

**UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina  
Wydział Wokalno-Aktorski**

**Dziedzina: sztuki  
Dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne**

**SISI LIU**

**STUDIUM PORÓWNAWCZE WŁOSKIEJ I FRANCUSKIEJ OPERY  
DRUGIEJ POŁOWY XIX WIEKU  
NA BAZIE WYBRANYCH SOPRANOWYCH PARTII WOKALNYCH  
(Desdemona z *Otella* G. Verdiego, Mimi z *Cyganerii* G. Pucciniego,  
Antonia z *Opowieści Hoffmanna* J. Offenbacha,  
Micaela z *Carmen* G. Bizeta, Chimena z *Cyda* J. Masseneta)**

**Opis dzieła artystycznego**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem  
dr hab. Krystyny Jaźwińskiej-Dobosz prof. UMFC  
Przekład z j. chińskiego: Sebastian Jurgiel

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. „...STUDIUM PORÓWNAWCZE WŁOSKIEJ I FRANCUSKIEJ OPERY DRUGIEJ POŁOWY XIX WIEKU NA BAZIE WYBRANYCH SOPRANOWYCH PARTII WOKALNYCH (Desdemona z Otella G. Verdiego, Mimi z Cyganerii G. Pucciniego, Antonia z Opowieści Hoffmanna J. Offenbacha, Micaela z Carmen G. Bizeta, Chimena z Cyda J. Masseneta) ” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

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

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

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

## Spis treści

ABSTRACT .....	5
STRESZCZENIE .....	7
DZIEŁO ARTYSTYCZNE .....	9
WSTĘP .....	10
<b>ROZDZIAŁ 1. ROZWÓJ OPERY WŁOSKIEJ I FRANCUSKIEJ W DRUGIEJ POŁOWIE XIX WIEKU .....</b>	<b>14</b>
<b>1.1. ZARYS GENEZY OPERY I JEJ KRÓTKA CHARAKTERYSTYKA .....</b>	<b>14</b>
<b>1.2. ROZWÓJ OPERY WŁOSKIEJ W DRUGIEJ POŁOWIE XIX WIEKU.....</b>	<b>16</b>
1.2.1. Tło historyczno-polityczne.....	16
1.2.2. Rozwój opery włoskiej w drugiej połowie XIX wieku.....	18
<b>1.3. ROZWÓJ OPERY FRANCUSKIEJ W DRUGIEJ POŁOWIE XIX WIEKU.....</b>	<b>20</b>
1.3.1. Tło historyczne: fuzja kulturowa i podtekst polityczny .....	20
1.3.2. Francuska twórczość operowa na styku polityki i sztuki.....	21
1.3.3. Chronologiczny przegląd rozwoju opery francuskiej w XIX wieku.....	23
<b>ROZDZIAŁ 2. KOMPOZYTORZY WŁOSCY I FRANCUSCY DRUGIEJ POŁOWY XIX WIEKU .....</b>	<b>26</b>
<b>2.1. WŁOSCY KOMPOZYTORZY VERDI I PUCCINI.....</b>	<b>26</b>
2.1.1. Krótka biografia Giuseppe Verdiego i charakterystyka jego twórczości operowej	26
2.1.2. Biografia G. Pucciniego i charakterystyka jego twórczości operowej .....	31
<b>2.2. KOMPOZYTORZY FRANCUSCY: OFFENBACH, BIZET I MASSENET ORAZ ICH STYL TWÓRCZY.....</b>	<b>35</b>
2.2.1. Biografia J. Offenbacha i charakterystyka jego twórczości operowej.....	35
2.2.2. Krótka biografia G. Bizeta i charakterystyka jego twórczości operowej .....	39
2.2.3. Biografia i charakterystyka twórczości operowej J. Masseneta .....	41
<b>3.1. DRAMAT MUZYCZNY VERDIEGO <i>OTELLO</i> .....</b>	<b>43</b>
3.1.1. Okoliczności powstania dzieła.....	43
3.1.2. Zarys fabuły .....	45
<b>3.2. <i>LA BOHÈME</i> PUCCINIEGO.....</b>	<b>48</b>
3.2.1. Okoliczności powstania opery .....	48
3.2.2. Zarys fabuły .....	49
<b>3.3. <i>LES CONTES D'HOFFMANN</i> OFFENBACHA .....</b>	<b>49</b>
3.3.1. Okoliczności powstania .....	49
3.3.2. Zarys fabuły .....	50
<b>3.4. <i>CARMEN</i> BIZETA .....</b>	<b>51</b>
3.4.1. Okoliczności powstania dzieła.....	51
3.4.2. Zarys fabuły .....	52
<b>3.5. <i>CYD</i> MASSENETA .....</b>	<b>52</b>
3.5.1. Okoliczności powstania dzieła.....	52
3.5.2. Zarys fabuły .....	53
<b>ROZDZIAŁ 4: PORÓWNANIE MUZYCZNYCH WIZERUNKÓW PIĘCIU POSTACI KOBIECYCH.....</b>	<b>54</b>
<b>4.1. EKSPRESJA MUZYCZNYCH WIZERUNKÓW POSTACI O RÓŻNYCH OSOBOWOŚCIACH ...</b>	<b>54</b>
4.1.1. Czysta, szlachetna i prawa Desdemona .....	54
4.1.2. Tęsknota za miłością, wątpliwa Mimì .....	58
4.1.3. Słaba i sentymentalna Antonia.....	60
4.1.4. Miła, niewinna i tradycyjna Micaela.....	63

4.1.5. Chimena, w której słodycz i ból przeplatają się, a racjonalność i emocje rywalizują .....	69
<b>4.2. TRAGICZNE PORÓWNANIE DRAMATYCZNYCH OBRAZÓW „MIŁOŚCI” I „ŚMIERCI” ...</b>	<b>76</b>
4.2.1. Kompleks matki Pucciniego .....	76
4.2.2. Offenbach i mit „traktatu śmierci” .....	86
<b>4.3. MOTYW KONFLIKTU MIĘDZY „DOBREM” A „ZŁEM” .....</b>	<b>91</b>
4.3.1. „Kompleks szekspirowski” Verdiego .....	91
4.3.2. Głębokie konotacje dobra i zła w <i>Carmen</i> .....	98
<b>4.4. RÓŻNICE W FORMACH AKOMPANIAMENTU .....</b>	<b>100</b>
4.4.1 Włoski akompaniament „w stylu lirycznym” .....	100
4.4.2. Francuski akompaniament „w stylu lirycznym” .....	101
4.4.3. Francuski akompaniament „w stylu egzotycznym” .....	103
4.4.4. Francuski „wirtuozowski” styl akompaniamentu .....	104
<b>ZAKOŃCZENIE .....</b>	<b>107</b>
<b>WYKAZ PRZYKŁADÓW MUZYCZNYCH .....</b>	<b>109</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>111</b>
MONOGRAFIE I INNE PUBLIKACJE KSIĄŻKOWE .....	111
ARTYKUŁ NAUKOWE .....	113
ROZPRAWY AKADEMICKIE .....	114

## **Abstract**

### **A COMPARATIVE STUDY OF ITALIAN AND FRENCH OPERA IN THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY BASED ON SELECTED SOPRANO VOCAL PARTS**

**(Desdemona from G. Verdi's *Othello*, Mimi from G. Puccini's *La bohème*  
Antonia from J. Offenbach's *Les Contes d'Hoffmann*,  
Micaëla from G. Bizet's *Carmen*, Chimène from J. Massenet's *Cid*)**

The opera genre throughout the centuries has always evoked strong emotions among both music enthusiasts and admirers of this form of artistic expression, as well as among composers, musicologists, and music critics. No less discussion was sparked by the heroes of these works - positive or negative characters, portrayed by both women and men. The work itself never emerged in isolation. Each piece is, in a way, organically integrated with its era and is also practically strongly linked to social attitudes, politics, economy, and culture. It is obvious that musical activity is a kind of purposeful practice of a human being as a social creature, making this means of expression an area for continuous improvement and development. Music can be divided into many types and various forms. Within one form, we can talk about different creators, different epochs, and regions. All of this makes each work undergo a "unique" coloring.

In this thesis, the author will deal with preliminary research on the origins of Italian and French operas and analyze the phenomenon that constitutes their artistic value. The work was created based on the realization of three main objectives: to investigate how female characters are interpreted in opera arts in different cultures and national contexts; to consider how the works cited as examples and the female characters they contain touch on the subject of class differences in changing socio-cultural contexts, and to ask how to understand the relationships between specific works created at a similar time in different circles and national traditions, as well as the relationships between composers in particular cultural and creative contexts.

The analysis of the works undertaken by the author in this thesis will be divided into the following stages: First, the author will sequentially examine the development process and

musical features of Italian and French opera in the second half of the 19th century; then, they will move on to the analysis of arias of female characters in the operas of five selected, outstanding composers, where they will consider the interpretation of different creations against various narrative backgrounds; finally, they will investigate the differences between characters in the operas of various composers, both Italian and French.

Key terms: second half of the 19th century; opera; Italy; France; female roles; comparison of differences

## Streszczenie

### STUDIUM PORÓWNAWCZE WŁOSKIEJ I FRANCUSKIEJ OPERY DRUGIEJ POŁOWY XIX WIEKU NA BAZIE WYBRANYCH SOPRANOWYCH PARTII WOKALNYCH

(*Desdemona z Otella G. Verdiego, Mimi z Cyganerii G. Pucciniego,*  
*Antonia z Opowieści Hoffmanna J. Offenbacha,*  
*Micaela z Carmen G. Bizeta, Chimena z Cyda J. Masseneta*)

Gatunek operowy na przestrzeni wieków zawsze budził ogromne emocje zarówno wśród melomanów i wielbicieli tej formy wypowiedzi artystycznej jak i wśród samych kompozytorów, muzykologów czy krytyków muzycznych. Niemniejsze dyskusje wniecali bohaterowie tych dzieł – postacie pozytywne lub negatywne, kreowane zarówno przez kobiety jak i mężczyzn. Samo dzieło nigdy nie powstawało w warunkach izolacji. Każdy utwór w pewnym sensie jest organicznie zintegrowany ze swoją epoką, a także pod względem praktycznym silnie sprzężony z postawami społecznymi, polityką, gospodarką i kulturą. Oczywistym jest, że aktywność muzyczna jest rodzajem celowej praktyki człowieka jako istoty społecznej, czyniąc ten środek wyrazu obszarem do ciągłego ulepszania i rozwoju. Muzykę można podzielić na wiele rodzajów, różne formy. W obrębie jednej formy możemy mówić o różnych twórcach, innych epokach i regionach. To wszystko sprawia, że każde dzieło ulega „osobliwemu” zabarwieniu.

W niniejszej pracy Autorka zajmie się wstępnymi badaniami na temat pochodzenia oper włoskiej i francuskiej oraz zanalizuje, na czym polega ich fenomen składający się na wartość artystyczną dzieła. Praca powstała w oparciu o realizację trzech nadrzędnych zamierzeń: zbadaniu, jak postacie kobiece interpretowane są w sztukach operowych w odmiennych kulturach i kontekstach narodowych; zastanowieniu się, jak przytoczone jako przykłady dzieła i zawarte w nich postacie kobiece dotyczą tematu różnic klasowych w zmieniających się kontekstach społeczno-kulturowych, a także zadaniu pytania, jak rozumieć należy relacje między danymi utworami powstałymi w podobnym czasie w różnych kręgach i tradycjach

narodowych, a także relacje między kompozytorami w poszczególnych kontekstach kulturowych i twórczych.

Analiza dzieł podjęta przez Autorkę na łamach niniejszej pracy będzie podzielona na następujące etapy: Najpierw autor kolejno zajmie się zbadaniem procesu rozwoju oraz cechami muzycznymi opery włoskiej i francuskiej w drugiej połowie XIX wieku; następnie przejdzie do analizy arii postaci kobiecych w operach pięciu wybranych, wybitnych kompozytorów, gdzie zastanowi się nad interpretacją odmiennych kreacji na różnych tłach fabularnych; na końcu zbada różnice między postaciami w operach różnych kompozytorów, zarówno włoskich, jak i francuskich.

Pojęcia kluczowe: druga połowa XIX wieku; opera; Włochy; Francja; role kobiece; zestawienie różnic



# DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Płyta CD

ARIE OPEROWE WŁOSKICH I FRANCUSKICH KOMPOZYTORÓW

II POŁOWY XIX WIEKU

**SISI LIU**

SOPRAN

*Yan Rong – fortepian*

1. Giuseppe Verdi – *Salca! Salce! / Ave Maria* – scena Desdemony z IV aktu opery *Otello* – 15:00
2. Giacomo Puccini – *Si, mi chiamano Mimi* – aria Mimi z I aktu opery *Cyganeria* – 4:30
3. Giacomo Puccini – *Donde lieta...* – aria Mimi z II aktu opery *Cyganeria* – 3:30
4. Jacques Offenbach – *Elle a fui...* – aria Antonii z II aktu opery *Opowieści Hoffmanna* – 4:16
5. Georges Bizet – *Je dis que rien ne m'épouvante...* – aria Micaeli z III aktu opery *Carmen* – 6:12
6. Jules Massenet – *Pleurez mes yeux...* – aria Chimeny z I aktu opery *Cyd* – 7:00

Reżyser nagrania

nr 1, 4 – **Emilian Rymarowicz**

nr 2, 3, 5, 6 – **Ewa Lasocka**

Nagranie zrealizowano w 2023 r.

## WSTĘP

Podczas gdy dziedzina, jaką jest muzykologia stawała się coraz bardziej popularna i stale rozszerzała obszary swych badań, rozkwitły studia nad operą: pojawiały się coraz większe niuanse w dziedzinie analizy tej formy, wyodrębniły się nowe pola jej zrozumienia, a twórcy z tego zakresu postawili na bezprecedensową oryginalność. Carl Dahlhaus w swoich *Podstawach historii muzyki* postawił pytanie: „Jakie są fakty dotyczące historii muzyki?”<sup>1</sup>, a dając na nie odpowiedź, zapisał się wielkimi literami w historiografii XX w. W charakterze powyższych zmian jako przekształceń na tle społeczno-gospodarczym próżno szukać obiektywizmu. Są one zdeterminowane kierunkiem poszczególnych obszarów zainteresowań i perspektyw poznawczych badaczy, wynikają ze szczególnych ich upodobań w kontekście kulturowym, jakie przypisujemy wpływowi konkretnych zdarzeń w określonym czasie w historii. Dahlhaus pisze: „Podczas gdy silący się na obiektywizm historycy konfrontowani są z faktami, a nie z fantazjami, fakty te w dalszym ciągu wybierane są na podstawie partykularnych zainteresowań i tylko na mocy systemu pojęć stworzonych przez samego historyka”<sup>2</sup> (Dahlhaus 1983:42)”. To sprawia, że badania zagadnień związanych z historią muzyki mają istotne znaczenie pod względem wyznaczania kierunku. Studiowanie charakteru ról kobiecych w operze zawsze było kluczowym polem do badań dla osób uczących się teorii wokalistyki, a także podstawowym zagadnieniem w procesie praktykowania śpiewu.

Analiza podjęta w niniejszej pracy koncentruje się na rolach kobiecych w operach włoskich i francuskich w drugiej połowie XIX w. Opierając się na powyższych, Autorka skupi się na twórczości pięciu różnych, wybitnych kompozytorów, a proces analizy prowadzić będzie tak poprzez style tworzenia różnych kompozytorów i w kontekście różnych oper, jak i poprzez odmienne style samego wykonania śpiewu. Celem pracy jest także uchylenie rąbka tajemnicy w odniesieniu do pojmowania świata w umysłach kreowanych w operach postaci kobiecych.

### 1) Tło analizy, znaczenie i cel badań

Od drugiej połowy XIX w. w społeczeństwie zachodnim nastąpiły głębokie zmiany, przejawiające się nie tylko w sposób zewnętrzny w wymiarze instytucjonalnym, ale także

---

<sup>1</sup> Carl Dahlhaus – *Podstawy historii muzyki*, 1983, s.

<sup>2</sup> *Ibidem* s. 42

ujawniające się w mentalności ludzkiej. Przemiany te trwały aż do wybuchu I wojny światowej w XX w.

Tradycyjne zachodnie standardy oceny estetycznej zostały zastąpione wyobcowanymi i zrekonstruowanymi ideami muzycznymi, które na setki lat wstrząsnęły całą strukturą muzyki Zachodu, kreując tym samym wizerunek społeczeństwa nowoczesnego i prowadząc do powstania nowych stylów w sztuce muzycznej. Muzyka zaczęła skupiać się na indywidualnej ekspresji, stawiała na wysoki poziom spersonalizowania, poetyckości i idealizacji. Opera z tego okresu, po transformacji z propagującego przede wszystkim muzykę instrumentalną nurtu klasycyzmu, stopniowo wchodziła w swój „złoty wiek”. W drugiej połowie XIX wieku sztuka śpiewu weszła w fazę dążenia do doskonałości i dojrzałości formy.

- Znaczenie i cel badań

Wraz z rozwojem muzyki wielu uczonych przyjęło pełniejsze i głębsze podejście do prowadzenia badań nad operą włoską i francuską pochodzącą z drugiej połowy XIX wieku, tworząc nowy obszar dla reprezentujących je repertuarów i podkreślając przedstawianą w nich prawdę dramatyczną, mentalną satysfakcję, dotykając tematów moralności, uczciwości, prawdziwej natury ludzkiej i innych tego rodzaju aspektów, kosztem szeroko pojętej narracji. Innowacyjność analizy zastosowanej przez Autorkę niniejszej pracy polega na: prowadzeniu rozważań w oparciu o rozwój opery włoskiej i francuskiej w drugiej połowie XIX wieku, nowatorskim podejściu w interpretacji pięciu wybranych kompozytorów i prezentowanych przez nich w swoich dziełach rolach kobiecych, w tym charakterystyki postaci operowych, stylów muzycznych oraz analizy arii operowych itp. Polega także na dogłębnej interpretacji złożoności wybranych arii kobiecych w takich dziełach, jak: *Otello*, *Cyganeria*, *Opowieści Hoffmanna*, *Carmen* i *Cyd* z drugiej połowy XIX wieku i wyboru powyższych jako przedmiotu badań porównawczych, gdzie jako bazę do analizy Autorka najpierw przyjmie tło i charakterystykę muzyczną ówczesnych Włoch i Francji, kompozytorów i stylów twórczości operowej, a następnie przedstawi charakterystyki występujących bohaterów. Pod względem rozważanych postaci analiza opierać się będzie głównie na ariach, wybranych frazach, liniach melodycznych itp. i na tej podstawie zestawione zostaną różne sposoby budowania wizerunku muzycznego postaci kobiecych w włoskich i francuskich dziełach operowych. Podsumowaniem będzie sformułowanie jasnego i czytelnego obrazu komparatystycznego i wyciągnięcie adekwatnych wniosków.

## 2) Status badawczy

W kontekście badań nad operą włoską i francuską z drugiej połowy XIX wieku, to choć ich historyczne początki w tej dyscyplinie nie są tak wielopoziomowe, jak w innych dziedzinach muzyki, to jednak niewiele jest też przełomowych prac dotyczących operowego repertuaru francuskiego sprzed 1870 r. Spoglądając na powyższą kwestię przez pryzmat muzycznych analiz podobieństw i różnic arii napisanych dla postaci kobiecych wnioskuje się, że zestawienia tego rodzaju w odniesieniu do oper pochodzących z Włoch i Francji są wciąż stosunkowo rzadkim zjawiskiem w literaturze. Większość istniejących badań opiera się na dziełach tylko jednego, wybranego kompozytora. Zaczynając od określonej roli, możemy zbadać istotne cechy danej postaci i stylu muzycznego, co z kolei pomoże zrozumieć jednocześnie treść dzieła. Niniejsza praca zestawia różnice w wykonaniu ról kobiecych w operach włoskich i francuskich w drugiej połowie XIX wieku i pomaga uzyskać dokładne zrozumienie oraz odpowiednie pole do interpretacji szeroko pojętej muzyki z tego okresu. Autorka dokonała wyboru pięciu spośród najważniejszych kompozytorów i dokonała analizy ich dzieł pod kątem konkretnych pięciu ról kobiecych, tj.: Desdemony, Mimì, Antonii, Mikaeli i Chimeny. Dzięki temu możliwym było dokładne zbadanie różnic w odniesieniu do wspomnianych kreacji w operach włoskich i francuskich w drugiej połowie XIX wieku. Taki jest także sens i cel niniejszej analizy. Jako absolwentka studiów na kierunku wokalistyki, Autorka przekonana jest, że dzięki swojej gruntownej edukacji oraz zgromadzonej wiedzy teoretycznej posiada kompetencje potrzebne do analizy dedykowanej literatury naukowej i osiągnięcia postawionego sobie celu badawczego.

## 3) Metodologia badań

- Literatura naukowa

W celu przeprowadzenia studium porównawczego ról kobiecych w operach włoskich i francuskich w drugiej połowie XIX wieku, Autorka przeanalizowała, zgromadzoną przed i w trakcie studiów, pokaźną ilość dedykowanej literatury naukowej z dziedziny historii muzyki dotyczącą takich kompozytorów włoskich, jak, m.in.: Verdi czy Puccini; Literatura naukowa dotycząca kompozytorów francuskich, w tym: Offenbacha, Bizeta, Masseneta oraz ich twórczości operowej pomogła wyodrębnić niektóre teorie i punkty widzenia twórców tego okresu oraz dostarczyła teoretycznych podstaw dla niniejszej pracy.

- Metodologia studium przykładów

W tym specyficznym procesie badawczym konieczne jest dopracowanie pod kątem wyboru odpowiednich dzieł operowych, stylów muzycznych i cech charakterystycznych różnych kompozytorów z Włoch i Francji z drugiej połowy XIX w. Dlatego też metoda analizy konkretnych przypadków jest równocześnie metodą główną badania.

- Metodologia analizy porównawczej

Celem niniejszej pracy jest, posiłkując się metodą analizy porównawczej odnoszącej się głównie do rozwoju opery we Włoszech i Francji w różnych epokach, zwrócenie uwagi na odmienne style muzyczne wybranych kompozytorów i skupienie się na występujących w ich dziełach cechach muzyczno-operowych konkretnych postaci kobiecych itp.

# Rozdział 1. Rozwój opery włoskiej i francuskiej w drugiej połowie XIX wieku

Na błyskotliwość i rozwój opery składają się znakomite dzieła operowe, a każde z nich jest wyrazem twórczości, życia i emocji danego kompozytora. Dlatego też w badaniach nad przykładami operowych ról kobiecych z Włoch i Francji z drugiej połowy XIX w. należy najpierw przeanalizować pochodzenie samej opery i, konkretnie, prześledzić etapy rozwoju opery włoskiej i francuskiej a także innych powiązanych z nią treści.

## 1.1. Zarys genezy opery i jej krótka charakterystyka

Operę<sup>3</sup> definiuje się jako spektakl muzyczny. Powszechnie wiadomo, że wszystkie lub przynajmniej większość elementów jej wykonania jest śpiewana, a towarzysząca temu muzyka instrumentalna służy fabule i akompaniamentowi. Jest to forma wszechstronna, co oznacza, że w operze muzyka musi być zintegrowana z innymi elementami przedstawienia, takimi jak sztuki plastyczne, literatura, dramat i taniec. Dramaty połączone z muzyką sięgają tradycji tragedii starożytnej Grecji. Narodziny opery są ściśle związane z ideologicznym nurtem europejskiego renesansu. Doznania zmysłowe, takie jak ziemskie przyjemności, hedonizm, mogą się z powodzeniem realizować przez tego rodzaju kreację. W tym kontekście pole wyrazu nie ogranicza się już do „poważnej” muzyki religijnej, takiej jak liturgiczna czy pastoralna itp. W tamtym czasie niektórzy kompozytorzy wykorzystywali jeszcze formę madrygału dramatycznego (*madrigale drammatico*) do komponowania poetyckich sztuk i scenerii lub stosowali komplety madrygałów do opisywania prostych wątków. Pod koniec XV wieku na dworze włoskim pojawiło się *Intermedium*. Jest to nawiązujący do tematyki mitologicznej lub religijnej spektakl przeplatany aktami komediowymi. W XVI wieku podobne wstawki były coraz bardziej tematycznie związane ze sztukami, w których je umieszczano, a wszystkie miały charakter muzyczny, zwłaszcza te wykonywane na ucztach weselnych u arystokratów lub podczas innych ważnych uroczystości. Duża część z tych form artystycznych składa się z

---

<sup>3</sup> „Opera”: Jeden z najwcześniejszych przykładów tego terminu występuje jako opisowa nazwa podrzędna pod pojęciem „dramatu w muzyce” („dramma in music”), można ją znaleźć w pierwszym tomie zbioru *Raccolta de'drammi*, weneckich skryptach operowych o podtytule *Opera recitativa in musica* (Malatesta Leonetti, *La Deianira*, 1635). W dziele z drugiej połowy XVII wieku o tytule *Glossographia* autorstwa Blount'a (1656) termin „opera” zdefiniowany został jako „Tragedia, tragikomedia lub madrygał śpiewany nie w popularnym stylu, ale w tym, co włoski termin nazywa »recytatywem« (wł. »recitative«). Wspaniała oprawa, piękna muzyka, uderzające efekty dźwiękowe i wizualne”. Od tego czasu termin ten był powszechnie używany w Anglii. W następnym stuleciu został przyjęty również we Francji i Niemczech. Jednakże we Włoszech nastąpiło to stosunkowo późno, bo wcześniej, zwłaszcza przed wiekiem XIX, termin ten nie był często używany.

melodii dekoratywnych i prostego akompaniamentu harmonicznego. Niewiele przykładów tego rodzaju utworów przetrwało do dziś (np. intermedium w komedii *La Pellegrina. Commedia di Girolamo Bargagli*, skomponowanej w 1589 r. na ślub księcia Ferdynanda i Cristiny, ze słowami autorstwa G. Bardiego i Rinucciniego oraz muzyką skomponowaną przez Luca Marenzio, Emilio i Cristoforo Malvezzi). Najbardziej bezpośrednim źródłem narodzin opery była rozrywka dworska w północnych Włoszech pod koniec XVI wieku i tworzone w tym okresie wstawki, co więcej „*Pierwsza opera powstała w związku z działalnością stowarzyszenia Camerata de'Bardi we Florencji we Włoszech, w rezydencji księcia florenckiego Giovanniego Bardiego (G. Bardi) i stamtąd poszła dalej w świat*”.<sup>4</sup> Powstanie opery można postrzegać jako wytwór nieustannego, zróżnicowanego rozwoju sztuk muzycznych.

Opera rozwijała się i w ciągu ponad stu lat utworzyła dwa główne nurty, skupione wokół Włoch i Francji. Wraz z ciągłym rozwojem tej formy muzycznej zaczęły pojawiać się dotyczące jej zapiski: *Historia muzyki zachodniej przez ponad sto lat przed i po XIX wieku (1790-1910) często używała terminu „romantyzmu”<sup>5</sup> dla podsumowania całości tego okresu, czyli momentu w dziejach, w którym romantyzm dominował i kierował twórczością większości kompozytorów.*<sup>6</sup> W ciągu całego XIX wieku sytuacja polityczna w Europie zmieniała się nader często, a wraz z ewolucją oraz rozwojem czy upadkiem różnych szkół myśli i stylów artystycznych na polu ideologicznym i kulturowym nie sposób było już posługiwać się słowem „romantyzm”. aby objąć bogactwo i różnorodność tego zjawiska muzycznego. Terminu używano jedynie jako ogólnego określenia konkretnego okresu w historii muzyki. Jednocześnie rozkwit „romantyzmu” ściśle związany był ze społeczeństwem i kulturą europejską po rewolucji francuskiej, a więc prezentował różne formy i wpływy dla poszczególnych krajów europejskich i kompozytorów na różnych etapach swojej twórczości. Niektóre kraje i narody w Europie zapoczątkowały w XIX w. ruchy narodowowyzwoleńcze i niepodległościowe, promując jednocześnie nurt narodowy w dziedzinie muzyki, kultury i sztuki. Ekspresja artystyczna tamtego okresu ściśle związana była z rzeczywistością społeczną i mieszała się z ideą

---

<sup>4</sup> (Włoski) Alessandro Taverna. *Opera*[M]. tłumaczenie: Shi Qiao. Ningbo, Wydawnictwo Ludowe Zhejiang. 2003: s. 2

<sup>5</sup> Romantyzm: (niem.: *Romantik*; fran.: *Romantisme*; ang.: *Romanticism*) to ruch artystyczny, literacki i kulturalny, który rozpoczął się w Europie pod koniec XVIII wieku i rozkwitł między 1800 a 1850 rokiem. Romantyzm skupia się na emocjach, indywidualizmie, opowiada się za naturalnością, sceptycznie podchodzi do nauki i przemysłu, celebrytuje przeszłość, opiewa epokę średniowiecza, odrzuca klasycyzm. Liu Chunfang, *Romantyzm - Emocjonalne rozszerzenie binarnego modelu opozycyjnego*. Dziennik Hebei Normal University (Wydanie z filozofii i nauk społecznych), 2008, (4): 129–133 [2022-07-12]. ISSN 1000-5587. do: 10.13763/j.cnki.jhebnu.psse.2008.04.014.

<sup>6</sup> Patrz: *Słownik Muzyków Nowej Fali* (t. 16, s. 141). Obejmuje wszystko, od późnych dzieł Beethovena, oper Rossiniego, pieśni artystycznych Schuberta, po „uwolnienie dysonansu” Schoenberga czy odrzucone przez „modernizm” prace Richarda Straussa.

romantyzmu, tworząc zjawisko różnorodności. Na przełomie XIX i XX wieku na schyłkowy już romantyzm wpłynął nurt modernizmu związany z wejściem w nowe stulecie.

Włoska i francuska muzyka operowa z drugiej połowy XIX wieku pochodziła z różnych tradycji i kultur, i choć istniało między nimi wiele oczywistych różnic, to także miały pewne punkty wspólne i posiadały niektóre cechy wymienne. Sam fenomen muzyczny był wówczas tak dzielący, że kompozytorzy chcący przekroczyć granicę swojego kręgu musieli zrezygnować z poszukiwań złotego środka wyrażającego wewnętrzną jedność epoki. Współistnienie kontrastujących, niemożliwych do pogodzenia „języków” muzycznych samo w sobie nie było zaskakujące: zaskakujące było to, że każdy z tych języków tworzył odrębny gatunek, dając jego reprezentatywnym utworom stałe miejsce w historii.

W dalszej części pracy autorka zajmie się tematem rozwoju opery włoskiej i francuskiej w XIX wieku.

## 1.2. Rozwój opery włoskiej w drugiej połowie XIX wieku

Niemiecki muzykolog Carl Dahlhaus<sup>7</sup> swoje zainteresowania badawcze skupiał na zrozumieniu włoskiej opery w ramach szerszej europejskiej tradycji muzycznej. Na pierwszej stronie *Muzyki dziewiętnastego wieku* czytamy: „*Opera włoska XIX wieku reprezentuje kulturę muzyczną na własnych prawach estetycznych i nie powinna być mierzona koncepcją muzyki zaczerpniętej z symfonii Beethovena czy dramatów muzycznych Wagnera*”. To pokazuje, że opera włoska w XIX wieku odegrała kluczową rolę w historii muzyki.

### 1.2.1. Tło historyczno-polityczne

Bazując na tle historycznym ówczesnych Włoch, przez setki lat terytorium państwa było przedmiotem walki pomiędzy Hiszpanią, Francją oraz Austrią. Od końca XVIII wieku, poprzez początki XIX wieku aż do lat 70. polityczna sytuacja we Włoszech pozostawała pod wpływem wrzenia rewolucyjnego i Restauracji we Francji<sup>8</sup>. Okupacja Włoch przez Napoleona przyniosła

---

<sup>7</sup> Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Wiesbaden, 1980); English trans. *Nineteenth-Century Music* (Berkeley and Los Angeles, 1989), s. 8.

<sup>8</sup> Określenie „Okres Restauracji” dotyczy panowania dwóch ostatnich Burbonów na francuskim tronie - Ludwika XVIII (1814-1824) i Karola X (1824-1830) z przerwą na 100 dni Napoleona (<https://pl.m.wikipedia.org> – dostęp 07.04.2023)



falę wzbudzenia ducha rewolucji i odradzającej się nadziei. Kraj jednak nie był w stanie zapobiec wewnętrznym podziałom politycznym i pozostawał pod wpływem Francji oraz Austrii. Włochy ucierpiały z powodu obcej dominacji, a echa ery feudalnej powróciły. W czasie, gdy naród znajdował się w obliczu poważnego ucisku, niektórzy włoscy postępowcy stopniowo zaczęli zdawać sobie sprawę z wagi niepodległości swojego państwa. W wyniku tego narodził się silny włoski ruch narodowyzwolenczy. Z ogromnym entuzjazmem wspierano muzykę jako narzędzie podnoszące morale zaangażowanych w demokratyczny ruch rewolucyjny. Niektórzy badacze z dziedziny muzyki pod wieloma kątami przeanalizowali wpływ XIX-wiecznej sytuacji politycznej Włoch oraz ich ewolucji historycznej na rodzimą formę opery: „Unowocześnienie i rozwój opery włoskiej oraz wzrost jej znaczenia na arenie międzynarodowej były spowodowane przez, będący ówczesnie w pełnym rozkwicie, ruch narodowyzwolenczy”.<sup>9</sup> Rok 1870 zakończył półwiecze sporów, a Włochy zjednoczyły się. Jednocześnie istotnie zmienił się zasięg polityki krajowej i zagranicznej. Po zakończeniu wojny dzieła operowe dotyczące heroizmu i rewolucji straciły na znaczeniu. W połączeniu z niechęcią społeczeństwa w stosunku do rządów reakcyjnych oraz autokracji, opera włoska weszła w fazę rozwoju o charakterze „wąskiego gardła”. W tamtym okresie ogromny wpływ na Europę wywarł przede wszystkim niemiecki kompozytor Wagner ze swoimi wybitnymi operami. Zainspirowani jego twórczością inni wielcy kompozytorzy włoscy, tacy jak Verdi i Mascagni, zaczęli analizować pojęcie „wagneryzmu”<sup>10</sup>, z jednej strony wykorzystując je do interpretacji szeroko pojętej rzeczywistości, z drugiej strony, po głębszym rozważeniu, także w kontekście wzajemnego przenikania się i absorbowania „romantyzmu” i „realizmu” prowadzących operę włoską ku nowej świetności. Opera włoska tamtego okresu wyrażała silne pragnienie zmiany status quo. Stale zwracano uwagę na autentyczność dramatu muzycznego. Zmienił się także wybór tematyki, rezygnowano z podejmowania zagadnień z mitologii na rzecz realizmu. Na scenie pojawiły się dzieła traktujące o ówczesnym życiu społeczeństwa. W tworzeniu muzyki, choć wciąż przywiązywano dużą wagę do umiejętności wokalnych śpiewaka, to jednak coraz większy nacisk kładziono na osobowość postaci. Recytatyw przeplatany ariami stał się bardziej wyrazisty. Coraz więcej uwagi poświęcano roli orkiestry w dramacie muzycznym, choć w dalszym ciągu była ona wykorzystywana głównie jako wstęp czy akompaniament do śpiewu.

---

<sup>9</sup> Li Liping, *Narodziny włoskiej opery komediowej i „debata nad operą komediową”* [J]. Edukacja artystyczna. 2014 (06): 90-91

<sup>10</sup> Wagneryzm: Zakres tego pojęcia jest stosunkowo duży, może odnosić się do filozoficznego i artystycznego ideału zaproponowanego przez kompozytora Richarda Wagnera czy Houstona Stewarta Chamberlaina, znanego jako „Mistrza Wagneryzmu”. Przykład: Wagnerowski styl muzyczny wskazany przez Alberto Franchettiego.

## 1.2.2. Rozwój opery włoskiej w drugiej połowie XIX wieku

### 1.2.2.1. Wspaniały kompozytor Verdi

Opera włoska przeszła w XIX wieku wiele zmian. W połowie wieku mocno ugruntowana przez Rossiniego, Belliniego i Donizettiego popularność wczesnego stylu bel canto zaczęła spadać – Verdi kontynuował ten styl we wczesnych operach od 1839 do 1850 r. Wraz z początkiem 1850 roku zdążył do zmiany charakteru swojej twórczości i inspiracji artystycznych. Jego wczesne opery zasadniczo były alegoriami, a ich motywy odzwierciedlały pełne pasji marzenia kompozytora o włoskiej niezależności i zjednoczeniu (*Nabucco*, *Ernani*). Verdi ponad wszystko miłował ideę społecznego odrodzenia i realizację wyzwolenia narodowego, postanowił jednak porzucić heroiczny patos i nacjonalistyczne wątki swoich wcześniejszych dzieł operowych. Zaczął szukać nowych tematów dla swoich sztuk. Podjął próbę odważnego przedstawienia namiętności i ekstremum ludzkiego konfliktu; tematów cechujących się większym dramatyzmem i głębią psychologiczną, podkreślających wartości duchowe, intymność człowieka i jego żarliwość w uczuciach. Jego celem stało się nieustanne zwiększanie wyrazistości i tworzenie żywego obrazu ludzkiej duszy, które to motywy jeszcze nigdy nie pojawiły się na scenie operowej.

### 1.2.2.2. Pojawienie się nowego stylu w operze - „weryzm”<sup>11</sup>

Po zjednoczeniu Włoch w 1870 r. w świadomości ludzkiej patriotyzm i heroizm stracił swoją podstawę w zderzeniu z rzeczywistością. W literaturze i sztuce „weryzm” pojawił się w połowie XIX wieku i wywodził się z naturalizmu Emila Zoli<sup>12</sup>. Rok 1870 to czas dojrzewania tego prądu artystycznego. W tym także kontekście powstała opera werystyczna (*verismo opera*).

---

<sup>11</sup> Weryzm: (wł. Verismo) Wyrażanie emocji często przyćmiewa codzienność, weryzm w operze z kolei wyraża się w porywającym nadmiarze namiętności. Skrypty stworzone w duchu tej estetyki realizują się w zasadzie w taki sposób, że stosowany w nich język bliski jest językowi ludu.

Danile Pistone : *Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini Bibliography*; Photos; Ilus.; DJ. - 0-931340-82-9 9780931340826 s. 29.

<sup>12</sup> Naturalizm: Naturalizm w swej istocie zasadniczo zaprzecza podporządkowaniu określonym celom politycznym i moralnym, sugerując, że literatura powinna zachowywać absolutną powagę i obiektywność. *Naturalizm w teatrze, teorie i przykłady*, Émile Zola (fr. *Le Naturalisme au théâtre, les théories et les exemples & Eacute;*; & Acirc; TRE, 1881)

Jest to gatunek operowy, który powstał pod koniec XIX wieku. W pewnym sensie stanowił bunt przeciwko dramatom muzycznym Wagnera<sup>13</sup>. Ponieważ pod koniec XIX wieku dramaty te wpłynęły na tworzenie muzyki w całej Europie, miały swoje odbicie także w przypadku opery włoskiej. W obliczu dużej liczby wagnerowskich przedstawień ludzie wydawali się już być zmęczeni powielającymi się motywami mitologicznymi i tragicznymi, intensywnymi wątkami dramatycznymi i przesadzoną ekspresją emocjonalną, i w tych właśnie warunkach we Włoszech pojawiła się opera werystyczna. Gatunek ten sprzeciwia się wykorzystywaniu w operze iluzorycznych motywów mitologicznych, tematyki niekończących się walk społecznych oraz zbyt złożonej i przerysowanej muzyce. Opowiada się za to za prezentowaniem historii pisanych przez życie, zwłaszcza tych przeżywanych przez ludzi pochodzących z nizin społecznych. Chętnie podejmuje motywy zazdrości, kłótni i morderstwa z miłości, dąży do prawdziwego pokazywania rzeczywistości dnia codziennego, obnażenia ciemnej strony społeczeństwa oraz skupia się na zwięzłej i żywej metodologii odtwarzania dramatycznych scen z życia. Przemoc, zabójstwo i inne zachowania wywołane pierwotnym impulsem emocjonalnym są częstym elementem oper werystycznych, co więcej, często stanowią one myśl przewodnią sztuki: „Kochałem cię, a ty mnie zdradziłaś, więc cię zabiję”. Reprezentantem tego nurtu jest Pietro Mascagni (P. Mascagni, 1863-1945), który stworzył pierwszą klasyczną operę werystyczną pt. *Rycerskość wieśniacza* (wł. *Cavalleria rusticana*). Sztuka kończy się tragicznie. W operze posługiwano się językiem potocznym, pasującym do mowy ludności z dołu drabiny społecznej. Rozwój dramatyizmu następuje szybko i dynamicznie, postacie opery są wyraziste i różnorodne, opis otoczenia barwny, muzyka - ściśle związana z pieśniami i tańcami ludowymi, o świeżej, harmonijnej melodii, o mocnej barwie lirycznej. Jednocześnie sztuka realizuje też intensywne wątki dramatyczne i w sposób wyolbrzymiony prezentuje emocje. Faktem jest też to, że opery werystyczne mają często charakter legendarny, kierując swoją perspektywę na samo dno społeczeństwa, stosując techniki krytycznego realizmu, a czasem opisując szczegóły wnikają się nieco w zakamarki sztuki naturalistycznej czy realistycznej. Pospolitość tekstów ma za zadanie podnieść jej walory romantyczne. Opera werystyczna ma cechy muzyki późnego romantyzmu, stara się opisywać psychologię pożądania bohaterów za pomocą dysonansu melodycznego. Inną ważną postacią tego nurtu był Ruggero Leoncavallo (1857-1919), którego opera *Pajace* (wł. *Pagliacci*) była

---

<sup>13</sup> Dramat muzyczny: (niem. Musikdrama), to wysoce zintegrowany temat operowy dramatu, poezji, muzyki i sztuki stworzony przez niemieckiego kompozytora Richarda Wagnera. Po raz pierwszy został wymieniony w jego książce *Opera i dramat*, a używany był także przez jego następców, recenzentów i naukowców. Qian Yiping i Wang Dandan. *Ewolucja zachodnich gatunków i form muzycznych* [M] Shanghai Conservatory of Music Press, 2013 (12): s. 329-333.

kolejnym arcydziełem opery werystycznej. Forma ta miała swoją kontynuację w twórczości Giacomo Pucciniego (G. Puccini 1858-1924), jednocześnie wywierając pewien wpływ na Niemcy, Francję i inne kraje. Przykładem utworów w tym nurcie może być *Luiza* (fr. *Louies*) Gustawa Charpentiera (G. Charpentier 1860-1956) czy *Manon* Julesa Masseneta (J. Massenet 1842-1912) itp. Ze względu na pewne słabe punkty (brutalność scen, zbytnia dosłowność czy przerysowywanie emocji) opera werystyczna z czasem zaczęła tracić na popularności, pomimo, że arcydzieła tego nurtu w dalszym ciągu były powszechnie wystawiane. Na przełomie XIX i XX wieku opery Pucciniego odziedziczyły tradycję twórczości Verdiego, co umieściło operę włoską na piedestale świetności. W sztukach tych często prezentowano wizerunki kobiet słabych i cierpiących.

Przez cały okres rozwoju opery włoskiej wywarła ona głęboki wpływ nie tylko na muzykę, ale także na cały kraj i jego społeczeństwo. Jednocześnie jej echo przeniknęło także do twórczości wielu wybitnych kompozytorów operowych, zwiększając wartość artystyczną dzieł i pogłębiając ich znaczenie.

### **1.3.   Rozwój opery francuskiej w drugiej połowie XIX wieku**

#### **1.3.1.   Tło historyczne: fuzja kulturowa i podtekst polityczny**

Rozwój opery we Francji opierał się na włoskim doświadczeniu w tej materii i zgodnie z aktualnymi potrzebami tego kraju forma ta była starannie pielęgnowana i rozwijana na żywym poletku francuskiej kultury. Wpływ XVIII-wiecznego reprezentanta epoki Oświecenia Jana Jakuba Rousseau<sup>14</sup> w kwestii poszanowania ludzkiej natury i niezależnych wartości stało się zapowiedzią francuskiej sztuki romantycznej z XIX w. Wybuch rewolucji francuskiej w 1789 r. i nastroje polityczne przychylnie idei pełnego przywrócenia dynastii feudalnych w Europie w 1815 r. wysunęły na pierwszy plan Francję i Wielką Brytanię. Niemcy, Włochy i inne kraje w różnorodny sposób wpływały na kontynent kulturowo i artystycznie. Rewolucja francuska przyniosła jednakże wielkie zmiany w Europie. Stare systemy polityczne, gospodarcze, społeczne i religijne oraz ich koncepcje stanęły w obliczu upadku. Myśli i emocje

---

<sup>14</sup> Rousseau: (fr.: Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778) był genewskim filozofem, teoretykiem polityki, pisarzem i muzykiem epoki Oświecenia, urodzonym w Genewie, która była wówczas niepodległym krajem. Leo Damrosch, *Jean-Jacques Rousseau: Restless Genius*, Nowy Jork: Mariner Books 2005.

społeczne w naturalny sposób zaczęły kierować się w stronę wiary w siebie i skupiać się na osobistych doświadczeniach. Tyczy się to zwłaszcza fanatycznego dążenia artystów do wolności i wyzwolenia, którzy próbują całkowicie pozbyć się tradycyjnego podejścia do życia. Jeśli można powiedzieć, że „racjonalność” propagowana przez Oświecenie była stosowana do reprezentowania idei XVIII wieku, to wiek XIX zdecydowanie obalał wszelkie ograniczenia racjonalizmu. Muzyka klasyczna wskazuje na element logiczny w rozwoju muzyki jako takiej, kładzie nacisk na rygor struktury formalnej, harmonię i doskonałość ogólnej proporcji, nawet jeśli kompozytor wkłada w dzieło elementy własnej osobowości i doświadczenia. Osiągnięcie efektu naturalności, świeżości i dotyku sfery emocjonalnej realizuje pod przewodnictwem rozsądku.

Zestawienie atrybutów: *zmysły* i umysł, *podmiot* i przedmiot, *instynkt* i rozum, *wyobraźnia* i norma, *tajemnica* i zdrowy rozsądek, *nadprzyrodzone* i zrozumiałe, *niekończąca się tęsknota* i powściągliwość, *nieskrępowana ekspresja emocji* i spokojna kontemplacja itp., które klasycyzm tak pięknie równoważył wskazuje, że pierwszą część tych konfiguracji opisuje cechy charakterystyczne romantyzmu, ale prawdziwą istotą tego nurtu jest podkreślenie pojęcia „istoty ludzkiej” i jej natury. „Osoba” staje się swoistym centrum uczuć, ogniskiem emocji i podmiotem fantazji. Ta „osoba” potrzebuje autoafirmacji, samouwielbienia, wyobraźni, a także wolności. Nawet jeśli wyraża coś w rodzaju bliskości z naturą poprzez wyolbrzymianie jej piękna. Pojawia się pragnienie wyrażania ego, także kultu religijnego, co również jest bardzo ludzkie, jak opisuje to Abrams: *„To, czego oczekuje się od religii, to wyniesienie człowieka z życia skończonego do życia nieskończonego. Dlatego w sercach romantyków muzyka jest najbardziej romantyczną ze wszystkich sztuk, »sztuką w sztuce«, jej jedynym tematem jest »nieskończoność«, a najlepiej z kolei ucieleśnia nieskrępowaną nieskończoność piękna”*.<sup>15</sup>

### 1.3.2. Francuska twórczość operowa na styku polityki i sztuki

Opera we Francji została zreformowana i unowocześniona na wzór opery włoskiej, integrując więcej elementów francuskich i nadając sobie tym samym status wyjątkowości. Według przekazów historycznych pierwsza włoska opera została wystawiona w Paryżu w 1654

---

<sup>15</sup> Patrz: *Lustro i Lampa: Teoria romantyczna i krytyka*, Meyer H. Abrams, przekład: Yuan Hongjun, China Social Sciences Press, 1991, s. 134-136.

roku. Wkrótce po tym wydarzeniu słynny francuski organista i kompozytor Robert Cambert<sup>16</sup> zaczął współpracę z poetą Pierre'em Perrin w celu stworzenia pierwszej narodowej komedii muzycznej (*La Pastorale en musique*) *La Pastorale d'Issy*, co zakończyło się wielkim sukcesem. Francuski przemysł operowy, silnie poruszający motywy polityczne, konsekwentnie dążył do tego, by rozwijać się w tej dziedzinie lepiej niż sąsiednie Włochy, co najdobitniej wyraził Perrin w obliczu sukcesu *La Pastorale d'Issy*, wyrażając przy tym wrogość wobec konkurentów. Perrin jako francuski myśliciel i poeta wyraził się w następujący sposób: „*Oby nasz język, poezja i rodzima muzyka zatriumfowały*”.<sup>17</sup> Ojciec Claude-François Menestrier wspomina w swoich *Arcydzielach muzyki dawnej i współczesnej* (1681): „*To wszystkich ucieszy, niektórzy już nie mogą znieść ekscesów muzyki włoskiej*”. Perrin z kolei wskazuje kilka znaczących nieprawidłowości konkurencji, których należy się wystrzegać: 1. Kompozytorzy podczas tworzenia sztuk powinni unikać współpracy z miernymi poetami; 2. Nie powinni komponować muzyki groteskowej; 3. Opery nie powinny być zbyt długie; 4. Należy unikać wystawiania oper w zbyt dużych obiektach; 5. Śpiewak-kastrat pojawiający się we wczesnej operze włoskiej cieszył się złą sławą we Francji, więc ostatecznie został usunięty w operze rodzimej, itp.

Powyższa krytyka wskazuje, że w pewnym sensie opera francuska, choć jeszcze na etapie ciągłego rozwoju, w swojej „niedojrzałej” formie, dostrzega wiele różnic w zestawieniu ze szkołą włoską. Kładąc nacisk na krytyczną absorpcję elementów szkoły włoskiej, opera francuska dąży do tego, aby stworzyć własny styl. Jest to ważny punkt odniesienia w analizie twórczości obu narodów.

Od samego początku formowania się opery francuskiej widoczny jest wpływ twórczości Jean-Baptysty Lully'ego<sup>18</sup>, kompozytora z połowy XVII wieku. Wiązało się to z artystycznymi potrzebami i gustami ówczesnych władców, tj. dynastii Ludwików. Ściśle łączyło to powstające dzieła z francuskimi motywami klasycznej tragedii, jej rymem oraz rytmem. Wpływ reform Christopha Willibalda Glucka<sup>19</sup> z pierwszej i drugiej połowy XVIII wieku zostaje

---

<sup>16</sup> Robert Cambert: (1628-1677) Wybitny francuski kompozytor operowy. Chisholm, Hugh, ed. (1911). „*Cambert, Robert*” *Encyclopaedia Britannica* (wyd. 11). Cambridge University Press.

<sup>17</sup> Cytat: List Pierre'a Perrina do arcybiskupa Turynu, 30 kwietnia 1859 r.

<sup>18</sup> Lully: (fr. Jean-Baptiste Lully, 1632-1687) Urodzony we Włoszech, francuski kompozytor barokowy. Patrz: lista kompozytorów muzyki klasycznej.

<sup>19</sup> Reforma Opery Glucka: Najbardziej wpływowym okresem w świecie muzyki w XVIII wieku była Reforma Opery Glucka. Przyczynami społecznymi i historycznymi zmian był rozpad starego systemu i powstawanie nowych idei. Ich najważniejszymi założeniami były: 1. Preludium ma pełnić funkcję wprowadzającą do fabuły, 2. Orkiestra może również służyć wyrażaniu emocji, a nie tylko stanowić wstęp do arii, natomiast śpiewak-kastrat powinien zostać zastąpiony tenorem, 3. Zmniejszenie liczby scen, 4. Chór zyskuje ważną rolę. Yu Runyang, *General History of Western Music*, Shanghai Music Publishing House s. 178

przełamany, a zamiast niego ma miejsce współistnienie francuskiej opery komicznej i poważnej. Rewolucja francuska nie spowodowała upadku opery u schyłku dynastii feudalnej, wręcz przeciwnie, kompozytorzy zrealizowali dużą liczbę kreacji, co nie tylko wiązało się z polityczną rzeczywistością drastycznych przemian ówczesnego społeczeństwa, ale także stanowiło doskonałe pole do „popularyzacji” ich dzieł. W XIX wieku we Francji, europejskiej stolicy muzyki, na rozwój sztuki operowej po raz pierwszy wpłynął romantyczny nurt literacki. Pod wpływem reform Glucka Paryż w pierwszej połowie XIX wieku stał się centrum europejskiej sztuki operowej. W latach 30. XIX wieku francuska kultura muzyczna stopniowo kwitła we wszystkich swoich aspektach, gdzie z zakamarków tej prosperity wyłoniły się postacie Hektora Berlioza (H. Berlioz, 1803~1869) i Giacoma Meyerbeera (G. Meyerbeer, 1791~1864). Chociaż głównym wkładem Berlioza w muzykę była symfonia, jego opery *Benvenuto Cellini*, *Potępienie Fausta* (fr. *La damnation de Faust*) i inne dzieła takie jak *Trojanie* (fr. *Les Troyens*) i *Beatrycze i Benedykt* (fr. *Beatrice et Benedict*), oraz oparta na komedii Szekspira<sup>20</sup> *Wiele hałasu o nic* (ang. *Much Ado About Nothing*) również były w tym czasie wysoko cenione. Cechą charakterystyczną twórczości operowej Berlioza jest jej śmiałość i oryginalność, która w nowatorskiej formie artystycznej odzwierciedlała złożone i sprzeczne poglądy duchowe radykalnych burżuazyjnych intelektualistów z ówczesnej Francji.

### 1.3.3. Chronologiczny przegląd rozwoju opery francuskiej w XIX wieku

#### 1.3.3.1. Okres rządów Napoleona (1804-1815)

Władcy zachęcali do tworzenia oper z motywami religijnymi i romantycznymi. Utwory muzyczne w tym czasie nie tylko odziedziczyły klasyczną tradycję Glucka, ale także zmierzały w kierunku rozwoju późniejszej opery wielkiej<sup>21</sup>. Do lat 30. i 40. XIX wieku ukazywały się

---

<sup>20</sup> Szekspir: (ang. William Shakespeare, 1564-1616). Lu Xun w swoim dziele pt. *Demoniczna siła poezji* (*Muoluo Shili*, luty 1908 r.), nazwał Szekspira najwybitniejszym dramaturgiem w historii literatury angielskiej, jednym z najwybitniejszych pisarzy w historii literatury i sztuki zachodniej oraz jednym z najwybitniejszych pisarzy świata. Greenblatt s. 11. Bevington, s. 1-3. Wells, Szekspir, s. 199.

<sup>21</sup> Opera wielka: Termin „Grand opéra” pierwotnie odnosił się do dzieł wykonywanych w operze paryskiej, następnie stał się określeniem dla wielkich i wspaniałych dzieł tego gatunku. Wielkie opery często dotyczyły tematów historycznych, bohaterskich historii (zwłaszcza wątków rewolucyjnych, które miały miejsce podczas rewolucji francuskiej) wprowadzając zapierające dech w piersiach sceny i ciesząc ucho wspaniałą muzyką. Wykorzystywano śpiew solo, w duetach, chór, orkiestrę, elementy wielkoformatowego baletu i spektakularne sceny grupowe. Muzyka przewijała się od początku do końca przedstawienia w poszukiwaniu wirtuozerskich efektów muzycznych. Qian Yiping, Wang Dandan, *Ewolucja zachodnich gatunków i form muzycznych* [M] Shanghai Conservatory of Music Press, 2013 (12): s. 315-317.

kolejno dzieła takie jak *Robert Diabel* (fr. *Robert le Diable*) Giacomo Meyerbeera (1791-1864), zaznaczając tym samym dojrzałość opery francuskiej. Rodzima *grand opera* (wielka opera) stworzona przez Meyerbeera wywarła ogromny wpływ na całą Europę. Pod względem artystycznym kompozytor zastosował pełen zestaw cech wspomnianej formy, z kompletną i drobiazgową, złożoną strukturą, wspaniałymi efektami scenicznymi i mocną dramaturgią oraz wzruszającą muzyką. Jednakże zaznaczyć należy, że w twórczości Meyerbeera pojawiło się też wiele ograniczeń. Jego muzyka skupiała się wyłącznie na pogoni za wspomnianymi efektami, była przesadzona, brakowało w niej szczyrych i głębokich myśli oraz uczuć czy wzniosłej koncepcji artystycznej. Dopiero pod koniec lat pięćdziesiątych stopniowo strącono *grand operę* z piedestału popularności.

### 1.3.3.2. Okres restauracji dynastii Burbonów (1815 – 1830)

Zaczął się rozwój bezpretensjonalnej komedii operowej (*Opera comique*). Ówczesne francuskie opery komiczne różniły się od tych pochodzących z XVIII w. W ariach w tego rodzaju operach często wykorzystywano pieśni romantyczne, pieśni o układzie stroficznym, pieśni taneczne, a także pieśni satyryczne, stosowano także monologi do prezentowania treści. W lutym 1848 r. naród francuski zbuntował się i obalił „monarchię lipcową”, a Francja po raz drugi ogłosiła utworzenie republiki. W okresie drugiego cesarstwa warunki społeczne nie sprzyjały rozwojowi literatury i sztuki, a *wielka opera* upadła. Pół wieku rewolucji i wojen sprawiło, że opery komiczne, oparte na życiu codziennym, nadal stanowiły popularny rodzaj rozrywki wśród publiczności wszystkich klas, przy czym wyodrębniły się jeszcze dwa nowe typy: *opera buffa*<sup>22</sup> i *opera liryczna*.

---

<sup>22</sup> Operetka: (*Opera buffa*) Nazwa pochodzi od włoskiego słowa „operetta”, pierwotne słowo oznacza „małą operę”, tj. jest zredukowaną formą opery. Forma ta ma szerokie spektrum znaczeń, które mogą odnosić się do operetki, opery komicznej, opery buffa itp. Została stworzona we Francji w połowie XIX wieku i jest sztuką oddającą atmosferę życia i rozrywki. *Opera buffa* jest przeciwieństwem wielkiej opery, podobnej do opery komicznej z XVIII wieku. Formy te opierają się głównie na życiu codziennym, stosują ironię i ekspozycję, melodie komponowane na ich potrzeby inspirowały się ówczesną muzyką popularną, były lekkie i miłe dla ucha, o swobodnej orkiestracji, łatwej do zrozumienia, oraz o krótkiej strukturze, gdzie większość z nich miała formę jednego aktu. Temat spektaklu był prosty i nieskomplikowany, a treść w większości liryczna, co kontrastowało z rygorystycznym stylem opery poważnej. Podtrzymywała tradycję zastępowania recytatywów narracją, przyjmując formy solowe, duetowe, chóralne, taneczne itp. Posługiwała się narracją zamiast recytatywem w sposób swobodny przeplatana dialogami. Qian Yiping, Wang Dandan, *Ewolucja gatunku i formy muzyki zachodniej* [M] Shanghai Conservatory of Music Press, 2003:326-329.

Fang Sizhao, *Podstawy i praktyka dyrygentury chóralnej* [M] Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2006: 116.



### 1.3.3.3. Nowe tendencje w operze francuskiej w drugiej połowie XIX wieku

W drugiej połowie XIX w. szerzej rozwinęła się i zmieniła tradycja opery francuskiej, gdzie dominację grand opery zastąpiła „opera liryczna” plasująca się pomiędzy tą pierwszą a operą komiczną, będąca przy tym bardziej swobodna, lekka, bezpretensjonalna, a przez to atrakcyjna. W operach nowej ery dominowała duża ilość „uroczych” melodii. Podobnie jak opery komiczne cechowała je beztroska i nastawienie na przyjemność. Przywiązywano dużą wagę do drobiazgowego oddania stanu psychiki i emocji bohaterów. Nie było w niej patosu i przesady rodem z wielkich oper, choć często zawierała ich niezbędne elementy. Prezentowane w niej sceny taneczne były bardziej rozbudowane niż w typowej operze komicznej, jej ogólna forma jednak nie była tak duża jak w *operze wielkiej (grand opera)*. Tematyka i styl muzyczny nie przytłaczały patosem, przepychem i przerysowaniem. Opierała się na prawdziwym życiu i wyrażała autentyczne emocje dotykając tym ludzkiej intymności. Unikano blichtru *grand opery* i powierzchowności operetki zarazem, kładziono nacisk na użycie prostego i autentycznego języka muzycznego by pełniej wyrazić uczucia bohaterów. Często wykorzystywano popularne gatunki muzyczne, takie jak pieśni, tańce i marsze o silnym, francuskim charakterze. Ukazywano w nich radości i smutki zwykłych „maluczkich” ludzi, proste i prawdziwe emocje, inteligentny humor, a nawet ostrą ironię. Cała seria nowych kreacji została dodana do spektakli wystawianych na scenach, od dedykowanej dla klasy wyższej Royal Opéra, po pomniejsze paryskie teatry; takie jak np. Orfeusz w piekle (fr. *Orphée aux Enfers*, 1858) Jakuba Offenbacha, *Faust* (1859) Charles’a Gounoda, *Carmen* (1875) Georges’a Bizeta, *Manon* (1884) Jules’a Masseneta itp.

W drugiej połowie XIX wieku opery włoskie i francuskie rozwijały się w różnych kontekstach historycznych, w warunkach fuzji kulturowej, pod wpływem innych cech narodowych, wzajemnego wpływu wielu znakomitych kompozytorów i różnych gatunków muzycznych. Opera zajmowała dominującą pozycję w życiu muzycznym Włoch i Francji, odzwierciedlając ówczesne pochodzenie społeczne i kulturowe konotacje oraz wnosząc wybitny wkład w rozwój opery europejskiej w XIX w. Te cechy i zainteresowania wynikają również z długiej tradycji muzycznej każdego z tych dwóch narodów. Rozwój opery włoskiej był nierozdzielnie związany z Francją, a rozwój opery francuskiej, analogicznie, nierozdzielnie związany z Włochami. Właśnie dzięki takiej wzajemnej integracji i rozwojowi ukształtowała się dogodna pozycja dla tej formy sztuki, czyniąc ją bardziej atrakcyjną i złożoną.

## Rozdział 2. Kompozytorzy włoscy i francuscy drugiej połowy XIX wieku

Rozkwit opery w drugiej połowie XIX w. był ściśle związany z twórczością wielu kompozytorów operowych. Przed analizą różnic i podobieństw ról kobiecych występujących w wybranych dziełach, Autorka najpierw przestudiuje główne cechy stylów różnych kompozytorów, ich inspiracje twórcze, lata działalności artystycznej i finalnie, ich twórczość.

### 2.1. Włoscy kompozytorzy Verdi i Puccini

#### 2.1.1. Krótka biografia Giuseppe Verdiego i charakterystyka jego twórczości operowej

Ponad dwieście lat temu, 10 października 1813 roku, w Le Rencole we Włoszech (mała część Busseto, Parma, Włochy) urodził się Giuseppe Verdi. Zmarł 27 stycznia 1901 roku w Mediolanie. Był on jednym z największych geniuszy artystycznych wszech czasów, wielkim muzykiem, znakomitym kompozytorem i pierwszorzędym dramaturgiem. Pochodził z przeciętnej rodziny (historyk muzyki, Roger Parker, zauważył, że rodzice Verdiego „(...) należeli do rodzin drobnych właścicieli ziemskich i drobnych kupców, z pewnością nie byli to potomkowie niepiśmiennych chłopów, których Verdi później lubił przedstawiać w swoich sztukach, a Carlo Verdi (ojciec Verdiego) z entuzjazmem wspierał edukację syna (...).”<sup>23</sup> W 1813 roku, kiedy rodził się kompozytor, Europa została zaatakowana przez wojska napoleońskie. Włochy były okupowane, a po ich zjednoczeniu ład europejski uległ gruntownej zmianie. Społeczeństwa doświadczały różnych nacisków wewnętrznych, a imperializm kolonialny stworzył nową równowagę (a raczej brak równowagi) w stosunkach międzynarodowych.

Verdi i jego rodzina przeprowadzili się do Busseto w 1824 roku. Giuseppe wykazywał talent muzyczny już od wczesnego dzieciństwa. W wieku 18 lat przeniósł się do Mediolanu, gdzie pragnął rozpocząć studia. Rodzinne Busseto nie miało już dla niego nic do zaoferowania w dziedzinie kształcenia, niestety jednak został odrzucony na egzaminie wstępnym do konserwatorium. Jedyńm głosem za jego przyjęciem na uczelnię był słynny skrzypek i altowiolista Alessandro Rolla, który to polecił Verdiemu prywatne lekcje u ówczesnego mistrza

---

<sup>23</sup> Cytat: Parker, 1998 s. 933

klawesynu, Vincenzo Lavigniego. Lavigna uznała twórczość Verdiego za „bardzo obiecującą”.<sup>24</sup> „Verdi opuścił rodzinne strony i coraz głębiej zapuszczał korzenie w tętniącym życiem środowisku kulturalnym Mediolanu”.<sup>25</sup> Poza kilkoma chórami religijnymi, pieśniami i kwartetami smyczkowymi, przez całe życie skupiał się na operze, których napisał aż dwadzieścia sześć. Jego twórczość operowa dzieli się głównie na: okres wczesny (1839-1850), środkowy (1851-1871) i późny (1887-1893). Od pierwszego dzieła operowego, *Oberto*, wystawionej w operze w Mediolanie w 1839 roku po ostatnie, *Falstaffa*, z 1893 roku, artystyczna płodność Verdiego trwała przez bez mała 50 lat. Jego imię już zawsze będzie nierozzerwalnie kojarzone z Włochami, włoską muzyką i operą.

„Jestem tylko człowiekiem teatru”, cytat: „Io sono un uomo di teatro”<sup>26</sup> – oto, co Verdi na starość powiedział tym, którzy nazwali go „wielkim kompozytorem”. Był on w istocie niezwykłym twórcą opery, który wraz z spójną koncepcją dzieła, przyjmował odpowiedzialność nie tylko za muzykę, ale także za całą fabułę spektaklu. Choć na przemian ze scenarzystą lub bez, to jednak zawsze sam nadawał dziełu stylistyczną i ideologiczną jedność. Był spadkobiercą Rossiniego i Donizettiego, których cechowała umiejętność doskonałej integracji form wewnętrznych (a nie łączenia pojedynczych fragmentów, i choć ogólna struktura zawierała wszystkie pomniejsze sekcje, to każda z nich, wywodząca się z innych, nabierała mocy we wzajemnych relacjach).

Jako kompozytor operowy działający przez ponad pięćdziesiąt lat, Verdi przeżył czas głębokiej wewnętrznej przemiany. Kiedy się urodził, Beethoven ukończył już VII Symfonię, a Rossini stworzył całą serię arcydzieł. W chwili jego śmierci już nie było na świecie Wagnera, Puccini właśnie skomponował *Toskę*, Richard Strauss skończył swoje *Poematy symfoniczne*, a Schoenberg pisał *Gurre-Lieder*. Verdi inspirował się włoskimi mistrzami opery z początku XIX wieku: Gioacchino Rossinim, Vincenzo Bellinim i Gaetano Donizettim; Podobnie jak Ryszard Wagner stosował romantyczne elementy, obecne w jego twórczości w sposób oryginalny i inny niż u niemieckiego artysty, proponując tym samym widzowi patriotyczną interpretację wielu swoich dzieł. Pierwszymi operami Verdiego były *Oberto* (1839), opera komediowa *Dzień królowania* (wł. *Un giorno di regno*) i „chóralna” opera *Nabucco* (1842) ze słynnym chórem *Va, pensiero*. Inne dzieła z tego okresu to *Lombardzcy na I krucjacie* (wł. *I Lombardi alla Prima Crociata*, 1843) czy *Bitwa pod Legnano* (wł. *Battaglia di Legnano*, 1849). Lata 1843-

---

<sup>24</sup> Cytat: Phillips Matz, 1993 s. 46

<sup>25</sup> Cytat: Gatti, 1981 s. 47-51

<sup>26</sup> Patrz: prezentacja dr Maurizio Merciai, która odbyła się we Florencji 15 lutego 2013 r. z okazji 200. urodzin Giuseppe Verdiego.

1859 spędził na ciężkiej pracy artystycznej. W 1844 roku stworzył operę *Ernani*, inspirowaną dramatem Victora Hugo *Hernani* i *Honorem kastylijskim* pióra Francesco Marii Piave; następnie powstała opera *Makbet* (1847). Ta ostatnia była owocem kontaktu artysty ze dziełami Szekspira. Później, między 1851 a 1853 rokiem, Verdi napisał swoje trzy uznane opery, tj. *Rigoletto* (1851), *Trubadur* i *Traviata* (1853).

### **Dramatyczna koncepcja Verdiego**

Jedną z najważniejszych cech w twórczości operowej Verdiego było dogłębne badanie cech bohaterów i ekspresja ich emocji. W śpiewie szukał nie tylko lekkości i elastyczności, ale także wyrazistości. Z tego powodu czasami tworzył postacie, w których większy nacisk kładł na wyrazistość uczuć niż na piękną barwę i miłe brzmienie głosu.

W latach 1853-1857, kiedy Verdi z żoną G. Strepponi zamieszkali w Paryżu, kompozytor zaczął pisać *grand operę* *Nieszpory sycylijskie* (wł. *I vespri siciliani*) do sztuki Eugène'a Scribe'a (1855) oraz operę *Bal maskowy* (wł. *Un ballo in maschera*, 1859); a także dzieła z gatunku „operę poetyckiej”<sup>27</sup> (*opera-poema*) takie jak *Moc przeznaczenia* (wł. *La forza del destino*, 1862) i *Aida* (1871) itp.

W latach 1853-1875 (drugi okres twórczości) Verdi tworzył sztukę bogatszą i pełniejszą pod kątem ekspresji muzycznej. Recytatyw bardziej przypominał arię recytowaną, melodia w zamkniętej formie (*forme chiuse*<sup>28</sup>) została stopniowo przełamana, a partytura części instrumentalnej stała się bardziej wyrafinowana. Verdi przywiązywał wielką wagę do komponowania uwertur: „(...)bez względu na ich czas trwania i strukturę, uwertury te są dziś często uważane za bardzo udane byty symfoniczne, takie jak ta pochodząca z *Mocy przeznaczenia* z 1862 r., chociaż ta słynna suita orkiestrowa nie została pomyślana w formie, którą znamy obecnie, aż do 1869 r”. (Przykład 1.). Wśród innych dzieł Verdiego równie dobre, choć nieco bardziej lapidarne, są suity orkiestrowe do *Joanny d’Arc* (wł. *Giovanna d’Arco*), *Luisy Miller* czy *Alziry*. Struktura uwertury do *Aidy* jest zwięzła w równym stopniu (Przykład 2.).

---

<sup>27</sup> Opera poetycka: (opera-poema) to słowo pojawia się w liście Giuseppiny Strepponi. Źródło!!!

<sup>28</sup> Forme chiuse: (forma zamknięta) W muzyce melodia w formie zamkniętej opiera się na zasadzie powtarzania frazy, w przeciwieństwie do formy otwartej, dając jej odbiorcy pole do interpretacji. Napoli Polignano, s.100 (lemma melidia). Opery XVIII-wieczne charakteryzują się ogromnym rozdrobieniem w sferze utworów zamkniętych, a tego rodzaju rozdrobienie miało wpływ na dzieła wieku XIX, takie jak opery Verdiego.

Przykład 1. G. Verdi, Uwertura do *Mocy Przeznaczenia*



Przykład 2. G. Verdi, Uwertura do *Aidy*

A multi-staff musical score for the Overture to 'Aida' by Giuseppe Verdi. The score is written for piano and includes dynamic markings such as 'ppp' and 'morendo'. The tempo is marked 'Andante mosso (♩. 78)'. The notation is complex and spans several staves.

Verdi rozwinął również szerokie spektrum terminów formalnych dla arii: cavatina, romanza, ballata, canzone, canzonetta, notturno i preghiera. Powtarzanie pewnych fragmentów melodycznych czy motywów w jego utworach występuje dość często, w operze *Traviata* melodia w arii powtarza się, w operze *Otello* mamy z kolei słynną *Pieśń o wierzbie* (wł. *Salce Salce*) (Przykład 3).



### 2.1.2. Biografia G. Pucciniego i charakterystyka jego twórczości operowej

Giacomo Puccini (1858-1924) to włoski kompozytor, urodzony 22 grudnia 1858 r. w rodzinie muzyków w mieście Lukka we Włoszech, jego ojciec (Michele Puccini) był organistą, kompozytorem, zajmował się wykonawstwem i działalnością pedagogiczną. W dzieciństwie Puccini nie wykazywał talentu muzycznego, a profesorowie narzekali na jego lenistwo. Mimo to Puccini został organistą. Mosco Carner<sup>29</sup>, słynny znawca opery Pucciniego, napisał, że młody Giacomo „zniszczył sobie parę butów”, gdy 11 marca 1876 r. wędrował z Lukki aż do Pizy, by usłyszeć *Aidę* Verdiego. Tego dnia ta właśnie opera „otworzyła dla niego okno na świat muzyki”.

W wieku osiemnastu lat młody kompozytor zagrał swoje oratorium *Juno* na konkursie w Lukce, na którym nie zdobył nagrody, ale który pobudził jego ambicje. Pod wpływem *Aidy* Verdiego zainteresował się tradycyjną operą włoską. Z pomocą finansową rodziny oraz stypendium Reginy Margherity wstąpił do Konserwatorium w Mediolanie, gdzie studiował pod kierunkiem Antonia Bazziniego i Amilcare Ponchielliego w latach 1880-1883. W 1883 roku Puccini wziął udział w konkursie na jednoaktową operę organizowanym przez wydawnictwo Sonzogno. Choć jego kompozycja *Willidy* (wł. *Le Villi*) nie wygrała, została jednak zauważona i wystawiona w Teatro dal Verme w Mediolanie w 1884 roku. Sztuka zwróciła uwagę wydawcy Ricordiego, który później zlecił Pucciniemu napisanie kolejnej opery, *Edgara*, której premiera jednak nie należała do udanych, a sama opera do dziś jest wystawiana rzadko. Kolejne, trzecia i czwarta produkcja operowa, *Manon Lescaut* i *Cyganeria* z 1896 roku, odniosły wielki sukces, obie miały premierę w Turynie, rozślawiając imię Pucciniego na całym świecie. W późniejszych latach Puccini skomponował opery: *Tosca* (1900), *Madame Butterfly* (1904), *Dziewczyna z Zachodu* (wł. *La fanciulla del West*, 1910) i *Jaskółka* (wł. *La Rondine*, 1917) i in. Jego kompozycje wywierały na słuchaczach niezapomniane wrażenie ze względu na ich melodyjność, dramatyczną intensywność i szlachetność brzmieniową, a sam kompozytor został nawet nazwany „spadkobiercą Verdiego”. Talent Pucciniego skupiał się przede wszystkim wokół dramatu. Jego siła i wrażliwość dramatyczna oraz monumentalna twórczość, a także

---

<sup>29</sup> Mosco Carner: (15 listopada 1904 - 3 sierpnia 1985) był urodzonym w Austrii brytyjskim muzykologiem, dyrygentem i krytykiem. Pisał na wiele tematów muzycznych, ale na szczególną uwagę zasługują jego studia kompozytora G. Pucciniego. Przykład: *Puccini: A Critical Biography*, opublikowane w 1958 roku, s.

widowiskowość jego oper spowodowały, że można o nim mówić jako o prekursorze estetyki filmowej.

Ponadto Puccini wyróżniał się niezwykle upodobaniem do barwy instrumentalnej i wysoko rozwiniętym wyczuciem melodii. Jego dzieła, podobnie jak dzieła Giuseppe Verdiego, reprezentowały najwyższy poziom włoskiej tradycji operowej.

### **Nowe tendencje w muzyce teatralnej: Charakterystyka muzyki Pucciniego**

W porównaniu z wcześniejszymi twórcami oper dzieła Pucciniego były przede wszystkim bardziej rozbudowane tematycznie i zróżnicowane pod względem typów i form operowych. Niektóre wątki i postaci zaczerpnięte były z ówczesnej rzeczywistości (m.in. w.: *Cyganerii*, *Madame Butterfly*, *Dziewczynie z Zachodu*); niektóre poruszały motywy z wymiarów codzienności życiowej (np. *Manon Lescaut*); gdzie wielopoziomowa melodia nabierała wyrazistości; Puccini cenił zachowanie i stosowanie tradycyjnych form zamkniętych, w szczególności w tragediach miłosnych (*Tosca*); przywołał starożytnie legendy chińskie, (*Turandot*); tworzył także wkomponowując w swe opery melodie egzotyczne oraz pieśni ludowe (np. japońska melodia w *Madame Butterfly* i pieśni indiańskie w *Dziewczynie z Zachodu*).

Po drugie, w operach Puccini przywiązywał dużą wagę do podkreślania procesu kształtowania się postaci kobiecych, zastraszanych, torturowanych i prześladowanych. Ceniał także komponowanie arii, które łączyły recytację i śpiew, w celu szczegółowego przedstawienia psychiki bohaterów. Melodie arii tych można opisać jako naprawdę piękne i czarujące, niekrzykliwe, bez tendencji do przerysowania i całkowicie zgodne z charakterem danej postaci. Proste, przystępne i wzruszające – to ich cechy charakterystyczne. Są one nowym rozwinięciem wspaniałej tradycji włoskiej operowej muzyki wokalne przełomu wieków.

Po trzecie, wokół dramatycznej fabuły, kształtowania postaci, przedstawiania środowiska życia i tworzenia szczególnej atmosfery, pełniej mobilizowane są środki artystyczne, w tym bardziej organiczna koordynacja muzyki wokalne i instrumentalnej oraz odpowiednie wykorzystanie harmonii i orkiestracji.

Puccini urodził się w rodzinie zubożałej, dlatego posiadał głębokie zrozumienie trudów ludności znajdującej się na samym dnie społeczeństwa. W związku z tym szczególnie sympatyzował z tymi pochodzącymi z tzw. „nizin”. Powiedział kiedyś: „*Kocham maluczkich*,



mogę i chcę pisać tylko o nich, są autentyczni, pełni namiętności, swobody i potrafią przeniknąć w głębokie sfery duszy”.<sup>30</sup>

Kiedy Puccini pisał swoje opery, zależało mu, by scenariusz był fascynujący, szokujący i poruszający. „Potrzebuję takiego scenariusza, który sprawi, że cały świat zapłacze”<sup>31</sup> – powiedział do librecisty. Szereg kobiecych wizerunków, które tworzył w swoich dziełach, takich jak Mimi, Cio-cio-san, Tosca czy Liu, w pełni odzwierciedlały jego twórcze myślenie.

Kompozycja muzyczna Pucciniego, przeplatana *leitmotivami*<sup>32</sup> (motywami przewodnimi), często skondensowanymi w symfoniczne interludium - melodię identyfikującą ludzi i idee - odgrywa pierwszorzędną rolę, zapewniając spójność, ekspresję emocjonalną i refleksję. Choć nie rozwinęły one złożoności muzyki Wagnera, jednak zawsze wykorzystywały ich dramatyczny i „symfoniczny” efekt. Jedną z najlepszych umiejętności teatralnych Pucciniego jest przygotowanie muzyki związanej z bohaterkami przed ich pojawieniem się – czy pojawieniem się ich głównych wątków – jak w przypadku muzyki dla Toski, Madame Butterfly, Manon Lescaut czy Mimi. Niemiecka tradycja stylu symfonicznego i włoska tradycja stylu *grand opery* łączą się w jednym spektaklu, choć Puccini nie porzucił całkowicie starych form melodramatycznych (np. arie Cavaradossiego *Lucevan le stelle* lub Toski *Vissi d'arte* w operze *Tosca* czy w fragmencie przedstawiającym deportowane kobiety na końcu III aktu opery *Manon Lescaut*). Puccini w pełni wykorzystał techniki twórcze Wagnera, wplótł odpowiedni dramat w „strukturę symfoniczną” i nie odrzucając tradycyjnej włoskiej melodii, stworzył bezprecedensową symbiotyczną relację między inscenizacją a wysokim poziomem języka muzycznego. Rozwój teatralny reprezentuje także orkiestra, której przypisuje się większy skład. Kompozytor stworzył ogólną ciągłość rozwoju dramatycznego, przewyciężając podział na niezależną muzykę i fabułę. Natomiast Verdi zaproponował muzykę jako spoiwo w rozwoju dramatycznych wątków w jego późnej twórczości, a symfonia odegrała ważną rolę w przejściach między scenami. To było bezprecedensowe połączenie dramatycznej treści i orkiestry. Funkcje i efekty orkiestracji jasno pokazują, że jedną z podstawowych ról orkiestry (akompaniamentu) jest stworzenie odpowiedniej atmosfery psychologicznej lub przedłużenie emocjonalnego efektu danej sceny. Niektóre z tych efektów artysta osiągnął dzięki nowatorskim technikom orkiestrowym, świadczącym o rozwiniętych umiejętnościach w tej

---

<sup>30</sup> Cytat: Keldysh, *Giacomo Puccini*, ZSRR, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Leningrad, 1962, s. 80

<sup>31</sup> Cytat: Keldysh, *Giacomo Puccini*, ZSRR, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Leningrad, 1962. s. 80

<sup>32</sup> Leitmotiv: Motyw wiodący; przewodni (niem. Leitmotiv) odnosi się do motywu, który przewija się przez całą kompozycję muzyczną. Motyw to krótka kompozycja słowno-muzyczna, zwykle o długości jednego lub dwóch taktów.

dziedzinie, zwłaszcza u schyłku wieku. Przykładowo, na początku III aktu *Cyganerii* Pucciniego równoległe kwinty na flecie skutecznie budują scenę „wyludnienia” tuż przed świtem (Przykład 4).

Przykład 4. G. Puccini, *Cyganeria*, początek aktu III



Puccini podtrzymuje motywy dramatu i romansu, a dobór tematyki jest w pełni sprzężony i dopasowany do autentyczności strony muzycznej dzieła, co stanowi optymalne fundamenty dla kompozycji wyrazu artystycznego. Choć Puccini nie reprezentuje typowej formy weryzmu, sposób ekspresji poprzez połączenie autentyczności i romantyzmu stanowi symbol jego dzieł i ma znaczenie „transepokowe”.

Ogólnie rzecz biorąc, styl muzyczny i dramatyczny Pucciniego odzwierciedla naturalistyczny ruch *giovane scuola* (młodej szkoły), grupy włoskich artystów końca XIX wieku, którzy rozwinęli weryzm, tj. rodzaj naturalizmu w operze. W idealnym obrazie rzeczywistości żaden temat nie jest zbyt przyziemny, surowy, zbyt nieelegancki; ostra namiętność staje się podstawowym tematem aktu, przedstawia dziką część natury, która czai się w ludzkiej duszy... — To potwierdza teorię Darwina, że ludzie wyewoluowali z prymitywnych bestii. W związku z tym wątki wyrażają intensywną pasję uwodzenia, zemsty, zdrady, zazdrości, morderstwa i śmierci. W spektaklach śmierć często staje się spełnieniem pożądania, a dobro nie zawsze triumfuje nad złem. W gatunku werystycznym racjonalność ery Oświecenia i liberalny sentymentalizm romantyków zostają obalone, a człowiek zostaje

przedstawiony jako istota czysto instynktowna. Przez całą swoją karierę Puccini nawiązywał do weryzmu, który nazwał *stile mascagnano* (stylem Mascagniego), a który to po raz pierwszy został z powodzeniem przedstawiony w operze Mascagniego *Rycerskość wieśniacza* (wł. *Cavalleria Rusticana*, 1890).

## 2.2. Kompozytorzy francuscy: Offenbach, Bizet i Massenet oraz ich styl twórczy

### 2.2.1. Biografia J. Offenbacha i charakterystyka jego twórczości operowej

Jacques Offenbach to niemiecko-francuski kompozytor urodzony 20 czerwca 1819 roku w Kolonii (Niemcy), był synem skrzypka z miejscowej synagogi. Offenbach, który zaczął komponować w wieku 9 lat, był utalentowanym wiolonczelistą i muzykiem, a w wieku lat 14-stu wysłany został do Konserwatorium Paryskiego wraz ze swoim bratem, Julusem. Pozostający pod wrażeniem ich talentu, Luigi Cherubini<sup>33</sup>, otwarcie przyznawał się do nich, pomimo ich obcego pochodzenia. Po roku studiów w Konserwatorium Offenbach zaczął grać w orkiestrze Opéra de la Comédie i został zauważony przez kompozytora Jacquesa F. Halévy'ego, który następnie udzielał mu lekcji. Zaczął komponować muzykę operową, a po przyjeździe do Paryża zakochał się w dziewczynie o imieniu Hermiona. W obliczu niechęci rodziców do powierzenia córki młodemu niemieckiemu muzykowi, który dodatkowo był Żydem, napisał piosenkę *Do Ciebie* (fr. *À toi*), która cieszyła się dużym zainteresowaniem. W Londynie w 1844 roku odniósł sukces, co pozwoliło mu na powrót do Francji z dumą. Ostatecznie poślubił Hermionę 14 sierpnia 1844 roku. Ten związek był długi i szczęśliwy.

Rewolucja 1848 r. zmusiła go do czasowego wyjazdu do Kolonii.<sup>34</sup> Wrócił do Francji w 1850 roku. Później został dyrektorem muzycznym i dyrygentem francuskiej grupy komediowej. W 1855 roku na zamówienie skomponował nową operę *Królowa wysp* (fr. *La Reine des îles*) która spotkała się z umiarkowanym powodzeniem. Był to rok organizacji

---

<sup>33</sup> Luigi Cherubini: ur. 8 września 1760 – zm. 15 marca 1842, Willis, in Sadie (wyd.), s. 833 Był urodzonym we Włoszech mężczyzną, który większość życia spędził we Francji. Kompozytor, zasłynął z komponowania oper i chrześcijańskiej muzyki sakralnej. Beethoven uważał Cherubiniego za największego kompozytora swojego pokolenia. Holden, s. 174

<sup>34</sup> Rewolucja 1848 r., zwana również „Wiosną Ludów”, była serią zbrojnych rewolucji, które w 1848 r. wybuchły w różnych krajach europejskich. Pierwsza rewolucja wybuchła na Sycylii we Włoszech w styczniu 1848 roku. Późniejsza francuska rewolucja lutowa rozprzestrzeniła falę rewolucyjną na prawie całą Europę i większość z tej serii rewolucji szybko zakończyła się fiaskiem. Niemniej jednak rewolucja 1848 r. spowodowała zamieszanie w systemach monarchicznych i arystokratycznych różnych krajów, a pośrednio doprowadziła do ruchów zjednoczenia Niemiec i Włoch. Cytat: Rewolucja europejska z 1848 roku: nieudana, ale promująca postęp Patrz: Sina History (Xinlang Lishi)

Powszechnej Wystawy w Paryżu (fr. la Grande Exposition Universelle de Paris). Offenbach skorzystał z okazji, by wynająć mały teatr na Polach Elizejskich, który nazwał „Les Bouffes-Parisiens”, aby tam wystawiać swoje spektakle. Jego dzieła składały się z kilku aktów, w których współgrały śpiew, dialogi, muzyka i taniec. Fabuła była lekka i romantyczna, stosująca zarówno popularny repertuar muzyczny, jak i elegancką melodię w stylu *grand opery*; z jednej strony prezentowana była ludność z nizin społecznych, z drugiej wielkie osobistości, mity oraz legendy. Melodia, najcenniejszy element w dziełach, wyrażała głęboką refleksję nad prawdziwą istotą życia i ukazując esencję społeczeństwa, co wśród Paryżan spotkało się z ogromną aprobatą. Teatr ten na długi czas stał się jednym z najbardziej tętniących życiem ośrodków życia kulturalnego Paryża.

Od tego czasu Offenbach zdominował scenę muzyczną II Cesarstwa Francuskiego. W 1857 roku z w atmosferze wielkiego uznania wystąpił ze swoją trupą w Londynie. W 1858 roku wystawił swoje pierwsze duże przedstawienie: *Orfeusz w piekle* (fr. *Orphée aux enfers*). Mimo obaw dotyczących wybuchu skandalu z powodu profanacji postaci Orfeusza, przedstawienie podbiło serca publiczności. W 1860 roku balet *Le Papillon* osiągnął bardzo dobre noty, a *La valse des rays* (*Walc promieni*) zyskał dużą popularność. Następnie powstały arcydzieła: *Piękna Helena* (fr. *La Belle Hélène*, 1864), *Sinobrody* (fr. *La Barbe Bleue*, 1866), *Życie paryskie* (fr. *La Vie Parisienne*, 1866) i *Wielka księżna de Gérolstein* (fr. *La Grande Duchesse de Gérolstein*, 1867). *La Périchole* była to opera romantyczna, jednak już mniej udana.

### **Punkt zwrotny - wojna**

Wojna niemiecko-francuska w 1870 r. ponownie zmusiła Offenbacha do uzbrojenia się w ostrożność. We Francji jego czas już minął. Publiczność stopniowo traciła zainteresowanie jego muzyką. Po powrocie do Francji ze Stanów Zjednoczonych, gdzie koncertował (Nowy York, Filadelfia) kontynuował komponowanie. Jego ostatnie arcydzieło, napisane w wieku 61 lat, genialna opera *Opowieści Hoffmana* (fr. *Les Contes d'Hoffmann*), to kompozycja o wielu ukrytych znaczeniach. Artysta zmarł przed jego ukończeniem, podczas prób nie doczekawszy premiery dzieła swego życia.

## Twórczość Offenbacha

Offenbach napisał ponad 100 operetek. Ówczesne wydarzenia wpłynęły na kreację bohaterów, a okoliczności życia artysty kształtowały jego twórczość. Miejsce urodzenia Offenbacha samo w sobie poddawało w wątpliwość kwestię pochodzenia. Kolonia to niemieckojęzyczne katolickie miasto katedralne, które zostało zaanektowane przez Republikę Francuską w 1801 roku i do XX wieku rządziło się tam podług Kodeksu Napoleona. W 1815 roku Kongres Wiedeński oddał miasto protestanckiemu Królestwu Prus. Militarizm pruski kłócił się z liberalizmem Nadrenii i trzeba było znaleźć sposób na pogodzenie tych dwóch odmiennych ideologii. Słynny Karnawał w Kolonii, wskrzeszony w 1821 roku, znalazł sposób na obejście cenzury rządowej poprzez maskowanie komentarzy społecznych pod kamuflażem absurdu. Niektórzy z promotorów tego „zabiegu” nie mogli się doczekać dnia, w którym uda się przezwyciężyć tę swoistą banalność, która w ramach przymusu stawała się polem dla artysty, całym dziełem sztuki.

Życie muzyczne i artystyczne Offenbacha obfitowało w ogromne osiągnięcia, a jego twórczość obejmowała takie gatunki, jak operetka, muzyka kameralna, orkiestrowa, fortepianowa, pieśni artystyczne, chóralne i inne. Twórczość muzyczna służyła tańcowi i dramatowi, z wykorzystaniem różnych instrumentów perkusyjnych i dętych, odznaczając się wdziękiem i lekkością. Koncepcja tworzenia muzyki była jak subiektywna świadomość kształtowana przez społeczeństwo, w którym się żyje. Twórczość muzyczna miała być zgodna z kierunkiem rozwoju muzyki w środowisku obecnych czasów. Joanna Richardson nie pozostawia wątpliwości co do związku operetek Offenbacha z wydarzeniami historycznymi, co opisuje w swojej książce „Drugie Cesarstwo” (ang. „The Second Empire”), gdzie o operetce *Piękna Helena* (fr. *La belle Hélène*) pisze: „*Odzwierciedlała współczesny bezduszny reżim. W rzeczywistości została przedstawiona tak bezlitośnie, że jej wczesny koniec wydawał się nieunikniony... [Offenbach] doskonale współgrał z cesarskim Paryżem i tak długo, jak trwało Cesarstwo, jego triumf był pewnikiem... kiedy Drugie Cesarstwo jednak upadło, jego świat skończył się naprawdę*”.<sup>35</sup>

(Oryginalny cytat: “*Reflected the contemporary régime without mercy. In fact, it was shown up so pitilessly that its early end appeared inevitable ... [Offenbach] was perfectly in tune with*

---

<sup>35</sup> Joanna Richardson, *La vie Parisienne, 1852-1870* (New York: Viking Press, 1971), s. 268-69. Richardson uważała, że opéra bouffe pasuje do paryskiej obojętności wobec dobrej muzyki, *La vie parisienne*, 263.

*imperial Paris, and, as long as the Empire lasted, his triumph was assured ... when the Second Empire fell, his world really ended”).*

Offenbach jest kompozytorem rozumiejącym estetykę muzyczną, jego operetki poruszają się w znanych melodiach popularnych i szeroko wykorzystują tradycyjne formy taneczne, takie rytm walca, galopu, kankana itp. Treść dzieł jest często pełna kpiny i ironii, subtelnie integruje satyrę i wyeksponowanie aktualnej polityki i społeczeństwa w tamtym czasie. Fabuła operetek jest żywa i ciekawa, muzyka popularna, melodia romantyczna i liryczna, a za zgiełkiem często kryje się nuta melancholii; Oprócz fragmentów muzycznych – solówek, duetów, chóru i tańca są też dialogi mówione. Offenbach cenił Mozarta i Webera, trzymał się stylu muzycznego opartego na muzyce klasycznej. Muzyka ukazywała „mozartowską” prostotę, klasyczną przejrzystość, pogodę i żywotność. Jej charakter olśniewał nie tylko zręcznością, podkreślając zmianę tonu, ale także lekkością i dowcipem, z pięknem melodii, których twórcę Rossini nazwał „Mozartem Pól Elizejskich”.<sup>36</sup>

W utworach Offenbacha znajdują się opisy życia codziennego, takie jak obraz zamożnego Paryża, żebraków ulicznych i pięknych kobiet wszelkiego rodzaju. Jego dzieła muzyczne integrują w scenariuszu piękno i brzydotę, dobro i zło, podobnie jak jest w życiu. W grze aktorskiej mienia się kolory absurdu; głębokie konotacje operetki sięgają werystycznej ironii i krytyki. Skłaniają ludzi do refleksji. Kompozycje Offenbacha pełne są podwójnej treści. Według wnuka jednego z jego librecistów „*Sekretem niesłyszanej siły »Offenbachiadu« jest zawsze sugerowany dysonans*”<sup>37</sup> (ang. “*The secret of the unheard-of strength of the ‘Offenbachiad’ is an always implied dissonance*”). Dzieła oscylują wokół tematu, ale nigdy w pełni się z nim nie integrują.

Operetki Offenbacha były główną siłą przemian kulturowych, zarówno w jego czasach, jak i w następnych dziesięcioleciach, a twórczość kompozytora oferowała alternatywny, lekko kpiarski, osobisty pogląd na życie, aprobowany przez publiczność wyzwoloną zarówno w sferze indywidualnej, jak i społecznej. W teatrze w tym czasie artyści tworzyli innowacje w inscenizacji i kompozycjach. Offenbach uważany był za ważnego twórcę kultury, mającego szeroki wpływ na literaturę, sztukę, film, a nawet politykę. Znaczenie Offenbacha wykracza daleko poza Francję, jego nowatorskie i rozrywkowe dzieła są często postrzegane bardziej jako

---

<sup>36</sup> <http://news.cctv.com/m/a/index.shtml?id=ARTIrINFIywX2hN4KuGjDjBY190621> (dostęp lipiec 2023)

<sup>37</sup> Daniel Halévy, *Une musique jaillit, Le siècle d'Offenbach*, s.17.

styl niż istota i wpłynęły na wielu innych ważnych artystów, kompozytorów i myślicieli. Wniosły także znaczący wkład w rozwój nowoczesnego społeczeństwa.

### 2.2.2. Krótka biografia G. Bizeta i charakterystyka jego twórczości operowej

Georges Bizet, francuski kompozytor i pianista urodzony w Paryżu 25 października 1838 r., zajmuje wśród XIX-wiecznych muzyków szczególne miejsce zwłaszcza jako twórca opery *Carmen*. Jego werystyczny styl wpłynął na szkołę tego nurtu z końca XIX wieku. Muzyczne zdolności odziedziczył po swoich rodzicach i od najmłodszych lat wykazywał talent w tej dziedzinie, który skłonił go do studiowania w Konserwatorium Paryskim w wieku 9 lat. Uczęszczał na zajęcia u Antoine'a François Marmontela<sup>38</sup> i wkrótce otrzymał nagrody muzyczne z teorii, fortepianu, a jako pianista został pochwalony przez samego Franciszka Liszta już w wieku 12 lat. Pod względem gry na fortepianie jego talent ujrzał światło dzienne już we wczesnych latach, jak donosił wówczas *The Revue et gazette musicale*<sup>39</sup>: „*Pan Bizet był wytrawnym muzykiem, emocjonalnym i potężnym; grał tak, jakby był o cztery lub pięć lat starszy od swoich konkurentów, podczas gdy w rzeczywistości było odwrotnie*”.

(Cytat: “*Mr. Bizet is a consummate musician, endowed with feeling and powerful expression; he played as if he were four or five years older than his rival when in fact it was the other way round.*”)

W wieku 17 lat skomponował *Symfonię C-dur* (dzieło to zostało odkryte i miało prawykonanie w 1935 r.). W 1856 r. wziął udział w konkursie na jednoaktową operetkę zorganizowanego przez Jacquesa Offenbacha. Zdobył wówczas nagrodę – stypendium (*Prix de Rome*<sup>40</sup>) i wyjechał do Rzymu na dalsze studia. Zanim jednak wystartował o Nagrodę Rzymską ważnym aspektem kształtującym jego artystyczną osobowość było paryskie środowisko, w którym dorastał. To właśnie te lata złożyły się na twórczy i muzyczny dorobek Bizeta. W tym czasie sukcesy Verdiego we włoskich operach następowały po sobie: *Il Travatore* 1854, *La Traviata*, 1856 i *Rigoletto*, 1857. Wczesne prace Bizeta powstały pod wpływem oper

---

<sup>38</sup> Antoine François Marmontel: (16 lipca 1816 - 16 stycznia 1898) Francuski pianista i kompozytor. W latach 1837-1887 uczył gry na fortepianie w Konserwatorium Paryskim, a jego uczniami byli Bizet, Debussy i inni muzycy. Patrz: Lista kompozytorów muzyki dawnej.

<sup>39</sup> *Revue et gazette musicale*, 1 Sierpnia 1852, s. 251.

<sup>40</sup> *Prix de Rome*: pełna nazwa Grand Prix de Rome, Nagroda Rzymska, to nagroda przyznawana przez rząd francuski w latach 1663-1968, aby umożliwić młodym francuskim artystom studiowanie w Rzymie. Jest tak nazwana, ponieważ studenci, którzy zdobyli główną nagrodę w każdej kategorii sztuki, udali się na studia do Akademii Francuskiej w Rzymie. Anderson Julian: Nekrologi: Gerard Grisey. *The Independent* (24.11.1998). Pobrano: 17.07.2018.

Rossiniego, Donizettiego i Verdiego z czasów jego pobytu w Rzymie (1858 – 1859), w tym, m.in. opera Donizettiego *Don Pasquale*, ukazująca włoski styl płynnej melodii, który Bizet bardzo lubił. Późniejsze prace pokazują wpływ lirycznych oper i operetek Gounoda i Offenbacha na jego twórczość, a dokładniej mówiąc na takie opery, jak: *Poławiacze pereł* (fr. *Les Pecheurs de Perles*, 1863), *Piękne dziewczę z Perth* (fr. *La Jolie Fille de Perth*, 1867), która to powstała po jego powrocie do Francji. Bizet został oskarżony przez kręgi opinii publicznej o naśladowanie Wagnera i Verdiego, którzy w rzeczywistości sami zachowali przesadny i „hałaśliwy” styl *grand opery* Mayerbeera. Dopiero w 1872 roku kompozytor miał sposobność pokazać niepowtarzalny urok własnej inwencji, pisząc muzykę do sztuki francuskiego pisarza Alphonse'a Daudeta<sup>41</sup> *L'Arlesienne*. Temat tego spektaklu jest nierozzerwalnie związany z *Carmen*, w obu przypadkach skupiając się na konflikcie między różnymi stylami życia i koncepcjami bohatera i bohaterki. W tym samym roku Bizet wybrał melodię do edycji pierwszej suity o tym tytule (druga suita została wybrana przez Ernesta Guiraud<sup>42</sup> po śmierci Bizeta w 1876 r.), którą charakteryzowała zwięzłość, wyrazistość i olśniewająca różnorodność – to właśnie wybitne cechy tego orkiestrowego dzieła.

Stosunek Bizeta do postaci kobiet w komponowaniu jego pierwszych oper odzwierciedlał niedojrzałość jego spojrzenia na życie, kabotyństwo młodości i ekscentryczność jego artystycznego sumienia, które sprawiło, że wołał raczej lekkość i urok muzyki niż muzykę jako taką. Bizet podziwiał wówczas Verdiego i tęsknił za kwintesencją wiary i wizji romantycznego artysty, których nigdy nie mógł do końca osiągnąć. Przez całe życie chciał tworzyć coraz to lepsze i lepsze dzieła, aż do pojawienia się *Carmen*, która to otworzyła nowy rozdział w historii opery. Przejrzystość i świeżość sztuki oraz bezpośrednio oddziaływanie emocjonalne, a także doskonałe techniki i bogata melodia stanowiły spójną całość. Połączone, uczyniły dzieło kochane przez muzyków i publiczność, niestety dopiero po śmierci kompozytora. Czteroaktowa opera *Carmen* oparta jest na noweli Prospera Mérimée o tym samym tytule, jednak opera jest znacznie bardziej znana niż oryginał, podobnie jak dzieło Verdiego *La Traviata* inspirowana *Damą kameliową* Dumasa czy jego *Otello* na tle dramatu Szekspira. We wszystkich przypadkach utwory te otrzymują nowe życie. Bizet bardzo doceniał namiętny i silny temperament utrzymany w operach Verdiego i wierzył, że jego ulubiony

---

<sup>41</sup> Alphonse Daudet (ur. Nîmes, 13 maja 1840 – zm. Paryż, 16 grudnia 1897) był francuskim pisarzem i dramatopisarzem. Zhang Yinglun, redaktor naczelny, *Biography of Foreign Life Writers* (część 1), 1979

<sup>42</sup> Ernest Guiraud (ur. 26 czerwca 1837, Nowy Orlean – zm. 6 maja 1892, Paryż) był kompozytorem francuskim, napisał recytatywy do *Carmen* Bizeta i dokończył orkiestrację *Opowieści Hoffmana* Offenbacha, po jego śmierci. Zhang Yinglun, redaktor naczelny, *Biography of Foreign Life Writers* (część 1), 1979



kompozytor dodał godny uznania obraz „z krwi i kości” do sztuki operowej. Było to również ideałem, do którego Bizet dążył i który osiągnął właśnie dzięki *Carmen*.

### 2.2.3. Biografia i charakterystyka twórczości operowej J. Masseneta

Jules Massenet (12 maja 1842 r. - 13 sierpnia 1912 r.) urodził się jako kompozytor opery *Belle Époque*. Jego muzyka jest podziwiana za jej liryzm, zmysłowość, czasami za sentymentalny i dramatyczny styl, począwszy od opery, przez klasyczną mitologię, po romantyczne komedie, balet, muzykę religijną, utwory orkiestrowe i fortepianowe.

Massenet odniósł na przełomie XIX i XX wieku szereg sukcesów, dzięki którym stał się czołowym kompozytorem francuskiej opery. Jak wielu jego kolegów po fachu został profesorem Konserwatorium, którego uczniami byli m.in. Gustave Charpentier.

Massenet już od najmłodszych lat ujawnił swój talent muzyczny, a w wieku 11 lat wstąpił do Konserwatorium Paryskiego, aby studiować kompozycję u słynnego kompozytora operowego Ambroise Thomasa<sup>43</sup>. W 1863 roku zdobył tę samą Nagrodę Rzymską (Prix de Rome) co Bizet za kantatę *David Rizzio*. W 1867 roku napisał operę *La Grand Tante* (1867), która rozpoczęła jego karierę jako kompozytora operowego i muzycznego. Massenet skomponował ponad 30 oper we wszystkich gatunkach i o różnych formach, popularnych na ówczesnej narodowej scenie operowej. Jego opery charakteryzuje piękny, całkowicie francuski styl melodyczny. *Manon* (1884) przez wielu uważana była za jego arcydzieło. Charakteryzuje się emocjonalną melodią i umiejętną personifikacją, używając melodii głównej do identyfikacji i opisu bohatera oraz jego emocji. Z charakterystyczną dla Francuzów elegancją i humorem wyśmiewał słabości arystokracji, ich okrutne pragnienie zemsty, w wyniku którego byli w stanie zniszczyć nawet najpiękniejsze rzeczy, których sami nie mogą mieć. Massenet poruszał serca publiczności, łącząc dramat z subtelną muzyką. Jego inne opery to także *Kuglarz Madonny* (fr. *Le jongleur de Notre Dame*, 1902), *Werther* (1892) czy *Thaïs* (1894) rozgrywający się w Egipcie, z którego instrumentalne interludium *Medytacja* (fr. *Le Meditation*) stała się popularnym utworem na skrzypce i orkiestrę.

---

<sup>43</sup> Ambrose Thomas: (ur. 5 sierpnia 1811 – zm. 12 lutego 1896), XIX-wieczny francuski kompozytor, napisał w swoim życiu ponad 20 oper, w tym *Mignon* czy *Hamleta*, znane na cały świat. *Hamlet* to najbardziej udana opera Thomasa, ukończona w 1868 roku. Jest też najdłuższą i najbogatszą ze wszystkich jego oper, które miały wpływ na edukację muzyczną kolejnych pokoleń. W celu dostosowania słynnych sztuk Szekspira do stylu opery francuskiej XIX wieku pominięto wiele ważnych ról i rozdziałów, co było zabiegiem wyjątkowym w historii opery. *Ambroise Thomas, The Age of Music* Vol. 37, No. 637 (1 marca 1896) s. 165-166 (wymagana subskrypcja)

Kilka oper Masseneta odzwierciedla dziedzictwo współczesnych mu stylów operowych. *Le Cid* (1885) ma cechy francuskiej *grand opera*; *Il re di Lahore* (1877) nawiązuje do orientalizmu, fascynacji azjatycką egzotyką, popularnego wówczas motywu w sztuce; *La Navarraise* (1889) napisana była pod wpływem Richarda Wagnera, podczas gdy *Le portrait de Manon* (1894) była pod wpływem stylu realizmu końca wieku. Do oper Masseneta należą także *Herodiada* (1881) i *Don Kichot* (1910).

Wśród innych utworów Masseneta na szczególną uwagę zasługuje opera *Les Érinnyes* napisana do wierszowanego dramatu Leconte' de Lisle<sup>44</sup>(1873). W roku 1873 skomponował także oratorium *Marie-Magdeleine*, którą później wystawiono jako operę. Dzieło to ucieleśnia tak często spotykane w muzyce Masseneta przenikanie się uczuć religijnych i erotycznych pragnień. Massenet skomponował także ponad 200 pieśni, koncert fortepianowy i kilka suit orkiestrowych. Odziedziczył francuski styl akademicki, szczególnie efektywny w wyrażaniu, w sposób liryczny, smutnych emocji i atmosfery egzotyki. Linie wokalne jego utworów odznaczają się długością i wyczuciem, a napisane są wręcz nienagannie.

---

<sup>44</sup> Leconte de Lisle: (Charles-Marie-René Leconte de Lisle, ur. 22 października 1818 – zm. 17 lipca 1894), poeta, przedstawiciel nurtu parnasizmu, w latach 1865-1895 uznany za jego najwybitniejszego twórcę obok Hugo, poety francuskiego. Powiązana oryginalna literatura w języku francuskim; Wikiźródła: Autor: Leconte de Lisle

## Rozdział 3. Okoliczności powstania wybranych oper i zarys ich fabuł

### 3.1. Dramat muzyczny Verdiego *Otello*

#### 3.1.1. Okoliczności powstania dzieła

Opera *Otello* jest adaptacją tragedii Szekspira *Othello, the Moor of Venice* (1604) z librettem Arrigo Boito<sup>45</sup> i stanowi szczytowe osiągnięcie kompozytora w twórczości dramatu muzycznego. W tej operze kompozytor połączył moc szekspirowskiego języka z muzyką, aby przekazać głęboko ludzkie emocje i pasję. *Otello* jest znakiem rozpoznawczym włoskiej opery, w której nieodłączny ludzki konflikt jest potęgowany przez emocjonalną siłę muzyki. *Otello* Verdiego, niekwestionowany klejnot w koronie jego genialnej twórczości operowej i arcydzieło dramatu muzycznego, jest hołdem dla ewolucji formy artystycznej jej kompozytora. Premiera dzieła odbyła się w La Scali w Mediolanie w dniu 5 lutego 1887 roku.

W latach 70-tych XIX wieku Verdi stał się prawdziwie kultową postacią włoskiej opery i przez trzy dekady wyznaczał kanony tamtejszej estetyki muzycznej. Po sukcesie *Aidy* (1871) 58-letni kompozytor coraz bardziej interesował się operą liryczną. Niektórzy zarzucali mu ewidentne oderwanie od epoki, w której dominowała wagnerowska wizja dramatu muzycznego oraz rozwijająca się „młoda szkoła” włoskich werystów, postulująca nową koncepcję opery, stanowiącej odzwierciedlenie realnego życia. Verdi wyczuł, że traci popularność. Stał się przygnębiony, nieszczęśliwy i popadł w melancholię. Co gorsze, był rozczarowany, że włoska opera traci swoją wyjątkową tożsamość i tonie w fali nowych idei i kanonów estetycznych, on zaś nie był w stanie powstrzymać tego trendu.

W 1887 roku, 16 lat po *Aidzie*, 74-letni kompozytor przeszedł na emeryturę, ciesząc się złotymi latami swobody i dystansu do artystycznych zmagania. Był to czas, kiedy żar ambicji powinien był już zgasnąć, a mimo podeszłego wieku i apatii, w Verdim nadal płonął ogień twórczy, w wyniku czego zadziwił on świat swoją dwudziestą siódmą operą *Otello*, raz jeszcze dowodząc, że jego kreatywny duch wciąż był żywy i miał się całkiem dobrze.

---

<sup>45</sup> Arrigo Boito (24 lutego 1842 - 10 czerwca 1918), włoski pisarz i kompozytor. Zob.: "Lista kompozytorów klasycznych"

Sukces opery *Otello* Verdiego jest ucieleśnieniem słów rabina Ben Ezry z wiersza poety Roberta Browninga<sup>46</sup>: „Zestarzej się ze mną. Najlepsze jeszcze przed nami”. Nawet starość przynosiła Verdiemu chwałę. *Otellem* Verdi jednoznacznie rzucił wyzwanie współczesnym krytykom: potężny dowód jego nieustannej kreatywności i zdolności do samoodnawiania. Co ważniejsze, dziełem tym wskrzesił włoską operę liryczną, przywracając jej świetność. W pewnym sensie *Otello* stanowił „muzykę przyszłości” Włoch, obalając rewolucyjną koncepcję dramatu muzycznego Wagnera, a jednocześnie dowodem na to, że włoska opera pozostaje wierna zasadzie, że „istota dramatyzmu oparta jest na lirycznych melodiach i pięknie głosu”.

47

W istocie wszystkie opery Verdiego to melodramaty, w których przesadna kreacja dramatyczna zdominowana jest przez fabułę i muzyczną narrację działań scenicznych. Dlatego Verdi łączył dramatyczną akcję z rytmem muzycznym. Motywacje, niepokoje i lęki leżące u podstaw stanów psychicznych bohaterów są w dużej mierze kreowane poprzez połączenie akcji i muzyki. Psychika bohaterów jest wyrażona poprzez ciąg zdarzeń scenicznych, natomiast arie i duety w zasadzie przerywają dramaturgię, pomagają jednak ukazać siłę ludzkich emocji.

Przed *Otello* Verdi odniósł zdumiewający sukces tworząc dwadzieścia sześć innych oper. I mimo że po *Aidzie* spotkał się z pełną rezerwy reakcją awangardy<sup>48</sup> i wagneryzmu, to poprzez *Otello* udowodnił wreszcie, że włoska opera może urzeczywistnić koncepcję dramatu muzycznego, a nie jedynie być koncertem pieśni. Zrobił to na swój niepowtarzalny sposób, zachowując zarazem, zasadę dominacji partii wokalne. Nigdy nie był naśladowcą Wagnera w realizacji swoich celów.

Ostatecznie *Otello* Verdiego stanowi prawdziwy dramat muzyczny, o włoskim charakterze, z gwałtowną przemianą emocji bohatera, prowadzącą w otchłań psychologicznej destrukcji. Jest doskonałym połączeniem ewolucji postaci, liryzmu i akcji. *Otello* zawiera również intensywnie dramatyczną muzykę. Jest to opera wyjątkowa pod każdym względem, w swoim duchu, jak i stylu. To nie jest wagnerowski dramat muzyczny, lecz prawdziwy włoski dramat muzyczny.

---

46 Cytat: *Rabbi Ben Ezra* poety Roberta Browninga. Edycja. Browning, Robert (1897), *The Poetical Works*, Vol. 1, London: Smith Elder and Co., s. 580–583

47 Verdi's *Otello* Edited by Burton D. Fisher Principal lecturer, *Opera Journeys Lecture Series* p.14

48 Awangarda: Osoba lub dzieło eksperymentalne, radykalne lub niekonwencjonalne pod względem artystycznym, kulturowym lub społecznym. Często charakteryzuje się estetyczną innowacją prac i początkową trudnością w akceptacji przez publiczność. Źródło: Avant-garde. Dictionary.com. Lexico Publishing Group, LLC. [2007-03-14].

Dwie ostatnie opery Verdiego, *Otello* i *Falstaff*, reprezentują logiczną ewolucję Verdiego w kierunku syntezy słów i muzyki. Obie te opery to dramaty śpiewane. Obie można zaklasyfikować jako włoską „muzykę przyszłości”. Odzwierciedlają one naturalny rozwój twórczości kompozytora, są kontynuacją jego poprzednich utworów, każda z nich posiada jednak własną ciągłość stylistyczną, nierozzerwalnie związaną z XIX-wieczną włoską operą Verdiego.

Tragiczna fabuła *Otella* Szekspira jest bardziej kompletna niż ta, którą zaprezentował Verdi. Opera natomiast jest formą artystyczną, która komunikuje ze sobą dwa poziomy: słowa i muzykę. Można wręcz powiedzieć, że przewyższa ona dramat Szekspira pod względem dynamiki dramatyzmu języka. W muzyce *Otella* dramatyzm potęgowany jest poprzez powtarzalność określonych motywów.

Począwszy od tej opery, zaczęto przesuwac nacisk w kierunku głębszego połączenia słowa i muzyki. Powiązanie to jednak pozostaje w ramach tradycyjnego stylu, w którym królują głos ludzki i liryzm. Verdi położył podwaliny pod rozwój przyszłej włoskiej opery lirycznej, a jego spadkobiercy – Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Cilea, Giordano i Ponchielli, kontynuowali tę wielką włoską tradycję, na ogół poprzez efemeryczną formę weryzmu. Niemniej jednak wszystkie ich dzieła będą podkreślać głęboko dramatyczną syntezę słowa i muzyki, a zachowując włoską tradycję, będą przepelnione głębokim liryzmem.

### 3.1.2. Zarys fabuły

W XV wieku Republika Wenecka stała się główną potęgą militarną i gospodarczą w basenie Morza Śródziemnego i silnym bastionem chrześcijaństwa. Położone w północno-wschodnich Włoszech miasto rozkwitło dzięki rozwojowi handlu ze Wschodem, a także oderwaniu od Cesarstwa Bizantyjskiego. Miasto-państwo wygrało wojny podboju z komercyjnymi rywalami i stało się niezwyciężone. Akcja rozgrywa się w połowie XV wieku, kiedy Wenecja jest u szczytu swojej potęgi.

Akt I. Pojawienie się Otella to chwila triumfu Miasta. Poznajemy go jako zwycięskiego dowódcę, niemal żywą legendę, pogromcę tureckich wrogów Wenecji. Oprócz wroga, pokonał on również siły natury – gwałtowną burzę. Jego pierwsze słowa brzmią: „*Esaultate!* (pl. „*Radujcie się!*”), gromko ogłaszając zwycięstwo nad wrogiem i morzem. W dramacie Szekspira „*Nasza wojna dobiegła końca. Turcy utonęli*” (u Szekspira: „*Our wars are done, the*

*Turks are drowned*”).<sup>49</sup> Otello wśród morskiej burzy, pokonując żywioł, po zwycięstwie nad Turkami powraca do kochającej żony Desdemony i swego domu na Cyprze. Jagon, nienawidzący Otella i zazdrosny, że ten mianował namiestnikiem wyspy Kasja, zamiast niego, zaczyna snuć intrygę, która doprowadzi do kompromitacji Kasja. Jagon osiąga swój cel – zostaje zastępcą Otella w miejsce zdegradowanego Kasja. Otello natomiast wraz z małżonką cieszą się swoją miłością

Początek opery pozwala nam zrozumieć wielkość, męstwo i bohaterstwo Otella, sprawiające, że tak bardzo zasługuje on na miłość Desdemony. W umyśle Otella jest ona doskonała, piękna, niewinna i czysta.

Akt II. Jagon dalej snuje swoje intrygi: radzi zrozpaczonemu degradacją Kasjowi, żeby za pośrednictwem Desdemony starał się o odzyskanie łaski u wodza. Kasjo spotyka się z Desdemoną w ogrodzie, prosząc ją o wstawiennictwo u Otella, a w tym czasie Jagon obserwujący wraz z Otellem ich spotkanie, zasiewa w umyśle Maura podejrzenie o niewierność jego żony. Początkowo Otello nie chce dać wiary sugestiom Jagona, lecz gdy ten napomina, iż widział w ręku Kasja chustkę Desdemony, podarek od Otella, (którą zresztą sam Jagon podstępnie zdobył i podrzucił Kasjowi), to wzmianka ta przekonuje Maura.

Akt III. Desdemona wstawia się za Kasjem u Otella. Ten prosi, by żona pożyczyła mu chustkę, którą jej niegdyś podarował. Desdemona nie może sobie przypomnieć, co z nią zrobiła, a doprowadzony do wściekłości mąż obrzuca ją obelgami. Następnie przypadkiem podsłuchuje rozmowę Kasja z Jagonem, który, wiedząc, że jest podsłuchiwany, tak prowadzi rozmowę, żeby podsycić zazdrość Otella. Ten będący u kresu wytrzymałości nerwowej postanawia zabić oboje domniemych kochanków, lecz Jagon zgładzenie Kasja bierze na siebie.

Akt IV. W sypialni, pełna najgorszych uczuć, Desdemona szykuje się do snu. Pojawia się Otello, budzi ją pocałunkiem i każe przygotować się na śmierć, będącą karą za jej niewierność. Daremnie próbuje Desdemona przekonać męża o swej niewinności. W ataku szału Otello dusi ją. Chwilę potem do komnaty wpada służąca Emilia, która wyjaśnia intrygę z chustką, za nią pojawiają się Kasjo, który uniknął śmierci i Jagon – którego nieczne intrygi w tym momencie zostają ujawnione, a zrozpaczony Otello przebija się sztyłem i martwy pada obok swojej żony.

---

49 *Opera classics library* Edited by Burton D. Fisher Principal lecturer, *Opera Journeys Lecture Series* p.23

Wielki bohater walczy z dwoma przeciwnikami, którzy ostatecznie go zniszczą: niekontrolowanym szaleństwem i zazdrością. Pod koniec aktu II, kiedy rzucone przez Jagona na Desdemonę pomówienie o zdradę Otella zatrzało umysł bohatera, staje się on swoim najgorszym wrogiem, doprowadzając się do zagłady, wątpiąc we własną wartość i w wierność żony. Namiętna miłość szybko przeradza się w nienawiść. W akcie II, kiedy Kasjo rozmawiał z Desdemoną, Jagon wstrzyknął śmiertelną „truciznę”, zasiewając ziarno zwątpienia, które ostatecznie odmienią serce i życie Otello. Chytrze wyrzuca małe dawki podejrzliwości ze swojej „puszki Pandory”, poprzez swój metaforyczny opis zazdrości: „*Oto zielonooki potwór, żywy i ślepy. Sam się zatrza, otwiera własne rany i zjada je*” („*È un'idra fosca, livida, cieca, col suo veleno sè stessa attosca, vivia piaga le squarcia il seno*”). Zdradzieckie i podstępne zachowanie Jagona zatrza umysł Otello. Tym zwrotom akcji towarzyszą zmiany w muzyce Verdiego: ta słyszana w akcie drugim, pojawia się ponownie na początku aktu trzeciego. Verdi poprzez swoją narrację muzyczną, podkreśla znaczenie dramatyizmu fabuły. Motyw zielonookiego potwora jest muzycznym przypomnieniem, że monstrum to zawładnęło umysłem Otella, pokonując jego rozsądek i ostatecznie doprowadzając do szaleństwa.

Zazdrość! Otello traci kontrolę nad sobą i wybucha brutalną dzikością, warcząc i krzycząc, że musi mieć dowód winy Desdemony. W kwartecie z drugiego aktu, w krótkich, pełnych napięcia frazach, oszołomiony Otello zastanawia się, dlaczego Desdemona szuka innego kochanka: czy jest za stary, barbarzyński czy czarnoskóry? Analizując dalej swoją domniemaną porażkę, wybucha grzmącym, rozpaczliwym okrzykiem: „*Ora e per semper addio sante memorie*” („*Teraz i na zawsze, żegnaj wzniosła pamięci*”). Głos Otello wyczerpuje się. W dramatycznym punkcie kulminacyjnym drugiego aktu, w duecie przysięgi „*Si, per ciel marmoreo!*” („*Tak, przysięgam na Boga!*”), Boito znakomicie uchwycił esencję prozy Szekspira. Bohater nie jest już człowiekiem szlachetnym i współczującym, lecz obłąkanym, dzikim szaleńcem szukającym sprawiedliwości poprzez brutalną zemstę

W trzecim akcie Otello znieważa Desdemonę, potępiając ją jako „vil cortigiana” („podła”), na oczach zebranych weneckich arystokratów przeklina ją: „*Anima mia, ti maledico!*” („*Moja najdroższa, przeklinam cię!*”). W akcie czwartym jako jej ostateczne upokorzenie - zabija Desdemonę. Później zaś dowiaduje się, że padł ofiarą oszustwa Jagona. Ze sztyletem w dłoni Otello mówi „*Niun mi tema s'anco armato mi vede*” („*Nikt się mnie nie boi, chociaż widzą mnie z bronią*”), w rzeczywistości bohaterski wojownik jest świadomy, że został oszukany przez Jagona.

## 3.2. *La Bohème* Pucciniego

### 3.2.1. Okoliczności powstania opery

Puccini, spadkobierca mistrza opery włoskiej Verdiego, był ostatnim z kontynuatorów wielkiej tradycji włoskiej opery, której forma artystyczna zdominowana była przez liryzm, melodię i głos ludzki”.<sup>50</sup> Kiedy w 1896 roku odbyła się premiera *La Bohème*, krytycy przyjęli ją zaskakująco chłodno. Dla wielu było to dzieło nazbyt powściągliwe w porównaniu z dziką pasją twórczą *Manon Lescaut*. Pomimo nieprzychylnych recenzji publiczność była zachwycona. Jednak w Wiedniu Mahler był wrogo nastawiony do Pucciniego i bardziej popierał *La Bohème* Leoncavallo”.<sup>51</sup>

*La Bohème* Pucciniego to adaptacja *Scènes de la vie de Bohème* Henry'ego Muegera<sup>52</sup>, barwnej powieści autobiograficznej, opartej na doświadczeniach samego Muegera z 1830 roku, z jego lat życia artysty w Paryżu i członka paryskiej bohemy. Postacie w *La Bohème* Pucciniego pochodzą bezpośrednio z historii Muegera. Poeta i pisarz Rodolfo to sam Mueger – biedny, walczący, uparty, impulsywny literat. Cechą poetów jest bowiem pewna metaforyczność i alegoryczność.

Również i Puccini odwołuje się w swojej operze do własnych młodzięcych doświadczeń. Jako dwudziestokilkuletni student konserwatorium w Mediolanie przeżywał sytuacje podobne, do opisywanych przez fabułę. On również był ubogim i często głodującym młodym artystą. Był tak biedny, że musiał z przyjaciółmi składać się na wspólny zakup partytury "Parsifala", aby studiować twórczość Wagnera i zawsze był zadłużony. W późniejszych jego latach, już po niezwykłym sukcesie, lata jego młodości stały się miłym i nostalgicznym wspomnieniem. Aby uchwycić ducha tamtego artystycznego stylu życia z przeszłości, Puccini i jego przyjaciele utworzyli klub o nazwie „La Bohème”.

W operze *La Bohème* ulice miasta i realia ówczesnego życia nagle wkraczają na scenę, stając się obiektem powszechnego zainteresowania, język muzyczny i wynikające z niego

---

50 *La Bohème (The Opera Journeys Mini Guide Series)* Author(s): Burton D. Fisher, Giacomo Puccini, Year: 2000, ISBN: 9780967397344,0967397340 p.14

51 Leoncavallo *La Bohème*: Ruggero Leoncavallo, włoski kompozytor; utwór powstał w 1896 roku. Ze *Scènes de la vie de Bohème* Henri Murgera, pierwowzoru i inspiracji dla *La Bohème* Pucciniego. Jürgen Maehder, *La bohème*, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Oxford University Press, 2004, ISBN 978-0-19-522186-2

52 Henri Mueger - (27 marca 1822 - 28 stycznia 1861), francuski powieściopisarz i poeta. Seigel, Jerrold (1999) *Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, JHU Press. ISBN 0-8018-6063-6



sceniczne odkrycia są ze sobą doskonale połączone, toteż melodia nie zaburza płynności percepcji słów. Arie są tak pomyślane, by nie przerywać rozwoju fabuły i zmian dramatycznych, a muzyka jednoczy te wydarzenia i postacie.

### 3.2.2. Zarys fabuły

Akt I. W Wigilię Świąt Bożego Narodzenia do drzwi mieszkania na poddaszu puka dziewczyna imieniem Mimì, sąsiadka malarza Marcelego i poety Rudolfa. Chce pożyczyć zapalki, bo przeciąg zdmuchnął jej świecę. Wspólna rozmowa, nastrój ciemnego pokoju, wrażliwość obojga młodych powodują, że między nimi rozpala się nieśmiałe uczucie. Rodolfo chowa klucz do jej mieszkania, który przypadkiem upuściła i wyznaje jej miłość. Następnie razem udają się do kawiarni Momus, gdzie czekają na nich przyjaciele.

Akt II. Jakiś czas później pomiędzy tymi dwójkiem relacje się psują, a Rudolf przeprowadza się do hotelu, w którym przebywają Marcel i Musetta. Mimì odnajduje Marcela i wyjawia, że zazdrość Rudolfa niszczy ich miłość; błaga Marcela, aby pomógł im ze sobą zerwać. W momencie, gdy pojawia się Rudolf, Mimì ukrywa się, a poeta wyjawia Marcelowi, że uciekł od Mimì, bo ona jest chora, a on sam nie jest w stanie zabezpieczyć jej egzystencji. Obecność Mimì zdradza jej atak kaszlu. To niespodziewane spotkanie sprawia, że między Mimì i Rudolfem znów rozpala się miłość i kochankowie postanawiają zostać razem do wiosny.

Akt III. Akcja powraca na poddasze. Obaj artyści Rudolf i Marceli rozstali się ze swymi dziewczętami. Pojawia się Musetta, która informuje, że przybyła z Mimì, która jest bardzo chora i nie ma siły wejść po schodach. Przyjaciele spieszą z pomocą i układają Mimì na posłaniu. Dwoje kochanków wspomina swoje pierwsze spotkanie. Podekscytowana tymi szczęśliwymi wspomnieniami Mimì traci oddech, Rudolf woła do niej z żarem, ale pozostaje bez odpowiedzi, bo jego ukochana zasnęła snem wiecznym.

## 3.3. *Les Contes d'Hoffmann* Offenbacha

### 3.3.1. Okoliczności powstania

*Les Contes d'Hoffmann* Offenbacha to adaptacja pięcioaktowej sztuki o tym samym tytule, która odniosła ogromny sukces w marcu 1851 roku. Z Hoffmanem jako narratorem,

dramaturg Jules Barbier<sup>53</sup> napisał trzy ekscytujące opowiadania, tworząc fantastyczny zestaw postaci cztery barwne scenerie: tawernę, warsztat szalonego naukowca, salon ze wspaniałym portretem matki Antonii oraz wenecki pałac.

Nic dziwnego, że ta sztuka z epizodami muzycznymi i muzykami w rolach głównych wzbudziła zainteresowanie Offenbacha, choć wcześniej zasugerował Barbierowi, że powinien przepisać *Les Contes d'Hoffmann*, czyniąc z nich libretto opery poważnej. Jego wyobraźnię dramatyczną zawsze pociągały fantastyczne pejzaże, cięty humor, groteska i patos tych opowieści. Co więcej, *Les Contes d'Hoffmann* ucieleśniają niemiecki styl romantyczny, który preferował Offenbach, nieobciążony pompacyjnym i samoświadomym modernizmem wagnerowskim. Był to styl niemiecki rodem z *Der Freischütz* Webera<sup>54</sup>, z jego staromodnymi cechami. Opera *Les Contes d'Hoffmann* od początku uważana była za utwór wybitny, nietypowy i szczyt osiągnięć stylu Offenbacha, pełen sprzeczności - frywolności i powagi, pospolitości i wyrafinowania, niczym sytuacja w Paryżu po zakończeniu wojny francusko-pruskiej. Jak w przypadku każdego ideału artystycznego, ówczesna polityka kulturalna zmusiła Offenbacha do odejścia od swojego poprzedniego stylu, a nawet zaprzeczenia mu. „Dobrze znane już nazwisko Jacquesa Offenbacha stało się jeszcze głośniejsze po premierze opery *Les Contes d'Hoffmann*.<sup>55</sup>

W kolejności fabuły, pierwszy obraz przedstawia Olympię, drugi Antonię, a ostatni Giuliettę. Te trzy historie prowadzą nas od światła do ciemności, od komedii do tragedii.

### 3.3.2. Zarys fabuły

Prolog: *Don Giovanni* wystawiany jest w teatrze obok Tawerny Lutra. Rywal Hoffmana, senator Lindorf, przybył tutaj w poszukiwaniu głównej sopranistki Stelli, dowiadując się, że obiecała ona spotkać się tu z poetą Hoffmannem. Przybyła grupa studentów, a za nimi Hoffman

---

53 Jules Barbier - francuski poeta, dramaturg i librecista, urodzony 9 marca 1825 w Paryżu – zmarły 16 stycznia 1901. Wyciąg z aktu urodzenia dostarczony przez bazę danych "Léonore".

54 *Der Freischütz* to dzieło Karola Marii Webera i jedno z reprezentatywnych dzieł niemieckiej opery romantycznej. Jian Xinhua, Wei Bo: *Zastosowanie rożka francuskiego w operze »Der Freischütz« Webera*, National Taiwan Normal University, maj 2007.

55 *Premières Représentations/Opéra Comique* Auguste Vitu, *Le Figaro* (11 February 1881): 3.

i jego towarzysz Niklaus. Na prośbę zgromadzonych Hoffman opowiada historię trzech swoich „szalonych miłości”.

Akt I. Pierwszą miłością Hoffmana była córka naukowca Spalanzanego, która w rzeczywistości okazała się mechaniczną lalką, marionetką. Olimpia wyglądała na uroczą dziewczynę. Na swoim debiutanckim przyjęciu zaśpiewała efektowną arię, wydając się przyjmować miłość Hoffmana. Ale kiedy tańczyli razem, Olimpia nie mogła przestać tańczyć i obracała się coraz szybciej. Hoffman ze zdziwieniem patrzył na rozpadającą się tancerkę, a wszyscy wokół śmiali się z niego, że jest głupio zakochany w marionetce.

Akt II. Druga miłość Hoffmana, Antonia, dotknięta była tajemniczą chorobą, która groziła jej życiu, gdy tylko śpiewała. Obiecała ojcu zaprzestać śpiewania ze względu na Hoffmana, pojawił się jednak złowrogi Dr. Miracle, który omamił ją namawiając do kontynuacji jej pasji wokalne. Przyniósł portret jej zmarłej matki, słynnej śpiewaczki, a Antonia śpiewała coraz bardziej podekscytowana przy skrzypcach Miracla, aż zasłała. Hoffman przybył w ostatniej chwili, by zobaczyć jej stygnące zwłoki.

Akt III. Hoffmann porzuca miłość do hazardu w weneckim pałacu kurtyzany Giulietty. Mag Dappertutto namawia Giuliettę, by ukradła dla niego lustrzane odbicie Hoffmanna. Hoffmann ulega urodzie Giulietty, ale musi zabić jej obecnego kochanka, Schlemila, aby zdobyć klucz do jej pokoju. Pokój był pusty, gdy wpada do niego Hoffmann. Poszukując ukochanej wychodzi z pałacu tylko po to, by zobaczyć Giuliettę i Dapeltuto odpływających gondolą.

Epilog: Tawerna Lutra. Kiedy przybywa Stella, Hoffman jest pijany. Ostatecznie Stella i Lindorf wychodzą razem. Niklaus okazuje się być Muzą, która przyjęła postać przyjaciela poety i w końcu to Sztuka zdobywa Hoffmana i nadaje sens jego życiu.

### **3.4. *Carmen* Bizeta**

#### 3.4.1. Okoliczności powstania dzieła

*Carmen* to opera w czterech aktach francuskiego kompozytora Georges'a Bizeta z 1874 roku, do libretta Henri Meihaca i Ludovica Halévy'ego. Opera jest adaptacją noweli pod tym

samym tytułem autorstwa Prospera Mérimée<sup>56</sup>. Jej premiera odbyła się 3 marca 1875 roku w Operze Comique w Paryżu.

*Carmen* Bizeta jest niczym barwna „powieść” muzyczna. Muzyka portretuje w niej postacie o różnych osobowościach: Cygankę Carmen, wiejskiego sierżanta Don José, a także miłą i prostą Mikaelę, matadora Escamillo, przemytników, robotnice z manufaktury tytoniu, żołnierzy, dzieci i inne postacie. Bizet umieścił te postacie z "dołów społecznych" na scenie operowej, tak aby każda z nich miała swój charakter i pojawiała się w realistycznej sytuacji. Carmen i José, para młodych ludzi z różnych środowisk i wiodących różne życie, przeżywają historię miłosną zaczynającą się od chwilowej namiętności, poprzez przepaść emocjonalną i świadomościową kochanków, aż po rozstanie i tragedię zakończoną morderstwem.

#### 3.4.2. Zarys fabuły

Piękna i obdarzona silną indywidualnością Cyganka Carmen uwodzi żołnierza José, który dla niej porzuca swoją poprzednią ukochaną Mikaelę i służbę wojskową, by stać się przemytnikiem, z którymi przestaje Carmen. Jednak nie stała w uczuciach Carmen zakochuje się w toreadorze Escamillo. W rezultacie konflikt między José i Carmen intensyfikuje się. W końcu uparta Carmen kategorycznie odrzuciła miłość José i ostatecznie zostaje przez niego zasztyletowana.

### 3.5. *Cyd* Masseneta

#### 3.5.1. Okoliczności powstania dzieła

Francuska opera *Cyd* Masseneta w czterech aktach, z librettem Louisa Galleta, Édouarda Blau i Adolphe d'Ennery napisanym na podstawie sztuki Pierre'a Corneille'a<sup>57</sup> pod tym samym tytułem, prezentuje legendę hiszpańskiego bohatera narodowego Rodrigo, prowadzącego tłum do walki z Maurami. Jej głównym wątkiem jest konflikt między miłością i zemstą. Obecnie dzieło to jest rzadko wystawiana. Premiera odbyła się w Operze Paryskiej

---

56 Prosper Mérimée (28 września 1803-23 września 1870) - francuski pisarz i dramaturg realistyczny, stworzył powieść *Carmen* w 1845 roku. Fragment: *Carmen - Niveau 2 - Lecture Mise en scène* Author(s): Prosper Mérimée Publisher: Clé International, Year: 2007

57 Milnes, Rodney (1998), *Le Cid in Stanley Sadie, (Ed.), The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. One. London: Macmillan Publishers, Inc. ISBN 0-333-73432-7 ISBN 1-56159-228-5

w dniu 30 listopada 1885 roku. Trudno jest zrozumieć, dlaczego ta opera, która odniosła tak wielki sukces w momencie swojego powstania, całkowicie zniknęła z repertuaru. Jest to pierwszy utwór powstały w Paryżu po 1919 roku i być może data jej zniknięcia ze sceny stanowi klucz do zrozumienia tego faktu. Jej fabuła jest na wskroś militarystyczna i być może w okresie międzywojennym był to temat tabu.

### 3.5.2. Zarys fabuły

Akcja rozgrywa się w Burgos, historycznej stolicy Hiszpanii w XI wieku. Dzieło opowiada o historii miłosnej Rodriga i córki Don Gomèsa, Chimeny. Ojciec Rodrig'a został znieważony przez ojca Chimeny, a Rodrigo przysiągł zemstę na Gomezie, aby pomścić ojca. Chimena staje przed trudnym wyborem między miłością do ojca i do ukochanego. Jest to wybór pomiędzy wyrzeczeniem się miłości swojego życia, a zgodą na utratę reputacji swojej rodziny. Rodrigo zostaje schwytyany, lecz ostatecznie ułaskawiony dzięki swojej odwadze i zasługom dla ojczyzny.

## **Rozdział 4: Porównanie muzycznych wizerunków pięciu postaci kobiecych**

### **4.1. Ekspresja muzycznych wizerunków postaci o różnych osobowościach**

#### 4.1.1. Czysta, szlachetna i prawa Desdemona

W niniejszym rozdziale omówimy główne arie Desdemony oraz jej wizerunek, emocje i przemiany, a także sposoby najlepszej interpretacji tej roli kobiecej.

W ostatnim akcie *Otella*, pełen skrajnych emocji, wybucha gniewem długo tłumionej namiętności, która ostatecznie doprowadzi do tragedii. W sypialni Desdemony panuje atmosfera nieopisanego żalu i przygnębienia, napęnia ją mrok, który potęguje przecucie nadchodzącego niebezpieczeństwa. Desdemona rozmyśla głęboko, pogrążając się w coraz większym smutku. Poleca Emilii położyć swoją białą suknię ślubną na łóżku, prosząc, żeby ją w nią ubrała, jeśli umrze. Czuje powiew nadciągającej śmierci, ale nie ucieka, nie unika Otella (Przykład 5).

Przykład 5. G. Verdi, *Otello: Emilia, te ne prego...*

Recitativo  
Desdemona

Mi pa - rea. Min-giun-se di co-ri - car-mi e dat-ten-der-lo.  
So it seemed. He bad-me soon to a - wait him, and to go to bed.

E - mi - lia, te ne pre - go, di-sten - di sul mio  
E - mi - lia, let me ask you, be-fore you go, lay

*ppp a tempo*

Śpiewana przez Desdemonę *Pieśń o wierzbie (Salce salce)* przypomina śmierć jednej z pokojówek jej matki, której miłość została odrzucona (Przykład 6).

Przykład 6. G. Verdi, *Otello: Mia madre aveva una povera ancella...*

Recit.

to. ry. Mia ma-drea-ve va u-na po-ve-raan-cel-la in-na-mo-ra-ta e  
My moth-er long, long a-go had a maid, As fair as she was

bel-la; e-rail suo no-me Bar-ba-ra; a-ma-va un uom che poi l'ab-ban-do-  
faith-ful, and her name was Bar-ba-ra. She was in love, and he she loved proved

no, can-ta-va u-na can-zo-ne: la can-zon-del Sa-li-co. Mi di-scio-gli-te  
mad, And last-ly did for-sake her. She had a song of "Wil-low." Loose my hair, pri-thee,

*parlante*

*dolce*

Desdemona jest postacią anielską, szlachetną żoną, która szczerze współczuje Kasjowi, lecz głęboko i z oddaniem kocha Otella. Muzyka, jaką Verdi obdarzył jej postać przywołuje na myśl muzykę religijną. Jej *Ave Maria* w akcie IV kreuje niemal święty wizerunek małżonki Otella (Przykład 7).



Przykład 7. G. Verdi, *Otello: Prega...*

*dolce*  
Pre - ga per chi a - do - ran - do a te si pro - stra,  
Pray thou for them who kneel - ing do a - dore thee,  
*a tempo*  
*pp*

Kiedy Desdemona udała się na spoczynek, Otello wchodzi przez sekretne drzwi, podchodzi do jej łóżka i patrzy na śpiącą żonę a motyw „pocałunku” podkreśla jego ruchy. (Przykład 8) Joseph Coleman pisze o tym: „*Jest to dobrze znany zabieg dramatyczny, którego, jak sądzę, wielu słuchaczy będzie musiało szukać w znanych sobie operach Verdiego lub innych, aby odnaleźć to nadzwyczajne i przejmujące uczucie katharsis*”.<sup>58</sup>

W dużej mierze przyczyną siły ekspresji muzyki Verdiego jest jej delikatność, namiętność, tęskność poparta klasyczną prostotą i równowagą. Jak napisał sam Szekspir: „*Pocałowałem cię i zabiłem; nie ma innego wyjścia, jak tylko to. Zabij się, umrzyj w pocałunku*”. (ang. “*I kissed thee ere I kill'd thee; no way but this. Killing myself, to die upon a kiss*”).

Przykład 8. G. Vardi, *Otello*, motyw pocałunku

*Allegro moderato*

Ironia losu kontrastuje ze sobą ich dawną słodką miłość z wynikającym z zazdrości zabójstwem, a dramatyczny konflikt szybko zbliża się do tragicznego zakończenia.

---

<sup>58</sup> Joseph Kerman, *Verdi's Use of Recurring Themes in Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, ed. H. Powers (Princeton, 1968) p. 495.

Otello budzi Desdemonę i pyta ją, czy się modliła, sugerując, że musi odpokutować i zostać oczyszczona z popełnionych grzechów. Nie zabije jej, dopóki nie pomodli się o ich odpuszczenie.

Desdemona wpada w panikę, zdając sobie sprawę, że Otello zamierza ją zamordować. On zaś jest uparty, przekonany, że go zdradziła. Otello mówi o śmierci Kasja (pewny, że Jagon go zabił), a Desdemona zagubiona i bezradna, w końcu zdaje sobie sprawę, że jest na łasce szaleńca. Otello ponownie oskarża Desdemonę o zdradę. Jej zaprzeczenia są daremne. Zazdrosna wściekłość Otello nasila się i ostatecznie ją zabija.

Desdemona to osoba, która miłość stawia ponad wszystko i wszystko robi z miłości. Nie śmie sprzeciwić się woli męża. W obliczu jego bezpodstawnych oskarżeń i zniewag może jedynie poddać się i przebaczyć. Jest przerażona i bezradna, a wobec jego niesprawiedliwości i brutalności traci odwagę i pewność siebie. Desdemona, która przede wszystkim kocha, staje się więźniem miłości, a w końcu jej ofiarą.

*„Desdemona szekspirowska jest bardziej żywą i złożoną postacią, niż ta w operze Verdiego i Boito. Jest silna, odważna i samowolna. Jest kobietą, która ośmieliła się poślubić czarnoskórego Otella. Pada jednak ofiarą intryg Jagona i nie potrafi oprzeć się siłom zła. Muzyka Verdiego i libretto Boito są spójne w kreacji postaci Desdemony, nieustannie przeplatających się radości i smutku”.*<sup>59</sup>

Desdemona u Szekspira jest doskonałym wizerunkiem dramatycznym, niezwykle dojrzałym i bogatym. W operze wybór odpowiedniej barwy głosu to pierwszy krok w kreacji charakterologicznej. Małżonka Otella to łagodna, piękna, szlachetna dama z wyższych klas społecznych, toteż barwa ta powinna być miękka, nie ostra, wyraźna, ale nie pompatyczna. Dlatego też Verdi napisał tę rolę na sopran liryczny. Ma ten sam lśniący ton, co metaliczny głos Otella, ostro kontrastujący z jej miękkością. Motywy muzyczne Desdemony pełne są bogatego liryzmu, układającego się w rozciągnięte i elastyczne linie melodyczne.

#### 4.1.2. Tęsknota za miłością, wąta Mimi

W I akcie opery poeta Rudolf, po tym jak jego przyjaciele udali się do kawiarni, czuje się osamotniony, apatyczny i pozbawiony twórczej weny. Właśnie w chwili, kiedy rzuca pióro,

---

<sup>59</sup> *Opera classics library* Edited by Burton D. Fisher Principal lecturer, *Opera Journeys Lecture Series* p.24

przerywa mu nieśmiałe pukanie do drzwi. To piękna sąsiadka Mimi zadyszana od wchodzenia po schodach, przyszła z prośbą o pomoc, a jej kaszel wskazywał, że jest chora. Ich pierwsze spotkanie rozpałiło między nimi iskierkę miłości. Oboje stali naprzeciwko siebie onieśmieleni; świeca została zdmuchnięta i ponownie zapalona, i nagle Mimi zasłabła, a Rudolf ocucił ją kilkoma łykami wina. Kiedy miała już wychodzić, przypadkowo upuściła klucz i oboje szukają go po omacku, w ciemności. Rudolf znajduje klucz i chowa go do kieszeni. Ich ręce spotykają się w ciemności i młodzieniec czuje jej małą, zimną dłoń. (Przykład 9.)

Przykład 9. G. Puccini, *Cyganeria*, akt I, aria Rudolfa

**Andantino affetuoso**  
**RODOLFO**

*Che ge - li - da ma - ni - na, se la la - sci ris - cal - dar,*  
How cold your little hand is! Let me warm it for you.

Mimi skromnie odpowiada na jego nagły entuzjizm: *Si, mi chiamano Mimì* (*Tak, nazywają mnie Mimi*). Opowiada Rudolfowi, że zajmuje się hafciarstwem i najchętniej wyszywa lilie i róże, ale tęskni za prawdziwymi wiosennymi kwiatami - kwiatami miłości. (Przykład 10.)

Przykład 10. G. Puccini, *Cyganeria*, akt I, aria Mimi

**Andante lento**  
**MIMI**

*Sì, Mi chia - ma - no Mi - mi, ma il mio no - me è Lu - ci - a.*  
Yes. They call me Mimì, but my real name is Lucia.

W akcie drugim, ponieważ młodzi kochankowie ciągle się kłócą, Mimi przychodzi prosić Marcela, aby pomógł im się rozstać. Nagle pojawia się Rudolf, Mimi w popłochu się ukrywa, a z rozmowy przyjaciół wynika, że Rudolf nadal ją kocha, tylko nie ma pieniędzy, żeby zapewnić swojej chorej ukochanej godne warunki życia. Ze łzami w oczach Mimi wybiega ze swojej kryjówki, by przytulić się do Rudolfa. Rozumie, że muszą się rozstać, ale bez żalu. Byłaby wdzięczna, gdyby oddał jej modlitewnik i bransoletkę, ale jako dowód ich

miłości powinien zatrzymać mały różowy czepeczek, który kupił jej w wigilię Bożego Narodzenia (Przykład 11).

Przykład 11. G. Puccini, *Cyganeria*, akt II, aria Mimi

Andantino mosso  
MIMI

Ad - di - o, sen - za ran - cor,  
Goodbye, no hard feelings,

Jednak miłość Mimi i Rudolfa jest tak silna, że nie mogą się rozstać, a ich zamierzone pożegnanie zamienia się w chwilowe pojednanie. Postanawiają odłożyć rozstanie i obiecują sobie, pozostać ze sobą do wiosny.

Postać Mimi zmienia się wraz z rozwojem fabuły opowieści. Pierwsza jej aria *Si, mi chiamano Mimi* ukazuje ją jako prostą, nieśmiałą, młodą dziewczynę, tęskniącą za miłością. Pożegnalna aria *Dontè lieta usci* wyraża pesymistyczny stosunek Mimi do miłości i życia. Te emocjonalnie ekspresyjne arie żywo wyrażają marzenia skromnej hafciarki o miłości i jej późniejsze bezradne rozczarowanie.

#### 4.1.3. Słaba i sentymentalna Antonia

Podobnie jak w dramacie Jules'a Barbiera i Michela Carré, napisanego na podstawie trzech opowiadań E. T. A. Hoffmanna, w operze Offenbacha do libretta tych samych autorów, młoda sopranistka Antonia ma magicznie piękny głos, jednak samo śpiewanie zagraża jej zdrowiu, doprowadzając ją na skraj nadpobudliwości i śmierci. Jednak w oryginalnej historii nie ma postaci negatywnej, czy też demonizmu, jakie pojawiają się w wersji operowej. Crespel, ojciec Antonii rozmontowuje stare włoskie skrzypce w poszukiwaniu tajemnicy ich budowy, co symbolizuje pragnienie ojca poznania wewnętrznych sekretów Antonii, a rozbite pudło rezonansowe oznacza jego upór i ostateczną porażkę. Jedynym instrumentem, który uniknął tego losu, były „skrzypce z Cremony”, „wykonane przez nieznanego mistrza, prawdopodobnie

za czasów Tartiniego”<sup>60</sup>. Skrzypce to symbol Antonii: rozpoznaje swój własny głos, kiedy się na nich gra, a kiedy chce „śpiewać”, to ojciec jej gra. „Właśnie zagrał kilka pierwszych nut na skrzypcach, Antonia zawołała z radością: „Och, to ja! - A teraz będę śpiewać!” Często mówiła do ojca: „Chcę coś zaśpiewać, Ojczel!”. Crespel zdejmował ze ściany swoje skrzypce i grał jej najpiękniejsze melodie.<sup>61</sup>

Po premierze opery w Wiedniu w 1881 roku, krytyk E. Hanslick tak opisał tę scenę w swojej recenzji: „Dr Miracle przemienił się w złego upióra, który zdawał się błąkać dziko, kusząc Antonię ponownie do śpiewania. Grał gorączkowo na skrzypcach, aż w końcu doprowadził Antonię do śmierci”<sup>62</sup>. Temat, który grał na skrzypcach i melodia „Chère enfant” (przykład 10) prześladowają Antonię przez całą scenę, niczym muzyczne echo portretu matki wiszącego na ścianie. Muzyka, którą „dziko gra” na skrzypcach, jest utrzymana w tonacji molowej, poczynając od pierwszego romansu Antonii<sup>63</sup> *Elle a fui, la tourterelle*. Naznaczony ostrym skokiem w górę i meandrującym zejściem, temat ten jest typowym „lamentem”, w łagodniejszej formie na końcu pierwszej zwrotki i ponownie w krótkiej kodzie po drugiej zwrotce. Tak właśnie kreowany jest wizerunek Antonii, nadając całości utworu wrażenie słabości i ułomności (Przykład 12).

Przykład 12. J. Offenbach, *Opowieści Hoffmanna, Elle a fui...*, takty 13 – 15



Antonia jest nieszczęśliwa, ale pomimo swojego chorowitego ciała ma odwagę sprzeciwić się niesprawiedliwemu losowi, co tworzy silny konflikt dramatyczny pomiędzy

60 Hoffmann, *Rat Krespel*, 222.

61 Ibid., 234.

62 Eduard Hanslick, *Hoffmanns Erzählungen, Phantastische Oper von Offenbach: Erste Aufführung in Wien 1881*, in *Hoffmanns Erzählungen: Texte, Materialien, Kommentare*, ed. Attila Csampai and Dietmar Holland, p.241

63 Romans - był bardzo popularny we francuskiej muzyce ludowej w XVIII wieku. Melodie i słowa są w nim ściśle ze sobą powiązane, ekspresja jest bogata, a partie instrumentalne posiadają melodie przypominające pieśń. Henri Gougelot: *Romans francuski w imperium rewolucyjnym. Wybór tekstów muzycznych*, Legrand & Fils, Melun, 1937, wyd. 2, 1943.

słabością fizyczną i siłą ducha, dając obraz nieustępliwej Antonii walczącej o realizację swoich marzeń. Antonia wspomina przeszłość. Wprawdzie jej miłość i marzenia odeszły, lecz pozostaje wobec nich lojalna, nie chce ulec losowi i czule wzywa swojego kochanka (Przykład 13).

Przykład 13. J. Offenbach, *Opowiesci Hoffmanna, Elle a fui...*, takty 24 – 30

The image displays a musical score for the vocal piece 'Elle a fui...' by Jacques Offenbach. It consists of two systems of music. Each system includes a vocal line (soprano clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The first system covers measures 24-26, with the lyrics 'Mais elle est tou - jours fi - de - le Et tu'. The second system covers measures 27-29, with the lyrics 'gar - de sa foi! — Mon bien ai - mé, ma voix tap -'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand. Pedal markings ('Ped.') are present at the end of each system. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'cresc.' and 'ritosc.'.

Głos Antonii ma barwę niezwykłą i osobliwą, kiedyś był jak wzdychająca harfa... Wydaje się, że w ludzkim świecie nie ma miejsca na takie nuty. Wizerunek harfy podkreśla obecną bierność artystki, ponieważ struny tego mistycznego instrumentu rezonują raczej z oddechem natury niż z talentem grającego (*na podstawie dialogu Antonii z ojcem*).

Przykład 14. J. Offenbach, *Opowieści Hoffmanna, Chere enfant...*, Dialog Antonii i Crespela, takty 4 - 21

The image shows a musical score for a scene from J. Offenbach's opera *Hoffmann's Tales*. It consists of two systems of music, numbered 4 and 8.

**System 4:** Features the character Antonia. The vocal line (treble clef) has the lyrics: "Ma mè - re s'é - tait en moi - ra - ni". The piano accompaniment (grand staff) includes dynamic markings *f*, *dim.*, and *p*.

**System 8:** Features the character Krespel. The vocal line (treble clef) has the lyrics: "mé - e! Mon cœur, — en chan - tant, — croy - ait l'é - cou - ter." The piano accompaniment (grand staff) includes dynamic markings *pp*, *PPP*, *cresc.*, *ff*, and *pp*. The tempo marking *Più vivo* appears above the vocal line.

#### 4.1.4. Miła, niewinna i tradycyjna Mikaela

W oryginalnej noweli Merimée'go Mikaela jest wymieniona tylko w jednym zdaniu, dopiero H. Meilhak i L. Halaway (autorzy libretta) rozwinęli i wzbogacili jej postać. Jej równowaga wyraźnie kontrastuje z dynamiczną cygańską osobowością Carmen. Mikaela jest słodką siedemnastoletnią sierotą, adoptowaną przez matkę José. Jest substytutem wizerunkowym matki, dobrą dziewczyną z sąsiedztwa, symbolem niewinnych cnót i ukochaną José z rodzinnego miasta, która odwzajemnia jego miłość i pragnie zostać jego żoną. Kompozytor obdarzył Mikaelę łagodnym i spokojnym temperamentem, pełnym prostoty,

podkreślając jej oryginalne środowisko życia lirycznym śpiewem, dość powściągliwym i zrównoważonym, w jaskrawym kontraście z odważną i nieskrępowaną Carmen.

José w powieści mówi: *„Byłem wtedy młody i zawsze myślałem o moim rodzinnym mieście. Myślałem, że dziewczyna, która nie nosi niebieskiej spódnicy i dwóch warkoczy na ramionach, zdecydowanie nie jest ładną dziewczyną”*. To właśnie zdanie stało się źródłem inspiracji muzycznej dla Bizeta i przyczyną stworzenia postaci Mikaeli. Choć w operze jest to rola drugoplanowa, Bizet uformował ją niezwykle starannie, a każde jej pojawienie się jest wyjątkowe. W pierwszym akcie znużeni żołnierze powtarzają melodię wyrażającą monotonię ich życia, a orkiestra gra melodię lekką jak ptak. Mikaela pojawia się na scenie, od razu stając się obiektem zainteresowania i docinków żołnierzy. W trzecim akcie Mikaela przechodzi sama w zimną noc w poszukiwaniu Joségo, którego wciąż kocha. Boi się jednak tego miejsca i spotkania z Carmen, dodaje więc sobie otuchy śpiewając: *„Je dis que rien ne m'épouvante”* (*„Mówię, że nic mnie nie przestraszy”*).

Arię poprzedza recytatyw: *„C'est des contrebandiers le schronienie ordinaire. Il est ici; je le verrai! Et le devoir que m'imposa sa mere Sans trembler je l'accomplirai”* (*„To przemytników stałe schronienie. On jest tutaj; zaraz go zobaczę! A obowiązek, który nałożyła na mnie jego matka, bez drżenia wypełnię”*). Micaela modli się w sercu, aby Jose posłuchał swojej matki i wrócił do niej, a strach i nadzieja walczą w jej sercu (Przykład 15).



Przykład 15. G. Bizet, *Carmen*, recit. Micaeli

MICAELA: Recit.

C'est des can-tre-ban-diers le re-fuge or-di-nal - re. Il est i - ci, je le ver-rai. Et le de-voir que m'im-po-sa sa mè - re - sans trem - bles je l'ac-com-pli-

The image shows a musical score for the recitativo of Micaela in Bizet's *Carmen*. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The lyrics are in French and are written below the vocal line. The first system starts with the vocal line and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line and the piano accompaniment. The third system continues the vocal line and the piano accompaniment. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand. The score is marked with a piano (*p*) dynamic.

Aria rozpoczyna się pięknym i wyrazistym motywem rogu, wprowadzającym w nastrój arii (Przykład 16).

Przykład 16. G. Bizet, *Carmen*, aria Micaeli

Je dis — que rien ne m'é-pou -

van - te, Je — dis, — hé - las! que je ré - ponds — de

moi: mais j'ai beau fai - re la — vaill -

W arii tej trzeba od samego początku uchwycić magię nocy i tajemniczości. Wkrótce, gdy śpiewa „*J'ai tort d'avoir peur*” („*Nie mam racji, że się boję*”) w jej głosie słychać lęk, ale w przy słowach „*Vous me donnerez du courage*” („*Ty dodasz mi odwagi*”) ton ponownie staje się mocniejszy, a dzięki ritardando przy „*Seigneur!*” („*Boże!*”) pojawia się więcej pewności siebie (Przykład 17).

Przykład 17. G. Bizet, *Carmen*, aria Micaeli d.c.

Vous me don - ne - rez du... cou - ta - ge: vous me - pro - té - ge - rez, Sei - gneur! Je vais

W bardziej emocjonalnym centralnym punkcie arii przygotowuje się do konfrontacji z Carmen w „*Je vais voir de près cette femme*” („*Chcę zobaczyć tę kobietę z bliska*”).

Mocą swojej miłości do Joségo chce pokonać rywalkę, więc ton następnego fragmentu jest spokojny, delikatny i pozbawiony agresji „*Elle est dangereuse... elle est belle!*” („*Ona jest niebezpieczna... jest piękna!*”) (Przykład 18).

Przykład 18. G. Bizet, *Carmen* aria Micaeli d.c.

*a tempo* *mf*  
gneur! Je vais

*espress*  
*a tempo* *dim.*

*Allegro molto moderato (♩ = 96)* *cresc.* *mf*  
voir de près cet-te fem-me, dont les ar-

*P* *mf* *f* *ff*

*cresc. molto*  
li-fi ces mau-dits ont fi-ni par fai-re un in-

*f* *p* *pp*  
ti-me de ce-lui que j'ai-mais ja-dis! Elle

*dim.*

*poco riten.* est dan - ge - reuse. . . elle est bel - le! — Mais je ne veux pas a - voir

*pp poco riten.* *a tempo*

*cresc.* peur! — Non, non, je ne veux pas a - voir peur! — Je

*espress.* *p*

*cresc.* par - le - rai haut de - vant el - le . . . Ah! *ff*

*cresc.* *poco* *poco*

Trzecia część powtarza motywy części pierwszej. Fragment “*De celui que j'aimais jadis!*” („*Ten, którego kiedyś kochałam!*”) jest śpiewana z wielką miłością, cudowną frazą i ritardando, oddającą emocje Mikaeli. Mikaela to zwykła delikatna, czysta i nieśmiała dziewczyna. W rolę tę wciela się sopran liryczny, który poprzez miękką, ciepłą barwę oddaje przemiany emocjonalne bohaterki.

#### 4.1.5. Chimena, w której słodycz i ból przeplatają się, a racjonalność i emocje rywalizują

Libretto *Cyda*, wg dramatu P. Corneille’a to prawdziwe arcydzieło, wnoszące na scenę operową ogromną dramaturgię i wyznaczające poziom, jakiego nie osiągnięto w licznych adaptacjach sztuk Szekspira. Przez cały czas trwa tu konflikt między emocjami a rozumem, a zwycięstwo

tego ostatniego jest niewątpliwie głównym tematem opery, jednak uczucie również odnosi krótkotrwałe zwycięstwo. Jakiego wyboru pomiędzy słodyczą a bólem, racjonalnością a emocjami dokona Chimena? Z miłości nie może własnymi rękami odebrać życia swojemu kochankowi Rodrigo, więc decyduje się pozwolić mu odejść. Gdyby nie ta iskra emocji, historia powinna zakończyć się w trzecim akcie.

Aria Chimeny: z III aktu „*Pleurez, pleurez mes yeux*” („*Płaczcie moje oczy!*”) jest poprzedzona recytatywem: „*De cet affreux combat, je sors l'ame brisee! Mais enfin je suis libre, et je pourrai du moins . Soupirer sans contrainte et souffrir sans temoins*” („*Z tej strasznej bitwy wychodzę ze złamaną duszą! Ale w końcu jestem wolna. Przynajmniej mogę wzdychać bez ograniczeń i cierpieć bez świadków*”) (Przykład 19). Cały recytatyw toruje drogę dramatycznemu konfliktowi emocjonalnych sprzeczności Chimeny. Honor rodziny i interesy narodowe stanowią niewątpliwie główny motyw fabuły. Uczucia Chimeny toczą walkę z jej rozumem i powinnością. Jednocześnie muzyka bardzo współgra z tekstem, a kompozytor poprzez poszczególne nuty oznaczone poziomą kreską nadaje znaczenie wybranym słowom. Autorka uważa, że śpiewając tę partię należy nie tylko oddać znaczeniem słów postaci i muzykę, lecz także zwrócić uwagę na wymowę języka francuskiego, a zwłaszcza na jego akcent. Początek recytatywu wyrazić trzeba naturalnym tonem w dynamice *piano*, a np. słowo „*affreux*” („*straszny*”) w którym po podwójnej spółgłosce „*f*” następuje akcentowana sylaba „*aff-reux*”, padająca dokładnie na ósemkę z kropką, niesie dodatkowy ładunek emocjonalny całej frazie. Słowa w języku francuskim są bardzo ekspresyjne i często onomatopieczne, więc staranna, precyzyjna ich wymowa przyda wyrazistości interpretacyjnej postaci.

Przykład 19. J. Massenet, *Cyd*, aria Chimeny

«Pleurez! pleurez, mes yeux!»

Aria.

JULES MASSENET.  
(Born 1842.)

English version by  
Charlotte H. Coursen.

Lento, con dolore. (♩ = 54)

*dolce*

*pp* *f* *p*

*pp* *f* *8va bassa*

*rall.* *dim.* *p* *f*

*dim.* *pp*

*dim.* *p*

De cet af-freux com-  
End-ed at last the

bat je sors l'à - me bri - sé - e! Mais en-fin je suis  
strife, I luru, bro-ken in spir - it! Still I hold to my

li-bre et je pourrai du moins Sou-pli-rer sans contrainte et souffrir sans té-  
 freedom, and my grief is my own, I may sigh as I will, and may suf-fer a-

moins.  
 lone.

*pp un poco riten.*

W początkowej części arii w takcie 17. w pełni odzwierciedla się wewnętrzna walka Chimeny między racjonalnością a emocjami.

Tekst „*Pleurez ! Pleurez, mes yeux!*” jest tematem całej arii. Zaczyna się z dynamiką „p” i akcentem padającym na słowo „mes”. Podobne podkreślenie poszczególnych słów w całej arii, oddają ukryte między wierszami uczucia Chimeny (Przykład 20).



Przykład 20. J. Massenet, *Cyd*, aria Chimeny

*(with much feeling)*

Pleu-rez! pleu-rez, mes yeux! — tom-bez, tris-te ro-  
Then weep! O grief-worn eyes! — Then flow, sad shin-ing

sé - e Qu'un ray-on de so-leil ne doit ja-mais la - rir!  
tears! No ray of sun shall ev-er dry your flood so clear!

Przykład 21. J. Massenet, *Cyd*, aria Chimeny, takt 47

*dolorosamente* *Tempo I.* *pp*

Ah! mon pe-re! Hé-las! Pleu-rez! Pleurez, mes yeux! Tom-then  
 Ah! my father! A-las! Then weep! then weep, mine eyes! Then

*sost.* *sec.* *colla parte* *mf espress.* *dim.* *pp*

bez, flow, iris-te ro-sé-e Qu'un ray-on No ray of  
 mes yeux!

18361

Na początku taktu 47. Fraza „*Pleurez! Pleurez, mes yeux!*” pojawia się ponownie, początkowo z dynamiką *pp.* (*pianissimo*). Jest to najbardziej liryczna częścią całej arii, o długiej i szerokiej linii melodycznej, np.: „*Ach...Pleurez!*” (Przykład 22), ale zaraz po niej zjawia się niezwykle dynamiczna i dramatyczna fraza „*Toute vos larmes! pleurez!*”, by za chwilę uspokoić się w tłumionym szlochu, podkreślonym fermatą na słowach: „*mes yeux!*”.

Przykład 22. J. Massenet, *Cyd*, aria Chimeny

de so-leil ne doit ja-mais ta-rir! Pleu-rez, — mes  
sun shall ev-er dry your flood so clear. Then flow, — ye

*dim.*

*pp*

*poco tempo rubato*

yeux! Ah! — pleu-rez tou-les vos lar-  
tears! Ah! — ya tears, end-less-ly flow-

*colla parte* *dim.* *p*

*Ossia.* *p dim.*

- mes! pleu-rez, mes yeux! ah! pleu-rez! —  
- ing! tears of sad-ness! Ah! ye tears! —

*p dim.*

- mes! pleu-rez, mes yeux! —  
- ing! ye tears! sad tears! —

*colla parte* *dim.* *pp* *s*

*8va bassa*

## 4.2. Tragiczne porównanie dramatycznych obrazów „Miłości” i „Śmierci”

### 4.2.1. Kompleks matki Pucciniego

Z psychologicznego punktu widzenia, według *Biografii Pucciniego* dr Mosco Carnera<sup>64</sup>, smutna i bolesna śmierć Mimì odzwierciedla wewnętrzne cienie podświadomości kompozytora. Carner wysuwa hipotezę, że Puccini ukarał Mimì za oddawanie się grzesznej miłości, którą można odkupić tylko śmiercią. Potępienie bohaterki przez kompozytora wynika z jego wczesnego przywiązania do wzniosłej postaci matki - psychologicznie mówiąc, kompleksu "gniewnej matki", z którym Puccini intuicyjnie i kompulsywnie reaguje na swoje nieświadome psychiczne lęki. Carner teoretyzuje, że psychika Pucciniego dzieli namiętności potężnej miłości na dwie kategorie: miłość boską lub idealną, którą przeciwstawia miłości świeckiej lub erotycznej. W tym kontekście podświadome pojęcie miłości macierzyńskiej Pucciniego zostaje wyniesione do wzniosłej świętości w porównaniu z jego podświadomym potępieniem miłości erotycznej i romantycznej jako grzesznych występków karanych śmiercią.

W ten sposób Puccini przeniósł swoją fascynację własną matką na swoje bohaterki. Manon, Mimì, Tosca czy Madame Butterfly oddają się bowiem grzesznej miłości; w podświadomości Pucciniego te bohaterki są postaciami z niższych warstw społeczeństwa, wszystkie są kobietami upadłymi, a ich cnota jest wątpliwa. Manon Lescaut to upadła kobieta opętana żądzą pieniądza; romans Toski z Cavaradossim jest niemoralny, a krótkie współżycie Mimì z Rodolfo jest grzeszne. W rezultacie Puccini został podświadomie zmuszony do ukarania tych kobiet, a ich karą było zniszczenie poprzez poświęcenie, szykanowanie, a ostatecznie śmierć.

Tragiczny los Mimì w *La Bohème* w pełni pasuje do psychologicznego założenia dr Carnera, że pogląd Pucciniego na miłość naznaczony jest tragicznym poczuciem winy. Dążenie Mimì do grzesznej miłości do Rudolfa reprezentuje rodzaj niemoralności i grzechu, za co musi ona ponieść karę rozczarowującej i bolesnej śmierci, która rozwiązuje wewnętrzny konflikt psychologiczny kompozytora. Doskonała muzyka Pucciniego podkreśla ból i smutek po jej śmierci, mocno chwytając za serce słuchacza. Dr Carner postawił też hipotezę, że muzyka Pucciniego odzwierciedlała ciemniejszą stronę kompozytora - jego depresję, rozpacz,

---

<sup>64</sup> Mosco Carner – *Puccini: A Critical Biography*, Publisher, Publishing Bloomsbury Pic, 1999

rozczarowanie i zniechęcenie życiem. Jego melancholia wyraża nieświadome konflikty i osobiste nerwice, które realistycznie przedstawia w swoich utworach.

W artystycznej ekspresji, romantyczny sentymentalizm i idealizm poddają się dzikim namiętnościom realizmu lub naturalizmu. Pod wieloma względami jest to wyraz rozpacz i rozczarowania ludzi końca wieku. Artyści zagłębiają się w ukryte zakamarki umysłu i serca. Twórczość ich przedstawia brzydką stronę ludzkiej natury, choroby fizyczne i psychiczne, a nawet kalectwo. Nurt realistyczny objął początek XX wieku, a wraz z nim pojawiły się nowe typy postaci operowych, neurotycznych i szalonych zarazem. Muzyka z tego okresu wyraża pesymizm i apatię, a nawet niepokój i bezradność poszukiwania w sobie ukrytych demonów. Opisując historie z własnego życia, dowiadują się, że dobre przyjaźnie, młodsza miłość i człowieczeństwo są niezbędnymi elementami zrozumienia życia. Dzięki temu jednak ich artystyczne dusze osiągają nową, głębszą dojrzałość. Ich przemiany pozwalają im odnaleźć kierunek w życiu oraz pewność siebie i wykorzystać swoją intuicyjną kreatywność. Dojrzałość i rozwój artystycznej duszy to esencja historii *La Bohème*.

Malowane przez Pucciniego tragiczne obrazy „miłości” i „śmierci” Mimì są bardzo żywe. Kiedy Mimì staje w obliczu nadchodzącej „miłości”, aria *Si, mi chiamano Mimì* pokazuje niewinność i piękno jej duszy. Utwór ten posiada nieregularną strukturę rondo (ABACDB). Pierwsza część (takty 1-15) stanowią oczywiste i deklaratywne wprowadzenie, z kwartą zwiększoną od B do E i septymą zmniejszoną od F do Gis, ukazując nieśmiałość bohaterki. Synkopowany rytm stałej progresji ćwierćnutowej i melodia akompaniamentu żywo oddają jej nieśmiałość i radość. Śpiewając tę część, zwracajmy uwagę na szczegóły: ton głosu powinien być miękki i naturalny, ukazując Mimì niewinną i nieśmiałą (Przykład 23).

Przykład 23. G. Puccini, *Cyganeria*, akt I, aria Mimi, takty 1 - 15

*Canto*  
Voice

Andante lento (♩ = 40)

Si. Mi chia - ma - no Mi - mi ma il mio  
*They call me Mi - mi, But my*

Piano

no - me è Lu - ci - a — La sto - ria mia è bre - ve —  
*name is Lu - ci - a — My sto - ry is a short one —*

*pp* *ppp*

A te - la o a se - ta ri - ca - mo in ca - sa e fuo - ri  
*Fine sat - in stuffs or silk > I deft - ly em - broid - er,*

*pp*

W sekcji B (takty 16-25) metrum zmienia się z 2/4 na 4/4, co potęguje liryzm muzyki, a naiwny i czysty kobiecy obraz stopniowo nabiera wyrazistości. W tej części śpiewamy długimi liniami melodycznymi, co w pełni odzwierciedla tęsknotę Mimi za szczęśliwszym życiem. Zarówno głos, jak i emocje tworzą obraz pięknego snu (Przykład 24).

Przykład 24. G. Puccini, *Cyganeria*, akt I, aria Mimi, takty 16 – 25

Andante calmo (♩ = 54)  
dolcemente

piac - eion quel - le co - se che han si dol - ce ma -  
flow'rs give me pleas - ure as in mag - ic - al

li - a, che par - la - no d'a - mor, di pri - ma -  
ac - cents They speak to me of love, of beau - teous

*rit.*

*col canto*

*pp*

Następnie powtarzane są zmiany z sekcji A (takty 27-49), a Mimi ponownie powtarza „*Mi chiamano Mimì, il perché*”, tym razem tempo staje się trochę wolniejsze. Mimi nie jest już tak nieśmiała jak na początku, lecz nadal nieco onieśmielona. Muzyka przechodzi w *allegro*. W tej części trzeba uchwycić zmianę tempa, dobrze panować nad głosem i oddechem, pozwolić głosowi płynąć, pokazując żywą stronę osobowości Mimi. Warto zauważyć, że w taktach 37 i 38 następuje *ritardando*, sugerujące pobożność Mimi (Przykład 25).

Przykład 25. G. Puccini, *Cyganeria*, akt I, aria Mimi, takty 27 – 49

*Lentamente*

Mi chiama - no Mi - mi, il per - ché non so.  
They call me Mi - mi, But I know not why!

*molto espressivo* *pp* *pp*

*Allegretto moderato* (♩ = 144)  
*con semplicità*

So - la mi fo il pran - zo da me stes - sa. Non  
All by my - self I take my fru - gal sup - per; To

*p*

*poco rall.* *a piacere*

va - do sem - pre a mes - sa ma pre - go as - sai il Si - gnor. Vi - vo  
mass not oft re - pair - ing, Yet oft I pray to God. In my

*pp poco rall.* *col canto*

W miarę rozwoju długiej i szerokiej melodii, metrum zmienia się na 4/4 w sekcji D (takty 50-60), a przeciągłe *Andante* jest bardzo liryczne. Nie tylko odzwierciedla ono tęsknotę i oczekiwanie Mimi na piękną miłość, ale także przedstawia jej spokój i głębię uczuć. W tej



części głós musi być szeroki, spójny i pełny, w naturalny sposób wyrażający emocje (Przykład 26).

Przykład 26. G. Puccini, *Cyganeria*, akt I, aria Mimi, takty 50 – 60

The image shows a musical score for the aria 'Mimi's Aria' from Act I of Puccini's opera *La Bohème*. The score is for measures 50 to 60. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante molto sostenuto' and the mood is 'con molto anima'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The vocal line has the following lyrics: 'ma quan - do vien lu sge : lo il pri - mo so - le è' and 'Yet the glad sun first greets me, Af - ter the frost is'. The piano accompaniment starts with a piano (*pp*) dynamic and includes the instruction 'cresc. poco a poco'. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the voice and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano.

Wreszcie muzyka powraca do sekcji B (takty 61-70) z melodią o charakterze narracyjnym. Wydaje się, że Mimi na powrót staje się nieco nerwowa i nieśmiała (Przykład 27).

Przykład 27. G. Puccini, *Cyganeria*, akt I, aria Mimi, akty 61 - 70

1<sup>o</sup> tempo Andante *agitando appena*

ma - glia in un va - sou - na ro - na Fo - glia a fo - glia la  
 rose as her pet - als are open - ing Do I ten - der - ly

1<sup>o</sup> tempo Andante *agitando appena*

*pp*

spi - ol Co - si gen - til il pro - fu - mo - dun  
 cher - ish Ah! What a charm lies for me in her

*allarg.* *ten.*

*allarg.* *col canto*  
*p*

*calmo come prima*

fior \_\_\_\_\_ Mai fior ch'io fue - cio, ahi -  
 fra - grance! \_\_\_\_\_ A - las! Those flowers I

*calmo come prima* *pp* *ppp*

W trzecim akcie Mimì dowiaduje się o swojej chorobie, akceptując wyrok losu, spokojnie podchodzi do Rodolfa i śpiewa „*Donte lieta usci...*”. Utwór ten ma również wyraźny ton deklamacyjny, całość jest niemalże recytatywną i liryczną melodią, a rytm jest swobodny i elastyczny. Są to wspomnienia Mimì szczęśliwego czasu spędzonego razem. Aria jest podzielona na trzy części: w pierwszej części (takty 1-16) Mimì wspomina swoją znajomość z Rudolf, a muzyka stopniowo rozwija się od średnich do wysokich rejestrów, pokazując wahania emocji postaci. „*Torna sola Mimì*” - w tej frazie zastosowano *ritardando*, co pokazuje, że kiedy Mimì opowiada o swojej sytuacji, jej ciało jest w stanie skrajnego osłabienia. Podczas śpiewania konieczna jest dobra kontrola rytmu. Przy słowach „*Ritorna un'altra volta....*” zauważmy zmianę tonu i małą kulminację emocjonalną. W tej części należy też zwrócić uwagę na połączenie dźwięku i artykulacji, aby głos był pełniejszy (Przykład 28).

Przykład 28. G. Puccini, *Cyganeria*, akt II, aria Mimi, takty 1 – 16

LENTO MOLTO ♩ = 66

MIMI  
Dondelie - ta u - sci al tuo grido d'a.

R.  
Va - i?

LENTO MOLTO ♩ = 66 dolce

(26) *pp*

poco rit. .... ANDANTINO

MIMI  
- mo - re, tor - na so - la Mi - - mi al so - li - ta - rio

ANDANTINO espressivo

poco rit. ....

*mf* *aff* *un poco* *p*

MIMI  
ni - do. Ri - tor - na un'altra vol - - ta a in.

*p* *cres.*

Druga część (takty 16-28) jest recytowana w bardziej widoczny sposób, z swobodnym rytmem. Opowiada ona o szczęśliwym czasie spędzonym w towarzystwie Rodolfo. W trzeciej części (takty 29-39) słowo *bada* pełni rolę narracyjną i powinna być wypowiedziana naturalnie podczas śpiewu, prowadząc do nadchodzącej kulminacji. Trzy kolejne *se vuoi*, emocjonalnie

progresywne, wyrażające nostalgię za piękną miłością z przeszłości. Przedłużone traktowanie ostatniego „*rancor...*” ukazuje niechęć Mimi do pożegnania się z Rudolfem (Przykład 29).

Przykład 29. G. Puccini, *Cyganeria*, akt II, aria Mimi, takt 29 – 39

The musical score is presented in four systems. Each system contains a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are written below the vocal line. The score includes various musical markings such as *molto rit.*, *a tempo*, *pppp*, *animando e creso.*, *f*, *dim.*, *rall.*, *poco allarg.*, and *col canto*.

System 1: *Ba - da sei - tu il guan - cia - le c'è la cuf - fiet - ta*

System 2: *ro - sa. Se tuoi, se tuoi, se tuoi ser -*

System 3: *bar - la a ri - cor - da d'a - mor! Ad -*

System 4: *di - o, ad - dio sen - za ran - cor.*

Aria Mimì zdradza wyraźny styl Pucciniego, z jego liryczną melodią. Jednocześnie nuty posiadają dużą liczbę znaczników i symboli muzycznych. Śpiewając musimy zwracać uwagę na rolę tych znaczników, rozumieć kierunek muzyki w kreacji postaci.

#### 4.2.2. Offenbach i mit „traktatu śmierci”

„*»Les Contes d'Hoffmann« to testament Offenbacha dla potomności. W obliczu tej siły twórczej, szczególnie takiej, jaka objawiła się w Antonii, nawet jego najbardziej uprzedzeni krytycy muszą milczeć*”.<sup>65</sup> „*Opisanie Hoffmanna jako pośrednika między przeszłością a teraźniejszością, między życiem a śmiercią, postaci, której nie można bezpiecznie ustawić w żadnych warunkach, pomoże w dyskusji o operze, którą można interpretować jako wielopoziomowy dyskurs o śmierci. Śmierć odgrywa znaczącą rolę we wszystkich trzech wątkach opery. W opowiadaniu o Olimpii jest to śmierć złudzeń, w opowiadaniu o Antonii śmierć miłości, a w opowiadaniu Hofmanna o zagubionym odbiciu lustrzanym to symboliczna śmierć samego kochanka. Hoffmann ukazuje nam poetę jako osobę (wręcz „biednego łajdaka”), spoglądającego wstecz na swoje życie i opowiadającego innym o swoich doświadczeniach*”.<sup>66</sup> Autorka uważa, że tak jak Hoffmann dokonuje tu przeglądu swoich trzech historii miłosnych, tak Offenbach dokonuje w tej operze przeglądu swoich doświadczeń twórczych, integrując różne jej elementy w swego rodzaju operowy kalejdoskop. Ostatecznie śmierć kompozytora pozostawiła niezatarty ślad w tej operze. Chociaż nie została dokończona, wciąż żyje i ma się dobrze. *Les Contes d'Hoffmann* jest dziełem wiecznie żywym, pełnymi nieśmiertelnymi wizerunków muzycznych: gawędziarza Hoffmanna, śpiewaczki Antonii, unoszącej się między życiem a śmiercią, będącej po trosze kobietą, a po trosze instrumentem, kobiety-roboty i portretu zmarłej matki. W rzeczywistości niepokój przepelnia to dzieło od początku do końca, ponieważ Offenbach wpadł na pomysł stworzenia „Opery Hoffmanna” na dziesięciolecie przed tym, zanim usiadł, aby ją napisać, a kiedy zaczął pisać, utwór nieustannie ewoluował pod jego piórem. Nie mogąc zatrzymać swojej pracy, ten zazwyczaj szybki i sprawny w twórczości

---

65 Cyt.: Anton Henseler, Jakob Offenbach Mad loves : WOMEN AND MUSIC IN OFFENBACH'S LES CONTES D'HOFFMANN Heather Hadlock Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, Rozdz. 4

66 Cyt.: Mad loves : WOMEN AND MUSIC IN OFFENBACH'S LES CONTES D'HOFFMANN Heather Hadlock Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

kompozytor nieustannie nad nim rozmyślał, przekształcał i modyfikował, zarówno wiedziony własnym wewnętrznym impulsem, jak i cudzymi sugestiami.

Antonia jest odzwierciedleniem dwoistości w twórczości Offenbacha, posiada niezwykle głos, ale jej śpiew zagraża życiu i w końcu doprowadza ją do śmierci. *Elle a fui, la tourterelle* to romantyczna pieśń o strukturze małej pieśni trzyczęściowej z prologiem. Zmiany tonacji, modulacji i melodii żywo ukazują nam psychikę Antonii. Pierwsza fraza jest w tonacji B-dur, a przedtakt akordu dominantowego na jej początku rzuca chorobliwy ton na dwie kolejne kwinty w melodii Antonii. Odsuwając od siebie te myśli, osłabiona Antonia śpiewa, by przypomnieć sobie swojego kochanka (Przykład 30).

Przykład 30. J. Offenbach, *Opowieści Hoffmanna*, aria Antonii, takty 1 – 6

The image shows a musical score for Antonia's aria "Elle a fui, la tourterelle" from Hoffmann's Tales. The score is in B major, 2/4 time, and marked "Andante". It features a vocal line for Antonia and a piano accompaniment. The piano part begins with a dominant chord (F#) and moves through two tritone intervals. The vocal line starts with the lyrics "Elle a fui, la tourte-". The score includes dynamic markings like "p" and "Ped." with a star symbol. A second system shows a recitative section ("Récit. (se levant)") with lyrics "-rel - le! Ah! souve\_nir trop doux! I\_ma\_ge trop cru - el - le!..". The piano accompaniment continues with a "Pari" marking and a star symbol.

„*Elle a fui*” oznacza tutaj również niesłyszalne dla nikogo wyznanie, jakby wieczne pozostawanie na uboczu. W reprzyzie (takty 49-65) jej głos w miarę rozwoju muzyki wznosi się coraz wyżej, a napięcie harmoniczne i tonalne rośnie aż do najwyższej nuty, głośnego i mocnego wysokiego A, po czym muzyka jakby silniej obejmowała Antonię mocnym akordem septymy zmniejszonej. Ale napięcie nie zostaje rozwiązane. Głos i akompaniament nagle cichną i nastaje cisza. Antonia spokojną nutą powtarza początek tej samej frazy, a kiedy napięty ton cichnie, wraca do toniki B, schodząc o pół tonu. Dzięki tym nieuchwytnym zmianom

muzycznym, tematyka piosenki waha się od niespełnionej tęsknoty po nostalgiczny smutek. Pozornie Antonia zwraca się do swojego kochanka, Hoffmana, ale śpiewa tę wzruszającą pieśń również z tęsknoty za matką: „*Moje serce, w śpiewie, słyszy jej głos*” - mówi ojcu. Pod koniec elegijna melodia przechodzi w podnoszące na duchu zakończenie w tonacji durowej (Przykład 31). Okazuje się, że konflikt między ekspresją a represją w dyskursie muzycznym przypomina ten z oper XIX i początku XX wieku, którego kulminacja objawia się nadmiernymi emocjami, mocną repetycją i elementami języka. Antonia traci nad sobą kontrolę fizyczną i emocjonalną, ale jej histeria jest czymś więcej niż głośnym krzykiem. Być może najbardziej wymowny jest jej wymiar duchowy, ta zwiewna pewność siebie i melodyjna swoboda. Styl wokalny arii Antonii jest prosty i lekki. Nie ma tu zbyt wiele z gwałtowności stylu opery włoskiej i opera grande. Melodia stanowi jej główny walor muzyczny, a forma i akompaniament nie są przesadnie skomplikowane.



Przykład 31. J. Offenbach, *Opowieści Hoffmanna*, aria Antonii, takty 49 – 65

The image shows two systems of musical notation for the aria 'Aria of Antonia' by Jacques Offenbach. Each system consists of a vocal line (marked 'A.') and a piano accompaniment. The lyrics are in French. The piano part includes pedal markings ('Ped.') and dynamic markings ('f cresc.' and 'rinv.').

**System 1 (Measures 49-51):**

Vocal line: *sais sil m'aime en - co - re Sil me gar - de sa*

Piano accompaniment: Features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Pedal markings are present below the bass line.

**System 2 (Measures 52-54):**

Vocal line: *foi!.. Mon bien ai - mé, ma voix sim - plo - re Ah! que ton*

Piano accompaniment: Continues the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f cresc.* is placed above the vocal line, and *rinv.* is placed above the piano part. Pedal markings are present below the bass line.

viens — vienne à moi! Que ton cœur vienne à

*f* *p rit.* *piu rit.* *pp*

moi! Que ton cœur vienne à moi. Elle a

*ff* *p rit.* *sùtez.* *pp*

fui, la tourte- rel - le, Elle a fui, elle a fui loin de

(Elle se laisse tomber sur la chaise qui est devant le clavecin)

toi!

*mf* *dim.* *ff*

Rzeczywiście, krytycy skojarzyli Offenbacha z Antonią już w chwili powstania tej opery. Jej romantyzm ma bowiem w sobie pewien patos i tragiczny fatalizm, wykraczające

poza utarte schematy konotacyjne fabuły dramatycznej. Niczym klaun pragnący zagrać klasyczną scenę Hamleta, kompozytor – stary, schorowany i nieszczęśliwy – ciężko pracował, by ukończyć swoje dzieło, czyniąc je jednym ze swoich największych osiągnięć. Bezprecedensowy wkład czasu i energii w tę ostatnią pracę, a także związana z tym choroba, trawiąca Offenbacha w ostatnim roku jej pisania, stworzyły wokół tego utworu mitu „umowy ze śmiercią”. Warunek Offenbacha miał być taki, że kompozytor zgodził się umrzeć po jej napisaniu w zamian za czas dany mu na dokończenie pracy.

### 4.3. Motyw konfliktu między „dobrem” a „złem”

#### 4.3.1. „Kompleks szekspirowski” Verdiego

*„Gratulacje dla NIEGO - dla Szekspira, nieśmiertelnego barda!”* (– Giuseppe Verdi, po udanej premierze *Otella*<sup>67</sup>)

Verdi przez całe życie był namiętnym wielbicielem Szekspira, którego twórczość stanowiła dla niego ważną inspirację - w stopniu znacznie większym, niż inni dramatopisarze, jak Goldoni, Goethe, Schiller, Hugo czy Racine. Verdi tak komentował Szekspira: „*To jeden z moich ulubionych poetów. Od dzieciństwa go uwielbiałem i wielokrotnie czytałem jego utwory*”.<sup>68</sup> Podczas gdy wątki fabularne Szekspira są pełne pasji, z punktu widzenia twórczości operowej, ich tragizm zasadza się na sprzecznościach miłości, nienawiści, zazdrości, zdrady i zemsty. Jednak dramatyzm Szekspira opiera się na złożoności i bogactwie językowym. Zasadniczo jego poetycki język i gra słów nie dają się łatwo zaadaptować czy przenieść na deski teatru muzycznego, co może być jednym z powodów, dla których wiele udanych adaptacji sztuk Szekspira dość daleko odbiega od swoich oryginałów. Niemniej jednak trzy dzieła Verdiego zapewniły Szekspirowi nieśmiertelność w operze. Są to: siódma opera Verdiego *Makbet*, której premiera miała miejsce w 1847 roku, *Otello* i *Falstaff*. Przez całą swoją karierę Verdi marzył o przeniesieniu na scenę operową *Hamleta* i *Króla Leara*, niestety jednak nie udało mu się tych ambitnych planów zrealizować.

Dla Verdiego sztuka *Otello* była pierwszym dziełem Szekspira, dziełem o ogromnej mocy, być może najlepiej skonstruowanym i najbardziej żywym ze wszystkich jego sztuk. Ponadto jest to sztuka w dużej mierze pozbawiona wątków pobocznych, dramat, w którym cała

---

<sup>67</sup>Verdi's *Otello* Edited by Burton D. Fisher Principal lecturer, *Opera Journeys Lecture Series*

<sup>68</sup>Verdi's *Otello* Edited by Burton D. Fisher Principal lecturer, *Opera Journeys Lecture Series* p.21

akcja koncentruje się na wątku centralnym i celu, ku któremu zmierza jego rozwój. Tragedia Szekspira *Otello* pozwoliła Verdiemu podjąć temat moralności, dobra i zła. Dobro reprezentuje Desdemona – wierna i życzliwa żona Otella. Jagon reprezentuje jej przeciwieństwo – nikczemnego psychopatę. Sam Otello staje się jakby polem bitwy, na którym ścierają się siły dobra i zła. Złe uczynki Otella są spowodowane „erozją szlachetnej natury i bohaterstwa”. Ostateczną istotą tragedii Otella jest zwycięstwo mocy zła: to zło zabiera duszę szlachetnego wojownika.<sup>69</sup>

Zarówno on, jak i Desdemona są ofiarami tej tragedii, której twórcą i reżyserem jest zły Jagon. Gdy zazdrość ogarnia Otella, Desdemona staje twarzą w twarz z udrękami jego duszy: jego wątpliwościami, gniewem, duchowym zagubieniem. Strach jednak zmienia się w podejrzliwość Otella, gdy przebiegłe machinacje Jagona zatruwają jego umysł, a utrata pewności siebie rodzi zazdrość i rani jego serce. Otello rzuca swą duszę w sam środek ciemności, w kolosalną moc zła. Zazdrość jest potworem, który rodzi tragedię i daje początek złej mocy Jagona. Inspiracją dla Verdiego była właśnie ta wielka tragedia: bezsilność człowieka wobec mocy zła.

Arystoteles uważał, że „człowiek odważny to ten, który nie lęka się stawić czoła szlachetnej śmierci lub wszelkim nagłym niebezpieczeństwom grożącym śmiercią, co oznacza zdarzenia, jakie mogą mieć miejsce na polu bitwy”. Desdemona została zabita przez własnego męża i ostatecznie nie spotkała jej dobra śmierć, ale mimo to wybaczyła tym, którzy przynieśli jej ból.<sup>70</sup>

Tragiczny koniec Desdemony, będącej uosobieniem dobroci, nawiązuje do faktu, że Jezus wydał się na śmierć, by odkupić grzechy ludzkości. Stał się człowiekiem śmiertelnym i pozwolił, by go ukrzyżowano, i by cierpiał za ludzkie „zło”. Zdaniem Verdiego: Bezwarunkowa uległość Desdemony i przebaczenie „złu” to właśnie życzliwość, którą człowiek powinien osiąść. Desdemona została odkupiona od tej tragedii w swoim ostatnim lamencie *Salce! Salce! i Ave Maria*. Desdemona i Otello ostatecznie oboje giną, a ich śmierć zabiera „zło”, pozostawiając „dobro”.

---

69 Anonimowy. *BBC: Stars from opera world invite audiences to share their passion for unique art form* [J] . M2 Presswire, January 24, 2010.

70 Chao Lehong: *Odwaga jako cnota - Porównanie koncepcji konfucjańskiej sprzed epoki Qin i koncepcji Arystotelesa* [J], *Ethics Research*, 2010 (2), s. 5-9.

## *Pieśń o wierzbie*

*Salce! Salce!* to pieśń otwierająca czwarty akt, po której następuje recytatyw, będący rozmową służącą Emilią, poprzedzającą monolog Desdemony przed zaśnięciem. Ból i rozpacz Desdemony po utracie zaufania męża w jej niewinność, pokazuje także jej upór wobec lojalnej miłości; odczuwając lęk przed zbliżającą się śmiercią, obnaża także swoją bezradność i słabość wobec wyroku losu. Verdi kreuje muzyczny wizerunek Desdemony w następujący sposób. Po pierwsze, liryczne linie melodyczne przedstawiają emocje bólu i rozpacz. Melodia *Pieśni o wierzbie* pochodzi ze starożytnych włoskich pieśni ludowych, a smutna tonacja fis-moll podkreśla ból jej sercu. Przeważnie linia melodyczna rozwija się od dolnych rejestrów do najwyższego dźwięku, a następnie schodzi w dół ku zakończeniu. Trzy następujące po sobie powtórzenia „*Salce! Salce!...*” wyrażają duszący bohaterkę smutek. Trend taki widoczny jest w całej muzyce (Przykład 32).

Przykład 32. G. Vderdi, *Otello*, akt IV, scena Desdemony

— pian - gea can - tan - do nel - l'er - ma lan - da,  
— The poor soul sat pi - ning, a - lone and lone - ly

— pian - gea la me - sta. O Sal - ce!  
— there on the des' - late strand. Sing wil - low,

*ppp* *ppp* *morendo*

*come una voce lontana*

Sal - cel! Sal - cel! Se - dea chi -  
wil - low, wil - low! Up - on her

nan do sul sen la - te - stal  
bo som her head in - cli - ning,

Sal - cel! Sal - cel! Sal - cel  
Wil - low, wil - low, wil - low!

Can - tia - mol can - tia - mol  
Sing heigh - ho, sing heigh - ho!

Po drugie, *Salce! Salce!* nie jest arią w zwykłym tego słowa znaczeniu, lecz śpiewną deklamacją. Desdemona śpiewając ją nagle powraca do rzeczywistości i na chwilę przerwa rozmyślenia, przerywając także śpiew. Recytatyw w arii przeplatany jest melodią liryczną i ta zmienna struktura ucieleśnia złożony i zmienny nastrój bohaterki. To nagle pojawienie się recytatywu stanowi odzwierciedlenie zmienności nastroju Desdemony. Pierwsza wstawka recytatywu (Przykład 29) wyraża lęk Desdemony przed nadejściem Otella i nieznanym, które

ją prześladuje. Ma ona wręcz złudzenia słuchowe, jak w drugim recytatywie. Wydaje się, że słyszy czyjś płacz lub pukanie do drzwi. W tym momencie głos Desdemony jest przyspieszony i ochrypli, co jest przejawem jej lęku, dodatkowo podkreślanego partią akompaniamentu (Przykład 33 i 34).

Przykład 33. G. Verdi, *Otello*, akt IV, scena Desdemony

da.  
land." Af - fret-ta - ti;  
Pri - thee dis-patch,

fra po - cogiunge O - tel - lo.  
a - non will come O - tel - lo.

*dolce*

*pp*

una corda sola fino al segno  
*ben legato*

Przykład 34. G. Verdi, *Otello*, scena Desdemony

*morendo e troncando* *partante*

A - scol-ta. O - do - un la - men-to.  
Do har-ken! Was that a sigh?

*ppp*

Po trzecie, muzyka wyraża złożony nastrój Desdemony poprzez zmienną dynamikę, tempo i znaczniki ekspresji. Ta liryczna scena podzielona jest na pięć części, oddzielonych od

siebie interludium i recytatywami. Dopiero w końcowym okrzyku, stanowiącym emocjonalną kulminację, następuje całkowita eksplozja nagromadzonych wcześniej emocji (Przykład 35).

Przykład 35. G. Verdi, *Otello*, scena Desdemony

*f con passione*

Ah! E - mi - lia E - mi - lia, ad - dio, E - mi - lia, ad - di - thee  
Ah! E - mi - lia, fare thee well, E - mi - lia, fare thee

*ff* *dim.* *P morendo*

### Ostatnia modlitwa Desdemony *Ave Maria*

Desdemona zmierza się z otaczającą rzeczywistością z „dobrocią”. Zmiany rytmu i odcieni, odmawianej modlitw sprawiły, że recytatyw Verdiego stworzony na jednym dźwiękiem nie jest nudny (Przykład 36).



Przykład 36. G. Verdi, *Otello*, *Ave Maria*, modlitwa Desdemony

*sotto voce*

A - ve Ma - ria, pie - na di gra - zia, e - let - ta Fra le  
 Hail, Ma - ry, hail! in grace o'er - flow - ing, The Lord Him - self is

*col canto*

spo - ses le ver - gi - ni sei tu, Sia be - ne - det - to il fru - to, o be - ne -  
 with thee, The Lord Him - self is with thee. Thou blest a - bove all wo - men, blest be thy

det - ta, Di tue ma - ter - ne vi - sco - ro: Ge - su! \_\_\_\_\_  
 Off - spring, the Fruit of thy ma - ter - nal love: Je - su! \_\_\_\_\_

Końcowe miękkie, eteryczne i niebiańskie brzmienie „*Ave, Amen*” jest wyrazem zawierzenia swego losu Stwórcy. Dalej jest już tylko oczekiwanie na tragedię. Pobożna modlitwa w opuszczeniu i bezradności porusza najgłębsze pokłady współczucia. Verdi wykorzystał muzykę do zobrazowania dobroci charakteru Desdemony, wyrażając, że „*dobro jest rzeczywistą wolnością, absolutnym ostatecznym celem świata*”.<sup>71</sup> Verdi wskazał dialektyczny związek między dobrem a złem poprzez *Otella*, tak jak zauważył Hegel: Szlachetność i podłość są „*wolnym stanem*” dobra i zła „*Człowiek jest zarówno rzeczą*

71 Hegel: Estetyka (tom I) [M], przeł. Zhu, Guangqian Beijing, Prasa komercyjna, 2016, s. 46.

*szlachetną, jak i całkowicie niską w tym samym czasie*".<sup>72</sup> Dobro jest tam, gdzie ludzie są szlachetni, a zło tam, gdzie ludzie są pokorni.

Punktem kulminacyjnym opery są dwie arie śpiewane przez Desdemonę, ukazujące jej złożone zmiany psychologiczne i odkupienie „zła” „dobrem”. Nietrudno doszukać się w dziełach Verdiego, że zgadza się on z wiarą w Jezusa Chrystusa i zaszczepia umiejętność bycia dobrym w głębi ludzkiego życia.

#### 4.3.2. Głębokie konotacje dobra i zła w *Carmen*

Główna bohaterka Carmen, postać przekraczająca granice swojej operowej egzystencji, stała się kwintesencją współczesnego mitu. Można ją postrzegać jako niegodziwą uwodzicielkę, zabójczą kobietę i erotycznego demona. Zgodnie z duchem naszych czasów, można ją również postrzegać jako klasyczne uosobienie słabszej połowy społeczeństwa, jako wzór wyzwolenia i symbol walki o prawa obywatelskie. Jako Cyganka, a więc należąca do społecznie odrzuconej mniejszości narodowej, może być postrzegana jako bohaterka biednych, świadomych klasowo i uciskanych mniejszości w rasistowskim społeczeństwie. Historycznie Cyganie byli mniejszością, kozłami ofiarnymi, cierpieli dyskryminację, ucisk, tyranie i przymusową asymilację. Niekiedy popadali w niewolę, byli powszechni uznawani za gorszych, unikani, marginalizowani i wyzyskiwani.

Mikaela jest słodką i miłą dziewczyną, postacią nie do pogodzenia z większością postaci w operze. Jej dobroć wyraźnie kontrastuje z charakterem Carmen.

Podobnie jak wielu francuskich pisarzy swoich czasów, Mérimée zwrócił się ku egzotyce w poszukiwaniu artystycznej inspiracji. Hiszpania jest bliskim sąsiadem południowo-zachodniej Francji, mającą szczególny urok, a zwłaszcza tajemniczą kulturę cygańską. Ci Cyganie, uważani za czarodziejów, czarownice i mistyków, byli tradycyjnymi wrogami Kościoła i prawie zawsze byli postrzegani jako odrębna rasowo nacja rozbójników i wyrzutków społeczeństwa o bardzo mgliście pojmowanej moralności. Z wygodnej odległości Mérimée opowiada fascynujące opowieści o cygańskich włóczędzach, w sensie moralnym, ukazując ich niegodziwość, rozpustne zwyczaje i ekscentryczne dziwactwa, sugerując czytelnikowi dobre samopoczucie odnowy i odkupienia. Mérimée komentował: „*Jestem osobą, która bardzo lubi rabusiów, nie żebym miał ochotę spotykać się z nimi w moich podróżach, ale energia tych ludzi,*

---

<sup>72</sup> Hegel: *Zasady filozofii prawa*, Beijing, Prasa komercyjna, 2016, s. 154

*gdy walczą z całym społeczeństwem, sprawia, że odczuwam względem nich rodzaj wstydlivego podziwu”.*<sup>73</sup>

Niezwykły, pośmiertny sukces dzieła Bizeta nie tylko wzbogacił francuską operę o barwną i egzotyczną atmosferę, lecz co ważniejsze, z dramatycznego punktu widzenia opery lirycznej, wprowadził do niej tempo i dramatyzm: poszczególne sceny następują po sobie bardzo szybko i dynamicznie, napędzane zmysłowymi melodiami, żywymi harmoniami orkiestry i urzekającymi rytmami. Ostatnia scena IV aktu, największego aktu opery, ujawnia jej prawdziwy tragizm. To właśnie w tych ostatnich chwilach Bizet prezentuje dzikie kontrasty, czyniące operę tak sugestywną, bo przemawiającą do publiczności równocześnie dwoma językami: słowami i muzyką.

Na arenie walki z bykiem jesteśmy świadkami przepychu i splendoru tego pradawnego sportu będącego celebracją walki matadora z bykiem. Scena ta niemal przypomina klasyczną *Śmierć po południu* Hemingwaya z 1932 roku. Ale poza areną walki byków toczy się kolejna pierwotna walka woli między Carmen i José: to jest autentyczność Mérimée’go, gdzie surowe człowieczeństwo i pierwotne zwierzę, które czai się w ludzkim ciele, wychodzą na powierzchnię, wybuchając okrucieństwem, przemocą, barbarzyństwem i dziką namiętnością.

W zacieklej walce woli między José i Carmen ich dzika i pierwotna walka kończy się wybuchem wściekłości graniczącej z szaleństwem. Carmen, nieustraszona i stoicka, poddaje się swojemu losowi i przeznaczeniu. Ich różnice kulturowe są nie do pogodzenia, ponieważ Carmen to Carmen, nigdy się nie poddaje. Musi być wolna i niezależna. Wolna, by kochać kogo zechce. José stracił duszę i rozum. Jest dręczony i niszczonego uczuciami zazdrości, zdrady i odrzucenia.

Opera kończy się śmiercią Carmen, zaszytowanej przez swego odrzuconego kochanka. José może zostać odkupiony tylko przez śmierć Carmen. Przemoc i irracjonalność eksplodowały w złowrogie i śmiercionośne namiętności. Opera kończy się tematem śmierci pojawiającym się w partii orkiestry.

W realizmie śmierć jest bowiem ostatecznym spełnieniem pragnienia.

---

73 Cyt.: *Bizet’s CARMEN* Edited by Burton D., Fisher Principal lecturer, *Opera Journeys Lecture Series*, s.1 5

## 4.4. Różnice w formach akompaniamentu

### 4.4.1 Włoski akompaniament „w stylu lirycznym”

Włoski styl muzyczny jest łatwo rozpoznawalny poprzez swój silny indywidualizm i liryczny charakter; piękne melodie, okazjonalne nierozwiązane dysonanse i odważne barwy instrumentacji. Zarówno kreacje wokalne, jak i orkiestrowe są bogate i eleganckie, a muzyka miękka, pełna wdzięku, delikatna i głęboko przejmująca. Geniusz Verdiego i Pucciniego polega na ich magicznych kreacjach wspaniałych melodii, wyrażających się w barwach instrumentacji i teksturach harmonicznym. Dlatego ich muzyka jest tak wyjątkowa i łatwo rozpoznawalna. Na przykład, Puccini w *La Bohème* nie zajmuje się romantycznym ani dramatycznym światem królów, szlachty, bogów ani bohaterów. Jest to raczej realistyczny świat prostych, zwykłych ludzi i niezliczonych przyziemnych drobnych szczegółów ich codziennego życia. Przedstawione są intymne chwile delikatnego, przejmującego ludzkiego konfliktu i napięcia.

W swoich operach i ariach Puccini przyznaje pierwszeństwo prawu swobodnej melodii (*Ritmo Melodio*) przed towarzyszącym mu rytmem harmonii (*Ritmo Armonico*). Możemy tę koncepcję zaobserwować w akompaniamentach do partii Mimì. Partia orkiestry utrzymuje ścisły puls, podczas gdy linia melodyczna ma znaczną swobodę, realizując koncepcję, aby „rytm znalazł swoje artystyczne znaczenie”. Racjonalny podział „miar harmonicznym” w melodiach nadaje porządek i walor estetyczny tzw. irracjonalnym i chaotycznym „miarom melodycznym”. Jednocześnie melodie i akompaniament arii Desdemony u Verdiego nie zawierają szczególnie skomplikowanych tekstur. Podobnie jak arie Mimì, wszystkie one mają akompaniament o charakterze szerokich, falujących linii melodycznych. Ten styl jest szczególnie widoczny w późnej twórczości Verdiego, który wzmocnił akompaniament, aby w arii wydobyć sublimację emocji, z dominującą partią wokalną i akompaniamentem jako tłem, używając barw harmonicznym do stworzenia atmosfery, nawiązującej do subtelnych zmian w sercu postaci. Ta cecha znajduje odzwierciedlenie w arii Desdemony. Widać, że w drugiej połowie XIX wieku dominowały zazwyczaj szerokie linie melodyczne, a proste i czyste melodie akompaniamentu służyły ekspresji szczerych emocji postaci. Nacisk kładziono na doskonałe wykorzystanie „miary harmonicznym” i „miary melodycznym”, celem osiągnięcia prostego, ale bogatego efektu dramatycznego.

#### 4.4.2. Francuski akompaniament „w stylu lirycznym”

Francuski styl liryczny charakteryzuje się porywającymi i stabilnymi liniami melodycznymi.

Dwa lata przed premierą *Opowieści Hoffmanna* w 1881 roku, 18 maja 1879 r., Offenbach dał koncert w swoim domu, aby pozyskać producenta dla powstającej opery. Krytycy i menedżerowie mówili: „*W arii [Elle a fui] Antonii, Offenbach całkowicie odchodzi od swojego stylu i manier; to marzycielstwo przypomina niektóre fragmenty Gounoda i jest zgodna z elegancją*”.<sup>74</sup> Harmonijna elegancja i nostalgiczny styl stały się „stylem lirycznym” opery *Les Contes d'Hoffmann*. Autorka uważa, że użycie dysonansowych nut w preludium i częste wykorzystanie pedałów (gdy Antonia gra na klawikordzie) w kreacji barw harmoniczych, a także zastosowanie akompaniamentu triolowego i triol złożonych stanowi charakterystyczną cechę stylu Gounoda, podobnie jak akompaniament w formie „bicia serca” czy płynne kontury melodyczne.

W poniższych przykładach możemy te elementy zaobserwować nie tylko w *Elle a fui*, ale także w miłosnym duecie *C'est une chanson d'amour*. W pełni ucieleśnia to liryczny styl francuskiego romantyzmu (Przykład 37, 38).

---

<sup>74</sup> Ibid., 173.

Przykład 37. J. Offenbach, *Opowieści Hoffmanna*, aria Antonii, „styl liryczny”

Example 37 consists of two systems of musical notation. Each system features a vocal line (labeled 'A.') and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first system's lyrics are: "Elle a fui, la tour-te -". The second system's lyrics are: "rel - le, Elle a fui loin de toi;". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. There are some performance markings like 'fz' and '\*' in the piano part.

Przykład 38. J. Offenbach, *Opowieści Hoffmanna*, duet miłosny Antonii i Hoffmanna, "styl liryczny"

Example 38 consists of two systems of musical notation. The first system is for Antonia, labeled "Antonia (accompanying herself on the clavichord) Allegretto". The key signature is one sharp (F# major or D minor). The lyrics for the first system are: "C'est u - ne chan - son d'a - mour qui s'en - vo - le, Triste ou fol - le,". The second system's lyrics are: "Qui s'en - vo - le, Triste ou fol - le tour - à tour!". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of chords in the right hand and a bass line in the left hand. There are performance markings like 'fz' and '\*' in the piano part.

#### 4.4.3. Francuski akompaniament „w stylu egzotycznym”

Kiedy Merrimé pisał *Carmen*, przywołał wspomnienia własnej podróży do Hiszpanii sprzed ponad dziesięciu lat i starał się naśladować tamtejszy styl narodowy, który pojawił się również w operach Bizeta. W swej operze użył on czysto hiszpańskich tonów i rytmów do opisanie postaci. Należą do nich *Habanera* (Akt 1) wykonywana przez Carmen, *Seguidilla* z wykorzystaniem kastanietów (Akt 1) czy wesołe *Gypsy* (Akt 2), a także wszystkie duety i dialogi Carmen z José. Wiejska dziewczyna Mikaela została obdarzona przez kompozytora łagodnym i spokojnym temperamentem, w stylu zbliżonym do opery lirycznej, będącym w ostrym kontraście z wizją artystyczną postaci Carmen i całą stylizacją operową Bizeta (*Toreador*, Akt II). Dzięki temu fabuła opery jest bardziej realna, barwna i efektowna.

Będąc kontynuatorem wspaniałych tradycji opery włoskiej i francuskiej, Bizet eksperymentował i poszukiwał innowacji, kładąc nacisk na płynne melodie partii śpiewu. Struktura opery *Carmen* opiera się na tradycyjnym podziale, ale w ramach tego podziału fabuła i akcja łączą się w każdej scenie, przy jednoczesnym wykorzystaniu koncepcji Wagnera i bogatego warsztatu orkiestracji, przenikając i kontrolując cały spektakl. Pokazuje to jasny i żywy styl muzyczny Bizeta.

Reprezentacyjna Uwertura *Carmen* to wyraźny i błyskotliwy utwór orkiestrowy z początku opery. Napisany w stylu rondo (ABACA), tematem utworu jest uroczysty marsz, zaczerpnięty z melodii refrenu czwartego aktu opery, gdy na arenę wkracza matador. Melodia jest pogodna i ciepła, a muzyka wydaje się wprowadzić słuchacza na hiszpańską arenę walki byków. Dzieli się ona na dwie części, z których pierwsza to motyw torreadora, barwny muzyczny portret egzotycznego i spektakularnego hiszpańskiego życia, z jego kolorowymi tłumami, wspaniałymi ciemnowłosymi hiszpańskimi pięknościami w koronkowych welonach i bogato haftowanych jedwabnych kostiumach oraz elegancko ubranymi ich towarzyszami. Po wysokiej tonacji następuje dumny i stabilny rytmicznie motyw walki byków (Przykład 39).

Przykład 39. G. Bizet, *Carmen*, Uwertura



Druga część prezentuje głęboki kontrast muzyczny i jest tematem śmierci, losu, lub strachu. To złowróżbne muzyczne motto wydaje się zapowiadać niebezpieczeństwo lub śmierć. Wyraża strach, irracjonalną pasję i pragnienie oraz poczucie bezsilności wobec niekontrolowanego losu i przeznaczenia.

Motyw śmierci jest motywem przewodnim wielu scen opery, tytułem muzycznym, zapowiadającym nadchodzącą tragedię. Temat ten rozbrzmiewa często w partyturze, zwłaszcza w momentach zapowiadających zdarzenia silnie dramatyczne: po tym, jak Carmen upuściła śmiercionośny kwiat Joségo w akcie I; przed arią z kwiatkiem Joségo w akcie II; w ostatniej scenie III aktu; podkreśla on także scenę zabójstwa Carmen w akcie czwartym (Przykład 40).

Przykład 40. G. Bizet, *Carmen*, "motyw śmierci"



#### 4.4.4. Francuski „wirtuozowski” styl akompaniamentu

W arii Micaeli *Je dis que rien ne m'épouvante* partia orkiestrowa instrumentów smyczkowych składa się z rosnących i opadających pasaży. Promują one rozwój muzyki i stymulują zmiany w emocjach postaci, odzwierciedlając charakterystykę bardzo romantycznego francuskiego stylu lirycznego i silnie oddziałując na słuchacza (Przykład 41).



Przykład 41. G. Bizet, *Carmen*, aria Micaeli, styl „wirtuozowski” akompaniamentu

Je dis que rien ne m'épou-  
van te. Je dis, hé - las! que je ré - ponds de  
moi: mais j'ai beau fai - re la - vaill -

Aria Chimeny *Pleurez, pleurez mes yeux* ma u Masseneta piękną melodię, żywą i tętniącą emocjami, bardzo zmienną dynamicznie. Stosunkowo proste techniki orkiestrowe, jak triole i *arpeggia*, tworzą niepowtarzalny styl muzyczny, niezwykle silnie oddziałujący na zmysł słuchu. Aria *Pleurez, pleurez mes yeux* ucieleśnia francuski styl liryczny, charakteryzujący się porywającymi, szerokimi liniami melodycznymi (Przykład 41).

Przykład 42. J. Massenet, *Cyd*, aria Chimeny

*(with much feeling)*

Pleu-rez! pleu-rez, mes yeux! — tom-bez, tris-te ro-  
Then weep! O grief-worn eyes! — Then flow, sad shin-ing

sè - e Qu'un ray-on de so-leil ne doit ja-mais ta-rir!  
tears! No ray of sun shall ev-er dry your flood so clear!

Partia orkiestry w ariach Mikaeli i Chimène nosi cechy typowo francuskiego romantyzmu drugiej połowy XIX wieku. Wspaniale integruje osobowości bohaterów z muzyką, doskonale współgrając z głosem ludzkim. Jej zmiany dynamiczne, kombinacje zmieniających się tekstur, partie wirtuozowskie smyczków, idealnie połączone z liryzmem tworzą doskonałą jedność muzyki i postaci.

## Zakończenie

Niniejsze studium komparatystyczne ról kobiecych we włoskiej i francuskiej operze drugiej połowy XIX wieku obejmuje porównanie interpretacji postaci kobiecych w różnych tradycjach operowych. Jest to badanie głównych cech stylów twórczych poszczególnych kompozytorów, a także charakterystyki muzycznej odmiennych postaci. Autorka stara się rzucić nieco światła na ich psychologię ukrytą w muzyce.

Opera francuska, podobnie jak opera włoska, wywodzi się z tych samych łacińskich źródeł i korzeni. W obu odnajdujemy identyczne podstawowe emocje i namiętności i często mamy do czynienia z bliźniaczymi pierwotnymi konfliktami umysłu i ciała - miłości, pożądania, chciwości, zdrady, zazdrości, nienawiści i zemsty. Włoska opera jest być może nieco bardziej bezpośrednia, odważniejsza w obnażaniu ludzkich pasji, żarliwsza i pozwalająca nam znaleźć się w samym środku walki. Opera francuska, choć wyraża te same emocje i pasje, bywa bardziej subtelna i wysublimowana, czasem wręcz nazbyt wyrafinowana i złożona, przekazuje jednak ten sam dramatyzm i emocje, co opera włoska, chociaż różni się stylem i tradycją.

Czysta, szlachetna, łagodna i piękna Desdemona z *Otella* Verdiego, tęskniąca za miłością i chorowita Mimi z *La Boheme* Pucciniego, słaba i sentymentalna Antonia z *Les Contes d'Hoffmann* Offenbacha czy miła, niewinna i tradycyjna Michaela z *Carmen* Bizeta – wszystkie te kobiece role operowe stworzone przez kompozytorów drugiej połowy XIX wieku wywarły wpływ na miłośników opery, do dziś dzień stanowiąc przedmiot studiów i badań entuzjastów muzyki wokalne. Muzyczne kreacje postaci kobiecych o różnych osobowościach i losach, przedstawione przez kompozytorów w operach oraz dramatyczne konflikty dobra i zła, miłości i śmierci uzyskały w tych dziełach nowe znaczenie.

Wielki William Szekspir powiedział kiedyś: „*W oczach tysiąca ludzi jest tysiąc Hamletów*”<sup>75</sup>, czyli każdy z nas ma swoją własną wizję postaci scenicznej. W procesie prowadzenia badań naukowych, bez względu na to, jak obiektywne są fakty, z którymi mamy

---

<sup>75</sup> Cytat z artykułu *Dociekania filozoficzne*, Wydanie 4, 1957 Wydawnictwo: Zhu Guangqian

do czynienia, trudno jest wyzbyć się zwykłej ludzkiej subiektywności. Zjawisko to jest przyczyną wielu niedoskonałości naszych badań. Z pewnością również i Autorce nie udało się ich tutaj całkowicie uniknąć i w dalszej swojej pracy naukowej starać się będzie dążyć do większego obiektywizmu.

## Wykaz przykładów muzycznych

Przykłady nutowe zostały zaczerpnięte z:

1. G. Verdi – *Moc przeznaczenia* – wyciąg fortepianowy, wyd. Ricordi CP4138105
2. G. Verdi – *Aida* – wyciąg fortepianowy, wyd. Ricordi CP12983205
3. G. Verdi – *Otello* – wyciąg fortepianowy, wyd. Alberto Zedda (1976) Revised edition based on the original sources | NR 132508
4. G. Puccini – *Cyganeria* – wyciąg fortepianowy, wyd. Ricordi ISBN 9780634071331
5. J. Offenbach – *Opowieści Hoffmanna* – wyciąg fortepianowy, wyd. Lulu Pr ISBN 9781409955399
6. G. Bizet – *Carmen* – wyciąg fortepianowy, wyd. Ricordi WYDZ 9790041394794
7. J. Massenet – *Cyd* – wyciąg fortepianowy, wyd. J. Massenet ISBN 979-000448844-7

Przykład 1. G. Verdi, Uwertura do <i>Mocy Przeznaczenia</i> .....	29
Przykład 2. G. Verdi, Uwertura do <i>Aidy</i> .....	29
Przykład 3. G. Verdi, <i>Otello</i> , akt IV, <i>Pieśń o wierzbie (Salce, salce)</i> .....	30
Przykład 4. G. Puccini, <i>Cyganeria</i> , początek aktu III.....	34
Przykład 5. G. Verdi, <i>Otello: Emilia, te ne prego</i> .....	55
Przykład 6. G. Verdi, <i>Otello: Mia madre aveva una povera ancella</i> .....	56
Przykład 7. G. Verdi, <i>Otello: Prega</i> .....	57
Przykład 8. G. Vardi, <i>Otello</i> , motyw pocałunku.....	57
Przykład 9. G. Puccini, <i>Cyganeria</i> , akt I, aria Rudolfa.....	59
Przykład 10. G. Puccini, <i>Cyganeria</i> , akt I, aria Mimi.....	59
Przykład 11. G. Puccini, <i>Cyganeria</i> , akt II, aria Mimi .....	60
Przykład 12. J. Offenbach, <i>Opowieści Hoffmanna, Elle a fui...</i> , takty 13 – 15.....	61
Przykład 13. J. Offenbach, <i>Opowieści Hoffmanna, Elle a fui...</i> , takty 24 – 30.....	62
Przykład 14. J. Offenbach, <i>Opowiesci Hoffmanna, Chere enfant...</i> , Dialog Antonii i Crespela, takty 4 - 21.....	63
Przykład 15. G. Bizet, <i>Carmen</i> , recit. Micaeli .....	65
Przykład 16. G. Bizet, <i>Carmen</i> , aria Micaeli .....	66
Przykład 17. G. Bizet, <i>Carmen</i> , aria Micaeli d.c.....	67
Przykład 18. G. Bizet, <i>Carmen</i> , aria Micaeli d.c.....	68

Przykład 19. J. Massenet, <i>Cyd</i> , aria Chimeny .....	71
Przykład 20. J. Massenet, <i>Cyd</i> , aria Chimeny .....	73
Przykład 21. J. Massenet, <i>Cyd</i> , aria Chimeny takt 47 .....	74
Przykład 22. J. Massenet, <i>Cyd</i> , aria Chimeny .....	75
Przykład 23. G. Puccini, <i>Cyganeria</i> , akt I, aria Mimi, takty 1 - 15 .....	78
Przykład 24. G. Puccini, <i>Cyganeria</i> , akt I, aria Mimi, takty 16 – 25.....	79
Przykład 25. G. Puccini, <i>Cyganeria</i> , akt I, aria Mimi, takty 27 – 49.....	80
Przykład 26. G. Puccini, <i>Cyganeria</i> , akt I, aria Mimi, takty 50 – 60.....	81
Przykład 27. G. Puccini, <i>Cyganeria</i> , akt I, aria Mimi, akty 61 - 70.....	82
Przykład 28. G. Puccini, <i>Cyganeria</i> , akt II, aria Mimi, takty 1 – 16 .....	84
Przykład 29. G. Puccini, <i>Cyganeria</i> , akt II, aria Mimi, takt 29 – 39 .....	85
Przykład 30. J. Offenbach, <i>Opowieści Hoffmanna</i> , aria Antonii, takty 1 – 6 .....	87
Przykład 31. J. Offenbach, <i>Opowieści Hoffmanna</i> , aria Antonii, takty 49 – 65 .....	89
Przykład 32. G. Vderdi, <i>Otello</i> , akt IV, scena Desdemony.....	93
Przykład 33. G. Verdi, <i>Otello</i> , akt IV, scena Desdemony.....	95
Przykład 34. G. Verdi, <i>Otello</i> , scena Desdemony.....	95
Przykład 35. G. Verdi, <i>Otello</i> , scena Desdemony.....	96
Przykład 36. G. Verdi, <i>Otello</i> , <i>Ave Maria</i> , modlitwa Desdemony .....	97
Przykład 37. J. Offenbach, <i>Opowieści Hoffmanna</i> , aria Antonii, „styl liryczny” .....	102
Przykład 38. J. Offenbach, <i>Opowieści Hoffmanna</i> , duet miłosny Antonii i Hoffmanna, "styl liryczny" .....	102
Przykład 39. G. Bizet, <i>Carmen</i> , Uwertura .....	103
Przykład 40. G. Bizet, <i>Carmen</i> , "motyw śmierci" .....	104
Przykład 41. G. Bizet, <i>Carmen</i> , aria Micaeli, styl „wirtuozowski” akompaniamentu.....	105
Przykład 42. J. Massenet, <i>Cyd</i> , aria Chimeny .....	106

## Bibliografia

### Monografie i inne publikacje książkowe

1. Tłum. Yu Zhigang 余志刚 : Donald Jay Grout, Claude Victor Palisca: *Historia muzyki zachodniej* (wydanie 6), *西方音乐史 (第六版)*, Music Publishing House, 1 września 2010 r.
2. Leon Plantinga, przekł. Liu Danni 刘丹霓 : *Romantyczna muzyka - historia europejskich stylów muzycznych w XIX wieku* [M], *浪漫音乐: 十九世纪欧洲音乐风格史*, Shanghai Music Publishing House, 2016.
3. Liu Yu 刘昱: *Wiedza o dźwiękach poza strunami (kobiety w historii muzyki zachodniej XIX wieku)*, *弦外知音(19 世纪西方音乐史中的女性)*, Wydawnictwo Chińskiej Federacji Kół Literackich i Artystycznych, 2023.
4. *Studium rozwoju opery zachodniej i wokalnych technik wykonawczych*, *西方歌剧艺术发展及声乐表演艺术探究*, Jilin Publishing Group Co., Ltd. 2021.
5. Wen Ling 温岭: *Znaczenie i ekspresja artystyczna opery włoskiej okresu romantyzmu* [J], *浪漫主义时期意大利歌剧的内涵和艺术表现* [J], Music Time and Space 2013.
6. Wang Zhili 王志丽: *Przegląd romantycznej opery włoskiej* [J], *浪漫主义时期意大利歌剧概况* [J], Continuing Education Research, 2008.
7. Zhou Xiaojing 周小静: *Krótką historia i arcydzieła opery zachodniej*, *西洋歌剧简史与名作*, People's Music Publishing House.
8. Qi Jiang 齐江: *Historia muzyki zachodniej*, *西方音乐史*, Shanghai Jiaotong University Press.
9. Wang Jie 王杰: *Studium opery i jej gry sceniczne*, *歌剧艺术及舞台表演探究*, China Book Publishing House, 2021.
10. Cao Hui 曹卉: *Wpływ literatury włoskiej na rozwój opery (wzrost literatury włoskiej na rozwój opery (wzrost literatury włoskiej na rozwój opery))*, Communication University of China Press, 2020.

11. Li Mengde 黎孟德: *Recepcja opery*, 歌剧鉴赏, Shanghai Science and Technology Literature Publishing House, 2019.
12. Liu Ziyin 刘子殷, Lin Mizhong 林弥忠: *Recepcja zagranicznej sztuki operowej*, 外国歌剧艺术鉴赏, Southwest Normal University Press, 2010 .
13. Dong Rong 董蓉: *Tekst, postacie, znaczenie: Interpretacja opery Verdiego "Otello"*, 文本角色寓意: 威尔第歌剧《奥赛罗》解读, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2018.
14. Huang Xiaohe 黄晓和, Liu Shirong、刘诗荣: *Analiza opery zachodniej - kompozycja, typy, gatunki, historia, arcydzieła*, 西方歌剧解析: 构成、种类、流派、历史、名作, Central Conservatory of Music Press, 2017.
15. Zhang Bixia 张碧霞: *Koncepcje etyczne i ekspresja artystyczna włoskiej opery romantycznej*, 浪漫主义意大利歌剧伦理思想及艺术表达, Hunan Normal University Press, 2017.
16. Liang Yuanyuan 梁袁媛: *Antologia arii z oper Pucciniego. Sopran* 普契尼歌剧咏叹调集 女高音, Henan University Press, 2017.
17. Tao Ying 陶英: *Antologia francuskich arii operowych*, 法国歌剧咏叹调选集, 女高音, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2016.
18. Qian Yuan 钱苑, Lin Hua 林华: *Podstawy opery (wydanie poprawione)*, 歌剧概论 (修订版), Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, 2014.
19. Shi Qiao 石乔, Tłumaczenie: (Włoski) Alessandro Taverna. *Opera*[M], (意) 亚历山德罗·他维尔纳. 歌剧【M】, Wydawnictwo Ludowe Zhejiang, 2003.
20. Carl Dahlhaus : *Die Musik des 19. Jahrhunderts (Wiesbaden, 1980)*; English trans. *Nineteenth-Century Music*, Berkeley and Los Angeles, 1989.
21. Émile Zola : (Francuski) *Le Naturalisme au théâtre, les théories et les exemples* (LE NATURALISME AU TH & Eacute; & Acirc) ,TRE, 1881.
22. Yuan Hongjun 袁洪军 : *Lustro i Lampa: Teoria romantyczna i krytyka*, Meyer H. Abrams, przekład. 镜与灯——浪漫主义理论批评传统, China Social Sciences Press, 1991.



23. Yu Runyang 于润洋: *General History of Western Music*, 西方音乐通史, Shanghai Music Publishing House, 2003.
24. Mosco Carner: *Puccini: A Critical Biography*, Holmes & Meier Publishers, 1958.
25. Daniel Halévy, *Une musique jaillit, Le siècle d'Offenbach*,
26. *Revue et gazette musicale*, 1852.
27. Zhang Yinglun 张英伦: Redaktor naczelny, *Biography of Foreign Life Writers* (część 1), 外国作家传 (上), 1979.
28. Henri Gougelot: *Romans francuski w imperium rewolucyjnym. Wybór tekstów muzycznych*, Legrand & Fils, Melun, 1937, wyd. 2, 1943.
29. Zhu Guangqian 朱光潜: *Hegel: Estetyka (tom I)* [M], Beijing, Prasa komercyjna, 2016.
30. *Hegel: Zasady filozofii prawa*, Beijing, Prasa komercyjna, 2016.

#### Artykuł naukowe

1. Li Liping 李立平: *Narodziny włoskiej opery komediowej i „debata nad operą komediową”*, 意大利喜歌剧的诞生与《喜歌剧论战》, Edukacja artystyczna (艺术教育), 2014.
2. Qian Yiping 钱亦平, Wang Dandan 王丹丹: *Ewolucja zachodnich gatunków i form muzycznych* [M], 西方音乐体裁及形式的演进[M], Shanghai Conservatory of Music Press, 2013.
3. 艾布拉姆斯《镜与灯——浪漫主义理论批评传统》, 袁洪军, 中国社会科学出版社, 1991.
4. Fang Sizhao 房思钊: *Podstawy i praktyka dyrygentury chóralnej* [M], 合唱指挥的基础与实践 [M], Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2006.
5. Browning Robert: *The Poetical Works*, Vol. 1, London: Smith Elder and Co. 1897.
6. Verdi's *Otello*: Edited by Burton D. Fisher Principal lecturer, *Opera Journeys Lecture Series*
7. Burton D. Fisher: *La Boheme (The Opera Journeys Mini Guide Series) Giacomo Puccini*, 2000.

8. *Premières Représentations/Opéra Comique*, Auguste Vitu, *Le Figaro* , 1881.
9. Prosper Mérimée : *Carmen - Niveau 2 - Lecture Mise en scène* , Publisher: Clé International, 2007.
10. Milnes, Rodney : *Le Cid in Stanley Sadie*, (Ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. One, London: Macmillan Publishers, 1998.
11. Bizet's *Carmen* Edited by Burton D. Fisher Principal lecturer, *Opera Journeys Lecture Series*.
12. Anonimowy, *BBC: Stars from opera world invite audiences to share their passion for unique art form* 【J】 . M2 Presswire, 2010.
13. *Mad loves : WOMEN AND MUSIC IN OFFENBACH'S LES CONTES D'HOFFMANN*, Heather Hadlock Library of Congress Cataloging-in-Publication Data.
14. Anton Henseler, Jakob Offenbach, *Mad loves : WOMEN AND MUSIC IN OFFENBACH'S LES CONTES D'HOFFMANN*, Heather Hadlock Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, Rozdz. 4.
15. Puccini, Simonetta : *The Puccini Companion*. New York: Norton. 1994.
16. Ratner, Leonard. : *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer, 1980.
17. *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique: Approches comparées* Editeur : Publication de L'École nationale des chartes, 1669-2010.

### **Rozprawy akademickie**

1. Oliver Strunk, H. Powers, Joseph Kerman : *Verdi's Use of Recurring Themes in Studies in Music History*, 1968.
2. Chao Lehong 晁乐红: *Odwaga jako cnota - Porównanie koncepcji konfucjańskiej sprzed epoki Qin i koncepcji Arystotelesa* [J], *论作为美德的勇敢——先秦儒家与亚里士多德之比较* 【J】 , Ethics Research, 2010.