętnymi motywami, które stają się centralne dla dramatycznej struktury jego oper.

Giacomo Puccini (1858-1924):

Puccini, reprezentujący wczesny okres XX wieku, był mistrzem w tworzeniu głęboko emocjonalnych i ekspresyjnych melodii.

- Jego melodie były nasycone emocjami, od głębokiego smutku do ekstatycznej radości.
- Charakteryzowały się one liryzmem i naturalnością, często inspirowane ludową muzyką Włoch.
- Puccini miał wyjątkową zdolność tworzenia "hitów" - przejmujących, łatwo zapadających w pamięć fragmentów melodycznych, które natychmiastowo angażowały słuchacza.

Podsumowując, choć każdy z tych kompozytorów miał swój indywidualny styl i podejście do melodyki, wszyscy byli zjednoczeni w dążeniu do wyrażenia ludzkich uczuć i emocji poprzez melodię.

## **Część 5 Harmonia**

Mozart używał głównie harmonii chromatycznych, a w środkowym i późnym okresie częściej stosował zmiany tonacji durowych i molowych, aby dodać harmonicznego koloru. Harmonie Verdiego podkreślają rolę całkowitego zakończenia i półzakończenia, echa początku i końca ustępu, a także widoczne są w nich cechy technik Wiedeńskiej Szkoły Klasycznej w stosowaniu zdań muzycznych delikatnie

łączących dwie wariacje ze zdaniem zamykającym. W dziełach operowych Pucciniego nowatorska harmonia jest uważana za jedną z bardziej charakterystycznych cech dzieł operowych Pucciniego, z mocnymi skokami tonalnymi, w których dominujący głos nie wydaje się być silnie ograniczony i zmienia się wraz z nastrojem, z wykorzystaniem dużej liczby nowatorskich fraz harmoniczych, niefunkcjonalnych harmonik modalnych, technik polifonicznych oraz materiałów modalnych innych niż durowe i molowe, takich jak tryby pentatoniczne i skala całotonowa.

## **Część 6 Orkiestracja**

Orkiestracja w ariach dla sopranu lirycznego różni się znacząco między Mozartem, Verdim a Puccinim, odzwierciedlając ewolucję stylów muzycznych oraz rozwój instrumentarium orkiestrowego. Oto kilka kluczowych różnic:

1. Orkiestra klasyczna, zawierająca instrumenty takie jak skrzypce, altówki, wiolonczele, kontrabasy, flety, oboje, klarnety (w późniejszych dziełach), rogi i trąbki, a także instrumenty perkusyjne. Charakterystyka orkiestracji - prosta, przezroczysta tekstura, która pozwala na wyraźne oddzielenie głosu od akompaniamentu. Brzmienie jest jasne i zrównoważone. W okresie Mozarta kompozycja i pisanie orkiestry symfonicznej nie były doskonałe, a liczba i status instrumentów dętych były szczególnie skromne; najdłużej używanymi instrumentami dętymi były obój, flet i waltornia, natomiast przeważnie były to smyczki.

2. Orkiestra romantyczna, która jest większa niż klasyczna. Zawiera dodatkowe instrumenty takie jak fagoty, klarnety basowe, waltornie, trąbki, puzony, tuby, harfy i różne instrumenty perkusyjne. Charakterystyka orkiestracji - bogatsza i bardziej złożona tekstura. Akompaniament jest często bardziej dramatyczny i intensywny, z większym wykorzystaniem instrumentów dętych i perkusji. Verdi kładł większy nacisk na status ludzkiego głosu, a bardziej rozbudowana orkiestra pozwoliła mu na szerokie wykorzystanie instrumentów dętych w celu zwiększenia napięcia dramatycznego i podkreślenia ludzkiego głosu.

3. Orkiestra werystyczna jest jeszcze większa, z jeszcze bogatszym składem instrumentów, w tym różnego rodzaju dzwonkami, celestą i innymi instrumentami perkusyjnymi. Charakterystyka orkiestracji - orkiestracja jest bardzo kolorystyczna, ekspresyjna i dramatyczna. Puccini często używa orkiestry do malowania muzycznych pejzaży i tworzenia atmosfery. Kompozytor był dobry w tworzeniu dramatycznych efektów w operze, których nie można było osiągnąć poprzez śpiew za pomocą środków symfonicznych. Używał harmonii i barw orkiestry do tworzenia atmosfery i przedstawiania środowiska, a także egzotycznych instrumentów muzycznych do kształtowania postaci. Na przykład w "Turandot", duża liczba chińskich instrumentów muzycznych, takich jak dzwony i gongi, została wykorzystana do przedstawienia fabuły, co przełamało pierwotną tendencję włoskiej opery do podkreślania tylko ludzkiego głosu, nie zaś muzyki instrumentalnej.

Podsumowując, w miarę rozwoju muzyki operowej od klasycyzmu do późnego romantyzmu, orkiestracje stawały się coraz bardziej złożone i kolorystyczne. Orkiestracja arii dla sopranu lirycznego ewoluowała, by dostosować się do zmieniających się potrzeb dramatycznych i ekspresyjnych.

## **Część 7 Wymogi wykonawcze wybranych partii na sopran liryczny**

Każdy kompozytor operowy, chociażby w sposób niezamierzony, tworzy arie o specyficznych wymaganiach wykonawczych dla głosów, które miały je wykonywać. W przypadku arii dla sopranu lirycznego Mozarta, Verdiego i Pucciniego możemy zauważyć pewne charakterystyczne różnice, które wynikają z różnic w stylu i epoce, w której żyli ci kompozytorzy.

Mozart wymaga od sopranów lirycznych świetnej techniki, czystości brzmienia oraz zdolności do wykonania koloratur.

Arie Mozarta często mają linię melodyczną, która jest jasna i przejrzysta. Wymagają one od śpiewaczek dużej precyzji w intonacji i frazowaniu. Aby zaśpiewać muzykę Mozarta, musimy ściśle przestrzegać wymagań utworu w zakresie pulsu

szybkości i dynamiki, a czas trwania dźwięku powinien być absolutnie zgodny z zapisem nutowym. Nie ma możliwości dowolnego dodawania artykulacji np. portamento czy glissando. Pod względem techniki wokalne wymagane jest doskonałe panowanie nad oddechem, lekkość i elastyczność dźwięku oraz czystość i spójność wymowy.

Verdi stawia nacisk na dramatyzm i ekspresję. Jego arie dla sopranu lirycznego mogą być bardziej namiętne i wymagające pod względem aktorskim. Melodyka Verdiego ulega znacznej fluktuacji, przejmując styl tradycyjnego włoskiego śpiewu bel Canto, często z silnymi konfliktami dramatycznymi podkreślającymi pasję.

Puccini ceni sobie emocjonalność i dramatyzm, ale także piękno linii melodycznej. Jego arie dla sopranu lirycznego są pełne uczucia i często mają bogate, orkiestrowe akompaniamenty. Melodia Pucciniego ulega powolnym fluktuacjom, celowo naśladowując ton zwykłej mowy, z nutami sopranowymi tylko wtedy, gdy nastrój jest podniesiony, często wykazując emocjonalną i wokalną donośność w delikatności.

Podsumowując, chociaż każdy z tych kompozytorów pisał dla sopranu lirycznego, wymagania wykonawcze różnią się w zależności od konkretnego stylu i epoki. Sopran liryczny śpiewający arie Mozarta musi być bardziej skupiony na technice i precyzji, podczas gdy w ariach Verdiego i Pucciniego ważniejsza jest ekspresja i zdolność przekazania emocji.

Niniejsza praca omawia pięć reprezentatywnych arii lirycznych ról sopranowych w pięciu operach Mozarta, Verdiego i Pucciniego, analizując tło melodyczne dramatu, harmonię, orkiestrację, charakterystykę ról, występy sceniczne itp. Zawiera również analizę i porównanie cech oper stworzonych przez trzech kompozytorów. Jak widać z przeprowadzonych analiz pomimo różnic stylistycznych istnieje szereg punktów zbieżnych, pozwalających użyć takiego określenia głosu. Ważnym jest, by każda partia zawierała w sobie czynnik liryzmu, głębi i delikatności. Forte sopranu lirycznego nigdy nie może być przesadzone i nawet zwiększenie składu orkiestry jak w przypadku Pucciniego nie jest usprawiedliwieniem nadmiernego forte. Sopran liryczny zawiera w sobie piękno brzmienia, z głębokim i czystym wyrazem, jednocześnie nie rezygnuje z intensywności przekazu. Operowanie barwą, w której

zawarte są emocje, przyczynia się do dookreślenia takiego rodzaju głosu jako sopran liryczny. Wyraz dramatyczny Liu, przy zbyt dużym i dramatycznym głosie nie pozwoli na ujęcie postaci jako ciepłej, wiernej i pełnej ofiarności kobiety. Sopran liryczny to nie tylko określenie siły głosu, ale także charakteru postaci, barwy i brzmienia. Każda z nich jest odmienna, ale punktem zbieżnym jest głębia osobowości, delikatność i jednoczesna siła charakteru. Autorka ma nadzieję, że przeprowadzona analiza zawiera informacje, które osobom zainteresowanym umożliwi pełniejszy wgląd w problematykę wybranych partii, wymogów muzycznych, wokalnych i interpretacyjnych.



## **Zakończenie**

Przez ponad pięćdziesiąt lat muzykolodzy napisali wiele artykułów i książek omawiających życie i ważne role operowe Mozarta, Verdiego i Pucciniego, jednak rzadko porównują i analizują oni role sopranowe w operach tych kompozytorów, a w szczególności role liryczne.

W przedstawieniach operowych, sopranu liryczne zwykle towarzyszą rolom młodych dam, które są uprzejme, zwyczajne, eleganckie i delikatne. Niniejsza praca omawia osiem reprezentatywnych arii lirycznych ról sopranowych w pięciu operach Mozarta, Verdiego i Pucciniego, analizując tło melodyczne dramatu, harmonię, orkiestrację, charakterystykę ról, występy sceniczne itp. Zawiera również analizę i porównanie cech oper stworzonych przez trzech kompozytorów, co umożliwia sopranowi lirycznemu lepsze wyrażanie i kształtowanie postaci w przedstawieniach operowych i ma pozytywne znaczenie dla badań i rozwoju sztuki operowej.

# Bibliografia

## 1. Periodyki

- Adetu, Edith Georgiana. "STYLISTIC AND INTERPRETATIVE VOICE REFERENCES IN THE WORK OF WA MOZART." *REVART* 33.2 (2019): 66-75.
- Alfred Kalisch, „Puccini's 'Turandot'”. *The Musical Times*, Jun. 1, 1926, Vol. 67, No. 1000 (Jun. 1, 1926), pp. 556-557.
- Atlas, Allan W. "Newly discovered sketches for Puccini's Turandot at the Pierpont Morgan Library." *Cambridge Opera Journal* 3.2 (1991): 173-193.
- Bruce Burroughs: In Review: Met Star Sing Verdi, *The Opera Quarterly* 18(2), 155-182, 2002.
- Crutchfield, Will. "Vocal Ornamentation in Verdi: The Phonographic Evidence." *19th-Century Music* 7.1 (1983): 3-54.
- Danqi Zhang, „Analiza stylu i techniki wokalnejs póżnego okresu twórczości operowej Verdiego - na przykładzie arii „Salce Salce” ” , *The Voice of the Yellow River*, 2020, s. 83-89
- De Brancovan, Mihaï. “Puccini et Mozart à l’Opéra.” *Revue Des Deux Mondes*, 2015, pp. 156–58. *JSTOR*
- Edith Georgiana Adetu: Verdian lyric theater. Hermeneutics of the performance and contemporary challenges, *Artes. Journal of musicology*, 196-206, 2021
- Edwards, Geoffrey, and Ryan Edwards. *Verdi and Puccini heroines: dramatic characterization in great soprano roles*. Scarecrow Press, 2000.
- Graeme, Roland. "Don Giovanni. Wolfgang Amadeus Mozart." *The Opera Quarterly* 18.1 (2002): 114-117.
- Hopkinson, Cecil. "A bibliography of the works of Giacomo Puccini, 1858-1924." (*No Title*) (1968).
- Jan, Steven. "The Evolution of a ‘Memeplex’ in Late Mozart: Replicated Structures in

- Pamina's 'Ach ich fühl's'." *Journal of the Royal Musical Association* 128.2 (2003): 330-370.
- Lang, Paul Henry. "Mozart after 200 years." *Journal of the American Musicological Society* 13.1/3 (1960): 197-205.
- Madsen, Clifford K., and John M. Geringer. "Reflections on Puccini's La Bohème: Investigating a model for listening." *Journal of Research in Music Education* 56.1 (2008): 33-42.
- Noske, Frits. "The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi/Frits Noske". *Springer Science & Business Media*, 1977.
- Ringer, Alexander L. "On the Question of" Exoticism" in 19th Century Music." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 7.Fasc. 1/4 (1965): 115-123.
- Rong Dong: „Othello” i „Otello” - Adaptacja sztuk szekspirowskich na potrzeby oper Verdiego, *Journal of the Central Conservatory of Music* Year 2015, Issue 2, Page 98-108
- Sawkins, Lionel. "For and against the order of Nature Who sang the soprano?" *Early music* 15.3 (1987): 315-324.
- Yan Han, „Aesthetic Analysis of Coloratura Singing in Bel Canto”, *Northern Music*, 2015, p.18

## **2. Monografie**

- Abbate, Carolyn/Parker, Roger: A History of Opera: The Last 400 Years, London, Penguin Group, 2012
- Arabella Hong-Young: Singing Professionally- Revised Edition Studying Singing for Actors and Singers, Heinemann Drama Publishing (Revised Edition), 2003
- Ashbrook, William: The operas of Puccini. Cornell University Press, 1985.
- Clark, Mark Ross. Singing, Acting, and Movement in Opera: A Guide to Singer, Indiana University Press, 2002
- Chen, Yunyi: The emergence of the lyric soprano in Verdi. Boston University, 1995.

- Guy A. Marco, *Opera A Research and Information Guide (Second Edition)* , Garland Publishing, Inc. New York and London, 2001
- Harold Rosenthal, John Wallack. *The Concise Oxford Dictionary of Opera (Second edition)* Wydanie drugie, Oxford University Press, 1987
- Haipeng Lin: *A study on the “tinta” of Puccini’s Opera Music—Cases study of Manson Lescaut, La bohème, Madama Butterfly and Turandot*, Rozprawa Doktorska, Konserwatorium Muzyczne w Szanghaju, 2017
- Huie-Armbrister, Faith Jennifer: *The lyric soprano voice: Pedagogy and repertoire from 1600-1980*. Teachers College, Columbia University, 1982.
- Jin Cao: *Bel canto, „Its Historical Formation and Singing technics”*, Rozprawa Doktorska, Uniwersytet Wschodnich Chin, 2015
- John Deathridge, James Hepokoski, Paula Robinson i Ellen Rosand: *Opera buffa in Mozart’s Vienna*, Tim Carter, Cambridge University Press, 1997
- Julian Budden: *Le opere di Verdi*, EDT srl, 1988
- Julian Budden: *Puccini, his Life and Works*. Oxford University Press Academic US, ISBN 9780195346251
- Matthias Müller, Thilo Schulz, Tatiana Ermakova, Philipp P Caffier: *Lyric or Dramatic-Vibrato Analysis for Voice type Classification in Professional Opera Singers*, IEEE/ACM Transactions on Audio, Speech, and Language Processing 29, 943-955, 2021
- Mei Zhong: *Problems of Tempo in Puccini’s Arias*, College Music Symposium 40, 140-150, 2000
- Milo Wald et al., translated by Liu Danni: *Ten Lectures on the History of Western Music (Illustrated 9th Edition)*, World Book Publishing Company, 2015
- Miller, Richard: *Training soprano voices*. Oxford University Press, USA, 2000.
- Multiple: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press
- Nicholasa Til. *The Cambridge Companion to Opera Studies*, Cambridge University Press, 2012
- Patrick Smith. *The Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto*. New York:

Knopf Books, 1970: 342.

Rebecca, A. Salter: *A Comparative Analysis of Mozart's Coloratura and Lyric Soprano Arias: As Evidenced in Arias from Die Entführung Aus Dem Serail, Le Nozze di Figaro, and Die Zauberflöte*, Oklahoma City, University, 2000

Roger Parker: *On Reading Nineteenth-Century Opera: Verdi through the Looking-Glass*, *Reading Opera*, 288-305, 2014.

Scott L Balthazar: *The Cambridge Companion to Verdi*, Cambridge University Press, 2004.

Susan Rutherford, *Verdi, Opera, Woman*, Cambridge University Press, 2013

Thomas Bauman: *W.A. Mozart*, Cambridge University Press, 1987

Xincong Liu: *Historia muzyki europejskiej*, Zhongguo Qingnian, Pekin 1999

### **3. Przykłady partytur muzycznych**

[1] *Le Nozze di Figaro*: Milan: Ricordi, n.d. Plate 109869; Public Domain

[2] *Die Zauberflöte*: Leipzig: C.F. Peters, n.d.(ca.1875). Plate 5714; Public Domain

[3] *Otello*; Milan: Ricordi, n.d.(1886). Plate 51023; Public Domain

[4] *La bohème*; Milan: G. Ricordi & C., 1897. Plate 99000; Public Domain

[5] *Turandot*; Milan: G. Ricordi & C., 1929. Plate 121329; Public Domain

### **4. Strona internetowa**

[1] <http://www.grovemusic.com>(07.08.2022).

[2] <http://www.operaamerica.org/pressroom/quickfacts2006.html>(20.08.2022).

[3] <http://broadwaymusicalhome.com/shows/misssaigon.htm>(03.09.2022).

[4] <http://www.operaamerica.org/pressroom/quickfacts2006.html>(06.10.2022).

[5] <http://www.enniomorricone.it/>(28.12.2022).

[6] <http://historia.org.pl/2019/02/28/prawo-pierwszej-nocy-fakty-i-mity/>(15.03.2023).

[7] <http://www.librettidopera.it> (03.11.2022)

## **Podziękowania**

Na końcu pragnę podziękować za merytoryczne wsparcie zarówno w sferze wokalne jak i opisie pracy mojemu promotorowi prof. dr hab. Robertowi Cieśli.

Profesor z ogromną świadomością potrzeb wokalnych pracował nad repertuarem i jednym z wielu efektów ciężkiej pracy było zdobycie przez Autorkę Pierwszej Nagrody na Międzynarodowym Konkursie Wokalnym „Vivaldi International Music Competition”. Dziękuję Profesorowi za rozwój wokalny i istotną pomoc w pracy nad moją dysertacją.