

**UNIwersytet Muzyczny
FRYDERYKA CHOPINA**

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

MGR YIYU ZUO

Tytuł Pracy

**Kształtowanie wizerunku i wykonywanie
tragicznych ról na sopran dramatyczno-
liryczny w operach G. Verdiego
i G. Pucciniego**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem Prof. Dr. hab. Artura Stefanowicza

Warszawa 2024

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 odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. ***Kształtowanie wizerunku i wykonywanie tragicznych ról na sopran dramatyczno-liryczny w operach Verdiego i Pucciniego***

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

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

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

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

Opis dzieła artystycznego

Yiyu Zuo - sopran
Mao Yinjia / Yan Rong- akompaniament
Emilian Rymarowicz - reżyser dźwięku

Giuseppe Verdi:

Morrò ma prima in grazia - aria Amelii z III aktu opery *Bal Maskowy*

Tu che la vanità – aria Elżbiety z V aktu opery *Don Carlos*

Pace, pace mio Dio! – aria Leonory z IV aktu opery *Moc przeznaczenia*

Giacomo Puccini:

Sola, perduta, abbandonata – z opery *Manon Lescaut*

Vissi d'arte, vissi d'amore – aria z opery *Tosca*

Un bel di, vedremo – aria z opery *Madame Butterfly*

Data i miejsce rejestracji:

13 kwietnia / 29 maja 2022
Studio Polskiego Radia S2, Warszawa

Spis treści:

Opis dzieła artystycznego	3
Abstrakt	6
Abstract.....	8
Wprowadzenie.....	10
Rozdział 1. Cechy oper G. Verdiego i G. Pucciniego.....	14
1.1 Charakterystyka dzieł operowych Giuseppe Verdiego.....	14
1.1.1. Okresy twórczości G. Verdiego.....	14
1.1.2 Sopran verdiowski	20
1.2 Charakterystyka dzieł operowych Giacomo Pucciniego.....	21
1.2.1 Weryzm w dziełach G. Pucciniego	21
1.2.2 Sopran Pucciniego	24
1.3 Podobieństwa i różnice między dziełami G. Verdiego i G. Pucciniego	25
Rozdział 2. Analiza wizerunków kobiecych postaci w operach Verdiego	29
2.1 Postać Amelii w <i>Balu maskowym (Un ballo in maschera)</i>	29
2.1.1. Tło historyczne	29
2.1.2 Historia wystawień	31
2.1.3 Analiza wizerunku Amelii	31
2.2 Postać Elżbiety w operze <i>Don Carlos</i>	38
2.2.1 Geneza dzieła	39
2.2.2 Analiza wizerunku Elżbiety	40
2.3 Postać Leonory w <i>Mocy przeznaczenia (La forza del destino)</i>	47
2.3.1 Historia wystawień	47
2.3.2 Analiza wizerunku Leonory	48
Rozdział 3. Analiza postaci kobiecych w dziełach Pucciniego	57
3.1 Postać Manon w <i>Manon Lescaut</i>	57
3.1.1 Geneza powstania i sfera muzyczna opery	57
3.1.2 Analiza wizerunku Manon	58
3.2 Postać Tosci w operze <i>Tosca</i>	76
3.2.1 Tło historyczne	78
3.2.2 Analiza wizerunku Tosci	79
3.3 Postać Cio-Cio-San z <i>Madame Butterfly</i>	90
3.3.1 Tło historyczne	90
3.3.2 Analiza wizerunku postaci Cio-Cio-San.....	92
Rozdział 4. Doświadczenia postaci i ich ekspresja w dziełach Verdiego	108
4.1 Kontekst, doświadczenia postaci oraz wykonanie arii <i>Morrò, ma prima in grazia</i>	108
4.2 Kontekst emocjonalny, doświadczenia postaci oraz wykonanie arii <i>Tu che la vanità</i>	114
4.3 Kontekst emocjonalny, doświadczenia postaci oraz wykonanie arii <i>Pace, pace, mio Dio!</i>	122
Rozdział 5. Doświadczenia postaci i ich ekspresja w dziełach G. Pucciniego.....	134
5.1 Kontekst, doświadczenia postaci oraz wykonanie arii <i>Sola, perduta, abbandonata</i> ..	134

5.2 Kontekst, doświadczenia postaci Tosci oraz wykonanie arii <i>Vissi d'arte, vissi d'amore</i> .	141
5.3 Kontekst, doświadczenia postaci Cio-cio-san oraz wykonanie arii <i>Un bel di, vedremo</i>	147
Rozdział 6. Podsumowanie porównawcze partii sopranowych w utworach G. Verdiego i G. Pucciniego	158
6.1 Wprowadzenie do partii wokalne	158
6.2 Ukształtowanie linii melodycznej	160
6.3 Rytmika i metrum	163
6.4 Tonalność i harmonia	164
6.5 Formowanie kulminacji	167
6.6 Akompaniament	170
6.7 Sposób zakończenia arii	172
Zakończenie	176
Bibliografia	178
SPIS TABEL:	182
ANEKS NUTOWY	183
G. VERDI – aria Amelii <i>Morrò, ma prima in grazia</i> z III aktu opery <i>Bal maskowy</i>	184
G. VERDI – aria Elżbiety <i>Tu, che la vanità</i> z V aktu opery <i>Don Carlos</i>	189
G. VERDI – aria Leonory <i>Pace, pace, mio Dio!</i> z IV aktu opery <i>Moc przeznaczenia</i>	213
G. PUCCINI – aria Manon <i>Sola, perduta, abbandonata!</i> z IV aktu opery <i>Manon Lescaut</i>	227
G. PUCCINI – aria Tosci <i>Vissi d'arte, vissi d'amore</i> z II aktu opery <i>Tosca</i>	238
G. PUCCINI – recytatyw <i>Piangi? Perchè?</i> i aria Cio Cio San <i>Un bel di vedremo</i> z II aktu opery <i>Maddame Butterfly</i>	245

Abstrakt

Niemożliwym jest wyobrażenie sobie historii rozwoju gatunku muzycznego, jakim jest opera bez dzieł takich mistrzów jakim byli Giuseppe Verdi i Giacomo Puccini. Ich dorobek nie tylko stanowi do dziś kanwę repertuarową wszystkich teatrów operowych na świecie, ale również miał nieoceniony wpływ na rozwój opery jako gatunku w ogóle.

Stąd właśnie twórczość obu tych kompozytorów stała się inspiracją dla tematu niniejszej pracy doktorskiej. Autorka dysertacji, w trakcie swojej wieloletniej edukacji wokalne odnalazła partie sopranowe, stworzone przez G. Verdiego i G. Pucciniego, nie tylko jako arcydzieła muzyczne, ale jako niezwykle materiał kształtujący wszechstronny rozwój artystyczny każdej śpiewaczki, dlatego też podjęła się wnikliwej analizy ról sopranowych w dziełach tychże twórców i wykreowanych przez nich wizerunków kobiecych, ustanawiając to przedmiotem przedstawionych poniżej badań.

Giuseppe Verdi zaliczany jest do kompozytorów włoskiego romantyzmu, tworzącym głównie opery. Do jego najwybitniejszych dzieł zaliczają się m.in.: *Traviata (La traviata)*, *Rigoletto*, *Trubadur (Il trovatore)*, *Aida*. Dwadzieścia sześć skomponowanych przez Verdiego dzieł wprowadziło włoską operę w okres najwspanialszego rozwoju, otwierając również najchwalebniejszą kartę w historii światowej opery. Jego dzieła stały się nie tylko częścią klasycznego repertuaru operowego, lecz również obowiązkowymi utworami na sopran w dydaktyce muzyki wokalne.

Giacomo Puccini jeden z najwybitniejszych twórców w historii zachodniej opery, stworzył m.in. takie arcydzieła jak: *Cyganeria (La Bohème)*, *Tosca*, *Madame Butterfly* i *Turandot*, które należą do najczęściej wystawianych na światowych scenach operowych. W swojej twórczości Puccini z niezwykłym oddaniem skupił się na tworzeniu postaci kobiecych i z tego powodu w jego operach jest tak wiele wspaniałych arii na sopran.

Opera sama w sobie, stanowi syntezę wielu form artystycznych i zawiera w sobie różnorodne elementy, w tym arie, których zadaniem jest zaprezentowanie osobowości i emocji indywidualnych bohaterów. Stanowią one zarazem jeden z głównych elementów składających się na styl twórczy kompozytora. Z tego powodu

uchwycenie artystycznych właściwości arii danego kompozytora odgrywa wielkie znaczenie w osiągnięciu zawodowego sukcesu przez śpiewaków i śpiewaczki.

Tragiczne role kobiece zajmują dominującą pozycję w operach zarówno G. Verdiego jak i G. Pucciniego i bez tych niezwykłych kobiecych wizerunków ciężko sobie wyobrazić trwałą popularność oper tych wielkich twórców. W związku z tym w niniejszej pracy przeprowadziłam dogłębne badania nad wykonaniem i kształtowaniem wizerunku tragicznej bohaterki w rolach na sopran dramatyczno-liryczny w operach obu, wspomnianych wyżej kompozytorów.

Przedstawiłam kolejno estetykę artystyczną, analizę muzyczną, odczytanie fabuł oraz praktykę wykonawczą. Badania prowadziłam oddzielnie z perspektyw cech szczególnych oper Verdiego i Pucciniego, anatomii wizerunku postaci, charakterystyki występu scenicznego, traktując praktykę wykonawczą jako główny punkt wyjścia i punkt oparcia, i w każdym z badanych przypadków dążąc do określenia cech szczególnych estetyki operowej i środków ekspresji obu kompozytorów. Rezultaty badań w moim odczuciu powinny umożliwić precyzyjniejsze uchwycenie charakterów postaci, ich wewnętrznych emocji i zmian psychologicznych.

Konstrukcja niniejszej pracy doktorskiej oparta jest na czterech częściach:

CZĘŚĆ PIERWSZA - obejmująca rozdział pierwszy: pracy, w którym przedstawiam tło historyczne i charakterystykę twórczości operowej obu kompozytorów.

CZĘŚĆ DRUGA – którą stanowią rozdziały drugi i trzeci. Przedstawione zostały w nich postacie kobiece w twórczości G. Verdiego i G. Pucciniego, przez dokonanie krótkiego wprowadzenia do genezy i fabuł poszczególnych oper, a następnie poprzez szczegółowe omówienie charakterystycznych i niepowtarzalnych wizerunków kobiecych postaci na podstawie reprezentatywnych dla nich arii.

CZĘŚĆ TRZECIA – składa się z kolejnych rozdziałów pracy: czwartego i piątego, w których na podstawie określonej scenerii i emocji oraz doświadczenia roli w poszczególnych utworach analizuję pod względem wykonywania ról kobiecych konkretne arie z oper Verdiego i Pucciniego.

CZĘŚĆ CZWARTA - to ostatni, szósty rozdział pracy, który stanowi porównanie wokalne ról sopranowych w operach Verdiego i w operach Pucciniego. W tym rozdziale dokonuję porównania sześciu wcześniej analizowanych arii pod względem wykorzystanych przez ich twórców środków kompozytorskich i elementów dzieła muzycznego.

Abstract

It is impossible to imagine the history of the development of the musical genre of opera without the works of such masters as Giuseppe Verdi and Giacomo Puccini. Their achievements not only constitute the basis of the repertoire of all opera theaters in the world to this day, but also had an invaluable impact on the development of opera as a genre in general.

Hence, the works of both these composers became the inspiration for the topic of this doctoral thesis. The author of the dissertation, during her many years of vocal education, found soprano parts created by G. Verdi and G. Puccini, not only as musical masterpieces, but as extraordinary material shaping the comprehensive artistic development of each singer, which is why she undertook a thorough analysis of soprano roles in works these creators and the female images they created, making it the subject of the research presented below.

Giuseppe Verdi is considered one of the composers of Italian Romanticism, creating mainly operas. His most outstanding works include: *Traviata* (*La traviata*), *Rigoletto*, *Trovatore* (*Il trovatore*), *Aida*. Twenty-six works composed by Verdi introduced Italian opera into a period of greatest development, opening the most glorious page in the history of world opera. His works have become not only part of the classical opera repertoire, but also mandatory works for soprano in vocal music teaching.

Giacomo Puccini, one of the greatest creators in the history of Western opera, created, among others, such masterpieces as: *La Bohème*, *Tosca*, *Madame Butterfly* and *Turandot*, which are among the most frequently performed on world opera stages. In his work, Puccini focused with extraordinary devotion on the creation of female characters, which is why there are so many wonderful soprano arias in his operas.

The opera itself is a synthesis of many artistic forms and contains various elements, including arias, whose task is to present the personality and emotions of individual characters. They are also one of the main elements of the composer's creative style. For this reason, capturing the artistic properties of a given composer's arias is of great importance in achieving professional success for singers.

Tragic female roles occupy a dominant position in the operas of both G. Verdi and G. Puccini, and without these extraordinary female images it is difficult to imagine the lasting popularity of the operas of these great creators. Therefore, in this

work, I conducted in-depth research on the performance and shaping of the image of the tragic heroine in roles for dramatic-lyric soprano in the operas of the two composers mentioned above.

I presented artistic aesthetics, musical analysis, reading of plots and performance practice. I conducted research separately from the perspective of the specific features of Verdi's and Puccini's operas, the anatomy of the characters' image, and the characteristics of the stage performance, treating the performance practice as the main starting point and support point, and in each of the studied cases, striving to determine the specific features of the opera aesthetics and means of expression of both composers. In my opinion, the research results should enable a more precise capture of the characters' characters, their internal emotions and psychological changes.

The structure of this doctoral thesis is based on four parts:

PART ONE - including the first chapter: of the work, in which I present the historical background and characteristics of the operatic works of both composers.

PART TWO – which consists of chapters two and three. They present female characters in the works of G. Verdi and G. Puccini, by making a short introduction to the genesis and plots of individual operas, and then by providing a detailed discussion of the characteristic and unique images of female characters based on their representative arias.

PART THREE - consists of subsequent chapters of the work: fourth and fifth, in which, based on specific scenery and emotions as well as experience of the role in individual works, I analyze specific arias from Verdi's and Puccini's operas in terms of the performance of female roles.

PART FOUR - this is the last, sixth chapter of the work, which is a vocal comparison of soprano roles in Verdi's and Puccini's operas. In this chapter, I compare the six previously analyzed arias in terms of the compositional means and elements of the musical work used by their creators.

Wprowadzenie

Opera jako gatunek muzyczny stanowi syntezę wielu form artystycznych, zawiera w sobie wiele różnorodnych elementów, spośród których występują arie, których zadaniem jest zaprezentowanie osobowości i emocji indywidualnych bohaterów, stanowiąc przy tym jeden z głównych elementów składających się na styl twórczy kompozytora. Z tego też powodu uchwycenie artystycznych właściwości arii danego kompozytora odgrywa wielkie znaczenie w osiągnięciu zawodowego sukcesu przez śpiewaków i śpiewaczki. W trakcie długiej historii opery pojawiło się wielu wybitnych mistrzów i dzieł muzycznych, szczególnie w wieku XIX, kiedy we Włoszech najwspanialszymi reprezentantami opery byli Verdi i Puccini. Znajdujące się w napisanych przez nich operach klasyczne arie aż do dziś są postrzegane za arcydzieła oraz stanowią żelazny punkt repertuaru w dydaktyce muzyki wokalne. Ukazywane w nich wizerunki głównych bohaterek potrafią niezwykle głęboko zapaść w pamięci, dzięki czemu są ulubionymi rolami wybieranymi przez adeptki sztuki wokalne i śpiewaczki operowe

W operach Giuseppe Verdiego oraz Giacomo Pucciniego to właśnie tragiczne role kobiece zajmują dominującą pozycję. Ciężko sobie wyobrazić nieśmiertelność i taką popularność inscenizacji oper obu tych wielkich twórców bez tak silnych wizerunków, które najpełniej obrazują arie przeznaczone właśnie na sopran. Ta forma przekazu w operze pełni główną rolę w prezentacji, w skoncentrowany sposób osobowości postaci i jest zdolna do ukazania jej cech charakteru i temperamentu. Zarówno Verdi jak i Puccini stali się mistrzami w kreacji niezwykle mocnych w przekazie arii operowych, które tworzyli dla swoich postaci.

Giuseppe Verdi (ur. 10 października 1813 - zm. 27 stycznia 1901) nie bez powodu został uznany za jednego z najwybitniejszych kompozytorów włoskiego Romantyzmu, tworzącym głównie opery. Do jego najwybitniejszych dzieł zaliczają się m.in.: *La Traviata*, *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *Aida*. Jego twórczość wprowadziła włoską operę w okres najwspanialszego rozwoju, otwierając również najchwalebniejszą kartę w historii światowej opery. Dzieła tego kompozytora stały się nie tylko częścią klasycznego repertuaru operowego, lecz również obowiązkowymi utworami na sopran w dydaktyce muzyki wokalne.

Giacomo Puccini (ur. 22 grudnia 1858 – zm. 29 listopada 1924) był znakomitym włoskim kompozytorem i jednym z najwybitniejszych twórców

w historii opery. Jego arcydzieła takie jak np.: *Cyganeria*, *Tosca*, *Madame Butterfly* i *Turandot* należą do najczęściej wystawianych na światowych scenach operowych. W swojej twórczości Puccini z niezwykłym oddaniem skupił się na kreowaniu postaci kobiet, z tego powodu znajduje się w nich tak wiele wspaniałych arii na głos sopranowy.

Celem niniejszej pracy jest przeprowadzenie szczegółowej analizy wizerunków oraz aspektów wokalnych w tragicznych rolach na dramatyczny sopran liryczny w twórczości obu wspomnianych wyżej twórców. Eksploracja tematu oparta została na wielowarstwowej perspektywie: historycznej, estetycznej, muzycznej oraz praktyki wokalne. Punktem wyjścia w niniejszym studium był opis właściwości stylów twórczych Verdiego i Pucciniego, budowa wizerunku postaci, charakterystyka samego występu scenicznego oraz technika wokalna. Zamierzam w każdym z badanych przypadków odnaleźć estetyczne reguły oraz szeroko stosowane metody prezentacji scenicznej. Moja praca koncentruje się na bazie praktycznych doświadczeń wokalnych, stąd też odbiega od prac muzykologicznych, które w większym stopniu skupiają się na badaniu historii libretta, tle kulturowym, historycznym i filozoficznym. Główną cechą mojej pracy jest systemowe uporządkowanie i porównanie zastosowanych przez Verdiego i Pucciniego technik kompozytorskich w wybranych ariach operowych.

„Wszystkie szczęśliwe rodziny podobne są do siebie, każda zaś nieszczęśliwa jest nieszczęśliwą po swojemu.”¹. Na tej samej zasadzie wizerunki tragicznych ról kobiecych wychodzące spod piór różnych kompozytorów lub też jednego kompozytora są niezwykle zróżnicowane. Poniższa praca drobiazgowo przeprowadza studium nad powyższymi różnicami oraz stojącymi za nimi właściwościami stylu twórczego kompozytorów i odmiennych epok historycznych, jak również na odnalezieniu pokrewieństwa pomiędzy wizerunkami poszczególnych bohaterek i stylami muzycznymi kompozytorów. Celem mojej pracy jest połączenie szczegółów technik kompozytorskich oraz rzeczywistego efektu budowy wizerunku bohaterek.

Z wyszczególnionych powyżej powodów jako przedmiot analizy mojej pracy wybrałam najbardziej reprezentatywne i wpływowe klasyczne fragmenty wokalne na głos sopranowy z takich oper G. Verdiego jak: *Don Carlos*, *Bal Maskowy*, *Moc Przeznaczenia* natomiast z twórczości G. Pucciniego: *Manon Lescaut*, *Madame*

¹ Leon N. Hr. Tołstoj – *Anna Karenina*, tom I, Kraków, SWP 1898, s.3.

Butterfly, Tosca. Moim zamiarem jest, poprzez analizę artystycznej budowy wizerunku głównych bohaterek w dziełach dwóch, wielkich mistrzów, precyzyjne uchwycenie charakterystyk ich osobowości, wewnętrznego świata oraz zmian psychologicznych. Moja praca dzieli się na trzy główne części:

(1) Pierwszy rozdział pracy zatytułowany: *Charakterystyki utworów operowych Verdiego i Pucciniego* przedstawia historię i właściwości twórcze kompozytorów, od ich życiorysów poprzez dzieła operowe powstałe w różnych okresach twórczości. Następnie przechodzę do zwięzłego opisu występujących pomiędzy nimi odmienności estetycznych wynikających z pracy artystycznej w różnych epokach, jak i rozbieżnych celów twórczych i postaw wobec społeczeństwa.

(2) W rozdziale drugim i trzecim przeprowadzam szczegółową analizę wizerunku ról kobiecych w wybranych utworach Verdiego i Pucciniego. Kolejno przedstawiam następujące postacie: Amelię z *Balu Maskowego*, Leonorę z *Mocy Przeznaczenia*, Elizabetę z *Don Carlosa*, Manon z *Manon Lescaut*, Toskę z *Tosci*, Cio-Cio-San z *Madame Butterfly*, dokładnie opisując ich wyjątkową i żywą osobowość na podstawie najbardziej reprezentatywnych fragmentów wokalnych.

(3) Rozdziały czwarty i piąty, z perspektywy kontekstu oraz doświadczeń związanych z odgrywaniem danej roli, są poświęcone analizie przedstawienia scenicznego fragmentów wokalnych wykonywanych przez wspomniane postaci w operach G. Verdiego oraz G. Pucciniego. Na potrzeby niniejszej pracy dokonałam wyboru następujących arii:

Giuseppe Verdi:

Morrò ma prima in grazia - aria Amelii z III aktu opery *Bal Maskowy*

Tu che la vanità – aria Elisabethy z V aktu opery *Don Carlos*

Pace, pace mio Dio! – ari z IV aktu opery *Moc przeznaczenia*

Giacomo Puccini:

Sola, perduta, abbandonata – z IV aktu opery *Manon Lescaut*

Vissi d'arte, vissi d'amore – aria z II aktu opery *Tosca*

Un bel di, vedremo – aria z II aktu opery *Madame Butterfly*

Dla mnie osobiście, jak i z pewnością dla każdej wykonawczynie muzyki wokalne poszerzanie repertuaru o wspaniałe arie operowe służy nie tylko do doskonalenia umiejętności wokalnych, lecz również umożliwia wnikliwe poznanie i zrozumienie osobowości bohaterek oraz wartości muzyki samej w sobie. Jeżeli

zamierzamy w odpowiedni sposób dokonać interpretacji danego utworu, to nie możemy ograniczyć się wyłącznie do jego zapamiętania czy zrozumienia fabuły. Powinniśmy również uchwycić wewnętrzne emocje odgrywanej bohaterki, ponieważ tylko w ten sposób możliwe jest stworzenie jej wyraźnego obrazu. Studentki muzyki wokalne - przyszłe sopranistki - wyłącznie poprzez tworzenie wizerunków różnych bohaterek operowych, wykorzystanie rozmaitych stylów wykonawczych, uchwyceniu odmienności właściwości barwy głosu mogą pogłębić zrozumienie wykonywanego utworu i zastosować je w praktyce wokalne.

Dzięki przygotowaniu poniższej pracy dyplomowej udało mi się zwiększyć stopień zrozumienia estetyki sztuki Zachodniej opery, lepiej wczuć się w role sopranowe w utworach G. Verdiego i G. Pucciniego oraz wyraźniej dostrzec ich wpływ na rozwój światowej opery.

Rozdział 1. Cechy oper G. Verdiego i G. Pucciniego

1.1 Charakterystyka dzieł operowych Giuseppe Verdiego

Monografia, dotycząca muzyki Verdiego, opublikowana przez włoskiego krytyka Abramo Baseviego² w 1859 roku jako jedna z pierwszych, dzieliła twórczość tego kompozytora na cztery okresy. Według Baseviego wczesny okres "majestatyczny" zakończył się operą *La battaglia di Legnano* (1849). Kolejna opera – *Luisa Miller* utrzymana w tzw. stylu "osobistym" jest już początkiem następnej fazy twórczej. Te dwa dzieła są powszechnie uważane przez krytyków do dnia dzisiejszego za linię podziału między "wczesnym" i "środkowym" okresem twórczości Verdiego. Uważa się, że "okres środkowy" kończy się na *Traviacie* (1853) i *Nieszporach sycylijskich* (1855), natomiast "okres późny" zaczyna się od *Simona Boccanegry* (1857) i trwa do *Aidy* (1871). Dwie ostatnie opery, *Otello* i *Falstaff*, a także *Requiem* i *Cztery pieśni święte* reprezentują już okres "końcowy".³

Giuseppe Verdi był człowiekiem niezwykle wrażliwym na niesprawiedliwość społeczną.⁴ Nie pisał oper zgodnie z jakąkolwiek teorią estetyczną, nie chodziło mu też o schlebienie gustom publiczności.⁵ Był włoskim nacionalistą, wierzył w Mazziniego i włoski ruch wyzwoleniczy oraz w to, że Włochy nie powinny być rządzone przez Austriaków, czego przejawem jest na przykład jego opera *Nabucco*, będąca wyraźnym dziełem antyaustriackim. Świadomość tych faktów zdecydowanie pomaga w zrozumieniu ducha wielu jego dzieł, czego nie da się uchwycić koncentrując się jedynie na sferze czysto muzycznej. Uważam, że należy dążyć do zrozumienia centralnych idei poszczególnych dzieł sztuki, nie tylko po to, by doceniać ich wartość, ale także by rozpoznać cele przekazu autora.

1.1.1. Okresy twórczości G. Verdiego

Okres wczesny

² Abramo Basevi, (1818 – 1885): włoski muzykolog i kompozytor, autor m.in. monografii: *Studio sulle Opere di G. Verdi*, (wyd.1859).

³ Andrew Porter, (1980): *Verdi Giuseppe* in Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, London: Macmillan Publishers, s. 635–65.

⁴ *Conversations with Isiah Berlin*, New York, 1991.

⁵ John Rosselli: *The life of Verdi*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000; s.10.

W swoim *Szkicu* Verdi pisze o wczesnym okresie nauki u Lavigny⁶: "robiłem tylko kanony i fugi. Nikt nie uczył mnie orkiestracji ani tego, jak radzić sobie z muzyką dramatyczną."⁷ Wiadomo, że Verdi komponował różnorodną muzykę dla towarzystwa filharmonicznego w Busseto, w tym muzykę wokalną i orkiestrą oraz utwory kameralne, w tym kolejną uwerturę do *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego, jednak niewiele z tych utworów zachowało się do dziś.⁸ Istnieje przypuszczenie, iż sam kompozytor za życia, być może nakazał zniszczenie swoich wcześniejszych dzieł.⁹

Verdi wykorzystywał w swoich wczesnych operach standardowe elementy ówczesnej włoskiej opery, określane przez pisarza operowego Juliana Buddena jako "Kanon Rossiniego" (Code Rossini), bowiem to Rossini ustanowił przyjęty szablon tych form poprzez własną twórczość i jej popularność; wykorzystywali je również wiodący kompozytorzy z czasów wczesnej kariery Verdiego tacy jak: Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti i Saverio Mercadante. Do wspomnianych elementów należą: arie, duety, partie ansamblowe oraz *finale* na zakończenie każdego aktu.¹⁰ Forma arii koncentruje się na soliście i zwykle składa się z trzech części: powolnego wstępu, często z oznaczeniem *cantabile* lub *adagio*, części o średnim tempie, w której może uczestniczyć chór lub inne postaci, oraz finalnej *cabaletty*. Aria zwykle służy wyrażaniu emocji bohaterów. Duety mają podobną formę. Finałowe sceny opery obejmują zwykle różne zestawienia solistów, ansambli i chóru, kończąc się poruszającą emocjonalnie kulminacją. Verdi przez całą swoją karierę rozwijał te "schematy" z coraz większym wyrafinowaniem.¹¹

Wczesne dzieła pokazują, że twórca cały czas udoskonalał swój warsztat, aby stopniowo osiągnąć mistrzostwo w różnych elementach opery. Pierwsza opera Verdiego - *Oberto* ma prostą strukturę, a jej orkiestracja jest generalnie nieskomplikowana, a niekiedy wręcz rudymmentarna. Według muzykologa Richarda Taruskina¹² "najbardziej uderzającym środkiem wyrazu we wczesnych operach

⁶ Vincenzo Lavigna (1776 –1836): włoski kompozytor, a przez pewien czas także nauczyciel Verdiego.

⁷ Porter Andrew (1980). *Verdi, Giuseppe*, In Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 19. London: Macmillan Publishers. s. 635–665.

⁸ Julian Budden: *Verdi* (Master Musicians series) (revised ed.). London: J.M. Dent, (1993): s.5.

⁹ Philip Gossett: *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. Chicago: University of Chicago Press (2008), s.161.

¹⁰ Richard Taruskin: *Music in the Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press (2010), s. 15–16.

¹¹ Scott E Balthazar: *The forms of set pieces*, in Balthazar, Scott E. (ed.), *The Cambridge Companion to Verdi*, Cambridge Companions to Music, Cambridge: Cambridge University Press (2004), s. 49–68.

¹² Richard Taruskin: *Music in the Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press (2010), s. 570–75.

Verdiego i tym, który najwyraźniej kojarzy się z nastrojem ruchu odrodzenia, jest częste użycie dużych chórów. Sukces *Va, pensiero* (które Rossini aprobująco nazwał "wielką arią śpiewaną wspólnie przez sopranów, alty, tenory i basy") został powtórzony w podobnym fragmencie *Lombardczyków - O Signor, dal tetto natio* i w chórze *Si ridesti il Leon di Castiglia z Ernanięgo*, z 1844 roku. Są to hymny bojowe dla poszukujących wolności".¹³

Z tego okresu Verdi wyniósł również intuicję do *tinta* (dosłownie "barwa"), terminu, którego używał do charakteryzowania poszczególnych partytur operowych. Historyk muzyki Roger Parker podaje przykład związany z tym pojęciem: "wiele lirycznych partii w *Ernanim* zaczyna się od skoku o sekstę wielką w górę".¹⁴ *Makbet*, nawet w pierwotnej wersji z 1847 roku, wykazuje wiele oryginalnych cech tonalnych (*Makbet* śpiewa zwykle ostro brzmiącym głosem, a melodia czarownicy jest stosunkowo wyrównana i prosta). Tego typu zabiegi dalece wykraczają poza "kanon Rossiniego" i w sposób przełomowy przyczyniają się do podniesienia dramatyzmu dzieła.¹⁵ Verdi skomentował w 1868 roku, że Rossini i jego zwolennicy nie dostrzegli "złotej nici, która łączy wszystkie części". Dla Verdiego *tinta* była tą "złotą nicią" jako niezbędny i cenny element jego twórczości.¹⁶

Okres środkowy

Pisarz David Kimbell zauważa, że w *Luizie Miller* i *Stiffelio* (najwcześniejszych operach, które zalicza się do tego okresu) zauważalna jest "coraz większa swoboda w strukturze wielkoskalowej (...) i żywa dbałość o szczegóły".¹⁷ Inni badacze zgadzają się z tego typu stwierdzeniami. Julian Budden tak opisuje znaczenie *Rigoletta* i jego miejsce w twórczości Verdiego: „W 1850 roku, w wieku 38 lat, Verdi zakończył przy pomocy *Rigoletta* całą epokę w operze włoskiej. Ten okres w muzyce nazywany jest *ottocento*. Verdi, chociaż nadal zapożyczał niektóre jej formy w kilku następnych operach, robił to w zupełnie nowym duchu”.¹⁸ Przykład

¹³ Julian Budden: *Verdi* (Master Musicians series) (revised ed.). London: J.M. Dent (1993), s.21

¹⁴ Używa się tego terminu w odniesieniu do najbardziej charakterystycznego elementu muzycznego, stylu produkcji operowej, który oddaje i odzwierciedla nastrój, atmosferę, charakter i styl poetycki przenikający wiele scen opery.

¹⁵ Julian Budden: *Verdi* (Master Musicians series) (revised ed.). London: J.M. Dent (1993), s. 190-92.

¹⁶ John Rosselli, *The life of Verdi*, Cambridge: Cambridge University Press, (2000), s.95.

¹⁷ Martin Chusid: *Towards an Understanding of Verdi's Middle Period*, in Chusid, Martin (ed.), *Verdi's Middle Period, 1849 to 1859*, Chicago and London: University of Chicago Press (1997), s. 1-14.

¹⁸ Julian Budden: (1984a): *The Operas of Verdi*, Volume 1 (3rd ed.). London Cassell (1984a), s. 510.

dążenia Verdiego, by oderwać się od „stałych schematów”, pojawia się w jego ujęciu struktury *Rigoletta*. W liście do swojego librecisty Cammarano z kwietnia 1851 roku Verdi dał do zrozumienia, że „jeśli nie będzie stałego schematu - cavatina, duet, trio, chór, finał itd. lub nawet gdyby można było uniknąć otwarcia chórem byłby bardzo szczęśliwy”.¹⁹

Na kompozycje Verdiego z tego okresu wpływały dwa czynniki zewnętrzne. Jednym z nich było to, że wzrost sławy i zamożności pozwalał mu nie wykonywać już tak wiele ciężkiej pracy zarobkowej i miał większą swobodę w doborze tematów, nad którymi chce pracować, oraz więcej czasu na rozwijanie ich według własnego uznania. W latach 1849-1859 Verdi napisał osiem nowych oper, w porównaniu z czternastoma w poprzedniej dekadzie.²⁰

Innym czynnikiem była zmiana sytuacji politycznej; klęska rewolucji 1848 roku doprowadziła do osłabienia ducha ruchu odrodzeniowego (przynajmniej początkowo) i wyraźnego wzrostu cenzury teatralnej. Znajduje to odzwierciedlenie zarówno w częstszym wyborze przez Verdiego fabuł, które dotyczą raczej relacji osobistych niż konfliktów politycznych, jak i w dramatycznym zmniejszeniu liczby chórów w niektórych operach tego okresu – w okresie środkowym w porównaniu do wczesnych oper liczba scen z chórem w operach została zmniejszona średnio o 40%. Prawie wszystkie wczesne opery zaczynają się od chóru, a z oper okresu środkowego tylko jedna - *Luisa Miller* - zaczyna się w ten sposób. Zamiast tego Verdi eksperymentował z różnymi środkami wyrazowymi, takimi jak: orkiestra pojawiająca się na scenie (*Rigoletto*), aria basowa (*Stiffelio*), sceny rozgrywające się na przyjęciu (*Traviata*). Amerykański muzykolog Martin Chusid zauważył narastającą tendencję Verdiego do zastępowania pełnych uwertur krótszymi wstępami orkiestrowymi. Roger Parker uznaje, że *Traviata* to ostatnia opera średniego okresu: „Kolejna nowa przygoda. Zbliży się do poziomu *realizmu*. Spowodowana chorobą śmierć bohaterki zostaje żywo przedstawiona muzycznie”.²¹ Coraz większy nacisk muzyczny Verdiego na zmienność nastrojów i relacji znajduje odzwierciedlenie w III akcie *Rigoletta*, gdzie po frywolnej pieśni księcia *La donna è mobile* następuje kwartet *Bella figlia dell'amore*, kontrastujący chciwego księcia i jego kochankę ze

¹⁹ Julian Budden: *The Operas of Verdi*, Volume 2 (3rd ed.). London Cassell (1984b), s. 61.

²⁰ Martin Chusid: *Towards an Understanding of Verdi's Middle Period*, in Chusid, Martin (ed.), *Verdi's Middle Period, 1849 to 1859*, Chicago and London: University of Chicago Press (1997), s. 1–14.

²¹ Roger Parker: *Verdi, Giuseppe*. Oxford Music Online (online ed.). Retrieved 9 June 2015, s. 4.

(skrycie) rozgniewanym Rigolettem i jego pogrążoną w żałobie córką.²² Muzykolog Richard Taruskin stwierdził, że jest to „najsłynniejsza scena ansamblowa ze wszystkich napisanych przez Verdiego”.²³

Okres późny

Wspomniany wcześniej Martin Chusid zauważa, że Strepponi opisuje opery z lat 60. i 70. XIX wieku jako "nowoczesne", podczas gdy sam Verdi określa dzieła sprzed 1849 roku jako "opery cavatiny", co jest kolejną wskazówką, iż kompozytor nie był raczej zadowolony ze starych metod swoich poprzedników, które sam stosował na początku swojej kariery. Parker twierdzi, że zasadnicza różnica między tymi operami od *Nieszporów sycylijskich* (1855) do *Aidy* (1871), polega na tym, że są one znacznie dłuższe i wymagają większej obsady niż dzieła z poprzedzającego okresu. Odzwierciedlają one również zwrot w kierunku francuskiego gatunku *grand opéra*, zwłaszcza pod względem bardziej złożonej barwy orkiestracji, kontrastu między scenami poważnymi i komicznymi oraz bardziej rozbudowanych scen lub obrazów scenicznych.²⁴ Verdiego pociągała możliwość przekształcenia włoskiej opery za pomocą tych środków. Mając napisać operę na zamówienie Opery Paryskiej zwrócił się o libretto bezpośrednio do ulubionego librecisty Meyerbeera, Eugène'a Scribe'a, mówiąc mu: "Właściwie chciałbym mieć wielki, pełen namiętności i oryginalności temat"²⁵. Efektem są *Nieszpory sycylijskie*, a sceneria *Simona Boccanegry* (1857), *Balu maskowego* (1859), *Mocy przeznaczenia* (1862), *Don Carlosa* (1867) i *Aidy* (1871) spełnia te same kryteria. Pisarz Andrew Porter zauważa, że *Bal maskowy* stanowi niemal kompletną fuzję stylu Verdiego z cechami *grand opéra*.²⁶

Kiedy kompozytor Ferdinand Hiller zapytał Verdiego, czy woli *Aidę* czy *Don Carlosa*, Verdi odpowiedział, że *Aida* ma "więcej uroku, więcej dramatyzmu".²⁷ Podczas prób do inscenizacji *Aidy* w Neapolu Verdi skomponował swój jedyny

²² Ibidem.

²³ Richard Taruskin: *Music in the Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press (2010), s. 587.

²⁴ Roger Parker, (n.d.). *Verdi, Giuseppe*. Oxford Music Online (online ed.). Retrieved 9 June 2015, s. 6.

²⁵ Porter, Andrew (1980). *Verdi, Giuseppe*. In Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 19. London: Macmillan Publishers, s. 635–665.

²⁶ Andrew Porter, *Verdi, Giuseppe*, in Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, London: Macmillan Publishers (1980), s. 635–65.

²⁷ Julian Budden, *Verdi* (Master Musicians series) (revised ed.). London: J.M. Dent (1993), s. 272.

kwartet smyczkowy. Ostatnia część tego lekkiego utworu pokazuje, że nie stracił umiejętności pisania fug, której nauczył się u Lavigny.

Dzieła ostatnie

Trzy ostatnie wielkie dzieła Verdiego wykazują kolejne nowe zdobycze w przekazywaniu dramatu i emocji. Pierwsze z nich to powstałe w 1874 roku *Requiem* i choć Verdi wykorzystał w nim wiele technik, których nauczył się w operze, dzieło to nie było bynajmniej "operą w kościelnych szatach".²⁸ W 1941 roku włoski kompozytor Ildebrando Pizzetti barwnie przedstawił początek *Requiem*: „W powolnym kołysaniu się kilku prostych akordów, w pomruku słów niewidocznego tłumu, odczuwa się bezpośrednio strach i smutek rzeszy ludzi w obliczu tajemnicy śmierci. Melodia rozwija skrzydła w *Et lux perpetua*. Zanim melodia opadnie usłyszysz westchnienia ukojenia i wiecznego pokoju”.²⁹

W momencie premiery *Otella* w 1887 roku, czyli piętnaście lat po *Aidzie*, opery współczesnego Verdiemu Richarda Wagnera zdobyły dominację w masowych gustach i wielu badaczy doszukiwało się śladów Wagnera w tym dziele Verdiego.³⁰ Julian Budden zwraca uwagę, że w muzyce *Otella* niewiele jest odniesień do promowanego przez młodych włoskich kompozytorów operowych weryzmu, niewiele jest też tego, co można by interpretować jako hołd dla Nowej Szkoły Niemieckiej.³¹ Jest w niej jednak wiele oryginalnych elementów zbudowanych na bazie wcześniejszych zdobyczy twórczych Verdiego; przykładem może być zastosowanie w tej operze techniki narracyjnej *in medias res*.³²

Na koniec, sześć lat później, powstał *Falstaff*, jedyna komedia Verdiego oprócz mniej udanego wczesnego *Dnia królowania*. O tym dziele Roger Parker pisze: "Słuchacza uderza niezwykła różnorodność rytmów, struktur orkiestrowych, tematów melodycznych i technik harmonicznnych. Można powiedzieć, że te elementy tłoczą się wzajemnie, prezentując się bezceremonialnie i zaskakująco."³³

²⁸ John Rosselli, *The life of Verdi*, Cambridge: Cambridge University Press (2000), s. 161–62.

²⁹ Julian Budden, *Verdi* (Master Musicians series) (revised ed.). London: J.M. Dent (1993), s. 320.

³⁰ Richard Taruskin, *Music in the Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press (2010), s. 602–03.

³¹ Julian Budden, *Verdi* (Master Musicians series) (revised ed.). London: J.M. Dent (1993), s.281.

³² *In medias res* to literacka i artystyczna technika narracyjna, w której prezentacja fabuły rozpoczyna się od jakiegoś punktu pośredniego, a nie od początku. Narracja *in medias res* pozwala na rozpoczęcie opowieści od dramatycznej akcji, a nie sekwencyjnego pokazywania postaci i sytuacji.

³³ Roger Parker, *Verdi, Giuseppe*, in Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 4, London: Macmillan Publishers (1998), s. 229.

1.1.2 Sopran verdiowski

Mówiąc o sopranie verdiowskim, ma się zazwyczaj na myśli sopran liryczno-dramatyczny, który jest w stanie sprostać wymogom stawianym przez klasyczne dzieła Verdiego, wyraźnie naznaczone jego osobowością twórczą. Ten typ sopranu jest identyfikowany jako występujący w dojrzałych dziełach Verdiego, kiedy kompozytor czuł potrzebę obdarzenia bohaterki oper miękkiem głosem o złożonej barwie, chcąc podkreślić liryczny patos tych ról, ale jednocześnie umieszczał fragmenty, które wymagają większej rozpiętości głosu, aby podkreślić dramatyczne napięcie. W twórczości Verdiego są oczywiście także role sopranowe, które pasują do innych rodzajów tego głosu.

Sopran verdiowski (znany również jako sopran dramatyczno-liryczny) jest typem sopranu operowego o czystości brzmienia sopranu lirycznego, mającego zdolność do osiągania wysokich dźwięków sopranu lirycznego, ale który w odpowiednich scenach może osiągać dramatyczne kulminacje dzięki pełnemu siły głosowi. Ten typ głosu posiada też czasem ciemniejszą barwę niż przeciętny sopran liryczny.

Soprany verdiowskie muszą również umiejętnie i z rozmachem radzić sobie ze zmianami dynamicznymi w wykonywanej przez siebie muzyce, poruszając się w zakresie od około a do c^3

Sopran verdiowski znakomicie odnajduje się w repertuarze wymagającym bogatego i głębokiego brzmienia w niższych diapazonach, ale potrafi też ze względną łatwością osiągać wysokie dźwięki. Najlepiej sprawdza się w rolach takich jak Amelia (*Bal maskowy*), Aida (*Aida*), Alice Ford (*Falstaff*), Desdemona (*Otello*), Elżbieta de Valois (*Don Carlos*), czy Leonora (*Moc przeznaczenia*). Ten typ sopranu w rzeczywistości podkreśla niewinność lub współczucie bohaterki w rolach typowych dla sopranu lirycznego, ale wymagających niekiedy większej siły głosu, przez co nabierają one charakteru dramatycznego.

Wiele ról na sopran verdiowski znajdujemy w dziełach kompozytorów werystycznych, takich jak np. Puccini. Wiele z tych ról jest bardzo lubianych przez publiczność operową. Także niektóre z bohaterek wagnerowskich, jak Elsa, Elisabeth czy Sieglinde, mogą być śpiewane przez soprany verdiowskie.

1.2 Charakterystyka dzieł operowych Giacomo Pucciniego

Według Andrew Davisa styl Pucciniego określić możemy jako późnoromantyczny okres muzyki klasycznej. Historycy muzyki zaliczają tego kompozytora do tzw. "młodej szkoły" (giovane scuola), grupy kompozytorów, którzy wkroczyli na włoską scenę operową pod koniec kariery Verdiego. Oprócz niego zalicza się do niej także m.in. Mascagniego i Leoncavalla.³⁴ Puccini jest też często określany jako kompozytor werystyyczny.³⁵

Kariera Pucciniego rozciągała się od końca okresu romantyzmu do okresu modernistycznego. Świadomie starał się on "aktualizować" swój styl, nadążać za nowymi trendami, ale bynajmniej nie dążył do stosowania stylu całkowicie nowoczesnego. Jeden z krytyków, wspomniany wyżej Andrew Davis, stwierdził, że "wierność dziewiętnastowiecznej tradycji włoskiej opery, a dokładniej tradycji jej tokańskiego języka muzycznego, jest jedną z najbardziej oczywistych cech muzyki Pucciniego".³⁶ Davis identyfikuje jednak także "pluralizm stylistyczny" w twórczości Pucciniego, obejmujący wpływy niemieckiej tradycji symfonicznej, francuskiej tradycji harmoniczej i orkiestrowej oraz w mniejszym stopniu, wagnerowskiej chromatyki. Ponadto Puccini często próbował wprowadzać do swoich oper muzykę lub głosy obcego pochodzenia, np. wykorzystał chińskie melodie ludowe w *Turandot*.

Dzieła Pucciniego kontynuują trend odchodzenia od oper składających się z zestawu stałych schematów i dążenia w kierunku struktury bardziej "całościowej" lub zintegrowanej. Jego utwory charakteryzują się silną melodyjnością. W muzyce orkiestrowej Puccini często podwaja linię wokalną w unisonie lub oktawach, aby wzmocnić emocje, jakie melodia wywołuje u słuchacza.

1.2.1 Weryzm w dziełach G. Pucciniego

Weryzm to styl włoskiej opery, który rozpoczął się wraz z pierwszym wykonaniem *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego w 1890 roku, osiągnął zenit na

³⁴ Alan Mallach *The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism, 1890–1915*. Lebanon, New Hampshire: Northeastern University Press (2007), s. 79.

³⁵ Alan Montgomery, *Opera Coaching: Professional Techniques and Considerations*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group (2006), s.33.

³⁶ Andrew C. Davis, *Il Trittico, Turandot, and Puccini's Late Style*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press (2010), s. 8.

początku XX wieku i trwał do lat dwudziestych.³⁷ Styl ten charakteryzuje się realistycznymi (niekiedy wręcz odrażającymi lub brutalnymi) obrazami życia codziennego, zwłaszcza współczesnej klasy średniej. W dużej mierze odrzucono w nim tematykę historyczną czy mitologiczną kojarzoną z romantyzmem. *Rycerskość wieśniacza* (*Cavalleria rusticana* - P. Mascagni), *Pajace* (*I Pagliacci* - R. Leoncavallo) i *Andrea Chénier* (U. Giordano) uznawane są zgodnie za kanon opery werystycznej. Kariera kompozytorska Pucciniego zbiegła się niemal dokładnie w czasie z ruchem weryzmu. Jedyne jego *Le Villi* i *Edgar* poprzedzały *Rycerskość wieśniaczą*. Niektórzy kategoryzują Pucciniego jako kompozytora zasadniczo werystycznego, inni zaś, uznając do pewnego stopnia jego udział w tym nurcie, nie uważają go za "czystego" kompozytora werystycznego.³⁸ Ponadto krytycy nie są zgodni co do tego, w jakim stopniu poszczególne opery Pucciniego są lub nie są operami werystycznymi. Dwie z oper Pucciniego, *Tosca* i *Plaszcz*, są powszechnie uważane za opery werystyczne.³⁹ Oprócz tych dwóch oper, badacz Pucciniego Mosco Carner zaliczył do gatunku weryzmu tylko dwa dzieła Pucciniego, *Madame Butterfly* i *Dziewczynę ze Złotego Zachodu*.⁴⁰ Pomimo powyższych dylematów wokół twórczości werystycznej wkład Pucciniego ma trwałe znaczenie dla gatunku gdyż poza jego twórczością jeszcze tylko trzy dzieła werystyczne nadal regularnie pojawiają się na scenie (wspomniane już wyżej *Rycerskość wieśniacza*, *Pajace* i *Andrea Chénier*).

Sukces Pucciniego, zarówno za jego życia, jak i później, przewyższył sukcesy innych włoskich kompozytorów operowych owych czasów i tylko kilku kompozytorów w całej historii opery dorównuje mu pod tym względem. Według ankiety Operabase, opery Pucciniego zajmują trzecie miejsce (po Verdim i Mozarcie) pod względem liczby przedstawień na świecie w latach 2004-2018. Trzy z jego oper (*Cyganeria*, *Tosca* i *Madame Butterfly*) należą do dziesięciu najczęściej wykonywanych oper na świecie.⁴¹

³⁷ *Verismo* in Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan/New York: Grove, 1980, vol. 19, s. 670.

³⁸ William Berger, *Puccini Without Excuses: A Refreshing Reassessment of the World's Most Popular Composer*. Random House Digital (2005), s. 7.

³⁹ Burton D. Fisher, *Puccini's 'Il Trittico'*. Miami: Opera Journeys Publishing (2003), s. 96.

⁴⁰ Mosco Carner, *Giacomo Puccini, 'Tosca'* (reprinted ed.). Cambridge: Cambridge University Press (1985), s. 6.

⁴¹ *Statistics* (Statistics by work and by composer, select "From 2004" and "To 2018"). Operabase. Retrieved 18 November 2012.

Gustav Kobbé był pierwotnym autorem *The Complete Opera Book*, standardowej publikacji referencyjnej na temat opery. W wydaniu z 1919 roku napisał tak: "Puccini jest obecnie uważany za najważniejszą postać we włoskiej operze, następcę Verdiego, jeśli można w ogóle mówić o kimś takim".⁴² Pogląd ten podzielali inni współcześni. Włoscy kompozytorzy operowi tego pokolenia, których wymienia się często wraz z Puccinim to m.in. Pietro Mascagni (1863-1945), Ruggero Leoncavallo (1857-1919), Umberto Giordano (1867-1948), Francesco Cilea (1866-1950), baron Pierantonio Tascia (1858-1934), Gaetano Coronaro (1852-1908) i Alberto Franchetti (1860-1942). Do czasu swojej śmierci w 1924 roku Puccini zarobił na swoich dziełach 4 miliony dolarów.⁴³

Mimo niezaprzecznego powodzenia dzieł Pucciniego wśród szerokiej publiczności i jednogłosego uznania dla jego technicznego mistrzostwa kompozytorskiego, krytycy zawsze byli podzieleni co do wartości artystycznej jego utworów. Grove Music Online opisuje atuty Pucciniego jako kompozytora w następujący sposób: "Puccini zdołał opanować orkiestrę jak żaden inny Włoch przed nim, tworząc nowe formy za pomocą struktur odziedziczonych po wielkiej włoskiej tradycji i wyposażając je w śmiałe harmonie".⁴⁴

Jednak Puccini stał się również celem niektórych krytyków muzycznych, którzy uważają jego muzykę za zbyt skupioną na melodii i zbyt nastawioną na masowego odbiorcę, przez co pozbawioną "głębi".⁴⁵ Stwierdzenia krytyków stoją jednak niekiedy ze sobą w sprzeczności. Niektórzy z nich głoszą, że sam talent dramatyczny Pucciniego był źródłem jego sukcesu, inni zaś twierdzą, że Puccini w żadnym przypadku nie może być uznany za wybitnego kompozytora dramatycznego. Odpowiedź na pojawienie się tak ostrej krytyki może być następująca: zawsze byli krytycy niezadowoleni z kompozytorów, którzy osiągnęli popularność.

Biograf Pucciniego - Julian Budden próbuje w taki sposób wyjaśnić niektóre spory krytyków dotyczące tego twórcy: "Żaden kompozytor nie przemawia bardziej bezpośrednio do swojej publiczności niż Puccini. W istocie przez wiele lat był on

⁴² Gustav Kobbé, *The Complete Opera Book: The stories of the operas, together with 400 of the leading airs and motives in musical notation*. New York and London: G. P. Putnam's Sons (1919), s. 638.

⁴³ *The Puccini Centenary*. Life. Vol. 45, no. 23. 8 December 1958, s. 127.

⁴⁴ Ravenni & Girardi n.d., #11 Assessment.

⁴⁵ Arthur Groos, Roger Parker, *Giacomo Puccini, La Bohème* (reprinted ed.). Cambridge: Cambridge University Press (1986), s. 127.

ofiara własnej popularności; stąd pochodził opór wobec jego muzyki w kręgach akademickich.”⁴⁶

1.2.2 Sopran Pucciniego

Typową cechą twórczości operowej Pucciniego jest kreowanie wizerunków kobiet. Jego specjalnością było opieranie fabuły o postać kobiecą i ukazywanie jej skomplikowanego i nieszczęśliwego życia emocjonalnego. Poprzez swoje portrety kobiece kompozytor z mocą krytykował szpetotę i nikczemność obecne w ludzkiej naturze. Przez całe swoje życie skomponował 12 oper, z których siedem nosi tytuły będące imionami bohaterek, co świadczy o jego upodobaniu do tematów kobiecych. Od sukcesu *Manon Lescaut* w 1893 roku, Puccini wzniosł temat tragicznych postaci kobiecych na nowy poziom w swoich kolejnych trzech operach, *Cyganerii*, *Tosce* i *Madame Butterfly*. Sukces *Manon Lescaut* w kreowaniu wizerunku postaci kobiecej nadał ton jego późniejszej twórczości. Sukces *Cyganerii* w 1896 roku zwiastował pełną dojrzałość Pucciniego w komponowaniu oper, z portretem Mimì, tragicznej postaci kobiecej, delikatnej, przepełnionej smutkiem, czulej i oddanej miłości, która jednak nie może uciec przed losem. Po niej nastąpił sukces *Toski* (1900) i *Madame Butterfly* (1904). W *Tosce* nastąpił przełom w charakterystyce postaci kobiecych, a brutalność fabuły ostro kontrastuje z łagodnym charakterem *Cyganerii*. *Madame Butterfly* to odważna próba sportretowania orientalnej postaci kobiecej, wiernej w miłości i wytrwałej. Poprzedzała ona późniejsze orientalne wizerunki kobiece w *Turandot*, w której z jednej strony pojawia się kontynuacja typowej dla wcześniejszych oper tragicznej kobiecości (Liù), z drugiej zaś pokazany jest portret zimnej i bezwzględnej chińskiej księżniczki.

Verdi ma tendencję do wyrażania dramatycznej siły swojej muzyki za pomocą mocnych linii, rytmicznej i melodycznej prostoty, podczas gdy Puccini lubuje się w lirycznych, subtelnym melodiach o długich, delikatnych liniach i lubi stosować w swoich ariach różnorodne metrum i zróżnicowane rytmy, zręcznie łącząc je ze zmianami tempa, dzięki czemu otrzymujemy gładkie, dynamiczne i piękne melodie, które dają duchową przyjemność, subtelnie przenikającą całe dzieło.

⁴⁶ Julian Budden, *Puccini: His Life and Works*. Oxford University Press (2002), s. 107.

"Liryzm" jest bardzo ważny w twórczości Pucciniego, ale nie występuje u niego absolutny podział na liryzm i dramatyzm, występują one jedynie w różnych proporcjach w poszczególnych dziełach.

Również w przeciwieństwie do Verdiego, sopranowe role Pucciniego to często postacie drobne, mało znaczące, co jest oczywiście jednym z centralnych elementów weryzmu, z jego naciskiem na obiektywne przedstawienie życia, zwykle niższych klas.

Sopran Pucciniego wymaga głosu o cieplej, jasnej i pełnej barwie sopranu lirycznego, ale także tego, by była w nim ukryta siła dramatyczna.

1.3 Podobieństwa i różnice między dziełami G. Verdiego i G. Pucciniego

Tysiące kompozytorów wyniosło dramatyzm i spektakularność opery na światową scenę, począwszy od XVI wieku aż po dzień dzisiejszy. Giuseppe Verdi i Giacomo Puccini to niewątpliwie reprezentatywne postaci na włoskiej scenie operowej.

Włosi wymyślili operę - jeszcze na początku XVII wieku. Wówczas była to rozrywka dworska (znana jako *Dramma per musica*) tworzona dla zamożnych książąt Florencji, Wenecji i Mediolanu. Uwielbiali oni te pełne przepychu przedstawienia, na które składały się malowane scenografie, egzotyczne kostiumy, efekty specjalne (śpiewacy często pojawiali się nad sceną i zjeżdżali na podwieszonych rekwizytach) bogactwo śpiewu, recytacji poezji, tańca i orkiestrowych przerywników. Wkrótce potem zaczęto budować teatry, aby szeroka publiczność mogła również podziwiać te widowiska. Fala popularności opery ogarnęła cały kontynent, a poprzez Atlantyk dotarła do Nowego Świata. Mówi się, że opera osiągnęła swój zenit pod koniec XIX i na początku XX wieku właśnie dzięki dziełom Giuseppe Verdiego (1813-1901) i Giacomo Pucciniego (1858-1924). Biorąc pod uwagę częstotliwość, z jaką ich opery są nadal wystawiane, trudno podważyć to twierdzenie. Z jednym wyjątkiem (jednoaktówka Pucciniego *Gianni Schicchi*), żaden z tych dwóch kompozytorów nie zajmował się operą komiczną. W dużym stopniu obaj przyjęli popularny styl operowy znany jako "weryzm", który skupia się na prawdziwych postaciach w prawdziwych lub wstrząsających scenariuszach bez wymyślnej, lukrowanej otoczki.

Cyganeria Pucciniego zaczyna się od sceny, w której grupa wygłodzonych artystów półzartem decyduje, które ze swoich dzieł wrzucić do pieca, by ogrzać się w mroźnej paryskiej zimie. Violetta, bohaterka *Traviaty* Verdiego, to pełna życia prostytutka, która woli chwilową przyjemność od stałego związku (szalenie walczy z niewy tłumaczalnym uczuciem do Alfreda). Tego typu sceneria pozwala na stworzenie postaci, które mogą być przez widzów odbierane jako autentyczne.

Między tymi dwoma kompozytorami występują pewne zdecydowane różnice w stylu muzycznym. Styl Verdiego wywodzi się od języka muzycznego przejętego od Belliniego i Donizettiego, ale z czasem stał się bardziej złożony i symfoniczny. Począwszy od *Aidy* zauważalne są u niego wpływy wagnerowskie, a zarówno *Otello* jak i *Falstaff* są utrzymane w stylu Wagnera, ale wciąż rozpoznawalne jako utwory Verdiego. Opery Verdiego to wielkie opery, w sensie ustanowionym przez Meyerbeera na początku XIX wieku, kompletne z ariami, orkiestrą, stałą scenografią i baletem. Kluczowym elementem stylu Verdiego jest napędzający dzieło rytm. Trudno sobie wyobrazić, jak mogłaby wyglądać opery Verdiego w małej skali. Nawet takie dzieło jak *Traviata* ma przynajmniej jedną wielkoskalową scenę, a dzieła takie jak *Aida* czy *Don Carlos* rywalizują z Wagnerem pod względem skali. Trzeba też zwrócić uwagę na jedną cechę - mezzosopranowe partie Verdiego, które często „kradną show”, jak *O don fatale* księżniczki Eboli w *Don Carlosie* czy scena procesu Amnesis w IV akcie *Aidy*.

Puccini urodził się 45 lat po Verdim, więc jego inspiracje muzyczne obejmowały twórczość Verdiego i Wagnera. Miał on niezwykły talent do orkiestracji swoich dzieł. Na przykład wstęp do III aktu *Cyganerii* czy orientalne rysy w *Turandot* albo chór śpiewający mormorando w *Madame Butterfly* czy II akcie *Cyganerii*. Miał też talent do komponowania efektownych arii, takich jak *Nessun dorma* z *Turandot*.

Ale, poza kilkoma wyjątkami - *Tosca* i *Turandot* - twórczość Pucciniego jest nieco mniej żywa i ciekawa niż Verdiego. Verdi jest pełen emocji; Puccini z kolei jest pełen sentymentalizmu; Puccini miał nawyk portretowania cierpiących kobiet, często żądał zmiany librett swoich oper, aby pogłębić ten tragiczny rys swoich bohaterek. W oryginalnej sztuce Belasco bohaterka po prostu odchodzi, a w wersji Pucciniego kompozytor każe jej ostatecznie popełnić samobójstwo. W *Turandot* wprowadził postać Liù, co zdaniem wielu krytyków miało na celu jedynie dodanie obrazu cierpiącej kobiety i włączenie sceny tortur - podobnie jak w przypadku sceny

Cavaradossiego w *Tosce*. *Siostra Angelica* to kolejne szczególnie smutne dzieło, przedstawiające wyjątkowo nieszczęśliwą postać kobiecą.

Tosca i *Turandot* swoją ponadprzeciętną, czystą teatralnością sprawiają, że niemal zapomina się o niepokojących elementach. Ogólnie jednak połączenie sentymentalizmu i brutalnych treści przez Pucciniego ma tendencję do wywoływania niepokoju lub nawet łez w oczach emocjonalnie wrażliwych widzów. Oczywiście, jest to zarazem powód, dla którego fani oper Pucciniego tak go kochają. Jeśli istnieje jedna szczególna cecha muzyki Pucciniego, jest nią oczywiście jego niezwykła zdolność do komponowania melodii. Niektórzy ze współczesnych Pucciniemu twórców opery werystycznej (Mascagni, Leoncavallo, Giordano itd.) napisali kilka pamiętnych arii w podobnym stylu, ale żaden z nich nie miał zdolności Pucciniego do komponowania jednej wielkiej arii po drugiej.

Adaptacja ówczesnych bestsellerowych powieści i opowiadań na potrzeby opery nie była łatwym zadaniem. Widzowie muszą się pogodzić z tym, że te wielowymiarowe postacie nagle posługują się śpiewem i nie prowadzą normalnych rozmów. Jednak Włosi (i fani opery w innych krajach) szybko przyzwyczaili się do tego typu ekspresji w arcydziełach zaadoptowanych do sceny dramatu muzycznego i zaczęli delectować się poruszającymi, bogatymi głosami śpiewaków. Dziś zachwycamy się gwiazdami filmowymi i piosenkarzami rockowymi, ale w czasach Verdiego i Pucciniego to największe sopran i tenorzy byli wielbieni przez swoich fanów. Podobnie było z kompozytorami. Osiągnąwszy status herosa, Verdi przestał komponować - aż do momentu powstania *Otella*, którego ukończył w wieku 74 lat. Po spektakularnej premierze widzowie operowi zanieśli go do domu i stali na zewnątrz, wiwatując na jego cześć, aż do momentu, gdy na balkonie opadła kurtyna. Warto zauważyć, że w wieku 80 lat skomponował kolejną operę, *Falstaffa*, opartą na sztukach Szekspira. Po raz kolejny Włosi oszaleli z miłości do tego mistrza świata opery.⁴⁷ Puccini również cieszył się wielką popularnością i znacznym bogactwem. Podobnie jak Verdi, zaczyna od standardowych wątków fabularnych (miłość, zazdrość, śmierć), ale odważnie poszerza horyzonty, osadzając swoje opery w odległej Japonii (*Madame Butterfly*) i Chinach (*Turandot*, jego ostatnie niedokończone dzieło). Verdi prowadził spokojne, skromne życie, podczas gdy Puccini kochał światło reflektorów tak samo jak jazdę swoim luksusowym

⁴⁷ William Berger, *Verdi with a Vengeance – An Energetic Guide to the Life and Complete Works of the King of Opera*. Vintage Press. 2000, s. 512.

samochodem. Tych dwóch muzycznych gigantów łączy bystre oko do melodii i dramaturgiczne wyczucie, pozwalające im konstruować dobre fabuły. Czujemy ból Alfreda, kiedy ten patrzy na śmierć swojej ukochanej Violetty. Wzdychamy poruszeniem Butterfly, która odważnie czeka na swojego niewiernego męża z amerykańskiej marynarki. A przede wszystkim urzeka nas wzniosłe piękno arii *Nessun dorma* w *Turandot*, poruszające brzmienia trąbek w wielkiej procesji w *Aidzie* i wzruszający autentyzm *O mio Babbino Caro* w *Giannim Schicchim*.⁴⁸

⁴⁸ William Berger, *Puccini Without Excuses: A Refreshing Reassessment of the World's Most Popular Composer*. Vintage Press. 2005, s. 480.

Rozdział 2. Analiza wizerunków kobiecych postaci w operach Verdiego

2.1 Postać Amelii w *Balu maskowym* (*Un ballo in maschera*)

Bal maskowy to opera w trzech aktach napisana przez Giuseppe Verdiego w 1859 roku. Libretto autorstwa Antonia Sommy oparte jest na librecie napisanym przez Eugène'a Scribe'a do pięcioaktowej opery Daniela Aubera z 1833 roku *Gustave III, ou Le bal masqué*.⁴⁹ Fabuła dotyczy zabójstwa w 1792 roku króla Szwecji Gustawa III, który w wyniku intrygi politycznej został postrzelony podczas balu maskowego i zmarł 13 dni później z powodu odniesionych ran.⁵⁰

2.1.1. Tło historyczne

Od zamówienia w Neapolu (gdzie planowano przedstawienie) do premiery w Teatrze Apollo w Rzymie 17 lutego 1859 roku minęły ponad dwa lata. Zanim stała się znanym nam dzisiaj *Balem maskowym*, opera Verdiego (w tym libretto) przeszła serię poważnych zmian, także zmian tytułu, ze względu na przepisy cenzury w Neapolu i Rzymie oraz sytuację polityczną we Francji w styczniu 1858 roku. Stała się też jednym z najbardziej frustrujących doświadczeń w karierze Verdiego.

1857: od *Gustawa III* do *Una vendetta in domino*

Na początku 1857 roku Teatro San Carlo w Neapolu zlecił Verdiemu nadzór nad finalizacją libretta do *Re Leara* (również autorstwa Antonio Sommy), z zamiarem zaprezentowania gotowej opery podczas karnawału 1858 roku. Gdy okazało się to niewykonalne, Verdi sięgnął po temat zabójstwa króla Gustawa III, choć nie była to narracja zgodna z prawdą historyczną. Temat ten był dobrze znany i wykorzystywany przez innych kompozytorów, m.in. w *Il reggente* Saverio Mercadante z 1843 roku.

W swoim librecie Eugène Scribe zachował nazwiska niektórych postaci historycznych (w tym wróżki Ulriki Arfvidsson, a także wątek spisku i morderstwa na maskaradzie), a do reszty sztuki wymyślił historię romansu króla z Amélie, jego fikcyjną sekretarką i żoną jego najlepszego przyjaciela, oraz dodał postacie i sceny, takie jak paż Oscar.

⁴⁹ Gabriele Baldini, *The Story of Giuseppe Verdi: Oberto to Un Ballo in Maschera*. Translated by Roger Parker. Cambridge, et al.: Cambridge University Press (1980) [1970], s. 248.

⁵⁰ Julian Budden, *The Operas of Verdi*, Volume 2: From Il Trovatore to La Forza del Destino. London: Cassell (1984), s.363.

Nowa sztuka Antonia Sommy nazwana *Gustavo III* została przedłożona neapolitańskiemu cenzorowi przed końcem 1857 roku. W listopadzie Verdi poinformował Antonia Sommę, że cenzor zgłosił zastrzeżenia i zażądał zmian, z których najważniejszą było niedopuszczenie do przedstawienia monarchy na scenie - zwłaszcza w odniesieniu do jego zabójstwa.⁵¹ Podobnie jak w przypadku *Rigoletta*, zaproponowano zmianę nazwisk i tytułów postaci (król Szwecji został księciem pomorskim, Anckarström - hrabią Renato), a miejsce akcji przeniesiono ze Sztokholmu do Szczecina.

W okresie świątecznym Verdi pracował z Antonio Sommą, aby dostosować się do żądanych zmian. Antonio Somma został poproszony o zmianę imion bohaterów w librecie *Gustava III*, podczas gdy Verdi pracował nad ukończeniem szkiców muzycznych. Tytuł opery zmieniono na *Una vendetta in domino* (*Zemsta w pelerynie*).

9 stycznia 1858 roku, przed wyjazdem do Neapolu, Verdi napisał z domu do Teatro San Carlo, że "opera została ukończona". Kompozytor udał się następnie do Neapolu, gdzie miały się rozpocząć próby do *Una vendetta in domino*, lecz wtedy nastąpiło wydarzenie, które wpłynęło na inscenizację opery, gdy 14 stycznia 1858 roku w Paryżu trzech Włochów próbowało dokonać zamachu na cesarza Napoleona III.

1858: Cenzor blokuje *Una vendetta in domino*

Zaostrzone wymogi narzucone przez cenzora wywołały gniew Verdiego.⁵² Zerwał kontrakt, w kwietniu wrócił do Sant' Agata, po czym został pozwany przez dyrekcję teatru San Carlo. To sprowokowało go do złożenia przeciwko teatrowi pozwu wzajemnego o odszkodowanie. To właśnie w tym burzliwym okresie Verdi opisał swoje poprzednie 16 lat pracy kompozytorskiej: w liście do hrabiny Clary Maffei napisał "od początku *Nabucco* mogę powiedzieć, że nigdy nie miałem godziny spokoju. 16 lat na galerach!"⁵³

1859: *Una vendetta in domino* staje się *Balem maskowym*

Po rozwiązaniu kwestii prawnych w ciągu kilku miesięcy Verdi mógł przedstawić Operze Rzymskiej libretto i zarys muzyczny *Gustava III* (w zasadzie *Una*

⁵¹ Philip Gossett, *Divas and Scholar: Performing Italian Opera*. Chicago: University of Chicago Press (2006), s.497.

⁵² Franz Werfel, Paul Stefan, *Verdi: The Man and His Letters*. New York: Vienna House (1973), s. 207.

⁵³ *Verdi to Clara Maffei*, 12 May 1858, in Phillips-Matz 1993, s. 379.

vendetta in domino ze zmianą imion postaci i lokalizacji). Tamtejszy cenzor zażądał jednak dalszych poprawek. Akcję przeniesiono z dala od Europy, jej miejscem stał się brytyjski kolonialny Boston, a bohaterem Riccardo, hrabia Warwick. Opera stała się więc *Balem maskowym* (*Un ballo in maschera*), którego akcja rozgrywa się w Ameryce Północnej.

2.1.2 Historia wystawień

Bal maskowy miał premierę w Teatro Apollo w Rzymie 17 lutego 1859 roku i odniósł natychmiastowy sukces. W USA po raz pierwszy został wystawiony 11 lutego 1861 roku w Manhattan School of Music w Nowym Jorku pod dyrekcją Emanuele Muzio. Odbyło się siedem przedstawień; jedno z nich oglądał przyszły prezydent Abraham Lincoln. Ponadto dwukrotnie został wystawiony w starej Brooklińskiej Akademii Muzycznej na Montague Street. Z kolei premiera w Wielkiej Brytanii odbyła się 15 czerwca tego samego roku.

W XX wieku, zwłaszcza po inscenizacji w 1935 roku w Kopenhadze, wiele współczesnych produkcji powróciło do oryginalnej szwedzkiej scenografii i imion bohaterów.⁵⁴ Marian Anderson przełamała "barierę koloru" śpiewając rolę Ulryki w Metropolitan Opera 7 stycznia 1955 roku i stając się pierwszą afroamerykańską solistką, która wystąpiła w tym teatrze.⁵⁵

Opera ta stała się jedną z ważniejszych pozycji regularnie wystawianych w świecie operowym.

2.1.3 Analiza wizerunku Amelii

Amelia jest reprezentatywnym przykładem verdiowskiej tragicznej postaci kobiecej. Jest żoną Renato, ale nie mogła nie zakochać się w Riccardo. Ten stan rzeczy jest dla niej niezwykle bolesny, ponieważ w sercu wciąż zachowuje poczucie odpowiedzialności za swoje małżeństwo i dlatego postanawia zwrócić się do czarodziejki Ulryki.

Amelia pojawia się w drugiej scenie pierwszego aktu i towarzyszy jej pełne napięcia, niemalże paniczne, muzyczne preludium. To, że oba pytania Ulryki do Amelii opierają się na linii melodycznej tej samej wysokości odzwierciedla powagę

⁵⁴ David Kimbell, Amanda Holden (ed.), *The New Penguin Opera Guide*. New York: Penguin Putnam (2001), s. 999.

⁵⁵ Miles Kastendieck, *Marian at the Met: The Story*, New York Journal-American. Retrieved 2015-10-03 – via Met Performance Archive, (January 7, 1955).

i wewnętrzny spokój Ulryki i jednocześnie stanowi kontrast wobec wewnętrznego strachu i nerwowości Amelii, u której melodia śpiewu jest w tej scenie pełna silnych zmian wysokości.

Rozwiązaniem, które Ulryka podaje Amelii jest "ziele zapomnienia", Jego zebranie wymaga przerażającej wyprawy do miejsca kaźni w noc śmierci. Verdi buduje wypowiedzi wieszczki w oparciu o repetycje dźwiękowe, co wzmacnia pewność jej przekazu. Ulryka pyta Amelię, czy ma odwagę udać się w to mroczne miejsce i choć Amelia jest przepełniona strachem, to decyduje się na wyprawę, aby poprzez moc ziół przynieść spokój swojemu sercu. Pokazuje to, że w sercu Amelii w rzeczywistości skrywa się odwaga.

Kiedy Amelia mówi o tym czarodziejce Ulryce, Verdi ponownie używa repetycji, po czym następują trzy kolejne dźwięki e² oznaczone akcentami, użyte w celu wzmocnienia wyrażanego nastroju i pokazania determinacji Amelii do niedopuszczenia do powstania trójkąta miłosnego (patrz przykład 2.1). Następnie Verdi zamyka scenę triem, w którym w refrenie splatają się strach Amelii, modlitwa czarownicy i monolog Riccarda skrytego w mroku.

The image shows a page of a musical score for an opera scene. The score is written for a full orchestra and two vocalists. The instruments listed on the left are: Ob. (Oboe), Clar. in Do (Clarinets in D), Fag. (Bassoon), Corni in Mi (Horns in E), Amelia (Soprano), Ulr. (Bass), Viol. (Violins), V.le (Violas), vc. (Violoncello), and Cb. (Double Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics for Amelia are "Ag-ghiac-cio... Se" and for Ulryka are "V'e-sa-ni-ma? E l'o-se-re-te?". The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The image shows a page of a musical score for G. Verdi's opera *Bal Maskowy*, Act I, measures 12-25. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ott. (Oboe), Ob. (Oboe), Clar. in Do (Clarinet in D), Fag. (Bassoon), Corni in Mi (Cornets in E-flat), Tybci in Mi (Trumpets in E-flat), Trbpi (Trumpets in E-flat), Cimb. (Cymbals), Timp. (Timpani), Am. (Amoretti), Viol. (Violin), V.le (Viola), Ve. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The Amoretti part includes the lyrics: "ta - le è il do - ver mi - o tro - ve - rò pos - sa an - eli - o." The score features various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like *pp* and *f*.

Przykład 2.1 – G. Verdi: opera *Bal Maskowy*, akt I, takty 12-25⁵⁶,

Verdi zawsze szukał sugestywnych historii. Źródłem inspiracji jest nie tyle fabuła, co ludzka pasja ("soggetti di sentimento"). Sytuacje przedstawione w drugim akcie *Balu maskowego* stały się dla Verdiego prawdziwym impulsem twórczym i często są uważane za jedne z jego największych scen.

Po dotarciu na miejsce zbioru ziela zapomnienia Amelia śpiewa arię *Ma dall'arido stelo divulsa*. Arię tę poprzedza recytatyw, a gdy Amelia powoli wchodzi do grobowca, akompaniament posuwa się z coraz większą dynamiką, potęgując atmosferę cmentarnej grozy i pozwalając słuchaczom odczuwać wraz z Amelią dreszcz emocji związany z tą sceną.

Po tym, jak Amelia miękko śpiewa *s'inoltri*, orkiestra ilustruje lekkość jej kroków w oktawowym unisono. Po tym, jak Amelia po raz kolejny mówi o swoich

⁵⁶ G. Verdi – *Bal Maskowy*, pełna partytura, wyd. Milan: G. Ricordi, 1914, *Un Ballo in Maschera in Full Score*, Mineola: Dover Publications, 1996.

lękach, w akompaniamencie pojawia się upiorny wzór melodyczno-rytmiczny, w dynamice *pianissimo*, jeszcze bardziej doprowadzający grozę do punktu kulminacyjnego.

Aria rozpoczyna się lirycznym czterotaktowym wstępem, który od razu wprowadza nastrój melancholii. Gdy rozbrzmiewa głos Amelii dynamika to wzrasta, to opada, ukazując jej bolesne wewnętrzne zmagania.

Verdi poprzez prezentację recytatywów i arii sprawia, że trudno jest widzom nie sympatyzować z Amelią. Scena ta jest również tym momentem w całej sztuce, który głęboko oddaje tragizm postaci Amelii.

Po niej następuje słynny duet *Teco io sto*. Ten duet zajmuje niezwykle ważne miejsce w operze. Amelia nie była świadoma, że Riccardo ją śledzi. Gdy Riccardo się ujawnia, Amelia niezwykle zaskoczona śpiewa dwukrotnie *Ah*, a orkiestra odpowiada mocnymi uderzeniami durowych trójdźwięków, tworząc tło dla nastroju Amelii.

Amelia śpiewa w szybkim tempie, a rytmy synkopowane w połączeniu z odbitkami sprawiają, że cała melodia jest ekscytująca i pełna napięcia. Rozbudowane skale półtonowe o kierunku wznoszącym i akcentowane wysokie dźwięki obrazują niepokój i panikę w umyśle bohaterki. Riccardo usiłuje uspokoić ukochaną i wyznaje jej gorącą miłość. W ten sposób udaje mu się wpłynąć na wolę dziewczyny. Jej miłość do Riccarda jest niezmiennie bardzo silna. Amelia popada w nieznaną jej wcześniej rozterkę. Mimo że miłość jest cudowna, to miłość, która nie jest usankcjonowana społecznie, może sprawiać wielki ból ludziom trzymającym się moralnych zasad. Wynika z tego również, że Amelia wciąż próbuje zachować racjonalizm, bo choć kocha Riccarda, to zarazem mocno dręczy ją poczucie winy wobec męża Renato.

Po przeżyciu wewnętrznego załamania Amelia w końcu wybiera miłość. Ona i Ricardo padają sobie w objęcia i opowiadają sobie nawzajem o swojej miłości. Wyrażając jej pragnienia i tęsknotę miłosną, akompaniament przebiega w ciągle powtarzającej się chromatycznej figuracji odgrywanej tremolando, wyrażając tęsknotę Amelii za miłością pomimo obaw.

Duet między Riccardo i Amelią jest zreżymowany. Muzyka *Teco io sto* jest niepokojąca, dysonansowa i synkopowana, i prowadzi do ekstatycznej sceny miłosnej. Riccardowi w końcu udaje się wycisnąć z ust Amelii słowa "kocham cię". W późniejszych latach Verdi mówił, że w jego odczuciu scena ta jest jednym z jego najlepszych momentów kompozytorskich.

Gdy nagle pojawia się jej mąż Renato, Amelia ogromnie się denerwuje, zdając sobie sprawę z powagi sytuacji i uważa, że jej położenie jest gorsze od śmierci. Pomimo usilnych prób Riccarda, by uchronić od ujawnienia tożsamości dziewczyny, ich wzajemna relacja zostaje ostatecznie odkryta przez Renata i to w obecności wielu rebeliantów. Generalna pauza w partii orkiestrowej ma podkreślić szokujący charakter całej sceny. Amelia stoi modląc się o boskie miłosierdzie, nie wydając z siebie ani słowa (patrz przykład 2.2).

The image shows a page of a musical score for Act I, measures 14-20 of Verdi's opera 'Bal Maskowy'. The score is arranged in a standard orchestral format with vocal parts. The instruments listed on the left are Fag. I., Cimb., Timp., Am., Renato, Sam., Tom., Coro., Viol., V-le, Vc., and Cb. Renato's part is in the center, with lyrics 'Oh ciel! pie-tà! (fremendo) A - me - lia!'. The chorus and other vocalists (Sam., Tom., Coro.) sing 'Sua mo-glie!' in a 'sottovoce' (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Przykład 2.2 –G. Verdi: opera *Bal Maskowy*, akt I, takty 14 – 20.⁵⁷

Nie tylko jej własna reputacja ponosi szkodę, ale stawia także swojego męża w bardzo niezręcznej sytuacji. Szyderstwa tłumu potęgują wstyd. Verdi oddaje satysfakcję rebeliantów poprzez prosty, wesoły rytm, sprawiając w ten sposób, że Amelia i jej mąż wyglądają jeszcze bardziej nędznie i żałośnie (patrz przykład 2.3). Można powiedzieć, że spełnił się najgorszy z możliwych scenariuszy. Amelia odczuwa niezwykły ból.

⁵⁷ Ibid.

SA.
ah! ah! ah! ah! ah! ah! E che bac - ca - no sul ca - so

T
ah! ah! ah! ah! ah! ah! E che bac - ca - no sul ca - so

poco più cres.

SA.
strano, e che commen - ti per la cit - tà! e che bac - ca - no sul ca - so

T
strano, e che commen - ti per la cit - tà! e che bac - ca - no sul ca - so

Przykład 2.3 – G. Verdi: Opera *Bal Maskowy*, akt II, Coro e Quartetto – Finale Secondo, takty: 11 – 14.⁵⁸

W finale II aktu linia melodyczna w partii Amelii obejmuje szeroki zakres dźwiękowy, ukazując jej wewnętrzny niepokój. Pozostałe postaci także okazują bogatą wewnętrzną aktywność. Verdi używa technik o silnym wyrazie dramatycznym, aby połączyć poczucie winy Amelii, gniew Renato oraz samozadowolenie i sarkazm spiskowców, tworząc „wielką scenę” (colpo di scena), która jest zarazem dramatycznym zwrotem akcji. Kwartet jest prawdopodobnie wzorowany na jego słynnym *Bella figlia d'amore* z *Rigoletta*. Scena ta pokazuje dramaturgiczną zdolność Verdiego do tworzenia tego rodzaju rozbudowanych scen.

Po powrocie do domu Renato nie chce wybaczyć Amelii i oświadcza, że śmiercią odpokutuje za swoją zbrodniczą cudzołożność. Amelia przysięga, że ich małżeństwo nie zostało splamione. Ale Renato już podjął decyzję. Amelia kaja się przed mężem i nawet błaga go, żeby ją zabił, ale jej ostatnim życzeniem jest zobaczyć jeszcze syna. Ten gest świadczy o głębokich uczuciach macierzyńskich bohaterki.

Amelia śpiewa wielką arię *Morro ma prima in grazia*, pieśń medytacyjną z towarzyszeniem wiolonczeli solo. Ten stosunkowo spokojny i harmonijny moment

⁵⁸ Milan: G. Ricordi, wyciąg fortepianowy, 2012, s. 185.

stanowi ogromny kontrast z dramatyzmem poprzednich scen. Z wyjątkiem kilku ostatnich taktów głos Amelii nie wychodzi ponad środkowy rejestr, co ma odzwierciedlać skruchę bohaterki. Aria jest utrzymana w metrum 4/4 i ma kojący rytm. Cały utwór składa się z trzech części, z których pierwsza jest utrzymana w tonacji es-moll, po czym melodia przechodzi do Ges-dur. Zmiany chromatyczne, które zachodzą podczas transpozycji, bardzo subtelnie oddają zmiany nastroju Amelii. Przejrzystość tonalna stanowi także element psychologicznego portretu Amelii błagającej męża o przebaczenie. Jej błagalne postawa posuwa się o krok dalej niż dotychczas. W drugiej części Verdi wykorzystuje melodię w tonacji es-moll. Podtrzymywany przez solową grę wiolonczeli temat główny wyraźnie podkreśla tragiczny wizerunek tej postaci (patrz przykład 2.4).

Przykład 2.4 – G. Verdi – Opera *Bal Maskowy*, akt III, Aria *Morrò ma prima in grazia*, takty: 12-15.⁵⁹

W 28 takcie przechodzimy do trzeciej części, która ma podobną strukturę do części pierwszej i bardzo zbliżony nastrój, ale zmiana przy końcu doprowadza utwór do punktu kulminacyjnego i wydobywa w pełni tłumione wcześniej emocje Amelii.

Ostatnia część arii to powtórzenie słów *mai più vedrà*, które są centralnym elementem kształtowania wizerunku postaci w całej arii i oddają tragizm bohaterki. Renato także jest poruszony błaganiami Amelii i nie tylko przystaje na jej prośbę, ale w kolejnej arii stwierdza, że zmienił obiekt swojej zemsty. Kieruje swój gniew na Riccarda, który jego zdaniem, swoim uwodzeniem sprawił, że niewinna dotychczas Amelia go zdradziła. Postać Amelii staje się niezwykle godna współczucia w narracji arii Renata, a jej tragizm nabiera wielowymiarowości.

U podstaw wizerunku Amelii leży jej niedająca się zwalczyć miłość do Riccardo. Jest to jakby niewidzialna siła poza jej własną kontrolą i na nic zdają się jej

⁵⁹ Milan: G. Ricordi, 1914, *Un Ballo in Maschera* in Full Score, Mineola: Dover Publications, 1996.

wysiłki, by zmienić ten stan. Choć żywiła uczucia do Riccardo, to tak naprawdę nic się nie wydarzyło. Usiłuje więc wyjaśnić mężowi, że nie zrujnowała jego reputacji. Tak zobrazowana sytuacja może sprawić, że widzowie będą sympatyzować z Amelią. Oczywiście system wartości bohaterów jest skonstruowany nieco inaczej niż u wielu dzisiejszych ludzi. Dzisiaj prawdopodobnie wielu uznałoby, że chociaż Amelia miała już oddanego męża i syna, których kochała bardzo mocno, to nie potrafiła zapanować nad swoją miłością do Riccardo. Wobec tej miłości, chyba jedyną rzeczą budzącą współczucie jest jej bierny brak kontroli nad uczuciem, ale w oczach wielu ta miłość to nic innego jak duchowa zdrada, świadcząca o braku poczucia odpowiedzialności. Być może należy ją traktować bardziej jako czynnik aktywny aniżeli pasywny. A w takiej interpretacji brak już miejsca na współczucie.

W ostatniej scenie Amelia dowiadawszy się, że życie ukochanego jest zagrożone, wciąż znajduje odwagę, by podjąć próbę jego ratowania. Riccardo, stawia na szali swoje życie i podejmuje ryzyko, aby zobaczyć Amelię jeszcze raz i pożegnać się z nią.

W trakcie spektaklu Verdi wprowadza grany w tle menuet, z różnymi grupami instrumentów grającymi jednocześnie, podobnie jak w finałowej scenie dzieła Mozarta *Don Giovanni*. Dramatyzm podkreśla oszałamiający kontrast między wzburzonymi słowami obu mężczyzn a dworskimi tańcami. Efekt końcowy jest taki, że Amelia musi zmierzyć się z sytuacją, w której jej kochanek zostaje zabity przez męża, co doprowadza tragizm całej historii do punktu kulminacyjnego.

Jak wspomniano na początku, Amelia jest przedstawiona jako bardzo ikoniczna i tragiczna postać, bardzo emocjonalna, zdominowana przez niedającą się kontrolować miłość. Jest ona również kluczową postacią, która przyczynia się do śmierci Riccarda w finale opery, jednak wielu widzów czuje wobec niej chyba przede wszystkim współczucie.

2.2 Postać Elżbiety w operze *Don Carlos*

Don Carlos to pięcioaktowa opera Giuseppe Verdiego oparta na podstawie tragedii Friedricha von Schillera o tym samym tytule, z librettem Camille du Locle i Josepha Méry'ego. Została ona napisana w 1884 roku jako *Don Carlo* na potrzeby sceny włoskiej. To właśnie w wersji z włoskim tłumaczeniem dzieło podbiło światową scenę operową.

2.2.1 Geneza dzieła

W 1864 roku Verdi był już uznanym kompozytorem o światowej sławie. W 1862 roku z wielkim powodzeniem wystawił w Petersburgu *Moc przeznaczenia*. W 1865 roku wrócił do Paryża na ponowne inscenizacje *Nieszporów sycylijskich* i *Makbeta*, ale żadna z tych produkcji nie wypadła dobrze. Dyrekcja opery nie dała jednak za wygraną i zdołała nakłonić Verdiego do napisania nowego dzieła. Po długich negocjacjach wybrano libretto operowe oparte na utworze Friedricha von Schillera, czyli *Don Carllosa*.

Verdi pracował nad muzyką do *Don Carllosa* w latach 1865-1867, nie bez trudności, zwłaszcza po tym, jak wojna między Francją a Włochami zmusiła go do zerwania kontraktu. Jednak wytrwałość dyrektora opery utrzymała dzieło przy życiu. Próby do *Don Carllosa* rozpoczęły się we wrześniu 1866 roku, a premiera odbyła się 11 marca 1867 roku. Jednak premiera nie należała do udanych, a przedstawienie nie spełniało wymagań partytury. Verdi był wściekły, uważając, że liczba i jakość prób nie była na odpowiednim poziomie.

Opera została później przetłumaczona na język włoski przez Achille De Lauzières i kilkakrotnie adaptowana; premiera wersji włoskiej odbyła się w Anglii, 4 czerwca tego samego roku, w Royal Italian Opera (obecnie Royal Opera House), pod dyrekcją Michele Costy. Prawykonanie włoskie odbyło się 27 października 1867 roku w Teatro Comunale di Bologna z udziałem Angelo Marianiego (dyrygent), Teresy Stolz, Antonietty Fricci i Antonio Cotogni.

W 1872 roku Verdi dokonał drobnych zmian we współpracy z Antonio Ghislanzoni, twórcą libretta do *Aidy*. Najważniejsza zmiana nastąpiła jednak ponad 10 lat później i polegała na usunięciu pierwotnego pierwszego aktu.

Libretto zmieniał również Camille du Locle, pierwotny librecista *Don Carllosa*, który zmienił je na cztery akty i wystawił w mediolańskiej La Scali 10 stycznia 1884 roku, w wersji, którą Verdi nazwał bardziej odpowiednią, a nawet lepszą artystycznie. Bardziej zwięzłą i bardziej dynamiczną.

Jednak dwa lata później Verdi zdawał się żałować tej edycji i 29 grudnia 1886 roku w Teatro Comunale Nuovo (dziś Teatro comunale Luciano Pavarotti) w Modenie odbyła się premiera opery w nowej wersji w pięciu aktach (bez tańców z oryginalnej wersji francuskiej). Jednak włoskie teatry nadal preferują wersję z 1884 roku w czterech aktach.

Don Carlos powstał pięć lat po poprzedniej operze Verdiego, *Moc przeznaczenia* (1862), i cztery lata przed jego kolejną operą, *Aidą* (1871). Można postawić tezę, że Verdi zostawił sobie więcej czasu na poprawki i udoskonalanie tego dzieła, zarówno pod względem elementów tekstowych, jak i muzycznych (zwłaszcza w zakresie poprawiania muzyki orkiestrowej). Proces tworzenia tej opery był również dość długi i zajął Verdiemu ponad rok. Wyposażona w balet i rozbudowane sceny chóralne, mogłaby być niemalże określona jako reprezentatywne dzieło francuskiej *grand opéra*, gdyż odpowiadała normom tego gatunku opery francuskiej.

2.2.2 Analiza wizerunku Elżbiety

W *Don Carlosie* prawie w całości usunięto pauzy między częściami dzieła, pozostawiając jedynie warstwę muzyczną i to, co jest niezbędne do zrozumienia treści. Prostota stanowi esencję stylu Verdiego, co wyraźnie uwidacznia się w tej operze.

Choć gatunek opery francuskiej uniemożliwia kompozytorowi całkowitą rezygnację z fragmentów czysto muzycznych (na przykład z baletu), to jednak Verdiemu udało się w sposób bezpośredni pokazać publiczności swoją operową historię. W zasadzie w tej operze nie ma prawdziwej uwertury, a zamiast niej jest tylko krótkie preludium, którego celem jest danie widzom czasu na wyciszenie się przed spektaklem.

Jest w tej operze jeszcze coś bardziej uderzającego: muzyka i znaczenie tekstu bardzo wyraźnie współgrają ze sobą, a związek między nimi nabiera niemal charakteru fuzji. Jeśli chodzi o kreację postaci, wizerunek muzyczny każdego z głównych bohaterów jest również stosunkowo wielowymiarowy. Tą operą Verdi kontynuuje drogę, którą podążał od pewnego czasu. Partytura zawiera wiele subtelności i pokazuje nowy sposób pisania muzyki.

Elżbieta jest szlachetnie urodzoną, francuską księżniczką i pojawia się w operze jako młoda i piękna kobieta. Na początku akcji jest zaręczona z księciem Carlosem z Hiszpanii. Ponieważ nigdy nie spotkała swojego przyszłego męża, nie może się doczekać spotkania i poznania jego głosu oraz wyglądu.

O zmierzchu, w drodze do zamku, Don Carlos spotyka zagubioną w lesie księżniczkę Elżbietę i jej giermka Tebalda. Don Carlos przedstawia się jako Hiszpan. Wkrótce Elżbieta odczuwa pociąg do Hiszpana, a potem zdaje sobie sprawę, że poznała swojego narzeczonego, a ich małżeństwo będzie wspierać podpisanie

hiszpańsko-francuskiego traktatu pokojowego. Dwoje młodych arystokratów szybko się w sobie zakochuje i radośnie śpiewa o swojej miłości i przyszłym małżeństwie.

W duecie *Di qual amor, di quant'ardor* Verdi w radosnej i falującej melodii opisuje ekscytację Elżbiety i jej tęsknotę za miłością. Słyszac powitalną salwę, Elżbieta nadal śpiewa wysokie h², aby wyrazić swoje podekscytowanie (patrz przykład 2.5).

Przykład 2.5 – G.Verdi: Duet *Di qual amor, di quant'ardor* z I aktu opery *Don Carlos*, takty: 1 – 8.⁶⁰

Piękny moment nie trwa jednak długo. Wraca Tebaldo i gratuluje Elżbiecie, że zostanie przyszłą królową - żoną króla Filipa II. Przerazona dwójka uświadamia sobie, że plany uległy zmianie i że ojciec Elżbiety chce, aby poślubiła ona króla Filipa, ojca Don Carlosa, aby położyć kres wojnie między dwoma krajami. Dla Elżbiety, która dopiero co oddała swoje serce księciu Carlosowi, ta nagła zmiana sprawia, iż czuje, że jej życie może być pozbawione szczęścia i że stanie się ofiarą politycznego małżeństwa. W następującym po tej scenie duecie *L'ora fatale è suonata* Elżbieta i Don Carlos pogrążają się w smutku, co stanowi muzyczny kontrast z ich wcześniejszym duetem szczęścia i radości. Publiczność może poczuć lęk Elżbiety i Don Carlosa w melodii skomponowanej przez Verdiego. Doskonale ukazuje ona pełen sprzeczności i bólu wewnętrzny świat dwojga bohaterów.

⁶⁰ G. Verdi – *Don Carlos*, wyciąg fortepianowy, wyd. Milan: Ricordi, n.d.(ca.1910). Plate 51104.

Następnie propozycja małżeństwa z Filipem II zostaje formalnie złożona w imieniu króla i choć pozornie król Filip twierdzi, że Elżbieta może swobodnie zdecydować czy przyjąć umowę małżeńską czy nie, to zgromadzeni nie chcąc wojny modlą się, by Elżbieta ją przyjęła i właśnie w tej sytuacji Elżbieta wypowiada "tak" pełnym bólu głosem (patrz przykład 2.6).

The image shows a musical score for a duet. The top staff is for ELI. (Elzbieta) and the middle staff is for CONTE DI LERMA. The lyrics are: 'Si. Che rispondete? -vrem al fin! pietà di noi!'. The score includes musical notation for both voices and piano accompaniment. The piano part has a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. There is a section marker 'B' in a box above the piano part.

Przykład 2.6 – G. Verdi: Opera *Don Carlos*, akt I, Scena e Finale Primo: Duet *L'ora fatale è suonata*, takty: 44-48.⁶¹

Dla Carlosa fakt, że jego narzeczona ma zostać jego macochą, jest emocjonalnie przytłaczający, jednak nic nie może na to poradzić. W przeciwieństwie do Carlosa, Elżbieta, choć również żałuje swojego niespełnionego związku z Carlosem i własnego przyszłego szczęścia, zachowuje się spokojniej, pokazując w ten sposób swoje zrezygnowanie i szlachetną gotowość do poświęcenia swoich uczuć dla pokoju między oboma krajami.

Koniec pierwszego aktu jest spektakularny muzycznie i dramaturgicznie. Kontrast między wiwatującym ludem a smutkiem bohaterów jest przygnębiający. Verdi dogłębnie przedstawia rozpacz i tragizm bohaterów.

W dalszym ciągu fabuły Don Carlos prosi Elżbietę o wstawienie się za nim u króla, aby wysłał go do Flandrii jako gubernatora. Elżbieta się zgadza. Jednak skryte w głębi serca emocje nie dają Carlosowi spokoju i zaczyna gorączkowo mówić Elżbiecie o swojej miłości do niej. Elżbieta z kolei nadal zachowuje rozsądek w kontaktach z Carlosem. Nie tylko trzyma się swoich zasad moralnych, ale także stosuje "techniki motywacyjne", by przywrócić impulsywnego Carlosa do rzeczywistości i skłonić go do zaakceptowania faktu, że między nimi jest teraz relacja

⁶¹ Ibid.

„matki i dziecka”. Pokazuje to wewnętrzną dojrzałość i siłę Elżbiety, natomiast Carlos sprawia wrażenie dziecka, które nie potrafi zapanować nad swoimi emocjami.

Ponieważ bohaterowie ścierają się tu ze sobą, ekspresja muzyczna nieustannie zmienia tonację, a poczucie harmonijnej stabilności przestaje istnieć. Partia orkiestry również nadaje muzyce burzliwego charakteru poprzez tryle i pizzicato. Wszystkie elementy są niestabilne i niejednoznaczne. Jeśli chodzi o schemat rytmiczny duetu, jest on zmienny, tempo jest również chwiejne: raz wolne, raz szybkie, a zmiany związane z postacią Don Carlosa są szczególnie częste i wyraziste. W tym duecie jest 11 formalnych zmian tempa (każda oznaczona nowym metrum). Występuje w nim również względna niestabilność w strukturze harmoniczej, która doprowadza zderzenie dwóch osobowości do punktu kulminacyjnego.

Ważną cechą stylu kompozytorskiego Verdiego było nadanie każdej operze własnego charakteru, tzw. „tinta musicale”, który określał wręcz jeszcze przed właściwą pracą kompozytorską. W Don Carlosie charakter dzieła jest „melancholijny” i rzeczywiście słyszymy to w tym fragmencie. Zwłaszcza jest to widoczne w drugiej połowie duetu, zapoczątkowanej pięknym fragmentem *Perduto ben, mio sol tesor* śpiewanym przez Don Carlosa, którego prośba ma bolesne piękno i ostatecznie doprowadza królewicza do opuszczenia sceny z okrzykiem udręki. Na scenie pozostaje bezradna i zrozpaczona Elżbieta.

Pojawia się król i zastaje królową samą. Było to naruszenie etykiety i król wpada we wściekłość i oznajmia, że za karę odeśle swiętą królowej do Francji. W tym momencie zgromadzony lud śpiewa, że jest to obraza królowej Elżbiety (patrz przykład 2.7).

Upokorzona Elżbieta żegna się z wiernymi sługami, śpiewając romans (romanżę) *Non pianger, mia compagna*. Partia wokalna jest melodyjna, dynamika przechodzi od łagodnych dźwięków w pianissimo do mocnego forte, prowadząc wykonawców i publiczność przez serię żywych emocji. Romanza rozpoczyna się słodko i miękko ze stopniowymi wzrostami i spadkami dynamiki w płynnych przejściach. Jest ona ozdobiona frazami, legato i arpeggiami. Jednocześnie linie wokalne płyną marzycielsko, wprowadzając słuchaczy w nastrój spokoju i rozmarzenia. Elżbieta prosi swoje towarzyszkę, aby nie opowiadała o mękach, które przeżyła. Wzmacnia też charakterystykę Elżbiety jako osoby zbuntowanej, potęgując jej tragiczne cechy.

Soprani (Tutti guardano la Regina con sorpresa)

(Ah! La Re - gi - na e - gli of - fen - de!)

Tenori (Ah! La Re - gi - na e - gli of - fen - de!)

Bassi (Ah! La Re - gi - na e - gli of - fen - de!)

Przykład 2.7 – G. Verdi: Opera Don Carlos, akt II, Scena Coro, takty: 14 – 16.⁶²

W czwartym akcie Elżbieta w panice wbiega do gabinetu króla, ponieważ skradziono jej szkatułkę z biżuterią. Następnie widzi, jak król Filip kładzie na stole szkatułkę z biżuterią i otwiera ją. W środku pojawia się portret Carlosa. Na tej podstawie król oskarża Elżbietę o niewierność. Elżbieta zachowuje spokój i stwierdza, że nie dopuściła się niczego niegodnego. Tak wiele już poświęciła dla wierności. Oddaje się Bogu całym sercem i duszą. Kiedy Filip oskarża ją o cudzołóstwo, Elżbieta mdleje, w tym momencie Filip zdaje sobie sprawę, że posunął się za daleko. Rodrigo i Eboli wbiegają do komnaty i z przerażeniem uświadamiają sobie sytuację. Ostatecznie niezłomność, jaką Elżbieta okazała w obliczu oskarżeń, rozbraja podejrzenia króla Filipa.

Verdi skomponował do następnej sceny piękny, liryczny kwartet. W ansambli każda osoba wyraża swoje emocje z danej chwili. Najpierw przeplatają się wyrzuty sumienia króla Filipa, poczucie winy księżniczki Eboli i bezradność Rodriga, po czym Elżbieta, która stopniowo budzi się z omdlenia, wyśpiewuje swoją bezradność anielskimi głosem i melodią, spotęgowaną smutkiem pozostałych trzech głosów, co jeszcze bardziej podkreśla jej tragiczny wizerunek w umysłach słuchaczy.

Życzliwa natura Elżbiety przejawia się również w jej reakcji w konfrontacji z przepelnioną poczuciem winy Eboli, która wyznaje swoją zbrodnię. Eboli mówi królowej Elżbiecie, że ją zdradziła, przekazując królowi jej szkatułkę z biżuterią. Stało się tak ponieważ sama zakochała się w Carlosie, ale została przez niego odrzucona. To zazdrość popchnęła ją do tego niecnego czynu. Gdy Elżbieta to słyszy,

⁶² Ibid.

zaczyna współczuć Eboli, wierząc, że jej złe postępowanie wynikało z miłości, i śpiewa delikatną melodię zapraszając ją do powstania (patrz przykład 2.8).

The image shows a musical score for G. Verdi's opera Don Carlos. It features two vocal parts: Eboli (E.B.) and Elzbieta (E.LI.). The Eboli part has lyrics: "- del che strazia_vami il cor contro voi mècci - tar! Io Carlo a -". The E.LI. part has lyrics: "Voi l'a_maste!.. Sor_gete! - mava! E Car.lo m'ha sprezzata! No!". The piano accompaniment is shown below the vocal lines, with a dynamic marking of *p* (piano) and a *ff* (fortissimo) marking. The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Przykład 2.8 – G. Verdi: Opera *Don Carlos*, akt IV, scena: *Pietà! perdon! per la rea che si pente!*, takty: 3-11.⁶³

Eboli w przyływie szczerości natychmiast przyznała się do innej niegodziwości, a mianowicie do romansu z królem. Zszokowana Elżbieta daje Eboli wybór między klasztorem a wygnaniem. Kompozytor każe Elżbiecie w tym czasie śpiewać statyczną melodię opartą na repetycjach dźwiękowych, odzwierciedlając powagę jej sądu i jej niezachwianej stanowczości (patrz przykład 2.9).

⁶³ Ibid.

Przykład 2.9 – G. Verdi: Opera *Don Carlos*, akt IV, scena: *Pietà! perdon! per la rea che si pente!*, takty: 6-13⁶⁴

Kontrast pomiędzy interakcjami Elżbiety i Eboli daje też widzom bardziej dosadne poczucie różnic między nimi: Eboli jest lekkomyślna, przebiegła i zapatrzona w siebie, natomiast Elżbieta jest jej przeciwieństwem.

Elżbieta żegna się ostatecznie z Carlosem przy grobie Karola V, przed którym klęka. Verdi w jej wielkiej arii wyraża rozczarowanie Elżbiety wobec świata, nostalgię za szczęśliwą młodością we Francji, a także jej terazniejszą tęsknotę za śmiercią i spokojem. Ten finałowy występ Elżbiety jest niezwykle wymagający dla wykonawczynie, gdyż siła głosu i emocjonalny ból muszą być utrzymane przez ponad 10 minut. Aria rozpoczyna się po długim wstępie orkiestrowym. Elżbieta martwi się o Carlosa, ale rzeczywistość wymaga, by była silna. Gdy wraca myślami do ulotnych chwil szczęścia z Carlosem, jej emocje wyrażane są poprzez temat miłosny w tonacji durowej. Ostatecznie Verdi za pomocą pełnej napięcia muzyki przywraca zabłąkaną w rozmyślaniach bohaterkę, a wraz z nią i publicznością do rzeczywistości, gdyż Elżbieta żegna się z pięknymi marzeniami i młodością.

Wtedy pojawia się Carlos, który przyrzeka kontynuować dzieło Posy i żegna się z Elżbietą. Następujący po tym duet tej pary bohaterów nie jest już pełen miłości, a wyraża bolesną i nostalgiczną tęsknotę. Młodzi czule żegnają się na zawsze i ich głosy łączą się po raz ostatni. Elżbieta nie zapomina o zachęcaniu Carlosa do

⁶⁴ Ibid.

ratowania mieszkańców Flandrii i pod tym względem królowa, podobnie jak markiz Posa, przejawia ogromną empatię.

Na scenie panuje wzruszająca atmosfera pożegnania, z melancholijną czułością w głosach i urzekającym słuchaczy lirycznym pięknem. Następnie pojawia się król Filip w towarzystwie Wielkiego Inkwizytora. Chcą postawić Elżbietę i Don Carlosa przed obliczem sprawiedliwości. W tym momencie, niespodziewanie otwiera się grób Karola V i wychodzi z

niego mnich. Podczas gdy król patrzy z przerażeniem, mnich prowadzi Don Carlosa do grobu.

W ostatnich fragmentach opery słyszymy dramatyczny finał z odgłosami szermierki i długim wysokim h^2 sopranu. To zakończenie stanowi cechę charakterystyczną dzieła. Opera kończy się "krzykiem" i wynosi tragiczny wizerunek Elżbiety na nowy poziom.

Ogólnie rzecz biorąc, Elżbieta została przedstawiona w Don Carlosie w bardzo jasnym świetle: jest łagodna i cnotliwa, zdobywa szacunek i uznanie publiczności dzięki swojej szlachetnej woli samopoświęcenia. Lecz zarazem tragizm tej postaci sprawia, że odczuwa się wobec niej ogromne współczucie.

2.3 Postać Leonory w *Mocy przeznaczenia (La forza del destino)*

Do napisania opery *Moc przeznaczenia (La forza del destino)* Giuseppe Verdi sięga po libretto Francesca Marii Piave, napisane na podstawie hiszpańskiej sztuki *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) Ángela de Saavedry. Dzieło to zostało po raz pierwszy wystawione w Teatrze Balszoi w Petersburgu, w Rosji, 29 listopada 1862 roku (10 listopada w kalendarzu gregoriańskim). Obecnie jest ono regularnie wykonywane na całym świecie a dodatkowo istnieje wiele kompletnych zapisów audio tej opery. Ponadto uwertura (ze zmienionej wersji opery) należy do stałego repertuaru orkiestrowego i często jest wykonywana jako utwór otwierający koncerty.

2.3.1 Historia wystawień

W grudniu 1861 roku Verdi udał się do Petersburga na pierwsze próby. Choroba sopranistki Emmy La Grua, która miała wykonać premierowo rolę Leonory, oraz niemożność znalezienia odpowiedniej śpiewaczki do przejęcia roli sprawiły, że Verdi rozważał zerwanie kontraktu, który nakazywał zaśpiewanie jego dzieła przez wybranych przez niego artystów. Ostatecznie osiągnięto porozumienie o przełożeniu

premii na następny sezon. W tym czasie udoskonalił orkiestrację opery. Pierwsze przedstawienie odbyło się 10 listopada 1862 roku i zakończyło się sukcesem.

Po rosyjskiej premierze *Moc przeznaczenia* przeszła pewne korekty i zadebiutowała w 1863 roku w Teatrze Apollo w Rzymie pod tytułem *Don Alvaro*. Wykonawczyniami były siostry Carlotta i Barbara Marchisio.

Ángel de Saavedra, pierwotny autor sztuki, uczestniczył następnie w inscenizacji w Madrycie, a opera była później kolejno wystawiana w Nowym Jorku, Wiedniu (1865), Buenos Aires (1866) i Londynie (1867).

Po tych wystawieniach Verdi dokonał dalszych, obszerniejszych zmian w operze, dodając do libretta uzupełnienia autorstwa Antonia Ghislanzoni. Ta wersja miała swoją premierę w mediolańskiej La Scali 27 lutego 1869 roku i stała się obecnie standardowo wykonywaną wersją. Najważniejsze zmiany to nowa uwertura (zastępująca poprzednie krótkie preludium); dodana scena na końcu aktu III, po pojedynku Carlo i Alvaro; oraz nowe zakończenie, w którym Alvaro pozostaje przy życiu, a nie rzuca się z urwiska. Ta wersja opery jest dziś najczęściej wystawianą w teatrach operowych na całym świecie.

Z biegiem lat opera zastępnęła z tego, że w związku z serią niefortunnnych zdarzeń mówi się, że jest objęta "kłąwą". W 1960 roku, w Metropolitan Opera, słynny baryton Leonard Warren zasłabł i zmarł podczas spektaklu. Podaje się również, że to ów przekleństwo sprawiło, iż wielki tenor L. Pavarotti nie podjął się nigdy ponownego wykonania tego dzieła. Ówczesnie wiele teatrów operowych wydawało się być podatnymi na zabobony. Inny wielki śpiewak tenorowy, Franco Corelli, podczas swoich występów przestrzegał małych rytuałów, aby uniknąć pecha.

Muzyka Verdiego wielokrotnie stała się inspiracją w sztuce filmowej. Główny motyw z *Mocy przeznaczenia* pojawia się w ścieżkach dźwiękowych takich filmów jak: *Jean de Florette* i *Manon des Sources*. Oba obrazy z 1986 zostały zaadaptowane przez Jean-Claude Petit a motywy muzyczne pochodzą z duetu *Invano Alvaro* z IV aktu opery. Koreański film *The Scarlet Letter* z 2004 roku rozpoczyna się airą Leonory z IV aktu *Pace, pace mio Dio*, wprowadzając fabułę, w której intensywne zauroczenie doprowadza kochanków na skraj szaleństwa.

2.3.2 Analiza wizerunku Leonory

Uwertura do opery *Moc przeznaczenia* jest bardzo znana i często wykonywana jako samodzielny utwór koncertowy. Trwa ona około 7 minut i jest utrzymana

w tonacji e-moll. W uwerturze pojawiają się tematy muzyczne niemal każdej ważnej postaci w operze, sygnalizując kierunek rozwoju opery jako całości. Na przykład trzeci temat w uwerturze (pojawiający się po około dwóch minutach) to temat miłosierdzia o charakterze religijnym, wybrzmiewający na tle dramatycznego trylu smyczków, który odzwierciedla tęsknotę Leonory za pocieszeniem, ale też opisuje jej wzburzenie (patrz przykład 2.10). Staje się on ważnym tematem jej wielkiej arii *Madre pietosa vergine* w II akcie, słyszany w słowach *Deh, non abbandonar signor, per pietà* (tłum.: *Panie, zmiłuj się nade mną, nie opuszczaj mnie*).



Przykład 2.10 - G. Verdi: Opera *Moc Przeznaczenia (La Forza del Destino)*, Uwertura, partia I skrzypiec, takty: 1-4.⁶⁵

W czwartym temacie uwertury słyszymy motyw pocieszenia, z którym spotkamy się w duecie Leonory z ojcem Guadino, gdy ten pozwala jej wejść do klasztoru, dzięki czemu Leonora po raz pierwszy od lat czuje się bezpiecznie (patrz przykład 2.11).



Przykład 2.11 - G. Verdi: Opera *Moc Przeznaczenia (La Forza del Destino)*, Uwertura, partia kłarnetu, takty: 1-4.⁶⁶

Leonora to także reprezentatywna verdiowska tragiczna postać kobieca. W I akcie Verdi przedstawia trudne położenie Leonory poprzez muzykę: jest późno i ojciec życzy jej dobrej nocy. Leonorę dręczy jednak poczucie winy, zamierza bowiem uciec tej nocy ze swoim kochankiem Don Alvaro, z którym łączy ją romans nieakceptowany przez ojca. Żegna się czule z ojcem i w ten sposób wpada w uwikłanie pomiędzy nieprzystające do siebie uczucia miłości i przywiązania rodzinnego. Bolesny stan wewnętrznej udręki Leonory ukazany w jej duecie z ojcem wystarczy, by widzowie docenili tragiczne cechy tkwiące w Leonorze.

⁶⁵ Edycja własna autora pracy.

⁶⁶ Ibid.

Kolejna aria *Me pellegrina ed orfana* świetnie ukazuje wizerunek Leonory targanej uczuciami do ojca, kraju i Don Alvaro: Leonora kilkakrotnie w tej arii wzdycha *addio*. Niewielu kompozytorów wyraziło melancholię tak dogłębnie jak Verdi w postaci Leonory. Bolesna aura, która płynie z jego muzyki, wręcz zapiera dech w piersiach.

Kiedy Alvaro przybywa, gotowy zabrać Leonorę, kobieta po raz kolejny się waha. Z powodu silnej miłości do ojca chciałaby wyjechać dzień później, by móc się z nim ostatecznie, emocjonalnie pożegnać. Alvaro jest jednak tak rozczarowany, że nagle podnosi głos, a nawet grozi zerwaniem. Verdi używa następnie statycznej melodyki opartej na repetycjach, by wyrazić powagę Alvaro. Widząc to, Leonora natychmiast ustępuje i podkreśla swoje uczucia do niego we wznoszącej się wysoko frazie, po czym jej głos staje się delikatny (patrz przykład 2.12).

Przykład 2.12 - G. Verdi: Duet *M'aiuti, Signorina* z I aktu opery *Moc Przeznaczenia (La Forza del Destino)*, takty: 28-30.⁶⁷

Mimo tego, że nadal bardzo trudno jest jej się rozstać z ojcem i rodzinnym domem, Leonora zgadza się natychmiast uciec z Alvaro. W tym miejscu postać Leonory jest pokazana jako bardzo emocjonalna i chwiejna. Szczególnie łatwo daje się zdominować wewnętrznym emocjom, jest bardzo bierna i krucha, brakuje jej zdecydowania w kierowaniu własnym życiem.

⁶⁷ G. Verdi: *Moc przeznaczenia (La Forza del Destino)*, wyciąg fortepianowy, Milan: G. Ricordi, n.d. s. 35.

Kiedy ojciec Leonory zostaje przypadkowo zastrzelony przez Álvaro, bohaterka zostaje oddzielona od swojego kochanka i w obliczu pragnienia zemsty swojego brata Don Carlo chce jedynie zamieszkać w pustelni w klasztorze, licząc na to, że odzyska tam spokój ducha.

Na skale obok klasztoru wyczerpana Leonora pojawia w męskim ubraniu. Podслуchała potajemnie w gospodzie swojego brata i z bólem dowiedziała się o ucieczce Alvaro do Ameryki. W tej sytuacji chce już jedynie odbyć pokutę w klasztorze.

Madre pietosa Vergine to kolejna wielka aria, którą Verdi tworzy w tej scenie dla Leonory. Wyraża ona głębokie poruszenie bohaterki, lecz ma jednocześnie charakter religijny. Verdi najpierw kreuje ten stan pobudzenia smyczkowym wstępem naśladującym bicie jej podnieconego serca. Jej ekstaza potęguje się jeszcze wraz z tryłem smyczków i głosami chóru mnichów w tle. Szczególnie piękny efekt zostaje osiągnięty przez kompozytora, gdy po pierwszej części skomponowanej w tonacji molowej wprowadza pierwszy wers niebiańskiego hymnu *Deh non m'abbandonar* w tonację durową, dodając w ten sposób pewności błaganiu Leonory.

Po przybyciu do klasztoru Leonora oznajmia ojcu Guardiano swoje pragnienie spędzenia reszty życia w tajemnej grocie na pobliskich wzgórzach, na co zakonnik początkowo nie chce przystać. Jednak, kiedy jej odmawia i jest już przy drzwiach klasztoru, stanowczy głos Leonory odciąga go z powrotem i sprawia, że pojmuje on wewnętrzną tęsknotę i upór Leonory. W końcu, pod wpływem wielokrotnych nalegań Leonory, ojciec Guardiano zgadza się na jej żądanie. W tym momencie Leonora po raz pierwszy w operze okazuje uspokojenie co wyraża się również w jej pełnym ukojenia głosie. Może wreszcie oddalić się od wszystkiego, czego doświadczyła i całkowicie poświęcić się Bogu.

Duet Leonory z ojcem Guardiano jest na poziomie duchowym rozmową, której nigdy nie odbyła ze swoim ojcem. Duet kończy się wspaniałym efektem: podczas gdy głos Leonory wznosi się do najwyższych tonów, głos zakonnika wchodzi w najciemniejszą głębię.

Leonora zostaje przyjęta do klasztoru podczas uroczystej ceremonii. Ksiądz nakazuje mnichom, aby nikt nie zbliżał się do nieznanego mężczyzny. Dopiero dźwięk pogrzebowego dzwonu ma jej przynieść ostateczne ukojenie.

W końcowej scenie II aktu przy wtórze chóru Leonora idzie w milczeniu w kierunku jaskini, w której ma spędzić w odosobnieniu resztę swojego życia.

Zastosowanie schematu rytmicznego opartego na półnutach w tym chóralnym utworze w stylu religijnego hymnu odzwierciedla powagę muzyki i zapowiada ascetyczne życie w pustelni, która stanie się miejscem zamieszkania Leonory (patrz przykład 2.13).

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of five staves. The top four staves are for voices: Soprano (L), Alto (M), Tenor (G), and Bass (B). The lyrics for the Soprano part are "me proteg - ga e me pro - teg -". The lyrics for the other voice parts are "voi proteg - ga e voi pro - teg -". The piano part is at the bottom, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *pp* and *ff*, and a crescendo hairpin.

Przykład 2.13 - G. Verdi: Finale Secondo *La vergine degli angeli* finale Secondo z II aktu opery *Moc Przeznaczenia (La Forza del Destino)*, takty: 32-35.⁶⁸

Leonora pojawia się ponownie dopiero w ostatniej scenie opery. Od wielu lat mieszka w jaskini, wiodąc niełatwe życie, choć w głębi serca nadal kocha Alvaro. Verdi w słynnej arii *Pace, pace* wyraża ówczesny stan swojej bohaterki. Zaczyna ogłuszającym okrzykiem *Pace*, którym natychmiast przykuwa uwagę publiczności. Jej pełny głos jest jednocześnie emanuje ciepłem, jak i desperacją. Temat symbolizujący tragiczny los pojawia się ponownie, podtrzymując arię przez cały czas jej trwania. Kiedy muzyka zaczyna rozbrzmiewać, głosowi Leonory towarzyszą instrumenty dęte i harfa. Muzyka jest pełna silnych i głębokich emocji, jakby Leonora myślała o swoim dawnym ukochanym i słodkim minionym czasie.

Jednak wkrótce znowu ogarnia ją ból bezsilności wyrażone w słowach *Cruda sventura* (tłum. *okrutne nieszczęście*). Muzyka stopniowo staje się coraz bardziej napięta, ukazując wewnętrzny konflikt i walkę Leonory, a melodia śpiewu również zaczyna się zmieniać w pełną bólu (patrz przykład 2.14).

⁶⁸ Ibid.

con dolore

Cruda sven-tu - ra m'astringe, ahimè, a lan-

Przykład 2.14 - G. Verdi: Melodia, *Pace, pace mio Dio!*, z IV aktu opery Moc Przeznaczenia (*La Forza del Destino*), takty: 10-12.⁶⁹

Myśl o ukochanym, Alvaro, nieco podnosi ją na duchu, rozbrzmiewa przy tym akompaniament instrumentów dętych i harfy (patrz przykład 2.15).

577

B

Fl.

Ob.

Cl.
Sib

Fg.

A.

Leo.

Vc.

B

- ce, pa - ce, mio Di.o, pace, mio Di - ol

(con enfasi)
L'amai, gli è veri.. ma di beltà e va.lo - re cotan.to Iddio for.nò, che l'amo an.

Vni.

Vle.

Vo.

Przykład 2.15 - G. Verdi: Melodia, *Pace, pace mio Dio!*, z IV aktu opery Moc Przeznaczenia (*La Forza del Destino*), takty: 18-19.⁷⁰

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ G. Verdi - *Moc przeznaczenia*, pełna partytura, wyd. Mineola: Dover Publications, 1991, s. 577.

Jednak bohaterka wkrótce znów pogrąży się w myślach o śmierci. Ich rozstanie było jej przeznaczeniem. Trzykrotnie śpiewa przejmujące *Fatalità* (tłum. *fatalny los*), które za każdym razem powinno mieć inną barwę (patrz przykład 2.16).

The image shows a musical score for two systems. The first system features a vocal line with lyrics: "co - re l'imma - ginsua sa - prò. Fata - li - tà!.. fata-li-tà!.. fatali -". The piano accompaniment includes dynamic markings *f*, *p*, and *ppp*. The second system continues the vocal line with lyrics: "- tà!.. Un de - lit - to disgiunti n'ha quag giù!... Al - va - ro, io". The piano accompaniment includes the marking *p* and the instruction "con passione".

Przykład 2.16 - G. Verdi: Melodia, *Pace, pace mio Dio!*, z IV aktu opery *Moc Przeznaczenia (La Forza del Destino)*, takty: 8-13⁷¹.

Leonora kończy swoje modlitwy życzeniem śmierci, ponieważ nie może znaleźć spokoju na ziemi. Oprócz dynamiki *piano* w pierwszej części, anielskie wysokie b² (oznaczone *pp*) w części środkowej (patrz przykład 2.17) i dramatycznie wyspiewane słowa *maledizione* na końcu, stanowią najbardziej atrakcyjne fragmenty arii (patrz przykład 2.18). Emocje Leonory zaczynają wymykać się spod kontroli, kiedy myśli o swoim neodpartym, przeklętym przeznaczeniu.

The image shows a musical score for a single system. The vocal line includes the lyrics: "duol. Invanla pa - - ce que - st'al - ma, invanla". The piano accompaniment features a dynamic marking of *pp* and includes a fermata over the final measure.

Przykład 2.17 - G. Verdi: Melodia, *Pace, pace mio Dio!*, z IV aktu opery *Moc Przeznaczenia (La Forza del Destino)*, takty: 10-13.⁷²

⁷¹ Wyciąg fortepianowy opery *Moc Przeznaczenia (La Forza del Destino)* Milan: G. Ricordi, Reduction, n.d.

⁷² Ibid.

Po arii następuje kolejna scena, w której spotyka nieznanego człowieka, który zakłóca jej pustelnicze życie. Wydaje wobec nieznanego niefortunny okrzyk na wysokim b² - *Maledizione* (tłum.: *bądź przeklęty*) (patrz przykład 2.18). Wkrótce jednak odkryje, że tym "obcym" jest jej dawny ukochany, Alvaro.

Przykład 2.18 - G. Verdi: Melodia, *Pace, pace mio Dio!*, z IV aktu opery *Moc Przeznaczenia (La Forza del Destino)*, takty: 14-20.⁷³

Motyw, który pojawia się w tej arii, symbolizujący przeznaczenie, zapowiada również tragiczny los, który czeka Leonorę. Te bardzo dramatyczna aria w znacznym stopniu uwydatnia tragiczny charakter tej postaci, sprawiając, że słuchacz jeszcze bardziej jej współczuje.

Kiedy Leonora rozpoznaje Alvaro i niemal natychmiast odkrywa, że jej brat umiera, uczucie rodzinne tkwiące głęboko w jej sercu skłania ją, by najpierw pospieszyć do brata, nawet jeśli jest to człowiek, który poprzysiął ją zabić. Jednak jej brat Carlo nie umie jej wybaczyć nawet w obliczu śmierci i wbija sztylet w jej pierś. Przybywa ojciec Guardiano i stara się pocieszyć umierającą Leonorę. Kobieta ze swej strony otwarcie przyjmuje swój los, modląc się do Boga wraz z mnichem i powoli wychodząc naprzeciw śmierci.

W finale opery każdy z bohaterów przedstawia publiczności swój wewnętrzny monolog, a wszystkie siły tragedii łączą się we wspólnym wybuchu. Zmiany melodyczne mają pełen napięcia, silnie dramatyczny charakter, co jeszcze bardziej

⁷³ Ibid.

pogłębia u publiczności odczucie nieodpartej "mocy przeznaczenia". Operę kończy rozbudowane trio z towarzyszeniem orkiestry oraz akordy fortepianu.

W omawianym dziele bardzo wyraźnie widać wpływy paryskiej *grand opéra*. Partia głównej bohaterki również rozwija się w kierunku wielkiej opery. W zupełnym przeciwieństwie do klasycznego włoskiego sopranu koloraturowego, jak na przykład w *Traviacie*, Leonora prawie nie musi śpiewać ozdobników. Jest postacią tragiczną, a w jej partii przeważają elementy dramatyczne. Bardziej odpowiada to charakterystyce wokalne i walorom tonalnym sopranu dramatycznego lirycznego.

Rozdział 3. Analiza postaci kobiecych w dziełach Pucciniego

3.1 Postać Manon w *Manon Lescaut*

Manon Lescaut, opera Pucciniego w czterech aktach, została po raz pierwszy wystawiona w Teatro Regio w Turynie w 1893 roku. Do powstania tekstu libretta przyczyniło się kilku autorów: Ruggero Leoncavallo, Marco Praga, Domenico Oliva, Luigi Illica, Giuseppe Giacosa, Giulio Ricordi, Giuseppe Adami i sam Puccini. Fabuła oparta jest na powieści Abbé Prévosta *L'histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* z 1731 roku.

3.1.1 Geneza powstania i sfera muzyczna opery

Prace nad dziełem *Manon Lescaut* rozpoczęły się kilka miesięcy po premierze *Edgara* (21 kwietnia 1889 roku) opery, której częściową porażkę powszechnie rzucano na karby słabości libretta Ferdinando Fontany. Puccini poprawiał to dzieło, ale zarazem myślał już o kolejnym. Początkowo, jak się wydaje, wybranym tytułem była *Tosca*, ale Puccini faktycznie przeniósł tę operę na scenę dopiero jakieś dziesięć lat później.

W tym okresie kompozytor pracował nad kilkoma projektami jednocześnie. Absorbowała go: przeróbka *Edgara*, komponowanie nowej opery - potwierdzonej już dla La Scali - oraz adaptacja *I maestri cantori di Norimberga* na zlecenie Ricordiego. Ze względu na to ostatnie wyzwanie pojechał do Bayreuth, by usłyszeć operę Wagnera.

W marcu 1890 roku rozpoczął orkiestrację *Manon Lescaut* i tworzenie pierwszego aktu zakończyło się w styczniu 1891 roku. W kolejnych miesiącach praca nad operą utknęła w martwym punkcie, przynajmniej do czasu wejścia do gry ostatniego librecisty, którym był Luigi Illica.⁷⁴

Debiut opery opóźnił się o rok. Puccini brał udział w dalszych rewizjach *Edgara*, opery, której produkcję uważnie śledził, między innymi w słynnym wykonaniu w Teatro Real w Madrycie w marcu 1892 roku. Po powrocie do Włoch pracował z Luigim Illicą nad udoskonaleniem trzeciego aktu *Manon Lescaut*, która została ukończona w październiku 1892 roku.

⁷⁴ Julian Budden, *Puccini, traduzione di Gabriella Biagi Ravenni*, Roma, Carocci Editore, 2005, pp. 107-115.

Choć w tym dziele nie ma już wyraźnego podziału na sceny, nadal są zachowane tradycyjne (i często samodzielne) formy muzyczne, w których wyrażane są emocje i rozwijane bogate linie melodyczne. Sam Des Grieux – jedna z najbardziej wymagających ról tenorowych w dorobku Pucciniego - otrzymał sześć solowych utworów o różnej zawartości emocjonalnej.

W swoim traktowaniu orkiestry Puccini wyraźnie wzorował się na Ryszardzie Wagnerze, co widać w wybiegających w przyszłość zmianach harmonicznym (w tym przywoływanych akordach tristanowskich) i zastosowaniu techniki motywu przewodniego. Szczególnie charakterystyczne są pod tym względem duety miłosne w aktach II i IV.

Puccini wykorzystuje w *Manon Lescaut* pewne elementy muzyczne ze swoich wcześniejszych dzieł. Na przykład capriccio *Sulla vetta tu del monte* w drugim akcie jest echem *Agnus Dei* z Mszy na cztery głosy (oryg.: *Messa a quattro voci*) z 1880 roku. Pojawiają się też inne elementy z jego utworów smyczkowych: Kwartet *Crisantemi*, napisany w styczniu 1890 roku z powodu śmierci księcia Amadeusza Sabaudzkiego, stał się częścią finałowej sceny *Manon Lescaut*; a temat afektu pochodzi z arii *Mentia l'avviso* z 1883 roku.⁷⁵ Natomiast słynny duet miłosny między Manon i Des Grieux stanowi podstawę intermezza na początku trzeciego aktu, które stało się jednym z najpopularniejszych fragmentów z dzieł Pucciniego.

3.1.2 Analiza wizerunku Manon

W porównaniu z des Grieux, którego partia obejmuje sześć osobnych arii i dodatkowe duety, partia Manon ma tylko dwie arie w całej operze. Jej śpiew jednak jest bardziej osadzony w fabule i muzyce, bardziej wyrazisty dramaturgicznie niż des Grieux i pełen niuansów pod względem kreacji postaci. Manon przechodzi niezwykle rozwój w trakcie całego dzieła. Ewoluuje od niewinnej dziewczyny poprzez zalotną kokietkę i namiętną kochankę, do tragicznej więźniarki aż do swojej śmierci w ostatniej scenie.

W akcie I przed małym hotelem w Amiens, na placu tańczą uczniowie, włościanie, młode dziewczyny i żołnierze. Orkiestrowe otwarcie prezentuje wesoły temat, mający symbolizować młodość i bez troskę. Pojawieniu się Manon towarzyszy przyjazd powozu. Żywy początek opery zostaje zastąpiony stosunkowo "zastygłym"

⁷⁵ Mario Morini, *Nuovi documenti sulla nascita di un capolavoro. I cento anni di "Manon Lescaut"*, in *Manon Lescaut*, programma di sala, Teatro Massimo di Palermo, 1993, p. 93.

odcinkiem lirycznym o wolnym tempie, charakterystycznym dla muzyki symfonicznej. Oddechy obecnych uspokajają się i wszyscy ulegają urokowi kobiety. Spośród wielu bohaterek Pucciniego, Manon jest tą, która najbardziej potrafi spleść losy innych ze swoim. Właśnie, aby to uchwycić, kompozytor zwraca szczególną uwagę na wykorzystanie wszelakich możliwości, jakie daje bogata technika kompozytorska.

Manon siedzi na ławce, na pustym podwórzu i rozgląda się wokół, podczas gdy orkiestra rozbrzmiewa echem tematu preludium. Kiedy kobieta zobaczy des Grieux, jest on już olśniony miłością od pierwszego wejrzenia. Gdy des Grieux zwraca się do Manon, skrzypce odgrywają cicho piękny romantyczny temat (patrz przykład 3.1).



Przykład 3.1 – G. Puccini: *Cortese damigella, il priego mio accettate* z I aktu opery *Manon Lescaut*, partia I skrzypiec, takty: 1 4.⁷⁶

Poprzez ten motyw słyszemy od des Grieux pulsującą melodię, symbolizującą jego bijące serce, melodię, która staje się głównym tematem jego romantycznej miłości do Manon (patrz przykład 3.2).



Przykład 3.2 – G. Puccini: *Cortese damigella, il priego mio accettate* z I aktu opery *Manon Lescaut*, partia wokalna des Grieux, takty: 1 4⁷⁷

Manon odpowiada mężczyźnie swoim romantycznym, niewinnym tematem (patrz przykład 3.3).

⁷⁶ Edycja własna autora pracy.

⁷⁷ Ibid.



Przykład 3.3 – G. Puccini: *Manon Lescaut mi chiamo* z I aktu opery *Manon Lescaut*, partia wokalna Manon, takty: 8 10⁷⁸

Manon sprawia wrażenie raczej osoby słabej, żyjącej na dnie drabiny społecznej i wzbudzającej sympatię. Jej przyszłość to zamknięcie w klasztorze i choć jest temu niechętna, to nie jest w stanie oprzeć się woli ojca. Kiedy spotyka des Grieux, Manon jest rozdarta w konfrontacji z jego zalotami. Z jednej strony pociąga ją des Grieux, ale z drugiej nie jest w stanie uwolnić swojego serca spod presji ojca i starszego brata.

Kiedy des Grieux proponuje, że znajdzie sposób, by Manon uniknęła wstąpienia do klasztoru, Manon niechętnie się zgadza, gdyż w sercu nie jest do końca pewna czy jej los może się odmienić. Gdy słońce zachodzi i światła gasną, zanim Manon i des Grieux spotkają się ponownie, Puccini w krótkim i gęstym interludium (tempo *Vivo*, metru 3/8) wyraża za pomocą muzyki podekscytowanie młodzieńca czekającego na dziewczynę. Gdy pojawia się ona na scenie, reprezentowana przez swój temat w tonacji molowej, kompozytor wprowadza sekcję (w tempie *Andantino* i metrum 9/8), w której wezwanie kornetu przeplata się z samodzielnymi liniami i romantycznymi frazami miłosnymi w dolnym rejestrze, tworząc kontrapunkt (patrz przykład 3.4).



Przykład 3.4 – G. Puccini: Opera *Manon Lescaut*, akt 1, takty 31-33.⁷⁹

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

Kiedy Manon ponownie spotyka się z des Grieux, jej postawa nadal jest niejednoznaczna. Jednak w obliczu gorączkowych zalotów de Grieux, Manon zaczyna je wewnętrznie akceptować. Tym razem duet skonstruowany jest w sposób bardziej tradycyjny, stanowiąc echo cech form dziewiętnastowiecznych. Atmosferę buduje miłosne wyznanie des Grieux, a duet kończy się namiętą kadencją unisono obu głosów.

Później, w części *Cantabile*, Manon wspomina swoje życie w "casetcie". Melancholijna, przesiąknięta żalem postawa bohaterki kontrastuje z intensywną pasją des Grieux, który przejmuje główną melodię i przekształca ją z nostalgii za utraconą niewinnością w zmysłowe oczekiwanie miłości.

Właśnie w tym momencie pewne wydarzenie przerywa liryczną scenę. Des Grieux wyjawia Manon, że Geronte knuje, by ją uprowadzić, muzycznie wywołując bolesne napięcie. Manon jest tym bardzo zaskoczona jednak, gdy słyszy, że des Grieux planuje wspólną ucieczkę ich dwojga, Manon najpierw instynktownie odmawia, ale w końcu zgadza się po intensywnych namowach des Grieux i - całkowicie uwolniona od psychicznego bagażu - staje się radosna i gotowa do ucieczki z ukochanym do Paryża.

Po tym incydencie akcja nabiera tempa: Edmundo ogłasza swój złośliwy pomysł lekkim zwrotem (Puccini użyje go ponownie w II akcie *Cyganerii*) i pomaga kochankom uciec. Manon pokazuje tu bardzo bierny charakter, łatwo ulegając namowom i wydaje się pozbawiona autonomii w kierowaniu trajektorią własnego życia. Choć dąży do życia w wolności, zawsze ma zbyt wiele obaw. Jednak w jej sercu jest jeszcze promyk odwagi i zachęcona przez des Grieux, zdobywa się na decyzję i podejmuje próbę wybrania nowego życia z nim.

W pierwszej części drugiego aktu pokazane są pokoje, w których mieszka Manon w luksusowej posiadłości Geronte pod Paryżem, już jako kochanka Geronte. Tak jak przewidział jej brat, Manon szybko wróciła do boku Geronte, a jej pragnienie luksusu przeważało nad miłością do des Grieux. Wstrętne dla niej nadszkakiwanie służących zapewnionych jej przez Geronte stoi w jaskrawym kontraście z atmosferą jej miłosnego duetu z des Grieux, w którym dominowała najszczerza namiętność.

Od początku sceny do wejścia muzyków ponownie przedstawiany jest duet w tradycyjnej XIX-wiecznej formule „sceny”, doskonale ukazujący niepewne, chimeryczne środowisko, w którym przebywa dziewczyna. Melodia obrazuje też słuchaczowi nieuchronność losu Manon, więźniarki swojego pragnienia luksusu

i społecznych rytuałów. Stanie się wkrótce ich ofiarą. Kręcący się wokół niej fryzjer to sceniczny symbol brutalnej afektacji.

Pojawienie się Lescaut stanowi chwilowy przerywnik. Jej brat wkrótce po przybyciu orientuje się, że mimo luksusowego życia Manon nie jest szczęśliwa i tęskni za des Grieux. Boleje nad tym, że opuściła de Grieux bez pocałunku czy choćby pożegnalnego uścisku. Dialog między rodzeństwem ma kilka skutków dla rozwoju fabuły: po pierwsze, pokazuje nam powodzenie przewidywań Lescaut, a jednocześnie wyjaśnia, co działo się z des Grieux. Ale pokazuje nam również, że pod luksusowymi ubraniami, które nosi Manon, kryje się prawdziwa dusza.

Lescaut portretuje, z nieznośnym cynizmem dawny mały domek Manon i des Grieux, małą świątynię miłości, której nie należy żałować. To także przygotowanie tła dla arii Manon, która dotyczy żalu z powodu rezygnacji z prawdziwej miłości. Krótka, uduchowiona Arietta Manon zaczyna się bolesnym lamentem wolonczeli, a następnie przekazuje początkowe nuty bohaterce, gdy Manon śpiewa *In quelle trine morbide*. To krótkie, ale bardzo intensywne solo jest destylacją wszystkich miłosnych tęsknot, zbudowaną na zwartej strukturze muzycznej, łączącej się z tematami głównych postaci (patrz przykład 3.5a i 3.5b).

The image shows a musical score for the Arietta 'In quelle trine morbide' from the opera Manon Lescaut. The score is written for voice and piano. The tempo is marked 'Lento' and the key signature is 'in Si b'. The score consists of five measures. The vocal line begins with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The piano accompaniment consists of a series of chords and single notes. The score includes markings for 'p espress.' and 'rall.'.

Przykład 3.5a – G. Puccini: Arietta *In quelle trine morbide* z II aktu opery *Manon Lescaut*, takty 1 – 5.⁸⁰

⁸⁰ G. Puccini: *Manon Lescaut*, pełna partytura, ed. Mineola: Dover Publications, 1995.



Przykład 3.5b – G. Puccini: Arietta *In quelle trine morbide* z II aktu opery *Manon Lescaut*, takty 6 – 7.⁸¹

W pierwszej części słyszymy frazę *Ed io che m'ero avvezza a una carezza voluttuosa di labbra ardenti* oznaczoną dynamiką *p*, co czyni ją tym piękniejszą. Wyraża ona piękne wspomnienia Manon. Ale żal za miłością des Grieux szybko przeradza się w czystą zmysłowość dzięki melodii wymagającej doskonałej techniki łączenia rejestrów, po czym głos wznosi się w kwartach do wysokiego b^2 (patrz przykład 3.6).



Przykład 3.6 – G. Puccini: Aria *In quelle trine morbide* z II aktu opery *Manon Lescaut*, takty:17-21.⁸²

Pokazuje ona rozczarowanie bohaterki jej obecnym losem i odtąd pojawia się ponownie jako temat symbolizujący jej przeznaczenie. W drugiej części arii słyszymy obój i piccolo towarzyszące unisono Manon, przywołujące skromny domek, w którym Manon i jej kochanek mieszkali wcześniej, potęgujące ogarniającą ją nostalgię. Dodają one blasku wysublimowanej linii melodycznej.

Przy echu arii *Donna non vidi mai* Lescaut mówi siostrze, że wciąż jest w kontakcie z des Grieux i że jej dawny ukochany pragnie ja odnaleźć. Za jego radą des Grieux szuka szczęścia w grach hazardowych, aby zdobyć pieniądze i odzyskać Manon. Ogień miłości w sercu Manon rozpala się na nowo. Nostalgię wzmacnia następujący po tym dialogu liryczny duet, z barytonem wspierającym melodię wzbudzonej wspomnieniami ekscytacji Manon, która modli się o powrót des Grieux w jej objęcia, a następnie wznosi swój głos do wysokiego c^3 , w pełni zanurzając się w przeszłość (patrz przykład 3.7).

⁸¹ Edycja własna autora pracy.

⁸² Ibid.

M *a tempo* *incalzando*
 - of Ah! Vie - nil Son bel - la? ... Vie - nil Vie - nil
 L
 giuoco o - ve tu si - al ... e ... chiede al giu - co o ve tu
p *a tempo* *incalzando e cres.* *cres. molto*
 M *affrett.*
 Ah! ... ah! Vien, re - sister più non
 L
 si - a; ei vin - ce - rà, ... ei vin - ce - rà, ei
ff sempre incalzando e cres. *con fuoco* *affrett.*
 95567

Przykład 3.7 – G. Puccini: Duet Manon i Lescaut po arii *Donna non vidi mai*, akt II opery *Manon Lescaut*, takty: 21 – 28.⁸³

Po ostatnim zrywie namiętności w codzie następuje nagłe przejście z tonacji F-dur do E-dur, które jest niemal jak bezradny powrót do codziennych trosk. Kiedy Manon wraca przed lustro, dźwięk fletu rozlega się ponownie, w codzie, która ustanawia symetrię z początkiem tej sceny. W pokoju Manon pojawia się grupa muzyków i śpiewa idyllę, którą skomponował dla niej sam Geronte. Puccini wykorzystał w tym fragmencie melodię, którą kilka lat wcześniej skomponował do utworu religijnego. W końcu Manon prosi Lescaut, aby spakował pieniądze dla muzyków, a Lescaut ich zwalnia, mówiąc, że nie chce, aby „brudne pieniądze skaziły sztukę”. Samotna trąbka szyderczo komentuje to postępowanie.

Przez cały drugi akt Manon waha się między wyborem pieniędzy a miłości. Kobieta, obecnie żyjąca w luksusie, wyjawia swojemu bratu, że tęskni za niegdysiejszym życiem miłosnym.

Do tego momentu zauważamy u Pucciniego umiejętność prowadzenia narracji poprzez wykorzystanie motywów, włączanie w różnym stopniu tematów reminiscencyjnych oraz umiejętność dostosowania struktur instrumentalnych do

⁸³ G. Puccini – *Manon Lescaut*, wyciąg fortepianowy, Milan: G. Ricordi, Reduction, 1972, s. 126.

precyzyjnych wymagań dramatycznych, zwłaszcza w interludiach i finale. Świadczy to o jego głębokiej dramatycznej relacji z Wagnerem, mimo ich odmiennych postaw estetycznych.

Następnie nauczyciel tańca wprowadza inne osoby i rozpoczyna zajęcia taneczne. Wchodzi Geronte i patrzy uważnie na swoją kochankę. Kobieta jest znudzona uwagą ze strony Geronte. Utwór wprowadza dworski, staroświecki menuet, w którym orkiestra naśladuje kwartet smyczkowy, a goście witają Manon. W drugiej części słyszymy muzykę taneczną towarzyszącą lekcji tańca. W trzeciej części (gdy nauczyciel tańca woła *A manca*) słyszymy trio, którego temat, zagrany przez obój, pojawi się ponownie pod koniec opery, przy ostatnich słowach Manon przed śmiercią

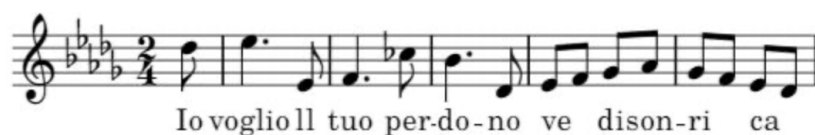
Następnie Geronte dzielnie tańczy menueta ze swoją utrzymanką, ale szybko braknie mu tchu. W tej scenie rozbrzmiewają akordy tristanowskie, nawiązujące do trójkątnej relacji między trzema bohaterami i będące sygnałem, że Manon opuści Geronte na rzecz des Grieux. Następnie Manon zamyka scenę barokową, idylliczną pieśnią *L'ora o tirsi*. To uroczą pieśń, która kończy się długim wysokim c^3 w partii sopranowej.

Madrygał, menuety, pieśń pasterska, które rozbrzmiewały w salonie Geronte, określano niekiedy jako "niepotrzebny szczegół", gdyż wielu krytyków uważało, że takie treści są w operze marnotrawstwem, i stracony zostaje czas, który mógłby być przeznaczony na rozwój akcji. Służą one jednak fundamentalnemu celowi: pozwalają widzowi doświadczyć uczucia bohaterki, a tym samym lepiej zrozumieć jej reakcje.

Pojawienie się des Grieux to moment spotkania kochanków i desperacki wir namiętności. Scena zaczyna się od tego, że Manon chwieje się przed lustrem, słysząc pospieszne kroki kogoś, kogo wzięła za służącego (choć wskazuje to na rzeczywistą sytuację nieszczęsnego tenora). Akcję przerywają nieustanne uderzenia kotłów, znak złego losu, temat Manon rozbrzmiewa lodowato, a kolejne akordy poniżej przechodzą w tonację molową i stają się ciężkie. Ten fragment przekazuje złowrogie przecucie nieszczęścia, które zbiega się z przybyciem des Grieux.

Okrzyki zaskoczenia *Tu, tu, amore? Tu?* - te słowa rozpoczynają jeden z najbardziej natchnionych fragmentów opery. Zaczyna się długi i namiętny duet. Jest on prowadzony przez nieprzerwaną melodię. Des Grieux oskarża ją o ucieczkę, a na jej sprzeciw odpowiada jeszcze bardziej rozpaczliwie krzyżąc *Taci* (tłum. *milcz*). Manon wyznaje swemu kochankowi, że rzeczywiście go zdradziła i ofiarowuje mu

pieniądze i bogactwo, prosząc go o przebaczenie, czemu towarzyszy piękny temat, który jeszcze usłyszymy ponownie (patrz przykład 3.8).



Przykład 3.8 – G. Puccini: duet Manon i Des Grieux z aktu II opery *Manon Lescaut*, takty 16 – 21. ⁸⁴

Tym czułym tematem Manon przełamuje opór des Grieux. Perswazyjna melodia o chromatycznym kolorycie przywołuje na myśl pocałunki i upojenie. Podczas gdy des Grieux myśli o zemście, Manon myśli o poczuciu winy i miłości: gdy Manon zbliża się do niego w zmysłowym geście, on jest już na granicy uległości: *È fascino d'amor; cedi, son tua!*. Ich głosy łączą się w melodii romantycznej miłości, która przenosi nas do pierwszego spotkania des Grieux z Manon i arii tenorowej z aktu *I Donna non vidi mai* (patrz przykład 3.9). Przy radosnym akompaniamencie orkiestry, gdy ten temat zostaje wspólnie powtórzony, długi duet kończy się burzliwym uściskiem.

MANON
Ah! vie - ni, ah! vien!..... col - le tue brac - cia, stringi Manon che t'a - ma;

DES GRIEUX
Non pos - so lot - tar! O ten - ta - tri - ce!

Przykład 3.9 – G. Puccini: duet Manon i Des Grieux z aktu II opery *Manon Lescaut*, takty 12 – 16. ⁸⁵

Zastosowany w utworze materiał tematyczny wyznacza system spójnych relacji, łączących bohaterów z przeżywanymi przez nich sytuacjami i ich względnymi stanami psychicznymi. Muzyka często pełni decydującą rolę i uwolniona od prostych potrzeb narracyjnych tworzy złożone skojarzenia symboliczne. Przykładem może być sytuacja, gdy Geronte ze zdziwieniem obserwuje dwoje obejmujących się kochanków. Manon stawia przed nim lustro, uświadamiając mu, że tylko jego pieniądze, a nie wygląd, gwarantują mu miłość młodej i pięknej kobiety (patrz

⁸⁴ Edycja własna autora pracy.

⁸⁵ Ibid.

przykład 3.10A), podczas gdy orkiestra przejmuje temat chromatyczny poprzez ruchomą wariację (patrz przykład 3.10B). Ten temat identyfikuje Geronte jako człowieka zdolnego do podstępu.

The image contains two musical examples, A and B, from the opera *Manon Lescaut*.
Example A: Labeled 'MANON' and '(trattenendo le risa)'. It shows a vocal line for Manon with the lyrics 'A - mo - re?' and a piano accompaniment for Flute, Oboe, and Violin I. The piano part includes dynamic markings 'pp' and 'ppp'.
Example B: Labeled 'GERONTE'. It shows a vocal line for Geronte with the lyrics 'Iopago pri - ma e po - che ciarle! U - na car - roz za e'. The piano accompaniment is for Flute, Clarinet, Bassoon, Violin, and Viola/Cello. It includes dynamic markings 'pp' and 'ppp'.

Przykład 3.10 A i 3.10 B – G. Puccini: Duet Manon i Geronte z II aktu opery *Manon Lescaut*, takty 45-47 i 53-57.⁸⁶

Muzyka podkreśla instynktowny, ale trudny do zaakceptowania hedonizm młodej dziewczyny, przedstawiony w ambarasująco impertynencki sposób. Wzmacnia też sedno opowieści: wszystko dzieje się dlatego, że Manon nie potrafi stłumić swojego zamiłowania do luksusu i swojego pożądanego. Choć Manon chciałaby znów znaleźć się w ramionach des Grieux to gdy pomyśli o porzuceniu posiadanych przez nią teraz klejnotów i bogactwa, na nowo zaczyna się wahać i nie umie podjąć decyzji.

Po godnym odejściu Geronte, Manon wydaje się być przekonana, że może odejść z kosztownościami. Jej temat wdziera się do partytury w najbardziej beztrudnej wersji i prowokuje reakcję kochanka. Najpierw spokojnie prosi ją o natychmiastowe odejście, a następnie robi to z rozpaczliwym błaganiem.

Nagle pojawienie się Lescaut, który informuje ich, że przybyli strażnicy, by pojmać Manon, wywołuje bardzo szybki finał drugiego aktu. Manon wciąż myśli o zabraniu jak największej ilości klejnotów. Puccini wykorzystuje fugę do przedstawienia ucieczki i wzbogacza głos Manon o chromatyczne nuty tristanowskie. Jednak jej ucieczka jest spóźniona i Manon zostaje aresztowana.

Wizerunek Manon w tym akcie jest niezwykle przykry i godny pożałowania. Kiedy miłość i pieniądze nie idą w parze, chciałaby mieć jedno i drugie, co kończy się

⁸⁶ Ibid.

dla niej katastrofalnie. Ujawnia się też słabość jej charakteru. Tragedia Manon wynika w dużej mierze właśnie ze słabości jej własnego charakteru.

23 Andante sostenuto 431

Fl. *ff* *tutta forza* *sostenendo* *trattenuto*

Ott.

Ob.

C. Ing.

Cl^{ti}
in La

Cl^{re}
in Si^b

Fag.

in Fa

Corni
in Fa

Tr.^{re}
in Fa

Tr.ⁿⁱ

B.Tuba

Timp.

G.C.e.P.

G.C. *ff* (Des Grioux getta un grido di gioia e bacia la mano al Comandante. Manon si volge, vede, comprende - e, il viso irradiato da suprema gioia, dall' alto dell' imbarcatoio stende le braccia a Des Grioux che vi accorre. Lescaut, in disparte, guarda, erolla il capo e si allontana)

C. *stale... tutta forza* (Cala rapidamente il sipario)

Viol.

V.^{le}

Vo.

Cb.

28 *ff* *tutta forza*
Andante sostenuto

Przykład 3.11. – G. Puccini: Opera *Manon Lescaut*, akt III, takty 1-5.⁸⁷

Puccini przy pomocy majestatycznego intermezzo ukazuje nastrój rozpacz Manon i des Grioux związany z zachodzącymi tragicznymi wydarzeniami. Wprowadza nas też w pełen smutku klimat trzeciego aktu. W części wstępnej pojawia się melodia Manon z bolesnym chromatycznym akompaniamentem. Zaczyna się ona od smutnej melodii granej na altówce. Początek grany na altówce dodaje smutnego

⁸⁷ G. Puccini – *Manon Lescaut*, pełna partytura, wyd. Milan: G. Ricordi, 1915. Plate 115300./ Mineola: Dover Publications, 1995, s.431.

piękną skojarzeniu pamięciowemu, gdyż wyraża nieprzyjemne spotkanie Manon z Geronte, a także podkreśla żal Manon, że ze względu na ucieczkę zmuszona była pozostawić swoje kosztowności. Stopniowo dołączają inne instrumenty i orkiestra prowadzi do wspaniałego tematu głównego intermezza, w który wkomponowane są struktury harmoniczne i chromatyczne obrazujące bolesne wspomnienia bohaterki (patrz przykład 3.11).

Temat ten jest następnie rozwijany przez dłuższy czas. Wreszcie ton utworu zmienia się i kompozytor prezentuje niemal eteryczny temat finałowy, tzw. temat przeznaczenia, który w niebiański sposób ubarwiają dźwięki instrumentów dętych drewnianych (patrz przykład 3.12).

① Andante calmo $\text{♩} = 68$

The musical score is for an orchestral intermezzo. It begins with a tempo marking of 'Andante calmo' and a metronome marking of 68 quarter notes per minute. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute I, Clarinet in G (II and III), Clarinet in Bb (I and II), Bassoon, Horn in F (III), Trumpet, Trombone, and Arpa. The second system includes parts for Violin, Viola, and Cello. Dynamics range from *pppp* to *p*. Performance instructions include 'espress. e legato' for the woodwinds and 'tutti' for the strings. The score concludes with a repeat sign and the same tempo and metronome markings.

① Andante calmo $\text{♩} = 68$

Przykład 3.12. – G. Puccini: Opera *Manon Lescaut*, Intermezzo po akcie II, takty 1-12.⁸⁸

W trzecim akcie piękna Manon zostaje zdegradowana do roli więźniarki. Muzyka od samego początku wprowadza ponury nastrój. Manon jest w bardzo złym stanie, całkowicie apatyczna i straciła wiarę w życie. Des Grieux i Lescaut dotarli do Le Havre i przekupili jednego z tamtejszych strażników więziennych, aby des Grieux mógł porozmawiać z Manon przez kraty jej celi.

Od tego miejsca aż do końca opery wykorzystanie technik reminiscencyjnych przeplatających się z tematem głównym staje się bardzo rozbudowane. Na tym właśnie opiera się krótkie spotkanie Manon i des Grieux. Manon pojawia się między więziennymi kratami na placu w porcie Le Havre. Chwila czułości daje nikły promyk nadziei, a romantyczna melodia pierwszego spotkania (w tej samej tonacji i metrum) wprowadza i towarzyszy ich słowom, przywołując w bólu szczęśliwe chwile,

⁸⁸ G. Puccini – *Manon Lescaut*, pełna partytura, wyd. Milan: G. Ricordi. Mineola: Dover Publications, 1995, s.356.

potęgując patos niemożliwego do spełnienia marzenia, zwłaszcza gdy des Grieux wyraża swoje pragnienie tematem Manon (*Fra poco mia sarai*), który pojawił się również w pierwszym akcie. Nieoczekiwanie rozlegający się śpiew latarnika narzuca pauzę, która wzmacnia napięcie.

Temat przeznaczenia, z towarzyszeniem harfy, kończy scenę więzienną. Obraz pełen spokoju ma zostać za chwilę zburzony. Znajdując się przed chcącym ją uratować des Grieux, Manon drży ze strachu przed nieznanymi niebezpieczeństwami, a nawet chce zrezygnować z bycia uratowaną. Widać tu, że po poprzednich sztuczkach losu Manon doszła do przekonania, że nie uda jej się zmienić swojego przeznaczenia. Jednak pod wielu błaganiach i namowach ukochanego, Manon w końcu akceptuje plan ratunkowy.

Huk wystrzału oznajmia, że plan ratunku Lescaut się nie powiódł. Ludzie tłoczą się w stronę placu, aby dowiedzieć się co się wydarzyło. Kiedy kapitan marynarki wchodzi na scenę, pojawia się powtórzony wielokrotnie temat oparty na kwarcie zwiększonej, który przyczynowo łączy się z wygnaniem Manon i jej spotkaniem z Geronte. Za namową Lescaut ludność Hawru przyszła śledzić los więźniarek i szemrała przeciwko wyczytanym kobietom, jednak skromny wygląd Manon wywołuje litościwe komentarze. Podczas wyczytywania bohaterka łączy się ze swoim ukochanym. Kiedy Lescaut kontynuuje swoje perswazje, prostytutki kontynuują swój pochód. Wyczytywanie się kończy, więźniarki wchodzi na pokład, a orkiestra zaczyna grać smutną, ponurą melodię. Kiedy Manon zostaje wprowadzona na pokład przez strażników, des Grieux pośpiesznie udaje się do wyższych urzędników i zrozpaczony prosi o jej uwolnienie, jednak bezskutecznie. Udaje się więc do kapitana i błaga, żeby go ze sobą zabrali. W melodii orkiestry pojawia się dramatyczny temat, który słyszymy ponownie w czwartej części (patrz przykład 3.13).

Kiedy kapitan przychyliła się do jego prośby i pozwala mu zostać marynarzem, pod koniec aktu, w intermezzo wybrzmiewa temat przeznaczenia. Ostatnia część aktu koncentruje się na wielkiej scenie wejścia na pokład. Podczas tej ostatniej wyprawy bohaterowie zbliżają się do własnej śmierci.

W czwartym akcie słyszane wcześniej tematy następują jeden po drugim, sprawiając, że przeszłość i teraźniejszość wpływają na siebie nawzajem, co nadaje całej operze spójny przekaz poetycki. Muzyka nie musi nic opisywać, ponieważ nie dzieje się nic, czego logicznych konsekwencji nie jesteśmy świadkami. Finał Manon

jest nieuniknionym skutkiem jej sposobu życia, staje się ono wydarzeniem metaforycznym, ponieważ stanowi nie tylko śmierć postaci, ale również symbol jej zawstydzającej miłości.

Largo sostenuto $\text{♩} = 50$ I. solo

(le Cortigiane si mettono in fila)
fi-lai...

div.

Largo sostenuto $\text{♩} = 50$

Przykład 3.13. – G. Puccini: Opera *Manon Lescaut*, akt 3, takty 14-16.⁸⁹

W czwartym akcie słyszane wcześniej tematy następują jeden po drugim, sprawiając, że przeszłość i terażniejszość wpływają na siebie nawzajem, co nadaje całej operze spójny przekaz poetycki. Muzyka nie musi nic opisywać, ponieważ nie dzieje się nic, czego logicznych konsekwencji nie jesteśmy świadkami. Finał *Manon* jest nieuniknionym skutkiem jej sposobu życia, staje się ono wydarzeniem

⁸⁹ G. Puccini - *Manon Lescaut*, pełna partytura, wyd. Milan: G. Ricordi, 1915. Plate 115300, Mineola: Dover Publications, 1995, s. 419.

metaforycznym, ponieważ stanowi nie tylko śmierć postaci, ale również symbol jej zawstydzającej miłości.

Na początku czwartego aktu symbolika muzyczna postaci została ponownie użyta do podkreślenia rozpaczliwej atmosfery tragedii. Puccini kontynuuje melodię rozpoczynającą *Crisantemi*, która towarzyszy parze kochanków w ich pełnej trudu wędrówce przez pustynię. Opera nie przedstawia nam przyczyny tej ucieczki. Z powieści Abbé Prevosta dowiadujemy się, że po dotarciu do Nowego Orleanu des Grieux zabił bratanka gubernatora, gdy ten próbował porwać Manon. W chwili, gdy Manon leży nieprzytomna na ziemi, a des Grieux jest coraz bardziej zaniepokojony, słyszymy temat bólu sprzed kilku aktów. Des Grieux płacze i śpiewa temat intermezza, nawiązując dialog z orkiestrą. Jego płacz budzi Manon, która z wielką siłą przejmuje melodię. Następnie śpiewają razem, dochodząc do wysokiego c, które wyraża krzyk dwóch osób znajdujących się w rozpaczliwej sytuacji. Stan kobiety szybko się pogarsza, co jest odzwierciedlone w jej temacie, w którym pojawia się coraz więcej zmian w postaci skróceń i deformacji.

W tym akcie uwaga skupiona jest na arii Manon (*Sola, perduta, abbandonata*), osiągającej ogromną intensywność dramatyczną. Gdy Manon z najwyższym wzruszeniem i udręką wyśpiewuje pierwsze słowa, rozlega się lament oboju, któremu wtóruje flet - w tym momencie budowane wcześniej emocje osiągają punkt kulminacyjny. Dialog między instrumentami reprezentuje jej świadomość własnej sytuacji, a kulminacją jest moment, w którym Manon akceptuje ich interakcję a jej śpiew wplata się w prowadzoną linię melodyczną (patrz przykład 3.14).

Sola... perduta, abbandonata!

Largo

Ob I. *mf* *dim.* Fl II (*sulla scena, interno*) *p* *dim.*

In landa desolata! Horror!

Ob I. *f* *dim.* Fl (*interno*) *p* Ob I. *dim.* *pp*

Intorno a me s'oscura il ciel... Ahimé, son sola! E nel

Ob I. Cl I *cresc.*

profondo deserto io cado, strazio crudel, ah! sola, abbandonata, io, la deserta

MANON

donna! Ah! non vo - - glio mo - rir, no! non vo - glio mo - rir!.....

Przykład 3.14. – G. Puccini: Aria *Sola... perduta, abbandonata* z IV aktu opery *Manon*, takty 4 – 34.⁹⁰

⁹⁰ Edycja własna autora pracy.

W emocjonującej części środkowej Manon ponownie przywołuje główne wątki opowieści, podkreślając „niemożliwe do przewyciężenia” siły, z którymi przyszło jej się zmierzyć w przeszłości, jest to jednak jedynie pretekst. Po rozpaczliwym krzyku, przez chwilę jedynym rozwiązaniem wydaje jej się śmierć, którą Manon spokojnie nazywa *asil di pace* (tłum. azylem spokoju), po czym jej głos wznosi się ku wysokim dźwiękom, z większą siłą unosząc ze sobą początkową rozpaczliwą frazę, podczas gdy wszystkie smyczki wibrują wokół niej (patrz przykład 3.15).

The image displays two systems of a musical score for Manon. The first system features a vocal line (M.) and a string ensemble (Viol., V^{le}, Vo., Cb.). The vocal line includes the lyrics: "A. sil di pa - ce..... o. ra la tom - bain." The string parts are marked with *rit.* and *rall.* dynamics. The second system continues the vocal line with lyrics: "vo. co, no, non voglio morir, non voglio mo - rir! No! no! non vo - glio mo - rir, a. more a." The vocal line is marked with *p* *lento*, *f* *rapido*, and *(con disperazione)*. The string parts are marked with *ff* and *div.* dynamics. A rehearsal mark (14) is present at the bottom of the second system, indicating a *Molto sost.* section.

Przykład 3.15 – G. Puccini: Aria *Sola... perduta, abbandonata* z IV aktu opery *Manon Lescaut*, takty 70 – 81.⁹¹

Gdy wraca des Grieux, zapanowuje nienaturalny spokój, dający kilka chwil wytchnienia. Des Grieux musi przekazać Manon straszną wiadomość, że nie znalazł wody, co oznacza, że jest ona skazana na śmierć. Temat Manon wciąż zanika, podobnie jak jej szanse na przeżycie. Ostatnia scena dialogu niespełnionych kochanków *Gelo di morte* daje tu efekt wywołujący poczucie współcierpienia z bohaterką. W ostatnim momencie czułego dotyku Manon śpiewa ten rozpaczliwy lament równolegle z akompaniamentem altówki, a orkiestra wzmacnia go żałobnymi dźwiękami kotłów. Widzimy tu w miniaturze skondensowaną całą osobowość dziewczyny - gdy zbliża się jej koniec domaga się ostatniego pocałunku, jej zmysłowy zapal jest tu jeszcze bardziej widoczny niż w drugim akcie.

Przewijający się przez cały utwór motyw wciąż odgrywa tu istotną rolę, w zapisie nutowym możemy dostrzec, jak ze „świetlistej młodości” głównej bohaterki zostają ostatnie nikłe promyki. Na koniec, gdy życie Manon łagodnie gaśnie, przywołana zostaje muzyka, która towarzyszyła jej tańcom w salonie Geronte - to przypomnienie o wszystkich jej niedoskonałościach (patrz przykład 3.17).

⁹¹ G. Puccini - *Manon Lescaut*, pełna partytura, wyd. Milan: G. Ricordi, 1915, Mineola: Dover Publications, 1995, s. 466-468.

Tempo del Minuetto dell'Atto 2°, ma più lento

MANON rit.

Le mie col - pe... tra - vol - ge - rà l'o - bli - o ...

Przykład 3.16 – G. Puccini: Opera *Manon Lescaut*, Akt 4, takty: 1-4.⁹²

Za sprawą tragicznego sposobu, w jaki Manon odeszła, połączonego z jej pełnym przeciwności losem, Pucciniemu udaje się trwale zapisać w sercach słuchaczy tę piękną tragiczną postać kobiecą.

Podsumowując można powiedzieć, że Manon jawi się jako prosta wiejska dziewczyna, o pięknym wyglądzie, ale też łatwo padająca ofiarą emocji i niezdolna odmówić sobie światowych przyjemności. Jednocześnie jest jednak też lustrem odbijającym najprawdziwszą słabość człowieka w obliczu pokus oraz zawirowania ludzkiej duszy. Geniusz Pucciniego polega na przełożeniu tej słabości na muzykę, udaje mu się oddać najprawdziwszą osobowość Manon w szczerzy i pełen gorzkiego piękna sposób.

3.2 Postać Tosci w operze *Tosca*

Tosca jest trzy-aktową operą, napisaną przez Giacomina Pucciniego w 1899 roku. Włoskie libretto napisali Luigi Illica i Giuseppe Giacosa. Po raz pierwszy wystawiono ją na deskach rzymskiego Teatro Costanzi 14 stycznia 1900 roku. Opera ta powstała na podstawie popularnej sztuki teatralnej francuskiego dramaturga Victorena Sardou pod tytułem *La Tosca* z 1887 roku. Opisuje ona polityczne intrygi oraz historię miłosną.

W 1899 roku zaledwie trzydziestoletni Puccini upatrzył sobie scenariusz Sardou'a do jego wywołującego niepokój dramatu z rewolucją w tle, traktującego o miłości i nienawiści, o pasji i śmierci. Sztuka została stworzona dla aktorki Sarah Bernhardt, będącej prawdopodobnie jedyną osobą, która mogła sprostać tak

⁹² Edycja własna autora pracy.

wymagającej, pełnej intensywności roli. Chociaż krytycy negatywnie ocenili ten utwór, to publiczność go uwielbiała, a Puccini postanowił na jego podstawie napisać operę.

Wydawca Pucciniego, Giulio Ricordi zdobył prawa autorskie dla innego włoskiego kompozytora, Alberta Franchettiego. Rozpoczął on pracę wraz z librecistą Illicą, jednak wkrótce potem projekt został przekazany Pucciniemu, a powód takiego obrotu spraw nadal pozostaje niejasny. Początkowo Giacosa opierał się przed stworzeniem scenariusza, albowiem nie podobała mu się przedstawiona historia, a także wiedział, że napisanie do niej odpowiedniego libretta będzie trudne. Dodatkowo Sardou, autor oryginału, stanowczo nalegał na zachowanie prawa do zatwierdzania jakichkolwiek zmian wprowadzonych w scenariuszu. W 1899 roku Puccini spędził z nim nieco czasu walcząc o własne upodobania teatralne. Ricordiemu nie podobała się stosunkowo mała ilość partii lirycznych w akcie III i próbował przekonać Pucciniego, aby ten dodał ich więcej. Ostatecznie kompozytor postawił na swoim, a skończone dzieło, w którym udało się uniknąć wielkich scen i zachować małą ilość arii solowych oraz ansambli, było bardzo nowatorskie.⁹³

Akcja opery toczy się w określonych miejscach w Rzymie. Puccini chciał, aby jego muzyka była jak najbardziej realistyczna. W akcie I podczas *Te Deum*, gdy Scarpia rozpoczyna przepelniony żądzą zemsty żarliwy monolog, w tle słychać dźwięki procesji. Chcąc zdobyć właściwą melodię hymnu Puccini napisał list do znajomego duchownego w Rzymie, gdyż wiedział, że w zależności od regionu występują różne jej wersje. Znalazł także specjalistę od dzwonów kościelnych, aby pomógł mu ustalić, które z nich biły na ceremonie poranne, a także aby dowiedzieć się, jaka była wysokość dźwięku największego dzwonu w Bazylice św. Piotra. Jako tło do fragmentu (preludium aktu III), w którym pojawia się śpiewający w oddali pastuszek, Puccini wyszukał odpowiednią pieśń ludową.

Z uwagi na tło akcji opery, sztuka nie mogła mieć swojej premiery nigdzie indziej niż w Rzymie. Puccini nie przewidział jednak reakcji, jaką może wywołać opera mówiąca głównie o represjach politycznych, nadużyciach ze strony władzy i przestępstwach. Przed premierą istniało niebezpieczeństwo zejść z użyciem siły, sugerowano nawet możliwość ataku bombowego. W dniu premiery, podczas podnoszenia kurtyny, wśród pełnych wściekłości okrzyków publiczności, obawiano

⁹³Anthony Tommasini, *The Indispensable Composers: A Personal Guide*. Penguin (2018), s. 370.

się najgorszego, jednak opera odniosła natychmiastowy sukces. Gdyby nie negatywny stosunek krytyków do jej skrajnie dramatycznej fabuły, byłyby nadal często grana. Najśłynniejszy fragment opery, aria głównej bohaterki z II aktu *Vissi d'arte* został dodany przez Pucciniego w ostatniej chwili, gdyż śpiewaczka narzekała, iż jej rola nie doczekała się odpowiedniej dla niej arii.

3.2.1 Tło historyczne

Według libretta, akcja *Tosca* ma miejsce w Rzymie w czerwcu 1800 roku. Sardou w swoim dziele jeszcze dokładniej określił czas wydarzeń - akcja toczy się 17 i 18 czerwca 1800 roku po południu, wieczorem i o poranku.

Włochy od dawna były podzielone na niewielkie państewka, a w znajdującym się w środkowych Włoszech Rzymie nad Państwem Kościelnym władzę sprawował papież. Po rewolucji francuskiej, w 1796 roku, Napoleon dowodzący armią francuską najechał Włochy, a 2 lutego 1798 roku, nie napotykając wielkiego oporu, wkroczył do Rzymu, gdzie ustanowił republikę. 20 lutego 1798 roku papież Pius VI został wzięty do niewoli i skazany na wygnanie (jego śmierć nastąpiła na wygnaniu w 1799 roku, a jego następcą, Pius VII, którego wybrano 14 marca 1800 roku w Wenecji, dotarł do Rzymu dopiero 3 lipca, dlatego też podczas dni opisanych w operze w Rzymie nie ma ani papieża, ani jego władzy). Rządy nad nową republiką sprawowało siedmiu konsulów, w operze właśnie to stanowisko zajmuje Angelotti. Prawdopodobnie jego postać powstała w oparciu o rzeczywistego konsula, Liberio Angelucciego. We wrześniu 1799 roku broniący republiki Francuzi wycofali się z Rzymu, a po ich odejściu miasto zajęły wojska Królestwa Neapolu.

W maju 1800 roku Napoleon, będący wówczas niepodważalnym przywódcą Francji, wraz ze swoim wojskiem raz jeszcze przekroczył Alpy i dotarł do Włoch. 14 czerwca jego siły spotkały się z armią austriacką w bitwie pod Marengo (pod Alessandrią). Początkowo wojska austriackie odniosły zwycięstwo i przed południem przejęły kontrolę nad polem bitwy. Dowodzący Austriakami Michael von Melas przesłał obwieszczającą to wiadomość na południe Włoch, jednakże po południu pojawiły się nowe siły armii francuskiej, a Napoleon dopuścił atak na zmęczone już wojska austriackie. Gdy pozostali przy życiu żołnierze Melasa wycofywali się wyczerpani, wysłał on drugą, zmienioną już wiadomość na południe. W następstwie

tej bitwy Neapolitańczycy porzucili Rzym, który przez kolejnych czternaście lat znajdował się pod panowaniem Francuzów.⁹⁴

3.2.2 Analiza wizerunku Tosci

Tosca jest jedną z najsłynniejszych ról kobiecych w świecie opery. Odnosimy jednak wrażenie, że jako kobieta, pada ofiarą zmywy kościoła i władzy. Do pewnego stopnia rządzący Watykanem przymykają oko na zastraszającego ją Scarpę i stosowane wobec niej represje. Nie ma w tym nic zaskakującego. Gdy Kościół zaczyna ingerować w zwyczaje społeczne, w charakteryzującym się od dawna patriachatem i dyskryminacją płciową społeczeństwie, nieważne czy to we Francji, Włoszech czy Hiszpanii, mężczyźni usilnie próbują przejąć kontrolę nad kobiecym ciałem. Patrząc z tej perspektywy zauważamy, że większość religii uświęca takie zachowanie twierdząc, że wypełniany jest nakaz Boga, że działa się według jego wskazówek. Od Moliera po Pucciniego, jednym z zadań, które postawili przed sobą artyści, było potępienie takiej hipokryzji.

Jednakże to bardzo kontrowersyjne zagadnienie wymaga wielopłaszczyznowej analizy. Tosca pada ofiarą rządów patriarchalnych, ale Puccini również jest mężczyzną należącym do tego społeczeństwa. Jeżeli przyjrzeć się dokładniej, nie jest on szczególnie delikatny dla swojej bohaterki. Opisuje ją jako kobietę działającą pod wpływem zazdrości, co zostaje przez niego wykorzystane do rozwoju dramatycznego fabuły: to z powodu jej zazdrości schwytywany zostaje jej kochanek, a następnie, na zasadzie efektu motyla, doprowadza ona do jej własnego samobójstwa.

Nim jeszcze Tosca pojawi się na scenie, z arii Cavaradossiego dowiadujemy się, że jest ona piękną kobietą o czarnych oczach. Artysta maluje dla kościoła obraz Matki Boskiej, a występująca na nim piękna kobieta często przychodzi do kościoła, artysta jednak podczas malowania myśli o swojej ukochanej, Florii Tosce. Utwór wykorzystuje już impresjonistyczne elementy, poruszając się w równoległych kwintach i kwartach, a przeplatające się ze sobą dźwięki dwóch fletów oddają liryczny hołd kobiecemu pięknu.

Tosca jest trzecią kobiecą rolą Pucciniego, którą słyszymy nim jeszcze pojawi się na scenie. Tym razem jednak oczekiwana bohaterka nie jest uroczą, delikatną dziewczyną niczym Fidelity czy Mimi, a raczej gwałtowną, wybuchową, pełną pasji

⁹⁴ Susan Vandiver Nicassio, *Tosca's Rome: The Play and the Opera in Historical Context* (paperback ed.). Oxford: University of Chicago Press (2002), s. 204–205.

kobietą. Muzyka, która towarzyszy wejściu Toski jest niezwykle liryczna. Motyw melodyczny wprowadzają wiolonczela i skrzypce solo, stanowiąc on będzie muzyczny motyw przewodni całej opery (patrz przykład 3.17).

25 Andantino sostenuto ♩ = 56
solo

I. *P dolcissimo*
II. *ppp*
III. *ppp*

Fl. I. *ppp*
Fl. II. *ppp*
Fl. III. *ppp*

Cl. I. *ppp*
Cl. II. *ppp*

Cl. b. *ppp*
in Sib. *ppp*

Fag. *ppp*

Celeste *p*

Arpa *pp le note della m.d.* *pp la m.d.*
f ben marcato il basso *f marcato il basso*

TOSCA (entra con una specie di violenza, guardando intorno sospettosa) (lo respinge bruscamente)

CAV. (si appressa a Tosca per abbracciarla)
qui!

25 Andantino sostenuto ♩ = 56
pizz.

Viol. *pppp*
pizz.

Vcl. *pizz.*
pppp

Vc. I. solo arco
II. solo arco
P dolcissimo
pizz.

Cb. *ppppp*

Przykład 3.17 – G. Puccini: Opera *Tosca*, Akt 1, takty 1-4.⁹⁵

Jednak Cavaradossi nie otworzył drzwi na czas, dlatego Tosca zaczyna podejrzewać, że ukochany ją zdradza, ukazując tym w pełni swoją zazdrosną naturę. To pierwsza cecha charakteru, którą Puccini nadał swojej bohaterce kształtując jej wizerunek. Tutaj także dochodzi do nagłej zmiany w muzyce i liryczna atmosfera, przeradza się w pełną powątpiewania oraz niepokoju. Aby rozwiązać wątpliwości

⁹⁵ G. Puccini: *Tosca*, pełna partytura, wyd. Milan: G. Ricordi (1924, 1954), Mineola: Dover Publications, 1991.

ukochanej, Cavaradossi zapewnia ją o swej szczerzej miłości i próbuje pocałować, jednak Tosca upomina go, że znajdują się w kościele, a ona właśnie chciała się pomodlić. Odkrywamy w ten sposób jej bogobożność. Muzyka natomiast powraca do lirycznego motywu przewodniego. Wkrótce po tym, Tosca oznajmia Cavaradossiemu, że chce by zabrał ją wieczorem do swojej willi, co ukazuje jej umiejętność przejęcia inicjatywy w sprawach miłosnych, a także jej głębokie uczucie do Cavaradossiego. Wyrazem tej miłości jest duet *Non la sospiri la nostra casetta*, ozdobiony rozproszonymi dźwiękami harfy i czelesty. W jednej chwili pojmujemy temperament głównej bohaterki. Zajmujące centralne miejsce w kompozycji duetu allegro moderato służy ukazaniu jej w pełnej naturalności. Gdy emocje Tosci sięgają zenitu, Cavaradossi bardzo naturalnie, od wysokiego b1 wchodzi w interakcję z jej śpiewem, co symbolizuje kwitnącą w dwojgu kochanków miłość.

Stojąc przed obrazem Maryi, Tosca pyta, kim jest złotowłosa kobieta na obrazie. Cavaradossi z miną winowajcy przekręca prawdę, mówiąc od niechcenia, że kobietą tą jest Magdalena. Nagle Tosca rozpoznaje postać i krzyczy, że to Attavanti, jej rywalka z teatru. Zazdrość Tosci nie zna granic. W tym momencie, aby oddać wściekłość bohaterki, w muzyce pojawia się motyw przewodni pełen napięcia. Występuje on później raz jeszcze, podczas ostatniego monologu Scarpii.

Wyjaśnienia Cavaradossiego sprawiają, że ukochana zaczyna wierzyć w jego szczerłość. W końcowej części duetu dominuje melodia wywodząca się z występującego na początku opery tematu miłosnego, podlegająca przekształceniom w myśl zasady rozwoju idei tematycznej, zgodnie z wymaganiami dramatycznymi. Tosca natomiast zachowuje się jak małe dziecko i żąda od ukochanego, aby zmienił kolor oczu postaci na obrazie na czarne, takie jak jej własne, co jeszcze raz ukazuje targającą nią zazdrość (patrz przykład 3.18).

The image shows a musical score snippet for two characters, Cavaradossi and Tosca. The score is written on a single staff with two clefs. The first clef is for Cavaradossi and the second is for Tosca. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: "Mia ge - lo - sa! Sì, lo sen - to, — ti tor - men - to sen - za po - sa." There are musical markings above the staff, including a fermata over the first measure and a 'Q' marking above the second measure.

Przykład 3.18 – G. Puccini: Akt I opery *Tosca*, takty: 2- 6.⁹⁶

Kiedy uspokojona Tosca opuszcza kościół, Cavaradossi wraca do rozmowy z Angelottim, zapowiadającej jądro dramatu. Z wyznania *È buona la mia Tosca, ma*

⁹⁶ Edycja własna autora pracy.

credente / al confessor nulla tiene celato (tłum. *Moja Toska jest dobra, ale wierząca / nie ukrywa niczego przed spowiednikiem*) dowiadujemy się, że Tosca nie potrafi dochować tajemnicy, dlatego też Cavaradossi nie śmie powiedzieć jej o sprawie Angelottiego.

Cavaradossi szybko zabiera Angelottiego do swojej willi, gdzie ten ma być bezpieczny. Do kościoła wchodzi Scarpia, prefekt policji poszukujący zbiega. Znajduje jedynie wątpliwą poszlakę, którą jest ubranie kobiety. W tym momencie natyka się na niego szukająca Cavaradossiego Tosca. W trakcie duetu wybrzmiewa dźwięk dzwonu, a towarzyszący mu podniosły nastrój ceremonii symbolizuje wzajemny szacunek, jakim nadal darzą się te dwie osoby. Z trudem także przychodzi ukrycie swegożądania, nawet, jeżeli jego obiekty dla obojga bohaterów są inne.

Wraz z powrotem Tosci na scenę wraca także jej zazdrość, która stanowi nieodłączny, główny element jej miłości. Nie umyka ona uwadze Scarpia, który postanawia ją wykorzystać. Dwa zdania: *Per ridurre un geloso allo sbaraglio / Jago ebbe un fazzoletto ... ed io un ventaglio* (tłum.: *Aby doprowadzić zazdrosnego mężczyznę do porażki / Jago miał chusteczkę... a ja wachlarz*) nie tylko oddają szacunek głębokim emocjom obecnym u Verdiego, Boito, czy w szekspirowskim Otellu, ale także intensyfikują motyw zazdrości, dając jednocześnie poczucie, że wielka machina katastrofy została włączona. Scarpia oferuje Tosce święconą wodę, a znaczenie tego gestu jest potężne i pod płaszczykiem delikatności skrywa atmosferę szantażu. Przebiegły Scarpia nie ma wątpliwości co do powodzenia własnego planu, kiedy dzięki kobiecemu wachlarzowi wzbudza w Tosce podejrzenia. W jej głowie natychmiast pojawia się myśl, że „jej cudowne gniazdko zostało splamione błotem” (*bel nido insozzato di fango*), a jej zazdrość wybucha po raz kolejny. Poprzez zmiany w tonacji muzyka odzwierciedla transformacje, jakie zachodzą w uczuciach Tosci, co zapewnia dramatyczny efekt, a także zapowiada zbliżające się niebezpieczeństwo. Tosca postanawia udać się do „wiarołomcy”. Przed opuszczeniem sceny, wybrzmiewa muzyczny motyw miłości Tosci i Cavaradossiego, przedstawiający wspomnienia bohaterki dotyczące ich płomiennego uczucia. Scarpia wzbudził zazdrość w Tosce, aby odkryć, gdzie ukrywa się jego zbieg i osiągnąć swój cel.

Temat rozpoczynający akt II portretuje postać Scarpia i cała struktura muzyczna jest skierowana na jego postać aż do wejścia na scenę Cavaradossiego. W zaledwie kilku taktach pojawiają się trzy występujące już wcześniej motywy, jakby Scarpia wspominał niedawne wydarzenia: ucieczka zbiega (przykład 3.20, motyw W),

obraz kochającej, zazdrosnej Tosci przy jednoczesnym rozwoju jego własnego planu (przykład 3.19, motyw Q), pełne miłości i namiętności uczucie pomiędzy Toscą, a Cavaradossim, które wzbudza w nim ekscytację i popycha do destrukcyjnych działań (przykład 3.19, motyw L). Bardzo trudno byłoby osiągnąć jeszcze bardziej intensywny poziom kondensacji znaczeń.

Przykład 3.19 – G. Puccini: opera *Tosca*, akt 2, wstęp, takty 1-8.⁹⁷

Gdy Tosca pojawia się na scenie, dochodzi do przelotnego powitania między nią a Scarpia. W krótkiej frazie instrumentów dętych drewnianych wybrzmiewa ból i cierpienie, altówka i wiolonczela osiągają wysokie tony, a dialog bohaterów przeradza się w zatrważające starcie, sprawiając, że pogrążają się oni w silnym muzycznym kontraście: tutaj, podobnie jak w innych miejscach, Puccini w linii wokalne Tosci wprowadza „madrigalismo” — napisał on skoczny okres, aby przywołać obraz „diabolicznego” śmiechu (patrz przykład 3.20).

Przykład 3.20 – G. Puccini: *Tosca*, scena Scarpia & Tosca z aktu 2, takty 2-9.⁹⁸

Przesłuchaniu Cavaradossiego towarzyszy pełne dramatyzmu vibrato instrumentów smyczkowych. Po otwarciu drzwi przez Scarpia, gdy Cavaradossi

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Ibid.

wydaje z siebie przejmujący krzyk, który rozdziera Tosce serce, napięta atmosfera sięga zenitu, a głos śpiewaczki wchodzi na nowe wysokości. Można jednak zauważyć inny ozdobnik wizualny (patrz przykład 3.21, motyw X), który pojawia się także później. W partii sopranowej da się wyczuć nutkę hysterii, kiedy z wysokiego c³ i z wysokiego b² następuje skok o oktawę w dół.



Przykład 3.21 – G. Puccini: *Tosca*, akt II, takty 3-5.⁹⁹

Jest to jeden z kluczowych momentów całego dzieła, które przesądza o jego pełnym dramatyzmie całokształcie. Silnego efekt *katharsis*, wywołany przez muzykę wokalną i potężną siłę akompaniamentu orkiestrowego, wspólnie oddających w sposób bardzo realistyczny przekazywane stany bohaterów. Tosca cierpi w obliczu tortur, jakim poddany jest Cavaradossi, który nie chce przyznać się do winy. Malarz jak mantrę powtarzał ukochanej, aby zachowała milczenie jednak, gdy tortury przybierają na sile, serce śpiewaczki mięknie i bezradnie zdradza miejsce, w którym ukrywa się Angelotti. Wyznanie odbywa się bardzo szybko i stanowi echo frazy dotyczącej „bezpiecznej kryjówki nie do odnalezienia”, którą Cavaradossi wskazał zbiegowi w I akcie (patrz przykład 3.22).

Przykład 3.22 – G. Puccini: *Tosca*, akt I, takty 11-14 I akt II takty 1 – 5.¹⁰⁰

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Ibid.

Następnie orkiestra smyczkowa nagle milknie, a zaraz po tym Scarpia szyderczo śmieje się ze swego przeciwnika i Cavaradossi zostaje wciągnięty na scenę. W pierwszej chwili Tosca nie śmie przyznać, że zdradziła kryjówkę Angelottiego, jednak Scarpia wydaje Spolettiemu rozkaz zdemaskowania kłamstwa, które padło z ust śpiewaczki. Specjalnie stara się uświadomić Cavaradossiemu, że dalsze wytrzymywanie tortur nie ma sensu. Kiedy malarz raz jeszcze zostaje popchnięty, Scarpia zasiada przy stole, a muzyka powraca motywem do początków tego aktu, prawie tak, jakby nic się nie wydarzyło. Tosca błaga Scarpie, aby wypuścił jej ukochanego, a wtedy nadchodzi dawno wyczekiwany przez niego moment zastraszenia. Gdy śpiewaczka pyta Scarpie o cenę za uwolnienie ukochanego, w muzyce znów pojawia się konflikt. Pełna szyderstwa odpowiedź Scarpii zostaje wzmocniona przez wzmagający się temat grany przez instrumenty dęte drewniane. Wskazuje on na władające prefektem policji pożądanie i prowadzi do otwarcie erotycznego oświadczenia: *Già mi struggea l'amor della diva* (tłum. *Dręczyła mnie już miłość do divy*). W tym pełnym niezwykłego napięcia momencie za oknem rozlega się dźwięk werbli, które na chwilę studzą gorące wyznania Scarpii. Złowieszczy rytm przypomina, że Cavaradossi wkrótce zostanie stracony. Scarpia, wskazując na to, że to ostatnia godzina życia malarza, wciąż wywiera presję na Tosce, żądając, by mu się oddała. Tym samym śpiewaczka staje kolejny raz przed niezwykle trudnym wyborem.

To właśnie w tym momencie śpiewa ona słynną arię *Vissi d'arte*. W tej solowej opowieści, nawiązuje do swojej dawnej dobroci i pobożności. Utwór ten pozwala nam na chwilę „odpocząć” od nieprzerwanego, intensywnego tempa sztuki. Puccini użył go także, aby zmienić wizerunek swojej bohaterki. Z płytkiej, zazdrosnej aktorki staje się jakby zupełnie inną kobietą, a jej ból porusza widownię. W arii nie może ona uwierzyć, dlaczego Bóg karze tak pobożną kobietę jak ona. Na początku utworu Puccini napisał wskazówki: *pianissimo, dolcissimo, con grande sentimento* (tłum.: bardzo miękko, bardzo słodko, z wielkim uczuciem). Od początku śpiewu, z towarzyszeniem pierwszego przewrotu trójdźwięku, przypominającego falsobordone¹⁰¹ z nabożeństw kościelnych, aż do głównej części w tonacji Es-dur, aria jest pełną reprzyką motywów muzycznych ze sceny w akcie I, kiedy Tosca pojawia się

¹⁰¹ Falsobordone - styl recytacji występujący w muzyce między XV a XVIII w. Najczęściej związany jest z harmonią chorałów gregoriańskich, a jego podstawą jest postać zasadnicza trójdźwięku. Najwcześniej pojawił się w 1480 r. na południu Europy.

w kościele. W pełnej religijności atmosferze główna bohaterka łączy ze sobą cierpienie wywołane torturami, których świadkiem była przed chwilą, i pobożne modlitwy kierowane do Boga. Dlatego pyta: *perché, Signor?*. Pytanie powtarza się aż do punktu kulminacyjnego i aria kończy się wysokim b².

Puccini myślał o usunięciu tej arii, aby nadać większej spójności akcji opery, jednak ostatecznie pozostawił ją w partyturze. Okazało się, że była to słuszna decyzja, ponieważ efekt tej przepełnionej bólem modlitwy rozszerzył czas psychologiczny, jakby nagle przed oczami Tosci stało jej całe życie. Mogło się to ziścić dzięki technice reminiscencji, na której oparta jest ta aria.

Po zakończeniu arii w trzech akordach Scarpia wybrzmiewa bezlitosna melodia. Pomiędzy błaganiem śpiewaczki, a jego ekscytacją powodowaną pożądaniem pada naglące pytanie: *resolvi* (tłum. *decyduj*). Łapiący oddech Spoletta wraca na scenę, aby poinformować o samobójstwie Angelottiego, czym tylko potęguje i tak ogromne już napięcie. Darząca Cavaradossiego głębokim uczuciem Tosca, pragnąc uratować życie ukochanemu zostaje zmuszona przystać na niegodziwą propozycję Scarpia. Ten wydaje rozkaz zabicia Cavaradossiego, ale Tosce daje słowo, że to „pozorowana śmierć” (*un’uccisione simulata*). Sposób, w jaki rozmawia ze Spolettą daje jednak do zrozumienia, że istnieje pomiędzy nimi tajemne porozumienie, co zdradzają także niewielkie muzyczne poszlaki.

Jednak przed ustąpieniem szantażowi, Tosca stojąca przed Scarpia zarówno na scenie jak i w muzyce bierze nad nim górę. Otrzymała przepustkę, która pozwoli jej i Cavaradossiemu bezpiecznie opuścić Rzym. Kiedy Scarpia wypisuje dokument, pełna dramatyzmu muzyka na scenie narasta. Tosca dostrzega nóż, który umieszcza pod odzieniem. Kiedy Scarpia zbliża się do niej, śpiewaczka z zaskoczenia zadaje śmiertelne ciosy. Odkrywamy w tej scenie, że jest zdolna zarówno do miłości, jak i nienawiści. Widzimy, jak ta słaba kobieta, przyparta do muru, potrafi wykazać się zadziwiającą siłą. To tutaj Puccini zaplanował punkt kulminacyjny konfliktu dramatycznego całej opery. Podejmując walkę z okrutnym losem słaba z natury kobieta wykazuje się także nieustraszoną siłą ducha. Zabójstwu Scarpia towarzyszą kilkuminutowe, pełne napięcia, rozdierające wysokie dźwięki, a frazy pojawiające się w tej scenie niezwykle zbliżone są do mowy.

Po scenie śmierci słyszymy pełną ekspresji muzykę smyczkową. Kiedy Tosca wyciąga z ręki martwego Scarpia przepustkę, oznajmia: *E avanti a lui tremava tutta Roma!* (tłum. *W jego obliczu cały Rzym drży!*). Zdanie to, wymyślone przez

Pucciniego, wywołuje potężny efekt dramatyczny. Gdy kompozytor zdał sobie sprawę, że ma zostać wycięte, wyraził zdecydowany sprzeciw. Miał rację, ponieważ zdanie to jest doskonałym przykładem przemowy scenicznej. Zabójstwo pozwoliło Tosce uniknąć przemocy seksualnej, ale nie uchroniło jej sumienia przed nakazami religijnymi. Mając je cały czas w sercu układa ciało Scarpai, w rękach ściskając krzyż. Z powagą zapala świece wokół zwłok prefekta policji, czemu towarzyszy groteskowa muzyka. Temat związany z rozwiązłością sprawia, że muzyka w ironiczny sposób pokazuje żalobę. Powtarzają się wciąż na nowo trzy akordy symbolizujące nieżyjącego barona Scarpai. Ostatni z nich jest w tonacji molowej, a nie durowej, co obrazuje śmierć potwora. Dźwięk kotłów podrywa Toscę do działania i czym prędzej udaje się ona do zamku Sant'Angelo, chcąc uratować Cavaradossiego. Akt dobiega końca przy dźwiękach muzyki orkiestrowej zapowiadających śmierć, a wtóruje im głos kotłów.

W akcie III zbliża się czas egzekucji Cavaradossiego, który z przygnębieniem wspomina Toskę. Jej pojawieniu się towarzyszy wyrazisty, jasny motyw muzyczny. Nawet jeśli ukochana pokazuje mu „przepustkę”, on ma świadomość nieuchronnej śmierci. W tej chwili ponownie pojawia się akord Scarpai, a forma trzeciego przewrotu molowego jest taka sama jak w finale aktu II, co tylko potwierdza, że wola barona, nawet po jego śmierci, jest nadal aktualna. Tosca opowiada Cavaradossiemu o swojej walce ze Scarpią i o zdobyciu dla niego fałszywego wyroku śmierci. Cavaradossi jest wzruszony działaniem ukochanej, jednak muzyka i pewność siebie Tosci kłócą się ze sobą, a wszystkie przerażające chwile, które miały miejsce w akcie II zostają po raz kolejny przypomniane w temacie głównym. Sprawiają, że nastrój przedstawianych przez śpiewaczkę wydarzeń staje się jeszcze bardziej napięty. Aż do nagłego skoku do wysokiego c3, kiedy muzyka staje się niczym ostrze noża tańczące przed naszymi oczami. Później, Cavaradossi bardzo delikatnym motywem rozpoczyna duet, chwali odwagę ukochanej i zanurzając się w jedenastozgłoskowcu, opiewa dłoń swojej lubej. To jasno pokazuje, że Giacosa i Illica włożyli niemało wysiłku, aby podnieść wartość poetycką tego spotkania. Zestawili je z okrucieństwem rzeczywistości. Opanowana Tosca daje Cavaradossiemu wskazówki jak ma upozorować śmierć podczas egzekucji. Wkrótce później jednak uczucia biorą górę i śpiewaczka zaczyna myśleć o ich wspólnej przyszłości.

Podczas ostatniej rozmowy malarz wyraża jeszcze silniejsze pragnienie pocieszenia. Jednak skądś odzywa się dźwięk dzwonu, przypominający

o rzeczywistości. To tutaj pojawiają się słynne słowa Tosci pełne czarnego humoru: *Bada!... / Al colpo è mestiere / che tu subito cada* (tłum. *Uważaj!... / Przy ciosie, twoim obowiązkiem / jest natychmiast upaść*). Cavaradossi odpowiada w tonie, który mógłby się wydawać wyśmiewaniem samego siebie, dla publiczności oczywiście wzmaga to tylko poczucie grozy: *Non temere / che cadrò sul momento – e al naturale* (tłum.: *Nie obawiaj się, że upadnę na miejscu – i to naturalnie*). Na samym końcu dwoje kochanków śpiewa unisono kilka taktów, przejmując początkowy temat czterech waltorni.

Cavaradossi zostaje zaprowadzony na miejsce egzekucji. Śpiewaczka także pojawia się w miejscu pozorowanego stracenia. W rzeczywistości nie ma czasu, aby Tosca zamknęła Cavaradossiemu oczy *con mille baci* (tłum.: *tysiącem pocałunków*). Orkiestra rozpoczyna marsz w tonacji G-dur, w tempie *Largo con gravità* (metrum 2/4). Towarzyszy on rozmieszczeniu oddziału żołnierzy i ostatnim gestom skazańca, i odznacza się ironiczną dwuznacznością (patrz przykład 3.23, kolejna storna).

Pojawiają się w nim nie tylko podobieństwa do muzyki rozbrzmiewającej podczas pisania „przepustki” przez Scarpię, ale także znajdują się odwołania do interwału tercji małej słyszanego w trakcie tajnej rozmowy między baronem Scarpia a Spoletta.

Rozlegają się wystrzały, Cavaradossi pada. Ostatnią tragiczną „ironią” są wypowiedziane w tym momencie przez Toscę słowa: *Ecco un artista!* (tłum.: *Oto artysta!*). Następnie żołnierze opuszczają miejsce stracenia. Okazuje się, że kula z karabinu była jednak prawdziwa, a jej ukochany naprawdę nie żyje. Tosca jest wstrząśnięta. Jej wcześniejsze rozmyślenia o ucieczce z Cavaradossim po pozorowanej egzekucji okazały się naiwne. Uwierzyła, że Scarpia był z nią szczery. Kiedy dociera do niej prawda, doszczętnie traci nadzieję. Zabójstwo Scarpii zostaje odkryte, a żołnierze powracają. Ostatnia scena jest sceną reprezentatywną dla całej opery. Tosca rzuca się ze szczytu wieży zamku, wykrzykując *O Scarpia, avanti a Dio!* (tłum.: *O Scarpio, przed Bogiem!*). Decyzja kobiety o odebraniu sobie życia i jej ostatnie słowa stanowią apogeum osobistej tragedii bohaterki.

Largo con gravità ♩ = 52

(Dallà scaletta saleun drappello di sol)

Largo con gravità ♩ = 52

Przykład 3.23 – G. Puccini: *Tosca*, akt III, takty: 2 – 3.¹⁰²

¹⁰² G. Puccini: *Tosca*, pełna partytura, wyd. Milan: G. Ricordi (1924, 1954). Plate P.R. 111./*Tosca* in Full Score, Mineola: Dover Publications, 1991, s. 419.

3.3 Postać Cio-Cio-San z *Madame Butterfly*

Pierwsze wystawienie *Madame Butterfly* odbyło się 17 lutego 1904 r. w teatrze La Scala w Mediolanie. Giacomo Puccini do swojej trzyaktowej opery wykorzystał libretto w języku włoskim, którego autorami byli Luigi Illica i Giuseppe Giacosa. Dzieło to należy do najczęściej wykonywanych ze wszystkich oper tego kompozytora.

3.3.1 Tło historyczne

Będąc w Londynie latem 1900 roku, Puccini obejrzał jednoaktową sztukę amerykańskiego producenta teatralnego i dramaturga Davida Belasco *Madame Butterfly*, opowiadającą o nieszczęśliwej historii miłosnej japońskiej gejszy do amerykańskiego marynarza (na podstawie opowiadania *Madame Butterfly* amerykańskiego pisarza Johna Luthera Longa z 1898 roku, który to z kolei tekst oparty jest na historii opowiedzianej Longowi przez jego siostrę, Jennie Correll; oraz na wół autobiograficznej francuskiej powieści Pierre'a Lotiego z 1887 r. *Madame Chrysanthème*). Mimo że Puccini nie znał angielskiego, był tak poruszony ponurym pięknem sztuki, że poprosił swojego wydawcę, Giulio Ricordiego o nabycie praw autorskich do jej fabuły¹⁰³. Na początku 1901 roku kompozytor i jego ulubieni scenarzyści, Illica i Giacosa, z którymi wcześniej współpracował przy *Manon Lescaut*, *La Bohème* i *Tosca*, rozpoczęli pracę nad *Madama Butterfly*.

Pierwotna wersja opery Pucciniego *Madama Butterfly*, podzielona na dwa akty, miała premierę w mediolańskiej La Scali 17 lutego 1904 roku. Opera została źle przyjęta przez publiczność, mimo że w głównych rolach wystąpili tak znani śpiewacy jak sopranistka Rosina Storchio, tenor Giovanni Zenatello i baryton Giuseppe De Luca. Wynikało to po części z tego, że Puccini skończył ją pisać z opóźnieniem i nie miał wystarczająco dużo czasu na próby. Puccini poprawił operę jeszcze w tym samym roku, dzieląc akt II na dwie części, wykorzystując partię chóralną w *mormorando* jako pomost do aktu III i wprowadzając inne modyfikacje. Druga wersja została wystawiona z Sołomiją Kruszelnycką¹⁰⁴ w roli Cio-Cio-San w Brescii

¹⁰³ Arthur Groos, *The Puccini Companion*, Lieutenant F. B. Pinkerton: *Problems in the Genesis and Performance of Madama Butterfly*. New York: Norton (1994), s. 169–201.

¹⁰⁴ Sołomija Kruszelnycka (23 września 1872 – 16 listopada 1952), jedna z najbardziej znanych ukraińskich sopranowych śpiewaczek operowych pierwszej połowy XX wieku.

28 maja 1904 roku, gdzie odniosła wielki sukces¹⁰⁵. To właśnie ta wersja miała swoją premierę w Stanach Zjednoczonych w 1906 roku, najpierw w październiku w Waszyngtonie, a następnie w listopadzie w Nowym Jorku.

Puccini stworzył w ciągu kilku lat swojej twórczości aż pięć wariantów tej opery. W 1906 roku napisał trzecią wersję i już rok później, dokładnie 11 lutego 1907 roku, została ona wystawiona w Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Pod koniec tego samego roku Puccini dokonał kilku zmian w partyturze orkiestrowej i wokalne, co dało początek czwartej wersji wykonywanej w Paryżu.

W 1907 roku Puccini ponownie dokonał modyfikacji w operze, które tym razem okazały się być ostatecznymi. Dzięki temu powstał piąty wariant opery, który stał się znany jako "wersja standardowa" i jest najczęściej wykonywanym wariantem opery *Madama Butterfly* na świecie. Mimo to pierwotna wersja jest nadal wykonywana od czasu do czasu, co miało miejsce na przykład podczas otwarcia sezonu w La Scali 7 grudnia 2016 roku, pod batutą Riccardo Chailly'ego¹⁰⁶. Trudno jednak stwierdzić, dlaczego właściwie podczas mediolańskiej premiery w 1904 roku pierwotna wersja tak bardzo rozczarowała publiczność, skoro nie różniła się zbyt wiele od wersji, która odniosła sukces kilka miesięcy później w Brescii.¹⁰⁷

Obecnie *Madama Butterfly* zajmuje szóste miejsce wśród najczęściej wystawianych oper. Powszechnie uznawana jest za arcydzieło, a muzykę orkiestrową Pucciniego chwali się za przejrzystość, płynność i wyrafinowanie. *Un bel dì, vedremo* to najśłynniejsza aria z *Madama Butterfly* oraz jedna z najbardziej znanych arii sopranowych w historii opery.

W latach 1915-1920 jedna z najśłynniejszych japońskich śpiewaczek operowych, Tamaki Miura, zdobyła międzynarodową sławę dzięki swojej roli Cio-Cio-San. W Ogrodzie Glovera (Glover Garden) w portowym mieście Nagasaki, stanowiącym tło dla opery, znajduje się pomnik upamiętniający śpiewaczkę, jak również pomnik samego Pucciniego¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Mosco Carner, *Madam Butterfly – A Guide to the Opera*. Masterworks of Opera. Foreword by Victoria de Los Angeles. London: Barrie & Jenkins (1979), s.21

¹⁰⁶ Riccardo Chailly (ur. 20 lutego 1953), włoski dyrygent, we wczesnych latach kariery zdobył sławę jako dyrygent operowy, w latach późniejszych dyrygował również wieloma utworami symfonicznymi. Należy do wiodących dyrygentów światowych, w 2015 roku w ankiecie Bachtrack został przez krytyków muzycznych uznany za najlepszego żyjącego dyrygenta.

¹⁰⁷ *Il secondo fallimento di Madama Butterfly*, Fucine Mute webmagazine. 5 March 2015. Retrieved 14 January 2022.

¹⁰⁸ Mosco Carner *Madam Butterfly – A Guide to the Opera*. Masterworks of Opera. Foreword by Victoria de los Angeles. London: Barrie & Jenkins (1979). p.32.

3.3.2 Analiza wzierunku postaci Cio-Cio-San.

Według fabuły opery *Madame Butterfly* jest gejszą. Nie prostytutką, lecz dziewczyną, która pracuje w herbaciarni i została specjalnie kształcona, aby zdobyć umiejętności w dziedzinie konwersacji, tańca i muzyki. W czasach, w których rozgrywa się akcja opery, tymczasowe małżeństwa gejsz były popularnym zjawiskiem.

Ówczesna koncepcja gejszy opierała się na wyraźnej hierarchii ról i podziałów ze względu na płeć, a zwłaszcza na podporządkowaniu kobiet mężczyznom. Postać Butterfly w *Madame Butterfly* pod pewnymi względami odpowiada, a pod niektórymi przeciwstawia się tej koncepcji. Na przykład na jej małżeństwo z Amerykaninem Pinkertonem przede wszystkim miała wpływ jej rodzina oraz pragnienie Pinkertona, by mieć japońską żonę podczas swojego pobytu w Japonii. W tym sensie Butterfly spełnia uległą rolę gejszy. Innym dobitnym przykładem tej uległości jest moment, w którym Pinkerton ogłasza, że rodzina Butterfly nie będzie mogła jej już odwiedzać, a ona nie sprzeciwia mu się i spełnia jego polecenie. Pokazuje to, z punktu widzenia gejszy, hierarchiczną naturę w relacjach między mężczyzną a kobietą.

Butterfly nie jest jednak w tej historii całkowicie podległa swojemu mężowi. Kiedy Pinkerton odchodzi, Butterfly podejmuje próby odzyskania swojego męża. Nie spełnia więc ona oczekiwań Amerykanina.

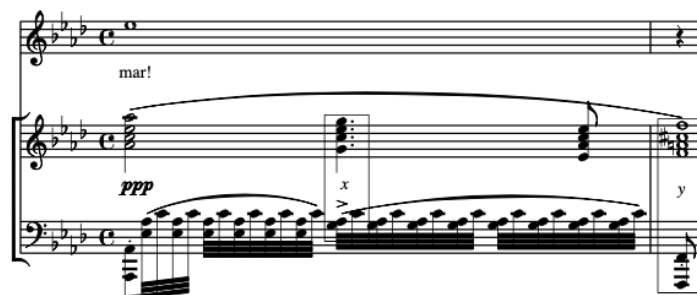
Jednakże, z punktu widzenia Pinkertona, wszystkie jego decyzje dotyczące Butterfly podejmowane są z perspektywy męskiej dominującej pozycji w hierarchii. Jedynym powodem, dla którego wziął Butterfly za żonę, było to, że zasugerowano mu, że dobrze byłoby widziane, aby miał żonę podczas pobytu w Japonii. Kobieta jest w zasadzie sprowadzona do roli składnika majątku. Kiedy Amerykanin opuszcza kraj, zostaje ona porzucona tak samo jak reszta jego dobytku. Co więcej, kiedy Pinkerton zabronił rodzinie Butterfly ją odwiedzać, nie wziął pod uwagę jej zdania w tej kwestii. Pokazuje to całkowicie uprzedmiotowienie kobiet wobec mężczyzn. Tym samym, według Pinkertona, Butterfly musi podporządkować się jasno ustalonej hierarchii ról płciowych.

W *Madame Butterfly* już na początku krótkiej uwertury pojawia się niepokojący temat, który jest zapowiedzią dramatycznej natury całego dzieła. W trakcie całej sztuki osobowość głównej bohaterki przechodzi przemianę. W pierwszym akcie Butterfly jest naiwną piętnastolatką, piękną i prezentującą

nienaganne manieri. Z entuzjazmem przyjmuje perspektywę małżeństwa i całkowicie oddaje swoje serce wysokiemu, postawnemu amerykańskiemu mężowi, Pinkertonowi.

W operze Goro zapowiada nadejście Butterfly. Bohaterka pojawia się w towarzystwie swoich przyjaciół. Właśnie ten moment jest jedną z najpiękniejszych oraz najbardziej wzruszających scen, jakie napisał Puccini. Jej pojawieniu się towarzyszy temat, który ukazuje postać zakochanej kobiety w tej poetyckiej, naturalnej scenerii i ma fundamentalne znaczenie dla dramaturgii całego dzieła. Jest to temat, który będzie powracał w różnych sytuacjach, by ukazać relację między emocjami a rzeczywistością (patrz przykład 3.24).

Le amiche (sempre interno)



Przykład 3.24 – G. Puccini: *Madame Butterfly*, akt I, *Quanto cielo! quanto mar!*, takty: 1 – 2.¹⁰⁹

W mediolańskiej wersji partytury harmonia tego tematu różni się od obecnej. W nowszej wersji muzyka posuwa się naprzód, nabierając rozmachu, którego wcześniej jej brakowało. Progresja ta jest pełna napięcia, zupełnie jakby miała podkreślić jak serce młodej dziewczyny stopniowo się otwiera.

Butterfly jest zachwycona, nazywa samą siebie "najszcześniejszą dziewczyną w Japonii" i śpiewa piękną arię w towarzystwie chóru swoich przyjaciół. Wspaniała jest także partia orkiestrowa, w której Puccini wprowadza trzy solowe partie smyczkowe (altówka, skrzypce i wiolonczela) wygrywające bezkresną melodię towarzyszącą głosowi Butterfly.

Puccini niejednokrotnie wykorzystuje tematy mające orientalne zabarwienie. Znakomity tego przykład znajdujemy w końcowym fragmencie, w którym Puccini kończy arię Butterfly tematem bliskim dźwiękom natury. Składa się on z pięciu

¹⁰⁹ G. Puccini: *Madame Butterfly*, wyd. Milan: G. Ricordi & C., 1907. Plate 110000, s. 48.

głosów melodii granej na harfie, flecie piccolo i akordeonie, instrumentalnej kombinacji, którą Puccini zapożyczył z muzyki japońskiej.

Butterfly opowiada swoją historię. Urodziła się w zamożnej niegdyś rodzinie, która straciła fortunę. Następnie otwarcie przyznaje, że zarabia jako gejsza. Jej sytuacja w tym czasie naprawdę wzbudza współczucie i tworzy tragiczne zabarwienie tła, na którym objawi się jej własna tragedia. Następnie, gdy Sharpless pyta o jej ojca, pojawia się nagły, bardzo szybki niepokój i odpowiadająca mu nowa melodia (patrz przykład 3.25).

Przykład 3.25 – G. Puccini: *Madame Butterfly*, akt I, takty: 3 – 9.¹¹⁰

Zapytana o swój wiek Butterfly nie odpowiada wprost, ale każe mu bawić się w zgadywanke i nawet żartobliwie mówi, że jest stara, pokazując swoją uroczą, dziewczęcą stronę. Puccini demonstruje tu bardzo wyrafinowaną technikę narracyjną, bo temat płynie wartko, pojawia się niemal jak niepomyślny omen, ale jest to też pełna znaczenia sugestia, jak zobaczymy później. Z drugiej strony Pinkertona nie

¹¹⁰ G. Puccini: *Madame Butterfly*, wyd. Milan: G. Ricordi, 1907. Plate 111378. Reissue (new engraving) Milan: G. Ricordi, 1920. Plate P.R. 112. s. 81-82.

studzi bardzo młody wiek dziewczyny (15 lat), nawet jeśli odrobinę wprawia to go w zakłopotanie. Prosta melodia oboju celebruje bardzo młody wiek panny młodej melancholijnymi pociągnięciami (patrz przykład 3.26).

The image shows a page of a musical score for G. Puccini's *Madame Butterfly*, Act I, No. 44. The score is for a full orchestra and two vocalists. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The page is divided into two systems: the first system covers the final measure of No. 44, and the second system covers measure 55. The vocal parts (BUTT. and PINK.) have lyrics in Italian and German. The instrumental parts include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinets (Clari I and II), Bassoon (Fag.), Horns (Corni), Triangle (Triang.), Violins (Viol.), Viola (V.le), Violoncello (Ve.), and Contrabass (Cb.). The score includes various dynamic markings such as *mf*, *p*, and *ppp*, and performance instructions like *spigliato*, *a tempo*, and *ritenuto*. The number 55 is boxed in the top left of the second system.

Przykład 3.26 – G. Puccini: *Madame Butterfly*, akt I, nr 44, ostatni takt i nr 55 takty: 1-4.¹¹¹

Butterfly pokazuje Pinkertonowi rzeczy osobiste, które ze sobą zabrała, w tym nóż, którym jej ojciec popełnił samobójstwo, co jest jednocześnie retrospektywną i proroczą aluzją do śmierci. Hotoke, który reprezentuje dusze przodków, pokazuje, że Butterfly i Japończycy przywiązują wielką wagę do rodziny i tradycji rodzinnych.

¹¹¹ Ibid. s. 84.

Podkreśla to również, że dla Butterfly rezygnacja z rodziny i własnych wierzeń, aby móc złączyć się z życiem męża, nie jest rzeczą łatwą.

Jednak dla mieszkańca Zachodu posąg przodka jest jedynie zwykłą figurką, niczym więcej niż zabawką, której jedyną funkcją jest pobudzanie zmysłów.

W tej krótkiej, ale bardzo skondensowanej części, motywy, które były obecne we wcześniejszym akompaniamencie, pojawiają się ponownie. Niespokojnemu wyznaniu Butterfly towarzyszą głośno rozbrzmiewające smyczki i harfa, gdy wyjawia mężowi, że wyrzekła się religii przodków. Z miłości nawraca się na wiarę Pinkertona i czci tego samego Boga co on. Tutaj jednak melodia zatraciła wszelkie orientalne konotacje – obecne przede wszystkim za sprawą połączenia dzwonków z piccolo, fletem i harfą – i nabiera zachodniego, namiętnego charakteru, co odpowiada właśnie celowi przemiany, której próbuje dokonać bohaterka. Krótkie arioso kończy się ponownie akordem sygnalizującym zwrot harmoniczny.

Natomiast kiedy Butterfly wyrzeka się swojej rodzimej religii i rzuca się w ramiona Pinkertona, porzucając rodzinę i burząc porządek swojego świata, orkiestra natychmiast wybucha muzyką korespondującą z tematem *harakirii* - trudno o lepsze podsumowanie tradycyjnego powiązania miłości ze śmiercią.

Wszystko się kończy, jednakże dla bohaterki naprawdę zaczyna się nowe życie, do tego stopnia, że zachęca przyjaciół, by zwracali się do niej jej nowym nazwiskiem. Wraz z upływem kolejnych partii melodycznych koncertu, pragnienie posiadania „potomków” jawi się jako pałająca ironia.

Pojawienie się wuja Butterfly, mnicha, który gani Butterfly za porzucenie rodziny i zerwanie z tradycyjną religią, uwypukla fakt, że Butterfly dokonując bez zawahania swojego wyboru, musiała jednak przewyciężyć ogromną presję otoczenia. Kiedy mnich wchodzi i grozi siostrzenicy, w muzyce zachodzi zmiana i nabiera ona swego rodzaju obsesyjności (patrz przykład 3.27, kolejna strona).

Puccini potem wielokrotnie wykorzystuje ten fragment, czyniąc z kłątwy nawracający motyw symbolizujący osuwanie się Butterfly w samotność.

Zanim panna młoda i pan młody zostaną sami, temat harakiri ponownie rozbrzmiewa złowroźnie, podkreślając, że Butterfly przybliży swój późniejszy fatalny los. Rozpoczyna się długi miłosny duet (najdłuższy, jaki kiedykolwiek napisał Puccini), w którym pojawia się wiele tematów, a Puccini wydobywa z orkiestry najwspanialsze odcienie. W szczególnie pięknym fragmencie (*or son contenta*) słyszymy kilkakrotnie powtarzane piękne solo skrzypiec, gdy Butterfly mówi do

Pinkertona: *vogliatemi bene, un bene da bambino* (tłum.: *Kochaj mnie, kochaj dziecięcą miłością*).

Przykład 3.27 – G. Puccini: *Madame Butterfly*, akt I, nr 102, takty 1-7.¹¹²

Wtedy, w tym intensywnym, acz czułym fragmencie, Pinkerton znajduje właściwe słowa i obiecuje jej, że nigdy nie pozwoli jej odejść, zaszczepiając w Butterfly fałszywe przekonanie o dożgonności ich związku. Zakończenie, jak to często bywa u Pucciniego, stanowi szczytowy moment, ekstatyczny duet dwojga kochanków.

¹¹² Ibid. s. 140.

Drugi akt rozgrywa się trzy lata później. Pinkerton już wcześniej zakończył swoją misję i wrócił do Ameryki, a zaślepiona Butterfly wyczekuje powrotu ukochanego. W jej domu została jedynie ostatnia służąca – Suzuki.

W tym fragmencie muzyka traci cały zapał, a temat utworu wywołuje uczucie zmęczenia i poczucia straconego czasu, tak jakby życie Butterfly zatrzymało się na 3 lata. Słuchacze mogą również usłyszeć temat klątwy. W ten sposób został ukazany czas spędzony przez bohaterkę w samotności, co w jeszcze większym stopniu podkreśla tragiczny charakter postaci.

W rozmowie z Suzuki, możemy dostrzec ślepy upór Butterfly i jej niechęć do zmierzenia się z rzeczywistością. Pojawiają się odniesienia do czynszu i zamków w drzwiach. Temat miłości Butterfly w ujmujący sposób ukazuje daremność jej nadziei (powściągliwość tempa *Andante molto sostenuto*). Najbardziej poruszający jest śpiew do rudzika, który miał być oznaką ostatecznego terminu powrotu męża. Orkiestra przedstawia tę historię w sposób impresjonistyczny, za pomocą melodii oboju, fletu oraz skrzypiec, granych wśród vibrato altówki i klarnetu oraz dźwięków trójkąta (tempo *Allegretto moderato*, metrum 2/4). Ten impuls podsyca rozmowę aż do momentu, w którym Suzuki płacze z rozpaczy, a Butterfly odpowiada na temat miłości, ukazując konflikt między pragnieniem miłości a rzeczywistością (patrz przykład 3.28, kolejna strona).

Wierna Suzuki pozostaje sceptyczna wobec domniemanego powrotu Pinkertona. Poza tym, jeśli mężczyzna wcale nie wróci, będą musiały ogłosić bankructwo. Jednakże Butterfly jest niezachwiana, nie ma poczucia kryzysu, pochłaniają ją marzenia o miłości. Próbuje przekonać Suzuki, że jej mąż na pewno wróci. W tym momencie Butterfly zaczyna śpiewać sławną arię *Un bel dì vedremo*. Opowiada ona historię fałszywej przepowiedni. Butterfly udaje, że Pinkerton powrócił łodzią do portu w Nagasaki. Nie może się doczekać uścisku, na który czeka już od trzech lat. Aria zaczyna się w dynamice *pianissimo*, następnie Puccini przekazuje emocje za pomocą swojej ulubionej tonacji G-dur. Melodia unosi się i opada, porusza się w obrębie drobnych interwałów (małej tercji i kwarty), które zabarwiają ją melancholią, ukazujących niepokój w sercu Butterfly. Solo skrzypiec zatacza kręgi wokół głosu Butterfly i kilka taktów później słuchacze są już zauroczeni jej światem.

Musical score for G. Puccini's *Madame Butterfly*, Act 2, Scene 11, measures 12-19. The score includes parts for Oboe, Clarinet in G, Flute, Clarinet in Bb, Bassoon, Horns (with "sempre con sord."), Trumpet (I. II.), Trombone (in Eb), Tuba, Arpa, Butterfly (BUTT.), Suzuki (SUZ.), Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features dynamic markings such as "a due", "dim.", "ff", "p", and "arco IV. corda". Suzuki's lyrics are in Italian, Japanese, and German.

Przykład 3.28 – G. Puccini: *Madame Butterfly*, akt 2, nr 11, takty 12 – 19.¹¹³

W pierwszej części arii Puccini ukazuje skromność i cierpliwość bohaterki, która jest zawsze gotowa czekać na swojego wybranka. Słowa *s'avvia per la collina* opisują powrót Pinkertona z dalekich stron i wywodzą się z tematu kłątwy, pojawiając się ponownie pod koniec utworu. Trzy niskie dźwięki trąbki przywodzą na myśl uczucie zimna i wyobcowania. Wzrok przykuwa postać oddzielonego od tłumu mężczyzny. Butterfly sprawia, że widownia przejmuje jej wizję oraz odczuwa smutek. Nagły wybuch pod koniec arii przywraca piękne wizje bohaterki. Puccini posługuje się wysokim b^2 w dynamice *ff* do stworzenia frenetycznego punktu

¹¹³ Ibid. s. 140.

kulminacyjnego, natomiast dźwięki instrumentów dętych podkreślają duchową siłę bohaterki.

Po tej arii rozziw między rzeczywistością a ślepym przekonaniem staje się już nie do przewyciężenia. Przebiegły pośrednik małżeński Goro pragnie ponownie wyswatać Butterfly, a zamożny Yamadori nawet wielokrotnie składa Butterfly propozycję małżeństwa. Widać, że niewiele osób, poza samą Butterfly, wierzy w powrót jej cudzoziemskiego męża. Ona, jednakże trwa przy swojej miłości i samotnie stawia czoła nagabywaniom Goro i zalotników.

Gdy przybywa Sharpless, Butterfly jest bardzo podekscytowana, bardzo eksponuje to, że konsul zdecydował się zaszczycić swoją obecnością ten „amerykański dom” i przyjmuje go zgodnie z najlepszą zachodnią etykietą. Pokazuje to, że Butterfly nadal uważa siebie i swój dom za zespolone ze swoim amerykańskim mężem, Pinkertonem, i ma silne poczucie przynależności. Atmosferę przesycy echo motywu muzycznego, który przenosi nas z powrotem do początku opowieści (spowolniony temat wcześniejszej fugi).

Świadomy prawdy Sharpless ma nadzieję, że delikatnie uda mu się przekonać upartą Butterfly do jej zaakceptowania, lecz Butterfly nie zachowuje się w tym momencie racjonalnie i wciąż jeszcze żyje we własnym świecie. Częstuje konsula amerykańskimi papierosami, nie słuchając go jednak. Mężczyzna na próżno próbuje odczytać jej list Pinkertona. Tu znów przez kilka taktów słyszymy nowy temat, a gdy Goro wspomina o jej buntowniczym nastawieniu, w orkiestrze rozwija się temat klątwy w kolejnych wariacjach. Gdy wkracza bogaty zalotnik, orkiestra eksploduje bezładną furią barw na tle pierwotnej melodii.

Relacje tematyczne, precyzyjnie konstruowane przez Pucinniego zawsze wskazują na związki przyczynowo - skutkowe. Gdy pojawia się wątek małżeństwa i rozwodu, powraca temat z wejścia Butterfly w pierwszym akcie, a kiedy Butterfly ogłasza się obywatelką Stanów Zjednoczonych, ponownie pobrzmiwia hymn Stanów Zjednoczonych. Butterfly odgrywa nawet scenę, w której dobry amerykański sędzia wtrąca do więzienia męża, który chce rozwieść się z żoną.

Kiedy ponownie spotyka się z konsulem, ten czyta jej list Pinkertona. Muzyka towarzysząca ich głosom należy do najbardziej poetyckich w całej operze. Złożona z bardzo niewielkiego materiału melodycznego, wykorzystuje regułę podobną do tej, którą zastosował L. van Beethoven w *Allegretto* VII Symfonii: trójnutowa jednostka w czystych kwartach, która nadaje dynamikę regularnemu akompaniamentowi,

a następnie rozwija się przedłużając swoje trwanie w górnym rejestrze, stwarzając pozór melodii, podczas gdy Butterfly przeżywa swój pierwszy zawód miłosny. Trzy lata cierpienia skondensowane w trzech słowach *Non lo rammento?* (tłum.: *Nie pamiętam tego?*) muzyka zamienia w nerwowe drzenie (patrz przykład 3.29).

Przykład 3.29 – G. Puccini: *Madame Butterfly*, akt II, nr 44, ostatni takt; nr 45, takty: 1 – 8.¹¹⁴

Jedynym sposobem Butterfly na poradzenie sobie z emocjami jest podświadome odrzucenie treści wiadomości, co sprawia, że wysiłki Sharplessa są nadaremne. Konsul wprost oznajmia, że Pinkerton już nigdy nie wróci. Nagłe *ostinato* zostaje dodane do krótkiego półtonu – jest to pierwsze prawdziwe zetknięcie ze śmiercią. Gdy konsul radzi Butterfly, żeby przyjęła oświadczyzny Yamadori, dziewczyna jest tym zdruzgotana. Przy akompaniamencie dramatycznej muzyki pojawia się Butterfly z synem. Akompaniament orkiestry składa się z ekspresyjnych dźwięków, tworzących nowy temat, który ma odegrać ważną rolę w przyszłości. W tamtej chwili Butterfly jest przekonana, że Pinkerton posiada w sobie cząstkę człowieczeństwa, która sprawi, że nawet jeśli jej nie zechce, to nie będzie potrafił odrzucić ich dziecka. Prosi konsula o napisanie listu do Pinkertona, żeby poinformować go o tej nowinie. Wierzy, że ostatecznie mąż wróci do niej z powodu dziecka.

W dramatycznej arii *Che tu madre*, postać Butterfly staje się prawdziwą bohaterką tragiczną. Posługując się skalą pentatoniczną Butterfly śpiewa japoński

¹¹⁴ Edycja własna autora pracy.

temat (*ed alle impietosite genti*), który zostaje od razu przejęty przez orkiestrę. Zwiastuje on nieuchronny los oraz dramatyczny koniec. Ta melodia pojawi się również w ostatnim fragmencie opery (patrz przykład 3.30).

56 Un poco agitato

(si alza, mentre il bimbo rimane seduto suluscino giocando con una bambola)

E But-ter-fly, op-ri-bi-le de-sti-na-dan-za-
 Wä? es wohl denkbar, daß But-ter-fly am En-de wie-der

battendo il legno dell'arco sulle corde
 div.
 battendo il legno dell'arco sulle corde
 battendo il legno dell'arco sulle corde
 battendo il legno dell'arco sulle corde
 battendo il legno dell'arco sulle corde
 battendo il legno dell'arco sulle corde

Un poco agitato

a due poco rit.

Fl. I. II. a due
 Ob.
 Cl. B.
 Fag.
 Corni
 Tr. B.
 T. B.
 G. Cassa
 Piatti
 Arpa
 BUTT. (Pialza il bimbo e colle mani levate lo fa implorare)
 -ra per te... E co-me fe-ce già... La Ghe-sha can-ten-
 Geisha werd', und im Falte der Outiar-rem... wol-lüstig wog' Aren, Leib an aller

pizz.
 arco
 pizz.

a tempo

Fl. I. II. a due
 Ob.
 Cl. B.
 Fag.
 BUTT. -rà!
 Well.
 Viol.
 V-le
 Vc.
 Cb. a tempo

poco rit.

Przykład 3.30 – G. Puccini: *Madame Butterfly*, akt II, nr 56, takty 1 – 9.¹¹⁵

¹¹⁵ G. Puccini: *Madame Butterfly*, wyd. Milan: G. Ricordi, 1907. Plate 111378. Reissue (new engraving) Milan: G. Ricordi, 1920. Plate P.R. 112. s. 313-314.

Kiedy Butterfly dostrzega statek Pinkertona, zaledwie kilka taktów wystarcza do zbudowania atmosfery napięcia. Podczas gdy huk armat portowych obwieszcza przybycie statku Abraham Lincoln, bohaterka obserwuje całą scenę z oddali. Towarzyszy jej melodia arii *Un bel dì vedremo*, która w jednej chwili rozwija się w temat miłości akcentowanych nut. Ponownie jej złudzenie jest celebrowane przez muzykę o silnie ironicznym zabarwieniu.

Wbiega do ogrodu i wraz z Suzuki zbiera kwiaty, aby udekorować nimi dom. Wspólnie śpiewają słynny duet o kwiatach. Melodia szybkiego walca nadaje scenie nastrój ulotnej radości. W pokoju pełnym kolorów, Butterfly usiłuje stać się tak piękna jak w dzień ślubu, jednak czas odcisnął na jej ciele piętno. Kiedy zakłada na siebie suknię ślubną milkną wspomnienia miłosnego duetu i powraca temat klątwy. Następnie Butterfly odwraca się tyłem do publiczności, siada i rozpoczyna nocne czuwanie. Blask księżyca oświetla całą scenę, powraca muzyka, która towarzyszyła czytaniu listu. Ponowne pojawienie się tej melodii sprawia, że emocje osiągają punkt kulminacyjny.

Drugi akt kończy się chóralnym mormorando (*Coro ronzante*), który stanowi piękne, a zarazem nietypowe zakończenie. Z tyłu sceny chór składający się z sopranów i tenorów śpiewa nostalgiczną melodię w oktawach, towarzyszy im solo altówki, dźwięki smyczków, akompaniament instrumentów dętych oraz pozostałych instrumentów orkiestrowych. Intemezzo oraz długie nocne czuwanie Butterfly zlewają się ze sobą, co sprawia, że widz może poczuć jakby wraz z Butterfly czekał na powrót ukochanego.

Trzeci akt rozpoczyna się długim preludium orkiestry, które przypomina poemat symfoniczny. Butterfly przytula dziecko i idzie na górę odpocząć, zostawiając Suzuki samą. Właśnie w tym momencie Amerykanie wchodzą do mieszkania i wita ich słodka muzyka w tonacji G-dur. Będzie ona towarzyszyć całej scenie, zostawiając miejsce na ulotne wspomnienia, takie jak wspomnienia o kwiatach.

Powracający Pinkerton zastaje swój dom prawie całkowicie zatrzymany w czasie. W poświęceniu Butterfly dla swojego amerykańskiego męża, ona i Suzuki zachowały każdy element domu tak jak wyglądał wcześniej, a w oczekiwaniu na przybycie Pinkertona wypełniły pokój kwiatami przypominającymi Pinkertonowi o ich wcześniejszych zaślubinach. Pinkerton ze zdumieniem odkrywa, że jego krótki romans z Butterfly zatrzymał w jej świecie upływ czasu, a ona wciąż marzyła o jego

powrocie. Choć ich związek był dla niego jedynie przelotną przygodą, Butterfly myślała, że ich miłość jest wieczna i łudziła się, wierząc, że wciąż może powrócić do swojego dawnego świata.

Nieświadomość Pinkertona wobec bólu, który wyrządził Butterfly, staje się jeszcze bardziej niszczycielska, gdy wprowadza do domu swoją amerykańską żonę Kate. Butterfly nie tylko będzie musiała znieść wstyd porzucenia przez mężczyznę, który zobowiązał się być jej mężem, ale też dowie się, że jej miejsce zajęła inna kobieta. Wszystko to jest podkreślone zaśnięcie Butterfly przed przybyciem Pinkertona. Tworzy to dramatyczną ironię – my wiemy, że Pinkerton ją zdradził, ale Butterfly jeszcze nie jest tego świadoma.

Amerykanin ponownie wyrządza Butterfly krzywdę, gdy bez jej wiedzy decyduje, że ich dziecko zamieszka razem z nim i Kate. Sharpless tłumaczy, że nawet jeśli nie uda im się ocalić Butterfly przed jej losem, to mogą przynajmniej uratować jej syna.

Kiedy Butterfly budzi się i uświadamia sobie całą sytuację, postanawia im błogosławić mimo bólu w sercu. Reakcja bohaterki jest wyrazem tragicznego poddania się swojemu losowi, co dobrze pokazuje końcowa transformacja melodii (patrz przykład 3.31), która zmienia charakter z recytatywu na arię *A lui lo potrò dare*. Butterfly odprawia wszystkich.



Przykład 3.31 – G. Puccini: *Madame Butterfly*, akt III, nr 40, takty: 1 – 3.¹¹⁶

Powraca motyw złudnej nadziei z arii *Un bel dì vedremo*, która przez całą operę reprezentowała klątwę ciążyącą nad jej losem, a teraz zmienia się w zapowiedź śmierci (patrz przykład 3.32).

¹¹⁶ Edycja własna autora pracy.



Przykład 3.32 – G. Puccini: *Madame Butterfly*, akt II, aria: *Un bel dì vedremo*, takty 15 – 19.¹¹⁷

W tej chwili Butterfly zostaje sama z Suzuki i zanurza się w ciemność, a muzyka zamienia się w niespokojne szepty wokół niej, podczas gdy główny temat opery powraca w szalonych przemianach, przypominając Butterfly o przeszłości i nakłaniając do podjęcia decyzji.

Po wszystkich tych rozwianych nadziejach i cierpieniach jedynym ratunkiem dla Butterfly jest honorowa śmierć. Temat samobójstwa ojca pojawia się dokładnie w momencie, gdy Butterfly chwytą za sztylet. W tym momencie chcąc powstrzymać główną bohaterkę od samobójstwa, Suzuki wprowadza do pokoju dziecko. Butterfly zwraca się w jego kierunku i po recytatywie melodia przeskakuje w dramatycznych kwintach do wysokich tonów g^2 i a^2 . Jej głos rozwija się szeroką linią o wielkiej emocjonalnej sile oddziaływania, po to, by ponownie w najbardziej poruszających końcowych wariacjach napotkać ponownie temat klątwy. Napis wygrawerowany na sztylecie głosi: "Muori con onore, che non puoi più vivere con onore" (tłum.: Umrzyj z honorem, abyś nie mógł już żyć z honorem). Nie słyszymy tematu wspomnień o szczęśliwszych czasach miłości, jak w scenie śmierci w *Cyganerii*. Słuchaczowi ukazany jest jedynie żal bohaterki. W ten przejmujący sposób kończy się tragiczna wędrówka Butterfly przez życie.

Chwili tej towarzyszy muzyka w postaci utworu fortepianowego z żałobną melodią na róg angielski i altówkę. Następnie pojawia się temat klątwy rezonujący z nawoływaniem Butterfly przez Pinkertona spoza sceny (patrz przykład 3.33).



Przykład 3.33 – G. Puccini: *Madame Butterfly*, akt III, nr 57, takty: 2 – 4.¹¹⁸

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Ibid.

Muzyka kończąca I akt, symbolizuje poddanie się Butterfly. Puccini wykorzystuje ją ponownie w finale, powierzając ponadto zadanie zakończenia opery przewrotom akordów, które pojawiły się w dramatycznej arii *Che tua madre*, przywołując śmiertelne przeznaczenie protagonistki. Asymetryczny rytm jeszcze wzmacnia tę kompozycję, wywołując nagły efekt braku harmonii u słuchacza (patrz przykład 3.34).

58 Andante energico $\text{♩} = 88$

(La porta di destra è violentemente aperta. Pinkerton e Sharpless si precipitano nella stanza, accorrendo presso Butterfly che con debole gesto indica il bambino e muore. Pinkerton si inginocchia, mentre Sharpless prende il bimbo e lo bacia singhiozzando.)

Andante energico $\text{♩} = 88$

Przykład 3.34 – G. Puccini: *Madame Butterfly*, akt III, nr 58, takty: 1-11.¹¹⁹

¹¹⁹ G. Puccini: *Madame Butterfly*, wyd. Milan: G. Ricordi, 1907. Plate 111378. Reissue (new engraving) Milan: G. Ricordi, 1920. Plate P.R. 112. s. 482-483.

Butterfly spełnia wymagania bohaterki tragicznej – w tak młodym wieku jej życie ulega zniszczeniu. W jej oczach małżeństwo było wybawieniem od biedy i złej reputacji gejszy. Zmusiło ją ono do zaakceptowania atrybutu prawie każdej postaci tragicznej, którym jest naruszenie tak zwanego „porządku publicznego”. Pokochała mężczyznę potrzebującego jej tylko do zapewnienia sobie rozrywki i musiała uzdrowić go poprzez swoje poświęcenie. Dlatego mała gejsza może odzyskać godność jedynie poprzez przyjęcie reguł własnego narodu. Los Madame Butterfly i jej przydomek symbolizują podobne znaczenie, ponieważ jest tak krucha i delikatna, piękna i niewinna, że można ją łatwo zranić. Wyobrażenie motyla oraz porównanie Madame Butterfly do niego są tematem, który prawie wcale się nie zmienia, co podkreśla nieuchronność przeznaczonego dla tej postaci losu. Mimo że jest niezwykle piękna, spotyka ją okrutne przeznaczenie.

W tej części opery Butterfly przechodzi wielką przemianę. Z gejszy staje się kochanką, a następnie matką i samotną, porzuconą kobietą. Na samym końcu popełnia samobójstwo. Spośród bohaterek oper Pucciniego nie ma żadnej, której tempo przemian byłoby równe tempu Butterfly. Dlatego właśnie Butterfly jest jedną z najpopularniejszych operowych ról sopranowych na całym świecie.

Rozdział 4. Doświadczenia postaci i ich ekspresja w dziełach Verdiego

4.1 Kontekst, doświadczenia postaci oraz wykonanie arii

Morrò, ma prima in grazia

Aria *Morrò, ma prima in grazia* z III aktu opery *Bal maskowy* to druga w tym dziele aria Amelii. Jej mąż – Renato - po tym, gdy dowiedział się, co zaszło między Amelią a Riccardo, rozwścieczony pragnie ją zabić. Targana bólem Amelia również chciałaby umrzeć i przepełniona emocjami śpiewa tę arię w nadziei, że przed śmiercią jeszcze raz ujrzy swoje dziecko. Klęka przed Renatem i błaga go o litość.

Tabela nr 1: Tekst arii Amelii *Morrò, ma prima in grazia* z III aktu opery *Bal maskowy* G. Verdiego

Tekst arii Amelii <i>Morrò, ma prima in grazia</i> z III aktu opery <i>Bal maskowy</i> G. Verdiego	Tłumaczenie tekstu z języka włoskiego na język polski ¹²⁰
<i>Morrò, ma prima in grazia, Deh! mi consenti almeno L'unico figlio mio Avvincere al mio seno. E se alla moglie nieghi Quest'ultimo favor, Non rifiutarlo ai prieghi Del mio materno cor. Morrò, ma queste viscere Consolino i suoi baci, Or che l'estrema è giunta Dell'ore mie fugaci. Spenta per man del padre, La man ei stenderà Sugli occhi d'una madre Che mai più non vedrà!</i>	<i>Umrę, lecz najpierw w łasce, Oh! j pozwól mi przynajmniej Mego syna jedynego Do mojej piersi przytulić. A jeśli wyrzekniesz się swojej żony To ostatnia przysługa, Nie odrzucaj modlitw Mojego matczynego serca. Umrę, lecz niech me wewnątrz jego pocałunki pocieszą, Teraz, gdy nadszedł koniec w moich ulotnych godzinach. Zabita z ręki ojca, Ręka się wyprostuje W oczach matki Którego już nigdy nie zobaczy!</i>

¹²⁰ Źródło tekstu i tłumaczenia: https://www.tekstowo.pl/piosenka/leontyne_price.morr_ma_prima_in_grazia.htm

Melodia preludium jest jak pełen smutku lament i sprawia wrażenie, jakbyśmy słyszeli myśli bohaterki. Na początku pojawia się oznaczenie *con dolore* (tłum.: z bólem), które określa ton całego utworu (patrz przykład 4.1).

369

5 Andante ♩ = 48

Fl. *allarg. a tempo*

Clar. in Sib. I. *pppp*

Fag. I. *pppp*

Ame. (con dolore) *pppp*
Mor-rò, ma prima in gra-zia

Viol. *p*

V-le *ppallarg. a piacere*

C. Solo *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Andante ♩ = 48

Przykład 4.1 – G. Verdi: Aria *Morrò, ma prima in grazia* z III aktu opery *Bal maskowy*, takty: 1-6.¹²¹

6

Fl.

Clar. I. in Sib.

Fag. I.

Corni in Sib.

Ame. *p*
Mor- rò, ma que-ste vi-scere con-so-li noi suoi ba-ci,

Viol. *p*

V-le *ppallarg. a piacere*

Vc. Solo *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Przykład 4.2 – G. Verdi: Aria *Morrò, ma prima in grazia* z III aktu opery *Bal maskowy*, takty: 19-23.¹²²

Partię wokálną wprowadza solowy wstęp wiolonczeli, która w dalszej części arii prowadzić będzie swoisty dialog z melodia sopranową. Dość ciemne brzmienie wiolonczeli wraz z wykorzystaniem średniego i niskiego rejestru głosu sopranowego podkreśla przygnębienie i ból bohaterki. W dalszym przebiegu (patrz przykład 4.2) wraz ze słowami *morrò, ma queste viscere consolino i suoi baci* (tłum.: *umrę, lecz niech te wnętrzości pocieszą jego pocałunki*) partia wiolonczel przeobraża się fakturę pochodów triolowych opartych na rozłożonych akordach. W linii melodycznej partii wokalne pojawiają się interwały o szerszym zasięgu co wymaga mocniejszego

¹²¹ G. Verdi: *Bal maskowy*, (*Un ballo in maschera*), wyd. Milan: G. Ricordi, 1914. Plate3031279

¹²² Ibid.

akcentowania. *Obligato* wiolonczeli buduje tło nastroju wewnętrznego konfliktu i cierpienia Amelii. W całej arii melodia wiolonczeli jest echem partii wokalne przypominając skargę i szloch.

Aria wyraża skruczę Amelii i jej błaganie Renata o wybaczenie. Jej uczucia dominuje głębokie poczucie winy, stąd interpretacyjnie należy unikać nadmiernej dynamiki i dramatyzmu, koncentrując się na miękkim i smutnym tonie wokalizacji.

Pierwszy dźwięk arii rozbrzmiewa po czterech taktach akompaniamentu, a zaraz po słowie *Morrò* pojawia się pauza ósemkowa, którą należy potraktować jako element ekspresji emocji i nie można w tym czasie wymieniać powietrza. W czwartym takcie akompaniament orkiestry za pomocą efektu jeden dźwięk - jedna pauza imituje odgłos ciężkich kroków, kreśląc obraz pogrążonej w smutku głównej bohaterki i jej rozpaczającego, lamentującego serca, stąd też słowo *morrò* trzeba pod względem dynamiki i dykcji wykonać z wyraźną emfazą. Ostatnie tony tematu winny być czyste, zbliżone w nastroju do szlochu. Pomimo iż ostatni dźwięk jest krótki, to oddech się nie urywa i nastrój płaczu powinien być bezpośrednio przekazywany słuchaczom za pomocą śpiewu. Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na odpowiednie zaznaczenie podwójnej spółgłoski „rr”.

W czasie skargi Amelii Verdi wielokrotnie stosuje *diminuendo*, które ma podkreślać zalękniony i błagalny ton jej głosu.

W taktach 16-17 Verdi stosuje dynamikę falującą. *Diminuendo* ukazuje wyrzuty sumienia Amelii, natomiast *crescendo* pokazuje wewnętrzną walkę, która toczy się w jej sercu (patrz przykład 4.3).

The image shows a page of a musical score for Verdi's opera *Bal maskowy*, Act III, measures 16-19. The score is for a full orchestra and a soprano. The instruments listed are Flute I, Clarinet I, Bassoon I, Soprano (Ame.), Violin, Viola, Solo Violoncello, Violoncello, and Double Bass. The Soprano part has the lyrics: "non ri-fi-u-tarlo ai prie - ghi, ai prieghi del mio ma-terno cor. Mor." The score is marked *ppp* and *a tempo*. A box with the number 6 is visible in the top right corner of the score.

Przykład 4.3 – G. Verdi: Aria *Morrò, ma prima in grazia* z III aktu opery *Bal maskowy*, takty: 16-19.¹²³

¹²³ Ibid.

Takie rozwiązanie pojawia się w arii wielokrotnie. Śpiewaczka musi spełnić wymagania Verdiego w zakresie dynamiki głosu, aby prawidłowo oddać emocje Amelii i w pełni oddać dramatyzm arii. *Non rifiutarlo ai prieghi, ai prieghi del mio materno cor* - znaczenie tych słów to: *Nie odmawiaj modlitwie, albowiem pochodzi ona z serca matki*. W tym miejscu w utworze pojawia się pierwsze mocne ges². Śpiewając tę frazę należy czynić to ze stopniowo rosnącą, a następnie słabnącą dynamiką. Pierwsze wyrażenie *ai prieghi* ma być wykonane z rosnącą siłą, a drugie – z raptownie słabnącą.

370

Ame. se - no. E se alla mo - glie nie - ghi que - st'ul - timo favor,

Viol. pp

V-le pp

Vc. Solo morendo pp marcato p allarg.

Vc. ppp

Cb. ppp

Ibid Aria *Morrò, ma prima in grazia* z III aktu opery *Bal maskowy*, takty: 12-15.¹²⁴

W powyższym przykładzie (patrz przykład 4.4) wraz ze słowami *E se alla mogile nieghi quest' ultimo favor* (tłum.: *A jeśli odmówisz swej żonie tej ostatniej przysługi*) kompozytor zastosował przyspieszenie rytmiczne, opierając melodię na schemacie następujących po sobie triol, a po ostatniej z nich dodał logiczny akcent i zastosował *diminuendo*. Możemy to rozumieć jako pierwsze przekształcenie nastroju całej arii. Podczas śpiewu należy zwracać uwagę na logiczne akcentowanie tekstu, jednak nie można czynić tego z nadmierną siłą.

Mor. - rò, ma que - ste vi - scere con - so - li - noi suoi ba - ci,

p

Przykład 4.5 – G. Verdi: Aria *Morrò, ma queste viscere* z III aktu opery *Bal maskowy*, takty: 19-23.¹²⁵

W drugiej części arii w tekście powtarza się początkowa fraza melodyczna, tym razem z tekstem *Morrò, ma queste viscere* (patrz przykład 4.5). Akompaniament

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ibid.

przyjmuje postać rozłożonych akordów w rytmie triolowym. Zabieg ten wytwarza wrażenie większej płynności muzyki, stąd w partii wokalna należy odpowiednio zmodyfikować interpretację, formując śpiewne frazy. Głos nie może stać się zbyt silny i zbyt szeroki, emocje muszą unosić się na linii melodycznej, wyrażając oczekiwanie bohaterki, iż w ostatniej chwili życia będzie mogła ucałować swojego syna.

Kolejny fragment arii (takty 28-37, patrz przykład 4.6) wymaga od śpiewaczki użycia wyraźnie posępnej barwy głosu do oddania nastroju sceny: oto syn Amelii ma ujrzeć śmierć swojej matki z ręki ojca. W wyrazie *stenderà* triola przypadająca na sylabę „de” powinna zostać zaśpiewana jednolitą barwą i z dużym rygiorem rytmicznym.



Przykład 4.6 – G. Verdi: Aria *Morro, ma prima in grazia* z III aktu opery *Bal maskowy*, takty: 28 - 33.¹²⁶

Materiał melodyczny frazy *Spenta per man del padre* to powtórzenie z początku arii. Amelia wyobraża sobie sytuację po swojej śmierci, a ból w jej sercu narasta. Verdi stosuje liczne kontrasty dynamiczne, by wyrazić niepokój Amelii. Następnie, gdy powtarzane są słowa *sugli occhi duna madre, che mai più non vedrà*, muzyka podąża ku punktowi kulminacyjnemu. Głos śpiewaczki wyraża szczerą miłość matki oraz jej bezradność. W tym miejscu konieczne jest odpowiednie stworzenie wizerunku rozpacz i niemocy i sprawić, by słuchacze ujrzeli w wyobraźni syna, zamykającego oczy martwej matki. Pod względem muzycznym należy rygorystycznie wykonać oznaczone w partyturze następujące po sobie *crescenda* i *diminuenda*.

W ostatniej części utworu (takty: 34 – 40, patrz przykład 4.7) śpiewaczka może zaprezentować pełną siłę i barwę głosu. Pożądanym jest duży kontrast w stosunku do poprzedniej, nieco powściągliwej części arii, który odzwierciedli historyczny stan ducha postaci i uwydatni jej tragizm. Ta aria posiada cechy charakterystyczne dla utworów Verdiego, czyli stopniowe narastanie emocji. Ze zmian dynamiki głosu widzowie mogą wyczytać wzburzenie i niepokój panujące w sercu bohaterki. Utwór

¹²⁶ Ibid.

ten jest również klasycznym przykładem arii dla sopranu liryczno-dramatycznego. Z powodu ponurego nastroju, to właśnie pełne brzmienie linii wokalnych tego typu sopranu może doskonale ukazać melancholijny nastrój Amelii. W finale aria wymaga dużej dynamiki i silnego napięcia dramatycznego, które także cechują sopran liryczno-dramatyczny, a sama kadencja, dodana przez kompozytora, wymaga sporej zręczności w technice wokalne.

W takcie 38 znajduje się pierwszy punkt eksplozji nastroju w całym utworze – b². Pojawienie się tej nuty sygnalizuje uwolnienie nagromadzonych uprzednio emocji, podkreślone przez następujące po niej opadające sekundowo i akcentowane dźwięki. Cały ten motyw wymaga niezwyklej precyzji intonacyjnej, a podczas wykonania kolejnego *che mai pui vedrà* dynamika powinna natychmiast osłabnąć, przygotowując miejsce na mające nastąpić ces³.

Przykład 4.7 – G. Verdi: Aria *Morrò, ma prima in grazia* z III aktu opery *Bal maskowy*, takty: 34 - 40.¹²⁷

Aria *Morrò, ma prima in grazia* choć jest w wyrazie kantylenowa jednak odznacza się dość wysokim stopniem trudności. Stawia spore wymagania wobec wykonawczynie i pod względem umiejętności technicznych i ekspresji emocjonalnej. Mimo że nie wydaje się długa, to stanowi prawdziwe wyzwanie dla każdej śpiewaczki.

Znajdujące się w pierwszej części utworu ekspozycja i przetworzenie stanowią przygotowanie dla występującej w drugiej części emocjonalnej eksplozji, stąd też podczas ich wykonywania śpiewaczka musi precyzyjnie utrzymywać kontrolę nad dynamiką oraz stabilność barwy. Taka kontrola wymaga ścisłego współdziałania oddechu z rezonatorami piersi i głowy. Utrzymanie swobodnej krtani, powstrzymanie się od użycia siły gardła spowodują, iż emitowany dźwięk będzie rozchodził się równomiernie poprzez poszczególne rezonatory. W reprzyzie śpiewaczka musi

¹²⁷ Ibid.

stopniowo wzmacniać nastrój, tak by raptowne pojawienie się ostatniego ces³ stanowiło potężny kontrast w stosunku do pierwszej części utworu.

4.2 Kontekst emocjonalny, doświadczenia postaci oraz wykonanie arii *Tu che la vanità*

Tu che le vanità to aria sopranowa z pierwszej sceny ostatniego aktu opery *Don Carlos* G. Verdiego. Pierwotny tekst powstał w języku francuskim, a później został przetłumaczony na język włoski. To właśnie wersja włoska jest najszerzej znana i najczęściej wykonywana.

Tabela nr 2: Tekst arii Elżbiety *Tu che le vanità* z V aktu opery *Don Carlos* G. Verdiego

Tekst arii Elżbiety <i>Tu che le vanità</i> z V aktu opery <i>Don Carlos</i> G. Verdiego	Tłumaczenie tekstu z języka włoskiego na język polski ¹²⁸
<p><i>Tu che le vanità conoscesti del mondo e godi nell'avel il riposo profondo, se ancor si piange in cielo, piangi sul mio dolor,</i></p> <p><i>e porta il pianto mio al trono del signor. Carlo qui dee venir! che parta e scordi omai...</i></p> <p><i>A Posa di vegliar sui giorni suoi giurai. Ei segua il suo destin, la gloria il traccerà.</i></p> <p><i>Per me, la mia giornata a sera è giunta già!</i></p> <p><i>O Francia, nobil suol, sì caro ai miei verd'anni!</i></p> <p><i>Fontainebleau! ver voi schiude il pensiero i vanni.</i></p> <p><i>Giuro eterno d'amor là dio da me ascoltò, e quest'eternità un giorno sol</i></p>	<p><i>Ty, która znałaś próżność świata i cieszysz się głębokim spokojem grobu, jeśli nadal płaczą w niebie, płaczą nad moim bólem,</i></p> <p><i>i przynieś mój płacz do tronu Pana. Carlo powinien tu przyjść! Niech już odchodzi i zapomina...</i></p> <p><i>Przysięgłam Posie, że będę czuwać nad jego dniami. Niech podąży za swoim przeznaczeniem, a chwała go poprowadzi.</i></p> <p><i>Dla mnie mój dzień dobiegł końca wieczorem!</i></p> <p><i>O Francjo, szlachetna kraino, tak droga mojej młodości!</i></p> <p><i>Fontainebleau! Przed tobą otwiera się myśl.</i></p> <p><i>Ślub wieczny miłości, tam Bóg mnie wysłuchał, a ta wieczność trwała tylko</i></p>

¹²⁸ Źródło tekstu i tłumaczenia: /online/ https://www.tekstowo.pl/piosenka.maria_callas.tu_che_le_vanit_.html

<p><i>durò.</i></p> <p><i>Tra voi, vaghi giardin di questa terra ibèra, se Carlo ancor dovrà fermare i passi a sera, che le zolle, i ruscel', i fonti, i boschi, i fior, con le loro armonie cantino il nostro amor.</i></p> <p><i>Addio, bei sogni d'ôr, illusion perduta!</i></p> <p><i>Il nodo si spezzò, la luce è fatta muta!</i></p> <p><i>Addio, verd'anni, ancor! cedendo al duol crudel, il core ha un sol desir: la pace dell'avel!</i></p> <p><i>Tu che le vanità conoscesti del mondo e godi nell'avel d'un riposo profondo, se ancor si piange in cielo, piangi sul mio dolor,</i></p> <p><i>e il tuo col pianto mio reca appié del signor.</i></p>	<p><i>jeden dzień.</i></p> <p><i>Między wami, piękne ogrody tej iberyjskiej ziemi, jeśli Carlo jeszcze będzie musiał zatrzymać się wieczorem, niech ziemia, strumienie, źródła, lasy, kwiaty, śpiewają naszą miłość swoimi harmoniami.</i></p> <p><i>Żegnaj, piękne złote marzenia, utracona iluzjo!</i></p> <p><i>Węzeł się rozwiązał, światło stało się milczące!</i></p> <p><i>Żegnaj, zielone lata, jeszcze raz! Ulegając okrutnemu smutkowi, serce ma jedno pragnienie: pokój grobu! Ty, która znałaś próżność świata i cieszysz się w grobie głębokim spoczynkiem, jeśli nadal płaczą w niebie, płacz nad moim bólem,</i></p> <p><i>i twój płacz przynieś u stóp Pana z moim.</i></p>
--	---

Aria ta jest często wykonywana podczas recitali i często pojawia się w antologiach arii sopranów liryczno-dramatycznych. Wiele sopranistek wykorzystuje ją również jako utworu szkoleniowego, ponieważ dobrze pokazuje ona wysoki i niski zakres głosu wokalistki, diapazon dynamiczny, technikę *bel canto*, a także rozwija sferę dramaturgiczną i emocjonalną.

Aria rozpoczyna się 35-taktowym preludium orkiestrowym. Élisabeth de Valois, młoda francuska księżniczka, którą zaawansowany wiekiem król Hiszpanii Filip II poślubił z powodów politycznych, modli się na grobie poprzedniego króla Karola V. Prosi go o opłakiwanie jej cierpienia i ofiarowanie – w jej imieniu – łez Wszechmogącemu. Z niecierpliwością wyczekuje na przyjazd pasierba oraz swojego dawnego narzeczonego w jednej osobie Don Carlosa. Chcąc wzmocnić sojusz między ich dwoma krajami, z obowiązku odrzuciła go po ślubie z jego ojcem, królem

Filipem. Modliła się, aby Carlos wypełnił swoją misję oraz stał się wielkim i miłosiernym władcą Hiszpanii. Wspomina swoją ojczyznę i szczęśliwy czas krótkiego narzeczeństwa z Carlosem. Ma nadzieję, że po śmierci będzie mogła zaznać spokoju.

W trakcie trwania całej arii w emocjach Elżbiety zachodzi wyraźna zmiana. Poczawszy od taktu 15, a skończywszy na takcie 22, śpiewaczka powinna – zgodnie z melodią o sakralnym charakterze – wykonywać utwór w sposób podniosły (patrz przykład 4.8). Ten fragment jednocześnie wprowadza temat arii, który będzie powracać w całym przebiegu utworu. Pierwsze słowo *Tu* należy zaśpiewać jasno i wyraziście. Verdi używa w tym odcinku czterokrotnie rytmu kropkowanego. Po czym następujące szesnastki powinny być wykonane bardzo krótko, z szybkim przejściem do kolejnego dźwięku.

The image displays a musical score for the aria 'Tu, che la vanità' from Act V of Verdi's opera Don Carlos. The score is divided into two systems. The first system includes the vocal line for Elisabetta and the first five staves of the orchestra (Trumpet, Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass). The vocal line begins with the lyrics 'Tu, che le va.ni.' and includes dynamic markings such as *pp* and *larga la frase*. The orchestral accompaniment features dynamic markings like *espress.*, *dim.*, *poco rall.*, and *rall. I. Tempo*. The second system includes the remaining five staves of the orchestra (Flute, Trombone, Oboe, Trumpet, and Contrabass) and the vocal line. The vocal line continues with the lyrics 'tà co.no.sce.sti del mon.do e go.di.nel.la.vel il ri.po.sopro.fon.do,' and includes dynamic markings like *pp*. The orchestral accompaniment in the second system also features *pp* markings.

Przykład 4.8 – G. Verdi: Aria *Tu, che la vanità* z V aktu opery *Don Carlos*, takty: 30 - 43.¹²⁹

¹²⁹ G. Verdi: *Don Carlos*, wyd. Milan, G. Ricordi, n. d

Od taktu 44 uwidacznia się wyraźny kontrast z częścią poprzednią – kompozytor pozostawił w tym miejscu oznaczenie *molto dolce*, przy czym *crescendo*, po którym następuje *diminuendo* nadaje dramatycznego napięcia długim liniom połączonych fraz (patrz przykład 4.9). Część ta pozostaje niezwykle kantylenowa aż do taktu 57. Elżbieta wylewa smutek swego serca w lirycznej melodii, wyczekując Bożego współczucia. Pomędzy taktami 44-47 występują dwie paralelne frazy tworzące długie, spójne linie pełne dramatycznego napięcia, stanowiąc wyraźny kontrast wobec obrazu muzycznego z poprzedniej części. Oznaczenia *espress.* oraz *molto dolce* nakazują śpiewaczce wykonanie obu frazy płynnie i wyraźnie, i po postawieniu akcentu na dźwięku g² natychmiast osłabić dynamikę. Głos z uprzedniej eksplozywności musi przeobrazić się w delikatną, miękką skargę.

Z kolei w odcinku pomiędzy taktami 52-55, gdy pojawia się pierwszy wysoki dźwięk ais² w arii, tekst ma następujące znaczenie: *Przed tronem Boga okazuję swoje łzy* (patrz przykład 4.9). Jest to pierwszy emocjonalny wybuch Elżbiety de Valois w arii. W tym miejscu kompozytor umieścił znaki *crescendo* oraz *grandioso*, zatem zgodnie z intencjami kompozytora, w oparciu o kontrolę oddechu śpiew powinien być stabilny z głębokim podparciem.

Elis. *espress.* *molto dolce*
s'an - cor si pian - ge in cie - lo, pian - gi sul mio do -

Elis.
- lo - re, e por - ta il pian - to mi - o al

Elis. *marcato* *cresc.* *f* *grandioso*
tro - no del Si - gnor, il pian - to mi - o por.ta al

Przykład 4.9 – G. Verdi: Aria *Tu, che la vanità* z V aktu opery *Don Carlos*, takty: 44 - 53.¹³⁰

Od taktu 58 muzyka nagle staje się pełna napięcia. Aż do taktu 78 Elżbieta opowiada w recytatywie – o surowej melodii utrzymanej na stałej wysokości – o Carlosie i potrzasku, w którym się znalazła, czyli o świadomości zbliżającego się

¹³⁰ Ibid.

końca jej życia. Ten odcinek służy głównie rozwojowi dramatycznemu i przygotowuje nastrój kolejnego odcinka.

Przykład 4.10 – G. Verdi: Aria *Tu, che la vanità* z V aktu opery *Don Carlos*, takty: 73 - 78.¹³¹

Od taktu 79 muzyka staje się wytworna i niespieszna, linia melodyczna prowadzona jest przez flet. Elżbieta wraca myślami do rodzinnej Francji (patrz przykład 4.11). W takcie 81 Verdi stawia znak *p* na zakończonym fermatą słowie *Francia* (tłum. *Francja*), co oddaje rozrzewnienie Elżbiety na myśl o swojej ojczyźnie. Począwszy od taktu 85 nastrój Elżbiety zmienia się, gdy wspomina Fontainebleau, czyli spotkanie z Carlosem. W tej frazie melodia partii wokalne jest echem linii melodycznej orkiestry. W trakcie śpiewu należy utrzymywać miękką i wdzięczną barwę głosu. Jest to jedyna w całej arii ciepła i spokojna część.

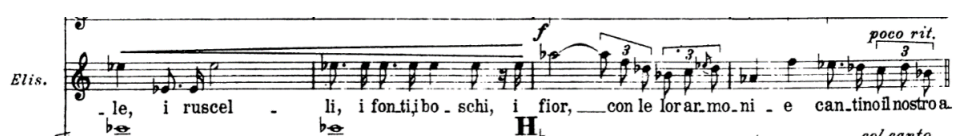
Przykład 4.11 – G. Verdi: Aria *Tu, che la vanità* z V aktu opery *Don Carlos*, takty: 81 - 83.

¹³¹ Ibid.

Jednak od taktu 91 nastrój ponownie ulega zmianie, bo jej szczęście trwało tylko jeden dzień. Melodia utworu staje się przygnębiająca, wyrażając nagły spadek nastroju.

Śpiew szybko przechodzi przez trzy rodzaje nastroju w krótkim czasie. Śpiewaczka musi pokazać różnice między nimi poprzez odpowiednie kształtowanie barwy głosu.

Między taktami 96 i 105 bohaterka zaczyna wyobrażać sobie ponowne pojawienie się Carlosa. Powoli zatapia się w cudownej fantazji, jej głos zaczyna przybierać na sile w miarę narastania namiętności, a następnie – w wysokim rejestrze – uwalnia głęboko skrywane uczucia do Carlosa. W takcie 101, gdzie widnieje oznaczenie *ppp*, śpiewaczka musi zwrócić szczególną uwagę na właściwą kontrolę dynamiki. Dwa zdania przebiegają w oparciu o ten sam motyw skoku oktawowego, budując natężenie dynamiczne na *crescendo*, którego kulminacją jest fraza na słowach *i fonti, i boschi, i fior* (tłum.: źródła, lasy, kwiaty) jako to ostatnie marzenia Elżbiety (patrz przykład 4.12). W trakcie wykonywania słowa *fior* należy zwrócić uwagę na wymowę samogłoski „o”. Wiele śpiewaczek dochodząc do tego miejsca pragnie uczynić swój głos potężnym i szerokim, co prowadzi do „zduszenia” głosu i utraty barwy. Konieczne jest więc zadbanie o zachowanie odpowiedniego otwarcia z nasyconą barwą głosu, przy jednoczesnym mocnym wykonaniu tego dźwięku.



Przykład 4.12 – G. Verdi: Aria *Tu, che la vanità* z V aktu opery *Don Carlos*, takty: 102 - 105.¹³²

W kolejnej części arii (takty 106 – 124) myśli Elżbiety powracają do rzeczywistości. Uświadamia ona sobie obecne położenie i zaczyna żegnać się z pięknymi marzeniami, ujawniając poczucie bezradności i zaprzepaszczonych nadziei. Muzyka staje się nerwowa i nagła, gdy Elżbieta drżącym głosem żegna się z młodością. W tym segmencie melodia nie znajduje się w wysokim rejestrze głosu, niemniej rytm jest ścisły, a tempo z *Largo* zmieniło się w *Allegro agitato*. Podczas śpiewania dwóch kolejnych *Addio* należy ukazać obawy i zdenerwowanie Elżbiety (patrz przykład 4.13). Zdanie *cedendo al duol crudel* (tłum.: *poddając się okrutnemu*

¹³² Ibid.

pojedynkowi) jest wykonywane w niskim rejestrze sopranu i przy opadającym pochodzie barwa głosu powinna stawać się coraz ciemniejsza. W zdaniu *la pace dell'avel* (tłum.: *pokój świata*) sopran schodzi do najniższego rejestru, moim zdaniem należy zaśpiewać to zdanie rejestrem mieszanym, z możliwie najciemniejszą barwą głosu.

Elis. lu - ce e fat - ta muta! Ad - di - o, ad - di - o, verdami, an - cor! ce - dendo al duol cru - del, il cor, il cor ha un sol de - sir: la pa - ce del - l'a - vel!

Przykład 4.13 – G. Verdi: Aria *Tu, che la vanità* z V aktu opery *Don Carlos*, takty: 115 - 126¹³³.

W taktach 130 -137 rozpoczyna się reprzyza i muzyka wraca do pierwotnego tempa, powraca również poważna i sakralna melodia, stąd w partii wokalne ponownie wymagany jest podniosły sposób wykonania. Jednocześnie pojawia się więcej zintensyfikowana akcentacja, co nadaje bardziej intensywnego wyrazu emocjonalnego niż poprzednio. Linia melodyczna nadal przebiega we frazach o obszernych liniach, podkreślając fałsz i pustkę zimnej rzeczywistości, które Elżbieta chce wyrazić (patrz przykład 4.14).

Crnt. La *mf*

Trbn. *mf*

Elis. *f*

Tu chele va - ni - tà co - no - sce - sti del

Przykład 4.14 – G. Verdi: Aria *Tu, che la vanità* z V aktu opery *Don Carlos*, takty: 130 - 132.¹³⁴

W taktach 138-145 przeważa dynamika *pp*, konieczne jest więc ukazanie kontrastu z dopiero co wykonanym segmentem. Wprowadzająca materiał muzyczny

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Ibid.

tej części fraza oznaczona została przez *dolcissimo*. Wyraża to duchowy stan Elżbiety w tym momencie i jej rozpaczliwie pragnienie, aby Bóg się nad nią ulitował.

W zakończeniu arii (takty: 145 – 157) Elżbieta wielokrotnie z naciskiem wyraża swoją prośbę o opiekę do Boga, co jest ostatecznym wyrazem jej desperacji i bezradności. Do kulminacji całej arii dochodzi w takcie 151, w tym miejscu na najwyższym dźwięku ais² śpiewaczka powinna wyzwolić całą siłę swojego głosu (patrz przykład 4.15). Poprzedzający ten moment opadający w niższy rejestr motyw, oparty na słowach *porta al* nie powinien być wykonany zbyt mocno, w przeciwnym razie może to negatywnie wpłynąć na skok decymowy do kulminacyjnej nuty.

Przykład 4.15 – G. Verdi: Aria *Tu, che la vanità* z V aktu opery *Don Carlos*, takty: 148 - 157.¹³⁵

Sam finał arii (ostatnie takty: 152 – 157) w zamierającym *lento a piacere* rozpoczynają ciemne tony w oktawie małej i dynamice *ppp*. Kończące utwór frazy należy wykonać w tonie żalostnej skargi i jednocześnie zwrócić uwagę na logiczną akcentację tekstową, podkreślając sylaby „pian” w wyrazie *piange* oraz „cie” w wyrazie *cielo*. Przed samym końcem ponownie pojawia się wysokie ais², jednak tym niejako echo poprzedzającego wybuchu z taktu 151, stad należy ten dźwięk zaśpiewać delikatnie, z zastosowaniem rezonansu głowy i przy pełnej kontroli oddechu. Jest to najsubtelniejszy, wysoki dźwięk w całej arii. Ostatnia fraza na słowach: *il pianto mio, reca a 'pie del signor* (tłum.: *moje łzy przynieś do stóp Pana*) zamiera na chromatycznym, wznoszącym pochodzie i fermacie na dźwięku prowadzącym eis¹, aby zakończyć się na tonice fis¹ (patrz przykład 4.15).

¹³⁵ Ibid.

4.3 Kontekst emocjonalny, doświadczenia postaci oraz wykonanie arii *Pace, pace, mio Dio!*

Aria Leonory *Pace, pace, mio Dio!* z IV aktu opery *Moc przeznaczenia* G. Verdiego to pełna ekspresji modlitwa udręczonej kobiety i wyraz jej pragnienia spokoju. Wiele lat po tym jak Leonora wstąpiła do zakonu z powodu miłości, którą żywi do Don Alvaro, nadal nie może zaznać prawdziwego ukojenia. Ponieważ nie może osiągnąć go w świecie realnym słowami *Oh Dio, Dio, fa ch'io muoia* (tłum.: *O Boże, Boże, pozwól mi umrzeć*) błaga o ostateczne pocieszenie.

Tabela 3: Tekst i tłumaczenie arii *Pace, pace, mio Dio!* z opery *Moc przeznaczenia* G. Verdiego.

Tekst arii <i>Pace, pace, mio Dio!</i> z opery <i>Moc przeznaczenia</i> G. Verdiego	Tłumaczenie tekstu z języka włoskiego na język polski ¹³⁶
<p><i>Pace, pace, mio Dio!</i> <i>Cruda sventura</i> <i>M'astringe, ahimé, a languir;</i> <i>Come il dì primo</i> <i>Da tant'anni dura</i> <i>Profondo il mio soffrir.</i> <i>L'amai, gli è ver!</i> <i>Ma di beltà e valore</i> <i>Cotanto Iddio l'ornò.</i> <i>Che l'amo ancor.</i> <i>Né togliermi dal core</i> <i>L'immagin sua saprò.</i> <i>Fatalità! Fatalità! Fatalità!</i></p> <p><i>Un delitto disgiunti n'ha quaggiù!</i> <i>Alvaro, io t'amo.</i> <i>E su nel cielo è scritto:</i> <i>Non ti vedrò mai più!</i> <i>Oh Dio, Dio, fa ch'io muoia;</i> <i>Che la calma può darmi morte sol.</i> <i>Invan la pace qui sperò quest'alma</i> <i>In preda a tanto duol.</i> <i>Misero pane, a prolungarmi vieni</i></p>	<p><i>Spokoju, spokoju mój Boże!</i> <i>Gorzka niedola</i> <i>nakazuje mi, och, marnieć.</i> <i>Jak pierwszego dnia,</i> <i>tak od wielu lat trwa</i> <i>moje głębokie cierpienie.</i> <i>Kochałam go, to prawda!</i> <i>Ale urodą i zaletami</i> <i>w sumie Boga zdobył.</i> <i>I nadal go kocham,</i> <i>nie usunęłam go z serca,</i> <i>jego wizerunek będę znała.</i> <i>Nieuchronny los! Nieuchronny los! Nieuchronny</i> <i>los!</i> <i>Zbrodnia rozdzieliła nas tu!</i> <i>Alvaro, ja kocham cię,</i> <i>a na niebie jest napisane:</i> <i>Nie zobaczę cię już nigdy!</i> <i>Och Boże, Boże, spraw abym umarła,</i> <i>bo spokój może dać mi tylko śmierć.</i> <i>Daremnie spokoju tu będę się spodziewać, ta dusza</i> <i>jest w szponach wielkiego żalu.</i> <i>Nędzny chlebie, przychodzisz by przedłużyć mi</i></p>

¹³⁶ Źródło tekstu i tłumaczenia: https://www.tekstowo.pl/piosenka_anna_netrebko_pace_pace_mio_dio.html

<i>La sconsolata vita ... Ma chi giunge?</i>	<i>niepocieszona życie... Lecz kto to przybywa?</i>
<i>Chi profanare ardisce il sacro loco?</i>	<i>Kto śmie bezczęścić święte miejsce?</i>
<i>Maledizione! Maledizione! Maledizione!</i>	<i>Tragedia! Tragedia! Tragedia!</i>

Niemal żadna inna aria nie daje możliwości bezpośredniego odczucia takiej rozpacz, dodatkowo daje ona śpiewaczce wiele okazji przyciągnięcia uwagi widzów za pomocą różnych form ekspresji.

Pace, pace, mio Dio! jest jedną z najbardziej reprezentatywnych sopranowych arii Verdiego. Preludium to przede wszystkim ekspozycja głównego tematu opery oraz przygotowanie do partii wokalne. Akompaniament orkiestrowy tworzą głównie wiolonczele, natomiast metrum 3/8 podkreśla podniosłą atmosferę oraz nastrój napięcia (patrz przykład 4.16, str. 119).

Po rozpoczęciu arii fakturę akompaniamentu tworzą triolowe przebiegi harfy oparte na rozłożonych akordach, na które nakładają się plamy brzmieniowe w instrumentach smyczkowych i dętych drewnianych na przemian. Na tym mistycznym tle Verdi snuje pełną ekspresji, ale stabilną linię melodyczną modlitwy swojej bohaterki (patrz przykład 4.17, str.120).

Pierwsza nuta utworu na sylabie „pa” to f², znajdujące się w strefie przejścia między rejestrami u sopranu. Konieczne jest zwrócenie szczególnej uwagi na wykonanie tego dźwięku. Otwarcie samogłoski „a” powinno się uzyskać w sposób szeroki i naturalny, nie nadużywając dynamiki w celu uzyskania dramatycznego efektu. Konieczne jest utrzymanie stabilnej pozycji krtani, pozycji dźwięku skupiony w rezonatorze głowy i zaśpiewanie go z pełnym podparciem oddechowym. Następną nutą, na sylabie „ce”, śpiewana jest o oktawę niżej. W tym miejscu ważne jest utrzymanie jednolitości głosu, bez zmiany dynamiki. Powtórne *pace* należy wykonywać z mniejszą dynamiką, jednak głos należy utrzymywać w wyższej pozycji niż za pierwszym razem.

SCENA VI.
Allegro agitato ♩ = 96

Fl.
Cl. Sib.
Fg.

Allegro agitato ♩ = 96

Vni
Vle
Vc.
Cb.

Fl.
Cl. Sib.
Fg.

Vni
Vle
Vc.
Cb.

Przykład 4.16 – G. Verdi: Aria *Pace, pace mio Dio!* z IV aktu opery *Moc przeznaczenia*, takty: 1 - 16.¹³⁷

¹³⁷ G. Verdi, *Moc przeznaczenia (La forza del destino)*, wyd. Milan: G. Ricordi, n. d. (ca. 1904).

A.
 LEONORA (*dentro la grotta*) (*Pallida, sfigurata, esce dalla grotta agitatissima.*)
p Pa - ce, pa - ce, pa - ce, pa - ce, mio
 Fl.
 Ob.
 Cl. Sib.
 A.
 Leo. (*Discende.*)
 Di - o, pace, mio Di - o!
 vc. PIZZ.
p

Przykład 4.17 – G. Verdi: Aria *Pace, pace mio Dio!* z IV aktu opery *Moc przeznaczenia*, takty: 17 – 25.¹³⁸

Pierwszą frazę kończy rytmiczny motyw z triolą ósemkową (takt 22, patrz przykład 4.17). Triolę trzeba wykonać zwięźle, jednocześnie utrzymując jednolitą barwę głosu, a przy kolejnym „dio” nuta d^2 musi zostać wykonana z naciskiem. Fraza ta jest szczerym wołaniem głównej bohaterki kierowanym do Boga. Chociaż jest stosunkowo prosta, należy uważać, aby wraz z opadającym kierunkiem melodii nie obniżyć pozycji głosu.

Takty 23-26 to czterotaktowe interludium, w którym powtarza się poprzedni temat. Chociaż nie zawiera partii wokalne, to utrzymuje się w nim nastrój melancholii.

W kolejnej frazie partii wokalne (od taktu 27), wykonanie samogłosek w słowie *sventura* jest bardzo istotne, ponieważ wprowadzają one nowy tryb - molowy. Verdi sporządził w tekście adnotację, na którą warto zwrócić uwagę. Mianowicie, po *m'astringe* znajduje się mały przecinek, trzeba więc uważać na późniejsze *ahimè*: Motyw triolowy w tej frazie pojawia się czterokrotnie i należy

¹³⁸ Ibid.

zwrócić uwagę na spójność głosu. W tym właśnie miejscu dochodzi do koncentracji spółgłosek, więc podczas śpiewu konieczne jest skupienie się na poprawnej, wyraźnej wymowie. Śpiew winien być niesiony na oddechu, należy czynić logiczne akcenty na m.in.: „tu” „string” „me” i „co”.

Przykład 4.18 – G. Verdi: Aria *Pace, pace mio Dio!* z IV aktu opery *Moc przeznaczenia*, takty: 27 – 36.¹³⁹

Kończąca frazę repetycja słowa *pace* w takcie 32 (patrz przykład 4.18) z oznaczeniem *diminuendo* wymaga przemyślanego wykonania. Zamiast dążyć do uzyskania konkretnego natężenia dźwięku, powinno się dążyć do uzyskania odpowiedniego kontrastu. W ten sposób podczas wydobywania słabszego dźwięku nie traci się siły głosu. Mimo że słowa i melodia są powtórzeniem wcześniejszego odcinka, to emocje, które w tym miejscu chce przekazać kompozytor, są inne - teraz stają się one głębsze i silniejsze.

Segment pomiędzy taktami 38-44 rozpoczyna odbitka po pauzie ósemkowej z kropką na sylabie „la”. Akcent przypada na kolejną sylabę „mai”, należy więc zwrócić szczególną uwagę precyzją rytmiczną (patrz przykład 4.19). Następująca fraza *madibelta e valore* rozpoczyna się triolą na repetycji dźwięku es², podczas śpiewu należy pilnować jednolitości brzmienia samogłosek i ich spójności. Kontynuując linię melodyczną kompozytor zastosował rytm odbitkowy. W trakcie jego wykonywania szesnastki należy śpiewać krótko i szybko przechodzić do kolejnych dźwięków. Akcenty należy umieszczać na nutach przedłużonych kropką; taki jest też logiczny akcent w każdej frazie. Jeżeli czas wykonywanych szesnastek jest zbyt długi, może to doprowadzić do rozciągnięcia frazy i odejścia od umieszczonego przez kompozytora oznaczenia *con enfasi*. W tym miejscu melodia

¹³⁹ Ibid.

staje się coraz ciekawsza, a rytm bardziej skomplikowany. Szerokie zastosowanie znaków chromatycznych w tym fragmencie zdaje się wyrażać, że emocje bohaterki wyrwały się spod kontroli.

Przykład 4.19 – G. Verdi: Aria *Pace, pace mio Dio!* z IV aktu opery *Moc przeznaczenia*, takty: 38 – 44.¹⁴⁰

W 40 takcie należy z namysłem zaplanować moment nabierania oddechu. Większość sopranów preferuje moment oddechowy przed *cotanto* albo *l'ornò*, aby właściwie wydobyć frazę *che l'amo ancor*. Chociaż nie ma takiego oznaczenia, to dobrą praktyką jest dodanie niewielkiego glissando między dźwiękiem d^2 a f^2 (takt 41, patrz przykład 4.19).

Dotychczasowy modlitewny charakter przerwany zostaje dramatycznym motywem trzykrotnie powtórnego słowa *Fatalità* (tłum.: *śmiertelność*) w takcie 44 (patrz przykład 4.20). Prostota melodyczna oparta na repetycji dźwiękowej i skoku oktawowym ($g^2 - g^1$) wsparta jest się niezwykłym rytmem, stąd należy utrzymać odpowiednie napięcie i melodyjność. W tym krótkim odcinku zawarta jest ogromna koncentracja uczuć wyrażona w kontraście w każdym niemalże elemencie dzieła muzycznego: rytmika (przedłużone ćwierćnuty kontra szesnastki w sekstolach), dynamika (*f* kontra *p*) i melodyka (repetycje kontra skok o oktawę). Obrazuje to rozpacz i wzburzenie Leonory, lecz powtarzane jak zamierające echo słowa są już wyrazem jej bezradności wobec tragicznego losu.

Przykład 4.20 – G. Verdi: Aria *Pace, pace mio Dio!* z IV aktu opery *Moc przeznaczenia*, takty: 44 – 47.¹⁴¹

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid.

Pierwszą część arii – spokojną i kantylenową, choć niezwykle głęboką w swoim wyrazie kończą słowa: *Alvaro, io t'amo, e su nel cielo è scritto: non ti vedrò mai più!* (tłum.: *Alvaro, kocham cię, los jest przypieczętowany, już nigdy cię nie ujrzę*) (patrz przykład 4.21).



Przykład 4.21– G. Verdi: Aria *Pace, pace mio Dio!* z IV aktu opery *Moc przeznaczenia*,
takty: 48 – 52.¹⁴²

W takcie 48 kompozytor umieścił oznaczenie *con passione*, czym jeszcze mocniej podkreśla niezwykle głęboką, szczerą i gorącą miłość bohaterki do Alvaro. W tym odcinku zachodzą dwie modulacje do na tonacji pobocznych. Podczas śpiewu należy zbudować kontrast w stosunku do poprzedniej frazy, nastrój w tym odcinku pogłębia się stopniowo. W zdaniu *Alvaro io t'amo* powinniśmy podkreślić samogłoskę „ta”, choć muzycznie należy osiągnąć jak największą płynność i spójność. Należy uwypuklić wyraz *scritto*, który wymaga od śpiewaczki równoczesnego wzmocnienia ekspresji emocjonalnej i wokalne. Wykonując sylabę „mai” w takcie 51 autorka pracy dodaje akcent, wymowa głosek musi być tu nieco bardziej wyrazista. Taka forma ekspresji pozwala na lepsze wydobycie kontrastu dynamicznego pomiędzy *piano* i *forte*, ponadto podkreśla stan psychiczny głównej bohaterki - od wiary i pragnienia w piękną miłość do poczucia straty, całkowitego rozczarowania i bezradności.

W ostatnim zdaniu tej frazy należy powstrzymać impuls podziału po słowie *è scritto*, gdzie jako znak przestankowy występuje dwukropek (patrz przykład 4.21). Jego znaczenie jest niezmiernie ważne, ponieważ nie jest on przecinkiem i nastrój śpiewu ma być spójny, pędzący do przodu, bez zatrzymywania. Trzeba o tym pamiętać podczas nabierania oddechu, nie pozwalając, aby emocje opadły za wcześniej po *scritto*.

Wraz ze zmianą tempa (*un poco stringendo*) w takcie 52 rozpoczyna się druga część arii, która wnosi również zmianę charakteru na bardziej wzburzony. Zagęszcza się faktura akompaniamentu, w którym partię harfy uzupełniają wartkie i burzliwe wejścia smyczków o urozmaiconej rytmice. W jednotaktowym interludium orkiestrowym słyszymy główny motyw (patrz przykład 4.22).

¹⁴² Ibid.

C Un poco string.

Fl.

Ob.

Cl.
Si b

Fg.

A.

Leo.
più! Oh, Di.o, Dio, fa ch'i . o muo - ia; chè la

C Un poco string.

Vni

Vle

Vo.

Cb.

Przykład 4.22– G. Verdi: Aria *Pace, pace mio Dio!* z IV aktu opery *Moc przeznaczania*,
takty: 52 – 54.¹⁴³

W partii wokalne Leonory pojawia się nieregularny akcent na drugiej mierze taktu w *oh Dio*. Dochodzi do przyspieszenia zarówno ze względu na wzrost tempa jak i zwiększenie gęstości tekstu (patrz przykład 4.22). Ta cała seria zmian obrazuje niepokój i utratę nadziei w sercu Leonory.

W pierwszej frazie *Oh Dio, fa ch'io muoia* (tłum.: *O Boże, pozwól mi umrzeć*) śpiewaczka powinna zastosować płaczliwe brzmienie i nagły ton głosu. Szczególnie wyraźnie należy wyartykułować wyrazy „dio”, „chi”, „mio”. Pomimo silnej akcentacji tekstu nie wolno karykaturować wymowy, skupiając się na właściwym

¹⁴³ Ibid.

wykorzystaniu rezonatorów. Oddech w tym momencie musi być głęboki i stabilny. Oddychanie musi być bardzo aktywne, frazy muszą być ściśle powiązane i spójne.

Podczas nauki tego fragmentu arii zauważyłam konieczność precyzyjnego opanowania kwestii połączeń między samogłoskami za pomocą nucenia na stałej pozycji każdej z wykonywanych samogłosek. Nucenie musi być stabilne z wyraźnymi łączeniami pomiędzy samogłoskami. Ćwicząc łącznie wszystkie samogłoski, dopiero po ujednoczeniu pozycji każdej z nich dodawałam spółgłoski. Celem takiego postępowania jest doprowadzenie do tego, aby poszczególne słowa łączyły się ze sobą, a nie były wykonywane oddzielnie i żeby ułatwić ujednoczenie barwy głosu podczas śpiewu.

Jednym z największych dla mnie wyzwań w tym segmencie było ujednoczenie dynamiki. W trakcie ćwiczeń, dzięki wskazówkom nauczyciela cały czas rozszerzałam skalę głosu, ujednolicałam rejestry, poza tym pozbyłam się nawyku śpiewania *forte*. W tym fragmencie wokalnym wykorzystywane są wszystkie trzy rejestry głosu.

W takcie 58 wstępuje sekwencja sekundowa i rytm odbitkowy, podkreślające poczucie nagłej konieczności przeżywane przez bohaterkę (patrz przykład 4.23). W trakcie śpiewu należy zwrócić uwagę na wyraźną artykulację sylaby „tan” oznaczonej przez samego kompozytora akcentem. Podczas jej artykułowania pozycja krtani musi być niska, „an” jest fonicznie przednio-nosowe i w trakcie jego wymowy należy czynić to od podniebienia do przodu, należy także zadbać o odpowiednie umieszczenie go w kontekście artykulacyjnym. Pojawiające się częste rytmy odbitkowe wymagają głębokiego oddechu i śpiewu oddającego efekt wzdychania (patrz przykład 4.23).



Przykład 4.23– G. Verdi: Aria *Pace, pace mio Dio!* z IV aktu opery *Moc przeznaczenia*,
takty: 58 – 60.¹⁴⁴

Zakończenie tej części następuje w taktach 62 -68 pewnego rodzaju kadencją, która stanowi również zwrot kulminacyjny utworu (patrz przykład 4.24). Melodia

¹⁴⁴ Ibid.

faluje i występują wyraźne kontrasty dynamiczne. Oczywistym jest, że największą trudność techniczną dla wielu sopranów stanowi dźwięk b² w 63 takcie. Wynika to głównie z faktu, iż ten wysoki ton musi być utrzymany w dynamice *pp*. Pomocną techniką przy wykonaniu tej figury może być zachowanie jednego oddechu przed skokiem, wykonując poprzedzający motyw *Invan la* lekko, ale na silnym podparciu. Podobnie w kolejnej frazie prowadzącej do as² (takt 64-65, patrz przykład 4.24), należy zachować odpowiednią pozycję na wznoszącym *portamento*, co ułatwi przygotowanie wysokiego dźwięku.

Invan la pa - ce quest'al - ma, invan la

pa - ce que.st'al.ma, invan la pa - ce quest'al - ma invan spe.rò.

*(Va ad un sas
alcune provvi
ste dal padre)*

Przykład 4.24– G. Verdi: Aria *Pace, pace mio Dio!* z IV aktu opery *Moc przeznaczenia*, takty: 62 – 68.¹⁴⁵

Wyrażenie *invan la* przed sylabą „pa” jest wykonywane o całą oktawę niżej, zatem skok o oktawę musi zostać wykonany lirycznie i naturalnie, głos musi zachować pełną jednolitość. Opanowanie tej umiejętności znacznie rozwija technikę wokalną. Wszystkie trzy samogłoski w wyrażeniu *in-van la* trzeba zaśpiewać luźno, zachowując równocześnie wysoką pozycję głosu. Aby stabilnie wykonać najwyższy ton na sylabie „pa”, wskazane jest śpiewanie z układem aparatu mowy rozwartym jak przy ziewaniu, z jednoczesną gotowością na zmianę barwy głosu. Należy też skupić się na sile oporu mięśni przepony oraz wsparciu oddechu. Głos musi być świadomie kontrolowany a wysokie nuty śpiewane *piano* w wysokiej pozycji.

Przed wielkim finałem całej arii (takty 76 - 93) Verdi wprowadza krótkie intermezzo orkiestry, na tle którego wprowadza pierwszą frazę Leonory: *Misero pane... a prolungarni vieni la sconsolata vita...* o recytatywnym charakterze. Pomimo tego, że ta ostatnia, burzliwa część przypomina nieco deklamację, niezbędne jest utrzymanie dyscypliny rytmicznej. Kolorystyka brzmieniowa utworu ulega zagęszczeniu, a tempo przyspiesza drastycznie do *Allegro* (patrz przykład 4.25.).

¹⁴⁵ Ibid.

Fl. *Allegro* ♩ = 144

Leo.
Mi - se - ro pa - ne... a prolungarmi vieni la consolata vita... Ma chi giunge?

Vni *Allegro* ♩ = 144

Vle

Ve

Cb.

Przykład 4.25 – G. Verdi: Aria *Pace, pace mio Dio!* z IV aktu opery *Moc przeznaczenia*,
takty: 73 – 77.¹⁴⁶

Śpiew przypomina pospieszną mowę, należy wciąż korzystać z recytatywnej formy śpiewu. Akompaniament w formie półtonowego tremola utrzymany jest głównie w kierunku wznoszącym, tworząc tło dla frenetycznej sceny. W tym miejscu nastrój głównej bohaterki staje się niezwykle pobudzony i gniewny. Następnie wykonywana czterokrotnie jest fraza *ma-le-di-zio* w dynamice *ff* wyznacza punkt kulminacyjny całej arii. W trakcie wykonywania trzech pierwszych „zio – ne” należy zachowywać stabilny oddech i kontrolować głos, oraz skoncentrować się na akcencie sylaby „zio”. Czwarte „zio” na f^2 zatrzymane zostaje na czas dwóch taktów. Ponieważ na końcu znajduje się jeszcze jeden wysoki dźwięk – b^2 , wymagana jest wysoka pozycja i kontrola dynamiczna, powstrzymując popychanie głosu do przodu, aby odpowiednio przygotować się do wykonania tej nuty (patrz przykład 4.26, str. 128). Ponadto, przed wykonaniem b^2 wiele śpiewaczek decyduje się na wymianę powietrza i powtórzenie poprzedzającej je frazy *maledizio*. Moim zdaniem w ten sposób możemy wyrazić krzyk głównej bohaterki jako skargę na okrutny los i lepiej ukazać jej wizerunek.

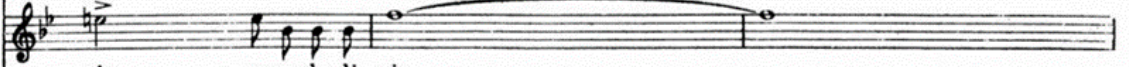
¹⁴⁶ Ibid.

Leo.




Chi profanare ardisce il sacro lo.co? Maledi - zio - ne,maledi - zio - ne,maledi.

Leo.



- zio - ne,maledi - zio

Leo.



- ne!...

Przykład 4.26 – G. Verdi: Aria *Pace, pace mio Dio!* z IV aktu opery *Moc przeznaczenia*,
takty: 78 – 87.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Ibid.

Rozdział 5. Doświadczenia postaci i ich ekspresja w dziełach G. Pucciniego

5.1 Kontekst, doświadczenia postaci oraz wykonanie arii *Sola, perduta, abbandonata*

Opera *Manon Lescaut* przedstawia piękną, lecz kochającą luksusowe życie tragiczną postać Manon. Można rzec, że wykonywana w czwartym akcie aria *Sola, perduta, abbandonata* jest punktem kulminacyjnym całej opery. Manon wysyła des Grieux na poszukiwanie wody. Des Grieux na początku nieco się waha, lecz potem ją opuszcza. Powodem jego zawahania jest niepokój, że zaraz po tym jak ją opuści, Manon może umrzeć. Kiedy kobieta zostaje sama, zastanawia się nad swoją pięknnością i losem. Aria *Sola, perduta, abbandonata* wyraża pragnienie bohaterki uniknięcia śmierci, odgrywając ważną rolę w kształtowaniu wizerunku Manon jako postaci tragicznej.

Utwór ten pozwala na doskonale ukazanie cech charakterystycznych sopranu liryczno-dramatycznego. Z punktu widzenia barwy do wykonania arii potrzebny jest głos o stosunkowo ciemnej kolorystyce oraz silnym dramatyzmie i napięciu. Pod względem skali główny zakres melodyczny obejmuje rejestry: wysoki i średni. W średnich zakresach potrzebny jest pełny i głęboki głos, a w wysokich głos porywający, przenikliwy oraz bogaty rezonans – to wszystko są cechy sopranu liryczno-dramatycznego.

Również charakter postaci Manon zalicza się do typu ról, które zwykle odgrywają soprany liryczno-dramatyczne. Zazwyczaj śpiewaczki posiadające ten typ głosu wcielają się w postacie o dość niewinnym spojrzeniu na rzeczywistość, a jednocześnie oddane w miłości. Utrata uczucia sprawia, że stają się nieszczęśliwe i pełne bólu. Nie są to postaci wyidealizowane. I choć obdarzone są ludzkimi słabościami (jak np. zazdrość w przypadku Tosci, czy przywiązanie do luksusu, w przypadku Manon), jednak siła i oddanie miłości, pozyskuje im sympatię i współzucie widzów.

Arię rozpoczyna melodyjne preludium opatrzone wskazówką sceniczną: „Des Grieux powoli odchodzi, jednak po dojściu do tylnej części sceny znów zaczyna się wahać, oczyma pełnymi rozpaczony wpatruje się w Manon, następnie nagle podejmuje

decyzję i odbiega.” Następnie, zanim bohaterka zacznie śpiewać, zmienia się nastrój muzyki. Opis scenariusza oznajmia: „Horyzont ciemnieje, Manon targają sprzeczne emocje, jest ona przygnębiona, przerażona i bezwładna.”

Śpiewowi towarzyszą przepełnione smutkiem słowa arii.

Tabela 4: Aria *Sola, perduta, abbandonata* z opery *Manon Lescaut* G. Pucciniego, tekst i tłumaczenie

Tekst arii <i>Manon Sola, perduta, abbandonata</i> z opery <i>Manon Lescaut</i> G. Pucciniego	Tłumaczenie tekstu z języka włoskiego na język polski ¹⁴⁸
<p><i>Sola, perduta, abbandonata... in landa desolata! Orror! Intorno a me s'oscura il ciel!... Ahimè, son sola! E nel profondo deserto cado, strazio crudel, ah! sola, abbandonata, io la deserta donna!</i></p> <p><i>Ah! non voglio morir!...</i></p> <p><i>Tutto dunque è finito! Terra di pace mi sembrava questa...</i></p> <p><i>Ah! mia beltà funesta ire novelle accende...</i></p> <p><i>Strappar da lui mi si volea; or tutto il mio passato orribile risorge, e vivo innanzi al guardo mio si posa.</i></p> <p><i>Ah! di sangue s'è macchiato!...</i></p> <p><i>Ah! tutto è finito! Asil di pace ora la tomba invoco...</i></p>	<p><i>Samotna, zagubiona, opuszczona... na pustkowiu! Przerazenie! Niebo wokół mnie ciemnieje!... Niestety, jestem sama! I w głęboką pustynię upadam, okrutna męka, ach! samotna, opuszczona, Jestem opuszczoną kobietą!</i></p> <p><i>Ach! Nie chcę umierać!...</i></p> <p><i>Więc wszystko się skończyło! Wydawało mi się to krainą spokoju...</i></p> <p><i>Ach! moja zgubna piękność irytujące wieści się rozjaśniają...</i></p> <p><i>Chciałam się od niego oderwać; teraz wszystko moja straszna przeszłość znów odżywa, i żyje przed moim spojrzeniem, odpoczywa.</i></p> <p><i>Ach! był splamiony krwią!...</i></p> <p><i>Ach! wszystko jest skończone! Azyl pokoju, teraz wzywam grób...</i></p> <p><i>Nie... Nie chcę umierać!... Miłości,</i></p>

¹⁴⁸ Źródło tekstu i tłumaczenia: https://www.tekstowo.pl/piosenka,maria_callas,sola__perduta__abbandonata__.html

No... non voglio morir!... Amore, aiuta!	pomóż!
--	--------

Oznaczenie wykonawcze *Con la massima espress. e con angoscia* wymaga zaśpiewania tego odcinka z wielkim bólem wyrażającym rozpacz Manon (patrz przykład 5.1). Bohaterka za pomocą posępnej linii melodycznej wprowadza widownię w swój nastrój lęku i rozpacz. *Sola perduta abbandonata* (tłum.: *Sama, opuszczona, zagubiona*) jest pierwszym zdaniem wypowiedzianym przez Manon zaraz po przebudzeniu. Tekst powinien być artykułowany lekko, tak jakby śpiewaczka mówiła samo do siebie. W pogłębieniu wyrazu pomocne są ćwiczenia deklamacyjne słów zgodnie z regułami włoskiej wymowy i zgodnie z logiką akcentowania. W przypadku, gdy akcent w słowie *sola* umieścimy na sylabie „so”, a w słowie *perduta* na „du”, szybko zauważymy, iż kompozytor umieścił te dwa akcenty na mocnej mierze taktu, ułatwiając tym samym prawidłowe wyrażenie znaczenia tekstu.

Przykład 5.1 – G. Puccini: Aria *Sola, perduta, abbandonata* z IV aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 1 – 6.¹⁴⁹

Akompaniament orkiestry w momencie rozpoczęcia arii ma oznaczenie *fp*. Ta nagła zmiana dynamiczna ukazuje martwość otoczenia i eksponuje partię wokalną. W tej części linia melodyczna faluje nieznacznie, aż do miejsca, w którym osiąga *as*² w 15 takcie, na słowie *ciel*. Tekst arii mówi w tym miejscu o tym, że *niebo ciemnieje*, wyrażając rosnące przerażenie bohaterki (patrz przykład 5.2, kolejna strona).

¹⁴⁹ G. Puccini – *Manon Lescaut*, wyd. Milan: G Ricordi, (1915. Plate 115300).

Przykład 5.2 – G. Puccini: Aria *Sola, perduta, abbandonata* z IV aktu opery *Manon Lescaut*,
takty: 13 – 18.¹⁵⁰

W taktach 20-29 Manon wciąż opowiada o swoim nieszczęsnym położeniu, Puccini także przez cały czas stosuje melodie kontrapunktyczne. Partia wokalna i akompaniament nakładają się na siebie i przeplatają, podkreślając panującą atmosferę. Pod koniec taktu 29, w partyturze pojawia się oznaczenie *alzandosi*, które nakazuje Manon wstać. W tym momencie śpiewaczka może przygotować się do małej kulminacji w arii.

W taktach 30-34 ma miejsce mała kulminacja arii. Muzyka jest wzniosła, słowa wyrażają kluczowe dla arii znaczenie – Manon pragnie żyć, nie chce umierać. Partykuła modalna *Ah* w 30 takcie, okrzyk poprzedzający słowa *non voglio morir*, stanowi punkt podparcia podczas wejścia w wysoki rejestr głosu i wymaga zdecydowanego wykonania. Najwyższy dźwięk w 31 takcie to b^2 , które trzeba przez pewien czas utrzymać. W tym miejscu znajduje się również akcent, który pokazuje, że Manon ma wciąż siłę do przeciwstawiania się losowi, lecz także jest świadoma sytuacji i krzyczy z bezsilności (patrz przykład 5.3).

Przykład 5.3 – G. Puccini: Aria *Sola, perduta, abbandonata* z IV aktu opery *Manon Lescaut*,
takty: 30 – 34.¹⁵¹

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid.

Główna bohaterka zaczyna wyrażać rosnący w jej sercu strach przed cierpieniem i śmiercią. Śpiewając ten fragment barwę głosu powinno zbliżyć się do krzyku. Śpiewaczka musi w pełni otworzyć narządy artykulacyjne, a także dodać akcent na sylabę „vo” w wyrazie *voglio*. Podczas artykulacji słowa *morir* trzeba ze wszystkich sił unikać niewyraźnego wykonania sylaby „rir”, wciąż należy utrzymywać narządy artykulacyjne w poprzednim położeniu, gdyż tylko w ten sposób głos zachowa jednolitość. Przy zdaniu *No! Non voglio morir* (tłum.: *Nie! nie chcę umierać*) będącym powtórzeniem poprzedniego fragmentu tekstu kompozytor umieścił *rallentando*. W tym momencie Manon jest bliska całkowitego załamania, konieczne jest ukazanie jej odczucia bezradności i krzyku rozpacz. Kluczowe słowo *voglio* powinno być zabarwione nieco płaczliwym odcieniem głosu.

Po tym małym punkcie kulminacyjnym zmienia się nastrój muzyki (*Con avvilimento*), melodia staje się nieco wolniejsza i bardziej płynna. Manon po rozładowaniu emocji staje się bardziej opanowana, z miarowym oddechem i słabym głosem mówi do siebie *wszystko się skończyło*. Manon godzi się z rzeczywistością (patrz przykład 5.4).



Przykład 5.4 – G. Puccini: Aria *Sola, perduta, abbandonata* z IV aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 35 – 39.¹⁵²

Dramatyczna melodia środkowej części arii kontrastuje z poprzednim odcinkiem, wyrażając silne emocje. Manon wspomina w niej przeszłość, przed jej oczyma pojawiają się minione zdarzenia. Melodia wznosi się i opada, co jest wymagające dla śpiewaczki pod względem oddechowym.

W taktach 62-67 pojawia się wiele akcentów, dramatyczny przekaz jest jeszcze mocniejszy, co wymaga dużych umiejętności wykonawczych oraz stanowi przygotowanie przed mającym nastąpić punktem kulminacyjnym.

W środkowym segmencie utworu (takty 44 – 67), utrzymanym w tempie *Allegro vivo* i *Moderato* muzyka akompaniamentu również staje się bardziej napięta i zróżnicowana na poziomie wszystkich warstw dzieła muzycznego. W melodii

¹⁵² Ibid.

pojawiają się liczne skoki oktawowe, a od śpiewaczki wymagana jest precyzyjna kontrola nad aparatem głosowym. Manon doświadcza psychicznego załamania, śpiewaczka jednak nie może utracić poczucia rzeczywistości, nie wolno jej krzyżeć, lecz powinna spójnie artykułować wszystkie słowa, zwracać uwagę na logiczne akcenty artykulacji tekstowej oraz akcenty muzyczne, co z kolei prowadzi do kontroli barwy. Wraz z sylabą „ahi” Manon rozpoczyna skargę na niesprawiedliwy los. Orkiestra podkreśla nastrój poprzez dwudźwięki oboju i klarnetu oraz tremolo pierwszych skrzypiec (patrz przykład 5.5). W tym momencie Manon jest rozgniewana, wzburzona, cierpi, wpada w stan hysterii. Podczas śpiewania tego fragmentu należy pracować całym ciałem, wykonywać każde zdanie w sposób nasycony, z mocą. W części środkowej pojawiają się w melodii sekwencje wznoszące, a kompozytor za pomocą częstych zmian tonacji oraz sekwencji chromatycznych uwypukla strach Manon. Z kolei występujące w wielu miejscach skoki oktawowe służą podkreśleniu gniewu bohaterki. Śpiewaczka powinna niezwykle precyzyjnie opanować wykonywanie wysokich dźwięków, całkowicie wcielić się w postać Manon, jednak nie wolno jej zapomnieć o dyscyplinie wykonawczej.

12 All.º vivo $d = d$ *prec.*

Ob.

Cl. in Sib

Cl. in Sib

Fag.

Corni in Fa III

M. (delirando)

Ah! mia bel . tà fu . ne . sta, i . re no . vel . le ac .

Viol.

Vle

Vc.

Cb.

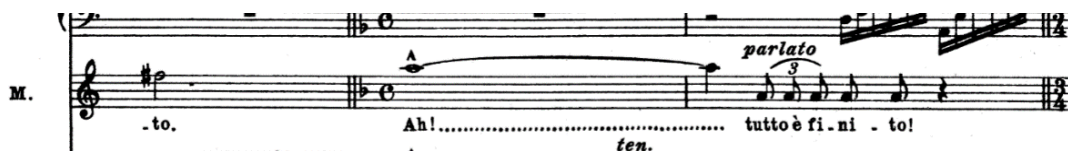
12 All.º vivo $d = d$ *arco* *prec.*

Przykład 5.5 – G. Puccini: Aria *Sola, perduta, abbandonata* z IV aktu opery *Manon Lescaut*,¹⁵³

takty: 44 – 49.

¹⁵³ Ibid.

Kończące ten fragment słowa *tutto è finito!* to zdanie, które każda śpiewaczka wykonuje w nieco inny sposób. Jednak niezależnie od sposobu interpretacji, ekspresja powinna opierać się na wyrażeniu znaczenia tekstu (patrz przykład 5.6).



Przykład 5.6 – G. Puccini: Aria *Sola, perduta, abbandonata* z IV aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 67 – 69.¹⁵⁴

Chwilą emocjonalnego wytchnienia są takty 70 – 72, w spokojnym *Largo*, ze słowami *asil di pace*, niesionymi miękką i delikatną linią melodyczną, wydają się akceptacją przeznaczenia i śmierci.

W zakończeniu arii, fraza *no, non voglio morir* powtarzana jest trzykrotnie, stąd niezwykle ważne, aby zróżnicować interpretacyjnie każde z tych powtórzeń. Pierwsze pojawienie się tej frazy oparte jest na kwintoli, gdzie kompozytor umieścił oznaczenie *lento*, toteż podczas wykonania można odpowiednio zwolnić (patrz przykład 5.7).



Przykład 5.7 – G. Puccini: Aria *Sola, perduta, abbandonata* z IV aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 73 – 81.¹⁵⁵

Śpiewaczka może dodać przydech i w ten sposób wzmocnić ekspresję frazy lub też zinterpretować tekst jako skierowany wobec samej siebie. Za drugim razem słowa ukazują rosnącą determinację Manon, tak więc ich artykulacja powinna być nieco cięższa, wymagająca silniejszego wsparcia oddechowego. Ostatnie powtórzenie

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ibid.

słów *no, non voglio morir* wyraża opór Manon wobec niesprawiedliwego losu i musi być zaśpiewane z najsilniejszą ekspresją i dynamiką. szczególnie w przypadku trzech słów: *no, no, non*, które należy wykonać ze szczególną mocą. Podczas wykonywania ostatniego słowa *aita* śpiewaczka utrzymując jakość głosu może zaśpiewać sylabę „ta” w większym stopniu głosem naturalnym, aby lepiej podkreślić nieugiętą osobowość Manon.

Sola, perduta, abbandonata to aria posiadająca specyfikę i styl charakterystyczny dla sopranu liryczno-dramatycznego. W tej arii powraca temat losu, jednakże tym razem przybiera on formę ukojenia. W obliczu niemożliwej do uniknięcia śmierci Manon wielokrotnie wyraża pragnienie przetrwania, co jest niezwykle poruszające i odzwierciedla tragizm bohaterki.

5.2 Kontekst, doświadczenia postaci Tosci oraz wykonanie arii *Vissi d'arte, vissi d'amore*.

Dzieła Pucciniego stanowią wzorce spójności dzieła teatralnego. Swoich librecistów Puccini traktował wyjątkowo surowo, dopóki nie otrzymał libretta spełniającego jego wysokie standardy. To właśnie sprawiło, że w ciągu 40 lat skomponował tylko 12 oper - w tym trzy to jednoaktówki, a ostatnią pozostawił nieukończoną.

Tosca, jego piąta opera, to niezwykle dramatyczne arcydzieło. Ze względu na sposób, w jaki została ona napisana, fabuła nie pozostawia wiele miejsca dla tradycyjnych arii sopranowych. Są wprowadzić dwie arie tenorowe, ale pojawiają się one w spokojniejszych momentach, kiedy można pozwolić sobie na popisową partię (*set piece*). Jednakże kompozytor o talencie Pucciniego nie mógł przedstawić publiczności operę bez arii sopranowych. Musiał znaleźć miejsce dla solowego popisu sopranowego tytułowej bohaterki, stąd umieścił go w środku II aktu. Spowoduje to, że aria *Vissi d'arte* w pewien sposób zatrzymuje intensywny postęp akcji opery. Zły baron Scarpia musi powstrzymać swoje nieczne pragnienia i czekać aż wybrzmia piękne lamenty Tosci. Puccini planował nawet usunięcie *Vissi d'arte*, jednak ostatecznie nie zdecydował się na to. Po pierwsze, jak wspomniano wcześniej, tytułowa postać musiała mieć swoją arię. Po drugie, mimo iż powoduje ona przestój w akcji opery, to rzeczywiście jest to wyjątkowo dobry utwór.

Aria *Vissi d'arte* jest wstawiona na końcu dialogu między śpiewaczką Florią Toscą a baronem Scarpia, stanowiąc swego rodzaju „apart” do przebiegu wydarzeń, gdyż bohaterka śpiewa tę arię w obliczu swojej nieszczęśliwej miłości i obecnej sytuacji, w której życie jej kochanka, Cavaradossiego, jest na łasce barona Scarpia. Ton wykonania tej partii choć błagalny, kryje w sobie również ostrą dezaprobatę. Tosca, której życie poświęcone jest całkowitemu oddaniu sztuce i uczuciom (o czym przypominają pierwsze wersy), nie rozumie, dlaczego jej konsekwentna pobożność ma być nagrodzona najokrutniejszymi torturami i dlaczego Bóg jakby ją opuścił.

Tabela 5: Arii Tosci *Vissi d'arte, vissi d'amore*, z opery *Tosca* G. Pucciniego, tekst i tłumaczenie

Tekst arii Tosci <i>Vissi d'arte, vissi d'amore</i> , z opery <i>Tosca</i> G. Pucciniego	Tłumaczenie tekstu z języka włoskiego na język polski ¹⁵⁶
<p><i>Vissi d'arte, vissi d'amore, non feci mai male ad anima viva! Con man furtiva quante miserie conobbi aiutai.</i></p>	<p><i>Żyłam dla sztuki, żyłam dla miłości, nigdy nie szkodziłam żywej duszy! Dyskretnie pomagałam wszystkim napotkanym nieszczęśnikom.</i></p>
<p><i>Sempre con fè sincera la mia preghiera ai santi tabernacoli salì. Sempre con fè sincera diedi fiori agli altar.</i></p>	<p><i>Zawsze w prawdziwej wierze moja modlitwa wędrowała do świętych sanktuariów. Zawsze w prawdziwej wierze przyozdabiałam ołtarz kwiatami.</i></p>
<p><i>Nell'ora del dolore perché, perché, Signore, perché me ne rimuneri così?</i></p>	<p><i>W tej godzinie rozpaczy dlaczego, dlaczego, Panie, dlaczego tak mnie wynagradzasz?</i></p>
<p><i>Diedi gioielli della Madonna al manto, e diedi il canto agli astri, al ciel, che ne ridean più belli.</i></p>	<p><i>Darowałam klejnoty na strój Madonny, pieśni ofiarowałam gwiazdom i niebu, aby lśniły większym pięknem.</i></p>
<p><i>Nell'ora del dolore, perché, perché, Signore, ah, perché me ne rimuneri così?</i></p>	<p><i>W tej godzinie rozpaczy, dlaczego, dlaczego, Panie, ach, dlaczego tak mnie wynagradzasz?</i></p>

Wraz z arią *Vissi d'arte* na oczach widzów dokonuje się przemiana jej osobowości. Z powierzchownej, zazdrosnej aktorki zmienia się w kobietę, której cierpienie porusza słuchaczy. Puccini nadał tej arii bardzo konkretne oznaczenie tempa – *Andante lento appassionato* ♩ = 40 i nie daje później żadnych wskazówek, że

¹⁵⁶ Źródło tekstu i tłumaczenia: https://www.tekstowo.pl/piosenka.maria_callas.vissi_d_arte.html

można je znacząco zmienić, choć stylistyka zakłada stosowanie *rubata*. Tonacja już w pierwszych taktach zmienia się z es-moll na jednoimienną Es-dur, a melodyka z lirycznej przeobraża się w deklamacyjną (*parlante*). Ponadto akompaniament z początkowego unisona z linią wokalną przechodzi do triolowych figur na harfie wraz z liryczną melodią skrzypiec (patrz przykład 5.8).

Przykład 5.8 – G. Puccini: Aria *Vissi d'arte, vissi d'amore* z II aktu opery *Tosca*, takty: 1 – 13.¹⁵⁷

Na początku arii Puccini zapisał oznaczenia *pianissimo*, *dolcissimo*, *con grande sentimento*. Wstęp arii śpiewaczka powinna wykonać cicho, powoli i z uczuciem. Wspierając artykulację oddechem, jakby skarżąc się, ma wyrazić udrękę w sercu bohaterki. Aria rozpoczyna się dźwiękiem es², niełatwo jest zaśpiewać sylabę „vi” w dynamice *piano*. Dynamika akompaniamentu to *pp* i jego głównym zadaniem jest wytworzenie spokojnego tła dla melodii głosu. Pozbawiona nadziei, bezradna Tosca śpiewa w sposób kontrolowany. W celu precyzyjnego uchwycenia dynamiki podczas otwierania ust należy bardzo precyzyjnie odmierzać oddech, nie wolno po otwarciu ust beztrąsko wypychać głosu. Konieczne jest zwrócenie uwagi na sposób

¹⁵⁷ G. Puccini – *Tosca*, wyd. Milan : G . Ricordi (1924,1954) plate P. R. 111.

wymowy spółgłoski „v”. Polega ona na delikatnym zbliżaniu górnych siekaczy do dolnej wargi, a dźwięk powstaje, gdy powietrze przepływa między nimi. Problemy językowe, nie mogą stać na przeszkodzie prawidłowej wymowie podwójnych spółgłosek. W tym miejscu trzeba zwrócić uwagę na słowo *vissi*. Poprzedzająca podwójne „ss” samogłoska musi być krótka, a „ss” należy wykonać mocno i wyraźnie, jednak nie można doprowadzić do zaburzenia spójności muzyki. Wymaga to wielokrotnych ćwiczeń. Przy drugim *vissi* pojawia się akcent, co oznacza konieczną i wymaganą przez kompozytora różnicę w dynamice. Następnie Puccini stosuje cztery następujące po sobie triole, które wykonawczynie musi odpowiednio zinterpretować, uwydatniając ich skondensowanie, aby wyrazić niemożność pogodzenia się z rzeczywistością, którą Tosca odczuwa w czasie swej skargi.

W takcie 10, nad tekstem pojawia się znak akcentu oraz tenuta, reprezentujące wahania nastroju bohaterki. Interpretując ten fragment należy nasycić go emocjami (patrz przykład 5.8, poprzednia strona). W takcie 10 nutę as^2 na sylabie „quan” należy utrzymać dostatecznie długo. Także następujące później triole trzeba zaśpiewać zgodnie z ich wartościami czasowymi, dzięki czemu stworzy się efekt dramatyczny. Podczas wykonywania tej frazy należy uważać, aby w trakcie emocjonalnego wybuchu nie utracić kontroli. Konieczne jest precyzyjne odnalezienie wysokiej pozycji, ustabilizowanie krtani i zachowanie panowania nad głosem poprzez wsparcie oddechowe, w przeciwnym razie wysoki dźwięk stanie się płytki i drażniący.

Gdy docieramy do *Sempre con fè* tonacja zmienia się z es-moll na Es-dur, a metrum z 2/4 na 4/4. Aria wchodzi w drugą część i wspomnienie wiary w Boga zmienia nastrój utworu. Śpiewaczka musi zmienić ekspresję na taką, która odda liryczną melodią pełnym czułości śpiewem.

Wraz ze zmianą tonacji, w linii melodycznej rozwija się główny temat Tosci (patrz przykład 5.9, kolejna strona). Pomędzy taktami 17-23 fluktuacje melodii nie są duże, nastrój jest też stosunkowo stabilny. Mimo to, ponieważ ogólna forma przypomina „skargę”, rytm jest nieco swobodny. Występują w nim trudne do wykonania, bardzo urozmaicone struktury rytmiczne oparte głównie na triolach. Jeżeli nie są wykonywane precyzyjnie, może to doprowadzić do zaburzeń metrycznych. Zatem podczas wykonania tego fragmentu należy na fundamencie zachowania spójności głosu, odpowiednio do rytmu języka odnaleźć właściwe akcenty, a następnie wyczuć puls rytmiczny całości.

(52) *a tempo*
 Fl. *p dolcissimo con grande sentimento*
 Ob. *pp*
 Cl. in Sib *pp*
 Cl. b. in Sib *pp*
 Arpa *p*
 TOSCA *con grande sentimento*
 (52) *a tempo*
 Vcl. *pp con sordina*
 Vo. *p con grande sentimento*
 Sempre con fe' sin ce - ra la mia preghie - ra ai santi taber -

Przykład 5.9 – G. Puccini: Aria *Vissi d'arte, vissi d'amore* z II aktu opery *Tosca*, takty: 1 – 13.¹⁵⁸

Od 21 do 25 taktu rytm frazy wokalne ponownie oparty jest na triolach, tworząc niezwykle obrazowe przedstawienie szlochającej i krztuszącej się od płaczu głównej bohaterki (patrz przykład 5.10, kolejna strona). Jest to niezwykle trudny do opanowania odcinek, w którym również sposób wymowy głosek wpływa na puls rytmiczny wykonania. Mimo iż oznaczenie dynamiczne wskazuje wciąż *piano*, a linia melodyczna jest raczej stabilna, to w porównaniu z poprzedzającą frazą nastrój jest znacznie bardziej napięty, przenika go ton retorycznych pytań. Zatem podczas wykonywania tego fragmentu należy opierać się na kontroli oddechowej oraz wewnętrznym napięciu w celu ukazania swoistego cierpienia i gniewu. Trzeba zwrócić szczególną uwagę na akcentowanie „o”, „del” w wyrażeniu *nell'ora*, „lo” w wyrazie *dolore* oraz sylaby „che” w słowie *perche*. Akcenty te powinny zostać wykonane precyzyjnie, co więcej, nie wolno odejść od pulsu melodii. W takcie 24 przed słowem „cosi” wiele śpiewaczek wymienia powietrze i moim zdaniem jest to właściwa decyzja, albowiem nabranie oddechu właśnie w tym miejscu wzmacnia brzmienie całej frazy.

¹⁵⁸ Ibid.

The image shows a musical score for the aria 'Vissi d'arte, vissi d'amore' from the opera Tosca. It includes the vocal line for Tosca and the piano accompaniment for Violin, Viola, and Cello. The vocal line has the lyrics: "l'o-rad del dolo - re perché, perché, Signo - re, perché mene rimm-neri co-si?". The piano accompaniment includes markings such as "con sordina", "via sordina", "p", "pp", "espressivo", "I. sola", and "tutte".

Przykład 5.10 – G. Puccini: Aria *Vissi d'arte, vissi d'amore* z II aktu opery *Tosca*, takty: 22 – 25.¹⁵⁹

Kolejna fraza (takty 26-31) w drugiej części arii jest repryzą zmodyfikowanego głównego tematu Toski z pierwszej części. Posiada ona charakter narracyjny, o dość swobodnym rytmie. Śpiew powinien być jak najbardziej swobodny, utrzymując płynność głosu i muzyki, zwracając zarazem uwagę na zachowanie ogólnych ram metrycznych. Frazowanie wymaga aktywnej narracji, nie może to być jedynie rytmiczne wyśpiewywanie poszczególnych słów i zdań.

Kulminację całej arii stanowią ostatnie takty 32-35 (patrz przykład 5.11, kolejna strona). Podczas wykonywania wyrazów *perche, perche* w taktach 31-32 głos nie może stać się zbyt mocny, bez *rubato*, albowiem następujący po nich wyraz *signor* oparty jest na długiej półnucie i jednocześnie najwyższym dźwięku w całej arii. W przypadku, jeśli wydłużymy poprzedzające go dźwięki oraz będziemy śpiewać je z dużą siłą dynamiczną, to osłabimy ostateczną kulminację. Przechodząc z najwyższego dźwięku b² na sylabie „ah”, kolejno as² i g², obowiązkowo należy zachować pozycję rezonatorów. Ligatura oznaczająca surowe *legato* zabrania wymiany oddechu w tym miejscu, gdyż może to negatywnie wpłynąć na pozycję głosu oraz rozbić płynność frazy. W takcie 34 sekstola *perche me ner i* schodzi o całą oktawę w dół do środkowego rejestru głosu. Jeśli zaśpiewamy z szybkim obniżeniem pozycji głosu, łatwo możemy utracić kontrolę i bardzo trudno będzie nam utrzymać jednolitość barwy. Jest to spore wyzwanie techniczne dla każdej wokalistki. Utrzymanie w tym miejscu jednolitej, wysokiej pozycji, można osiągnąć przy pomocy techniki *mormoranda*. Pierwotne tempo sekstoli jest bardzo szybkie, lecz kompozytor

¹⁵⁹ Ibid.

wprowadził w tym miejscu *rallentando*, wydłużając tym samym ich wartość i rozciągając w czasie tę figurę rytmiczną. Aby nie doprowadzić do zaniknięcia powagi w brzmieniu tekstu zwolnienie powinno się stosować z umiarem. Ostatnie *cosi* wymaga kontroli głosu i nastroju. Można je zaśpiewać w lekko płaczliwy sposób z cichnym przedłużeniem, aby lepiej pokazać poczucie Toski, że znalazła się w sytuacji bez wyjścia i jest bezradna wobec losu.

Tosca

Per - ché, per - ché Si - gnor, ah, ——— perché me ne ri - mu - ne - ri co - si?

Przykład 5.11 – G. Puccini: Aria *Vissi d'arte, vissi d'amore* z II aktu opery *Tosca*, takty: 31 – 35.¹⁶⁰

Rola Toski została napisana dla sopranu liryczno-dramatycznego. W operze, od pierwszej chwili, gdy słyszymy jej głos, Tosca dominuje na scenie. Drugi akt pod względem techniki wokalne stawia przed śpiewaczką niezwykle wysokie wymagania. Partia Toski nie tylko obejmuje dźwięki z najwyższego rejestru, ale jej głos musi przebić się przez orkiestrę, która jest prowadzona z całą mocą. Pod względem żywiołowości charakteru wokalne Tosca plasuje się na innym poziomie niż pozostałe soprany Pucciniego, do tego stopnia, że można w niej dostrzec cechy heroiczne bohaterki Verdiego, gdyż często eksploduje emocjami i wielokrotnie moduluje linię wokalną. Trudność techniczna roli Toski (jak i oczywiście całej obsady opery „Tosca”) wymaga pierwszorzędnej śpiewaczki do odegrania tej roli.

5.3 Kontekst, doświadczenia postaci Cio-cio-san oraz wykonanie arii *Un bel dì, vedremo*

Un bel dì, vedremo to aria Cio-cio-san z II aktu opery *Madame Butterfly* G. Pucciniego. Jest to jednocześnie z pewnością najbardziej znana aria z tej opery oraz jedna z najpopularniejszych arii w repertuarze sopranowym.

Po trzech latach Butterfly wciąż żyje w skrajnym ubóstwie i nie ma żadnych wieści od Pinkertona. Modli się do Boga o powrót męża. Jest przekonana, że pewnego dnia przyplynie statek, na którego pokładzie będzie stał Pinkerton.

¹⁶⁰ Edycja własna autora pracy.

Utwór ten znany jest ze swojego naturalnego piękna. Puccini w pomysłowy sposób wykorzystuje orkiestrę do oddania dramatyzmu sceny oraz podkreślenia wagi tej arii na tle całej opery. Poruszająca muzyka smyczkowa oraz muzyka instrumentów dętych nawzajem się dopełniają, co sprawia, że ta część opery zostaje na długo w pamięci słuchaczy. Niezależnie od muzyki Pucciniego, ukazana w tekście scena również porusza widzów.

Utwór od początku do końca wydaje się być nieco nostalgiczny, co ukazuje mające nadejść zawód miłosny i tragedię. Choć obecnie wiele śpiewaczek włącza do swojego repertuaru samą arię, jednakże, dobra praktyką jest połączenie jej z poprzedzającym ją recytatywem *Piangi? perche?*. Chociaż mija dzień za dniem, a mąż nie wraca, to serce Cio-cio-san wciąż jest pełne nadziei. Pociesza ona Suzuki mówiąc jej, żeby nie płakała, ponieważ mocno wierzy w powrót męża. Następna część przedstawia marzenia Cio-cio-san, która wyobraża sobie dzień powrotu męża i to, jak z sercem pełnym radości wyjdzie mu naprzeciw.

Tabela 6: Tekst i tłumaczenie arii Cio-cio-sam *Un bel di, vedremo* z opery *Madame Butterfly* G. Pucciniego

Tekst arii Cio-cio-sam <i>Un bel di, vedremo</i> z opery <i>Madame Butterfly</i> G. Pucciniego	Tłumaczenie tekstu z języka włoskiego na język polski ¹⁶¹
<i>Un bel dì, vedremo</i> <i>Levarsi un fil di fumo</i> <i>Sull'estremo confin del mare</i> <i>E poi la nave appare</i> <i>E poi la nave è bianca.</i> <i>Entra nel porto, romba il suo saluto.</i> <i>Vedi? È venuto!</i> <i>Io non gli scendo incontro, io no.</i> <i>Mi metto là sul ciglio del colle</i> <i>E aspetto gran tempo</i> <i>e non mi pesa a lunga attesa.</i> <i>E uscito dalla folla cittadina</i> <i>Un uomo, un picciol punto</i> <i>S'avvia per la collina.</i> <i>Chi sarà? Chi sarà?</i>	<i>Pewnego pięknego dnia, zobaczymy</i> <i>unoszące się pasmo dymu,</i> <i>na horyzoncie morza.</i> <i>Potem ukazuje się statek,</i> <i>a następnie statek jest biały.</i> <i>Wchodzi do portu, grzmi jego salwa powitalna.</i> <i>Widzisz? Zbliża się!</i> <i>Ja nie zejść, by go spotkać, nie ja.</i> <i>Zatrzymam się tam, na krawędzi wzgórza</i> <i>i poczekam długo,</i> <i>ale nie ciężkie dla mnie, długie czekanie.</i> <i>Wyszedł z zatłoczonego miasteczka</i> <i>człowiek, mały punkcik,</i> <i>wspina się po wzgórzu.</i> <i>Kto to jest? Kto to jest?</i>

¹⁶¹ Źródło tekstu i tłumaczenia: https://www.tekstowo.pl/piosenka/maria_callas/un_bel_di_vedremo.html

<i>E come sarà giunto Che dirà? Che dirà? Chiamerà Butterfly dalla lontana Io senza far risposta Me ne starò nascosta Un po' per celia, Un po' per non morire Al primo incontro, Ed egli al quanto in pena Chiamerà, chiamerà : "Piccina – mogliettina Olezzo di verbena" I nomi che mi dava al suo venire. Tutto questo avverrà, te lo prometto Tienti la tua paura – Io con sicura fede lo aspetto.</i>	<i>A jak tu przyjdzie, co powie? Co on powie? Zawoła Butterfly z daleka. Ja nie odpowiem, pozostanę w ukryciu, trochę dla żartu, trochę żeby nie umrzeć przy pierwszym spotkaniu. A on z wielkim trudem zawoła, zawoła: "Maleńka, żono, zapachu ziół werbeny" Imiona, którymi mnie nazwał podczas swego przybycia. Wszystko to wydarzy się, obiecuję ci to. Powstrzymaj swój lęk, ja z pewną wiarą na niego czekam.</i>
---	--

Arię *Un bel dì, vedremo* otwiera nostalgiczny temat prowadzony unisono przez partię wokalną oraz klarnet, harfę i pierwsze skrzypce (patrz przykład 5.12, kolejna strona). Fakturę harmonicznego tła tworzą drugie skrzypce con sordin tremolo uzupełnione tercjami fletów i oboju. Wyraża to pośrednio psychologiczny stan bohaterki, spokojnej na zewnątrz, ale wewnętrznie pełnej trudnego do ukrycia niepokoju.

Kotły zostały użyte w tej arii tylko raz i pomimo że jest to tylko pojedyncze uderzenie, to jego basowy dźwięk wsparty przez kontrabas naśladuje huk armat strzelających na powitanie przyływającego z oddali okrętu, co zbiega się z momentem, gdy Cio-Cio-San śpiewa frazę *poi la nave bianca*, tworząc realistyczny i wciągający słuchacza obraz. W dalszej części, wraz z tekstem: *E uscito dalla folla cittadina Un uomo, un picciol punto*, rolę akompaniamentu przejmują instrumenty dęte drewniane, a sekcja smyczkowa zanika na kolejnych dziesięć taktów, aby następnie powrócić w dynamice *p* i *pizzicato*, w niezwykle realistyczny sposób ukazując obraz podekscytowanej Madame Butterfly wyobrażającej sobie pojawienie

się wyczekiwanego męża pośród tłumu. Artykulacja instrumentów smyczkowych zdaje się przedstawiać bicie jej zdenerwowanego serca.

30 12 Andante molto calmo. ♩ = 42

Fl. I, II. *ppp* *sostenendo*

Ob. *ppp* *sostenendo*

Cl. I. *ppp* *sostenendo*

rpa. *ppp* *armonici*

Viol. I. Solo, senza sord. *pp* *come da lontano* *sostenendo*

Vle. *pp* *come un lontano mormorio*

Vc. *pp* *armonici*

Cb. *pp* *armonici*

UTT. *pp* *sostenendo*

(fa la scena come se realmente vi assistesse e si avvicina poco a poco allo sbosi del fondo)

Un — bel di, ve — dre — mo le — var si un fil di fu — mo dal le —
Et — nes Ta — ges schu wir ein Streif — chen Rauch im O — sten ü — berm

Andante molto calmo. ♩ = 42

Przykład 5.12 – G. Puccini: Aria *Un bel di, vedremo* z II aktu opery *Madame Butterfly*, takty: 1 – 4.¹⁶²

Aria rozpoczyna się od długiej wartości rytmicznej, na *ges*², w efemerycznym *pianissimo* (patrz przykład 5.12). Puccini w partyturze dodał oznaczenie *di lontano* (z oddali). W tym miejscu muzyka buduje obraz marzeń Butterfly. W 4 takcie znajduje się oznaczenie *diminuendo*, które ukazuje nadzieję i oczekiwanie w sercu bohaterki. Część a (takty 1-8) tej arii stanowi główny temat muzyczny, który należy wykonać w spójny sposób. Niezwykle ważna jest precyzja przy rozpoczynaniu każdej frazy, zwłaszcza pierwszej, którą otwiera dźwięk należący do wysokiego rejestru, dodatkowo należy wykonać go w kontrolowany sposób w dynamice *p*, co stawia wysokie wymagania wobec umiejętności wokalnych śpiewaczki. Konieczna jest właściwa kontrola oddechu i skoncentrowanie na wysokiej pozycji. Przed rozpoczęciem śpiewu należy przygotować się mentalnie pod względem oddychania, nastroju i rytmu, po czym delikatnie rozpocząć od mormoranda. Dźwięk wg oznaczenia kompozytora powinien najpierw brzmieć słabo, a potem stawać się coraz silniejszy, niczym okręt zbliżający się z oddali. We frazie *un bel di vedremo* konieczne jest utrzymanie jednolitości głosu, utrzymując wysoką pozycję.

¹⁶² G. Puccini - *Madame Butterfly*, wyd. Milan: G. Ricordi, 1907. Plate 11378.

Zmiana tempa i dynamiki w końcowych taktach tematu, na słowach *E poi la nave appare*, zwłaszcza *diminuendo* po *crescendo* w słowie *appare* (pojawiać się), ukazuje jak bardzo Butterfly pragnie ujrzeć ukochanego (patrz przykład 5.13). Solo skrzypiec okala jej głos i po kilku taktach widz jest urzeczony światem zbudowanym przez bohaterkę. Powolne tempo i smutna tonacja molowa definiują charakter pierwszej części.

Arpa

BUTT.

- stre - mo con-fin del ma - re. E poi la na-ve ap - pa - re.
M.er in die Lüf-te stei - gen. *Scin* Schiff - wird dann sich zci - gen.

Viol.

V-le

Vc.

Cb.

P. R. 412

poco rall.

Przykład 5.13 – G. Puccini: Aria *Un bel di, vedremo* z II aktu opery *Madame Butterfly*, takty: 5 – 8.¹⁶³

W kolejnym odcinku (takty: 9 – 18), począwszy od *Poi la nave bianca entra nel porto*, utwór opisuje zbliżający się statek. Jest to widok, za którym Butterfly tęskni dniem i nocą. Kiedy Butterfly opisuje tę scenę, zdaje się naprawdę brać w niej udział. Po długiej rozłące wreszcie spotka swojego ukochanego. Słyszy nawet dźwięk salw witających przybycie okrętu. Poprzez kontrastujące ze sobą zmiany tempa i dynamiki śpiew Butterfly staje się coraz bardziej poruszający. Nastrój utworu stopniowo narasta. Bohaterka opowiada o tym, jak sama stoi na wzgórzu, a długie oczekiwanie wcale jej nie nuży, gdyż podekscytowana ma za chwilę ujrzeć swojego męża. W takcie 9 kompozytor umieścił uwagę *un poco mosso* (w delikatnie szybszym tempie), w takcie 11 uwagę *ritenuto* (nagłe zwolnienie), a w takcie powrót do *un poco mosso* (patrz przykład 5.14, kolejna strona). W czasie wykonywania tego odcinka należy zwrócić uwagę na właściwe oddanie zmian w emocjach i brzmieniu głosu w tych miejscach.

¹⁶³ Ibid.

BUTT.
Poi la na-ve bian-ca en-tra nel por-to, rom-ba il suo sa-lu-to.
Und das wei-ße Kriegsschiff, schnel naht sich's dem Ha-fen, donnert den Sa-lut-schuß.

Viol.
via sord. *mf* *cresc.*

V-le
via sord. *mf* *cresc.*

Vc.
Tutti *p* *mf* *cresc.* *div.*

Cb.
pizz.

Un poco mosso. riten. *pizz.* Un poco mosso.

P. R. 112

Przykład 5.14 – G. Puccini: Aria *Un bel di, vedremo* z II aktu opery *Madame Butterfly*, takty: 9 – 14.¹⁶⁴

Dramatyzm całego odcinka podkreślony zostaje dodatkowo poprzez wzmocnienie linii wokalne unisonem prawie całego składu orkiestrowego, a kulminacja znajduje się w taktach 15 – 16 na słowach *Vedi? È venuto!* (tłum.: *Widzisz? Zbliża się!*) z adekwatnym *con passione* i dynamice *forte*. Wykorzystując wszystkie elementy dzieła muzycznego kompozytor w mistrzowski sposób pomaga słuchaczom odczuć szczęście i ekscytację wyczekującej ukochanego kobiety (patrz przykład 5.15.).

BUTT.
mf *p*
con passione *dolcemente* *con semplicità*
Ve-di? È ve-nu-to! Io non gli scendo in-con-tro. Io no. Mi met-to là sul
Bringt mein Glück mir wie-der! Ich go-he nicht hin-un-ter, o nein! Ich lag-re mich am

Viol.
f con passione *dolcemente*

V-le
f *dolce* *p*

Vc.
f *dolce* *p*

Cb.
f con passione *dolcemente*

riten. rall. a tempo

P. R. 112

Przykład 5.15 – G. Puccini: Aria *Un bel di, vedremo* z II aktu opery *Madame Butterfly*, takty: 15 – 19.¹⁶⁵

Podniecenie Butterfly wyrażone na kulminacyjnej nucie *f*² (takt 16) cudownie zmienia się w rozrzewnienie poprzez nagłe diminuendo i słodkie zakończenie frazy

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Ibid.

na słowach *Io non gli scendo incontro, Io no*, które kończy ten odcinek niejako w zawieszeniu wprowadzając nas w kolejną, spokojniejszą i recytatywną część arii.

Począwszy od 19 taktu wraz ze zmianą metrum z 3/4 na 2/4 zmienia się cały nastrój. Kompozytor podkreśla to również poprzez fakturę orkiestrową ograniczoną do płam brzmieniowych prostych akordów granych przez flety i klarnety. Cio-Cio-san miękko śpiewa: *W ciszy stoję na wzgórzu nad brzegiem morza w oczekiwaniu na niego*. W tym fragmencie tekstu znajduje się wiele podwójnych spółgłosek i śpiewaczka musi zwrócić uwagę na ich odpowiednią artykulację, na przykład: *mimetto, colle, aspetto, attesa, della*, itp. Należy ukazać skromność i cierpliwość Butterfly, która jest gotowa nadal czekać na swojego ukochanego.

Jest to początek środkowej części arii (takty 19 – 48), w której Butterfly spokojną, deklamacyjną melodią, kontynuuje opisywanie sceny stworzonej przez swoją wyobraźnię. Całość oparta jest na recytatywnych odcinkach, które nie są zbyt kantylenowe, ale stanowią zapowiedź nadchodzącej kulminacji całego utworu. Oszczędność w środkach wyrazu muzycznego odzwierciedla niewinność, prostotę i miłosne zaślepienie bohaterki.

Po niemal ascetycznym wstępie, wraz z lekkim przyspieszeniem tempa (*animando un poco*) w akompaniamencie orkiestry pojawiają się rytmy synkopowane, mające na celu ożywienie narracji linii melodycznej partii wokalne. Odzwierciedlając ton opowiadania historii, należy zwrócić uwagę na spójność melodii i sposób akcentowania zdań (patrz przykład 5.16, kolejna strona).

Od taktu 39 rytm oparty jest na przemiennie na szesnastkach i triolach w metrum 4/8, a faktura staje się pełna napięcia i pośpiechu (patrz przykład 5.17, kolejna strona). Należy właściwie uchwycić płynność narracji rytmicznej i wykonywać go odpowiednio do zmian nastroju. Przy słowach *Chi sarà? Chi sarà?* (tłum.: *Kto to będzie? Kto to będzie?*) kierunek melodii ze wznoszącego zmienia się na opadający. Ta inwersja motywu powinna iść w parze ze zmianą ekspresji wykonawczej. Podobna sytuacja zachodzi przy *Che dirà? Che dirà?* (tłum.: *Co powie? Co powie?*).

I. II. rit. a tempo animando un poco
 Fl. *pp*
 Ob. *p*
 Clari. *pp*
 Fag. *p*
 T. UT. *p*
 Viol. *pizz. p*
 V.le. *pizz. p*
 Ve. *pizz. p*
 Cb. *pizz. p*
 rit. a tempo animando un poco *p*

— la lunga at - te - sa. E u - sci - to dal - la fol - la cit - ta - di - na —
 — macht mich's nicht ban - ge. Und kommt er dann ge - mach in uns' - re Nü - he, —

Przykład 5.16 – G. Puccini: Aria *Un bel di, vedremo* z II aktu opery *Madame Butterfly*, takty: 26 – 31.¹⁶⁶

14 **Sostenendo molto.** *a due*
 Lo stesso movimento
 I. II. Fl. *p*
 III. *p*
 Clar. *con sord. ppp*
 T. UT. *p*
 Viol. *Sostenendo molto.*
 V.le. *Sostenendo molto.*
 Ve. *Sostenendo molto.*
 Cb. *Sostenendo molto.*

Chi sa - rà? chi sa - rà? E co - me sa - rà giun - to che di - rà? che di -
 Ob er's ist? ob er's ist? Und wann er dann ge - kom - men, was er sagt? was er

Przykład 5.17 – G. Puccini: Aria *Un bel di, vedremo* z II aktu opery *Madame Butterfly*, takty: 39 – 41.¹⁶⁷

Ta recytatywna część arii kończy się 8-taktowym odcinkiem, w którym tempo zwalnia poprzez *rallendanda* do *Lento*. Muzyka zostaje niemalże zatrzymana, aby za chwilę wprowadzić z ogromną siłą reprzykę głównego tematu. Na ostatnich słowach

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Ibid.

e un po' per non morire, na przestrzeni wyłącznie jednego taktu, śpiewaczka bez żadnego wsparcia instrumentalnego (*a capella*) jednym motywem zmienia całkowicie nastrój doprowadzając do niemalże ekstatycznego punktu kulminacyjnego, który stanowi wybuch nagromadzonych emocji. (patrz przykład 5.18).

The image shows a page of a musical score for G. Puccini's opera *Madame Butterfly*. It features vocal lines for Citi and BUTT. with lyrics in Italian, German, and English. The instrumental parts include Corni, Arpa, Viol., V-le, Ve., and Cb. Performance markings such as 'rall. con canto', 'pp dolcc', 'con molta passione', and 'via sord.' are visible.

Przykład 5.18 – G. Puccini: Aria *Un bel di, vedremo* z II aktu opery *Madame Butterfly*, takty: 46 – 49.¹⁶⁸

Takty 50-71 są repryzą pierwszej części, śpiew staje się pełen pasji i stanowczy, kontrastując z tematem. Choć linia melodyczna się nie zmienia w stosunku do początku utworu, nastrój muzyki jest diametralnie odmienny i tym razem rozpala w słuchaczach wzruszenie wobec szczerości uczuć Butterfly.

Na przełomie taktów 49 - 50 na słowie *morire* następuje skok o kwartę (z *des*² na *ges*²), a nad sylabą „ri” umieszczona jest uwaga *con forza* oznaczająca nagłe zastosowanie silnej dynamiki (patrz przykład 5.19, koljena strona). Zatem podczas wykonywania tego motywu należy kontrolować dynamikę w celu osiągnięcia efektu kulminacyjnego na sylabie „ri”, równocześnie kierując głos na maskę, z opuszczoną swobodnie żuchwą i szeroko rozwartą krtanią pilnować stabilnej pozycji dźwięku w rejestrze głowowym. Nie wolno przesunąć go w tył i na zewnątrz, bowiem w ten sposób barwa głosu nie będzie wystarczająco jasna, co doprowadzi do utraty precyzji intonacyjnej.

¹⁶⁸ Ibid.

con molta passione

1 po' per non mo -
- mit ich nicht ver -

BUTT.

con forza

- ri - re al pri-mo in-con - tro, €
geh — am Wie-der - se - hen! U;

Przykład 5.19 – G. Puccini: Aria *Un bel di, vedremo* z II aktu opery *Madame Butterfly*, takty: 49 – 51.¹⁶⁹

Od taktu 58 faktura orkiestrowa ulega zagęszczeniu, pojawia się tremolo w instrumentach smyczkowych oraz ciągle narastanie dynamiczne zapowiadające finał arii. Cio-Cio-San z pasją śpiewa do służącej Suzuki: *tutto questo avverrà, te lo prometto* (tłum.: *Obiecuję, iż wszystko tak będzie*). W linii melodycznej partii sopranowej pojawiają się trzy triole, z ich powodu powstaje wrażenie rytmu synkopowanego, podkreślony zostaje bieg tekstu oraz podniesiony poziom muzycznego napięcia (patrz przykład 5.20).

pa

suoni naturali

suoni naturali

TT.

(a Suzuki)

Tut-to que-sto av-verrà, te lo pro-met-to. Tien-ti la tua pa-u-ra, io con si-cu-ra
Ich ge-lo-be dir heil-ig, daß dies ein-trifft... Hal-te für dich die Zwei-fel, ich will mit Zu-ver-

o1.

uniti

div.

unite

f.

pizz.

le

div.

unite

f.

pizz.

c.

arco

div.

pizz.

unite

b.

Przykład 5.20 – G. Puccini: Aria *Un bel di, vedremo* z II aktu opery *madame Butterfly*, takty: 58 – 61.

Podczas wykonywania tego fragmentu oddech musi być krótki, oparty na aktywnej pracy przepony, ruchu żeber i tali w celu utrzymania siły i wyrazistości brzmienia emitowanych dźwięków. Sprawnie posługując się wargami i językiem należy szybko i precyzyjnie artykułować głoski, nie zapominając równocześnie o utrzymaniu punktu podparcia i płynności artykulacji. W takcie 60 w zdaniu *tienti la tua paura io con sicura l'aspetto* (tłum.: *Nie obawiaj się, będę wiernie na niego oczekiwać*) melodia wkracza do wysokiego rejestru głosu. Wyraz *spento* jest

¹⁶⁹ Ibid.

wykonywany na b² - najwyższym dźwięku w całym utworze, ponadto rytm staje się zwarty, a dynamika rośnie do *ff*. Podczas śpiewu należy głęboko dobierać oddech, rozluźnić trzon języka, ustanowić stabilny punkt podparcia, co spowoduje, iż głos nabierze potężnej, wybuchowej siły koniecznej dla ekspresji nastroju żarliwego oczekiwania i ogromnej ekscytacji Cio-Cio-San.

Słowa *Tutto questo avverrà* wskazują na to, że Butterfly powróciła ze świata fantazji do rzeczywistości. Kobieta jeszcze raz potwierdza wobec siebie samej oraz Suzuki swoje przekonania. Ostatnie wysokie b² w całym utworze nadaje mu odcień serdecznego nieskrępowania. Użycie dynamiki *ff* wskazuje również na siłę i żarliwość przekonań Butterfly. W tym momencie orkiestra również włącza się, aby doprowadzić muzykę do punktu kulminacyjnego, który jest emocjonalnym wybuchem utworu i reprezentuje wewnętrzny krzyk Butterfly oraz stanowi przygotowanie do kolejnych scen (patrz przykład 5.21)

Przykład 5.21 – G. Puccini: Aria *Un bel di, vedremo* z II aktu opery *madame Butterfly*, takty: 62 – 65.¹⁷⁰

Rola Butterfly została napisana dla sopranu liryczno-dramatycznego. Sopran dramatyczny musi mieć potężny, pełny głos. Wymagania dotyczące kreatywności wokalne są wysokie, dlatego też takie role często powierzane są śpiewaczkom doświadczonym, o dojrzałej technice wokalne. Rola ta wymaga od śpiewaczki dużej zdolności adaptacji i wytrzymałości.

¹⁷⁰ Ibid.

Rozdział 6. Podsumowanie porównawcze partii sopranowych w utworach G. Verdiego i G. Pucciniego

6.1 Wprowadzenie do partii wokalne

Wiele utworów wokalnych z akompaniamentem czy arii operowych rozpoczyna się preludium. Jeszcze przed wejściem partii wokalne pojawia się w nim główny temat, bądź też podstawowy materiał melodyczny, z wyprzedzeniem prezentujący ogólny kształt i styl utworu. Przed rozpoczęciem arii operowych Verdiego za ogół znajduje się preludium lub też stanowiący prolog recytatywny duet. Poszczególne motywy oraz wprowadzający materiał melodyczny często pojawiają się w tym wstępie, ujawniając główny styl utworu i nadając mu ton, zanim bohaterowie wejdą na scenę. Przykładem może być aria *Tu che le vanita conoscesti del mondo* z opery *Don Carlos*. Arię poprzedza 35-taktowe intermezzo, mające postać recytatywnych fraz z dużym kontrastem dynamiki. Partia wokalna rozpoczyna się w górnym rejestrze, a melodia rozwija się dużymi skokami z potężnym dramatyzmem (patrz: partytura zamieszczona w aneksie niniejszej pracy s. XXX).

Podobnym przykładem jest preludium w arii *Pace, pace, mio Dio* z opery *Moc Przeznaczenia (La Forza del destino)*. 16-taktowe preludium jest wykonywane przez orkiestrę w metrum 3/8, w tempie *allegro agitato*, a melodię stanowi temat opisujący przeznaczenie Leonory, który jest wykonywany trzykrotnie. Rytm jest zwarty, przypomina on pukanie losu do drzwi. Pukanie rozlega się trzykrotnie, za każdym razem są to trzy uderzenia, pomiędzy nimi następuje pauza i odpoczynek, pomimo to atmosfera pośpiechu i zdenerwowania wprowadza widzów w nastrój niepokoju, tworząc znakomite przygotowanie do wejścia głosu śpiewaczki (patrz: partytura zamieszczona w aneksie niniejszej pracy s. XXX).

Innym przykładem jest partia wokalna Amelii *Morrò, ma prima in grazia* z opery *Bal Maskowy (Un ballo in maschera)*. Utwór rozpoczyna się w tonacji es-moll, po trzech pierwszych taktach wykonywanych przez wiolonczelę solo instrumenty smyczkowe odgrywają niskie dźwięki i akordy, co przypomina ciężkie kroki podążające ku śmierci. Verdi w znakomity sposób wykorzystuje sposób wypowiedzi płaczącej, niezdolnej do wyraźnego wypowiedzenia słów osoby - szloch Amelii jest prezentowany przy pomocy dużej liczby powtórzeń oraz trioli przeplatających się z rytmem punktowanym (patrz przykład 6.1, kolejna strona).

Przykład 6.1 – G. Verdi: Aria *Morrò, ma prima in grazia* z III aktu opery *Bal maskowy*, takty: 1 – 6.¹⁷¹

W przeciwieństwie do Verdiego, Puccini w swoich kompozycjach nie lubił umieszczać długich preludów i wprowadzeń. Jego arie najczęściej rozpoczynały się krótkim, prostym wstępem opartych na niskich dźwiękach orkiestry lub też lekkim prologiem, tworzącym przejściowe tło do samej partii wokalne. Jego arie w większym stopniu sprawiają wrażenie płynnie wynikających z toku fabuły części w dziele muzycznym, które zostało zaprojektowane jako integralna całość. Większość fraz otwierających arie jest wykonywana przez sopran w środkowym i niskim rejestrze. Takie wprowadzenie charakteryzuje się bezpośredniością, prostotą, dość łatwo tworzy u słuchaczy oczekiwanie na kontynuację muzyki, jak również powoduje, iż widzowie w znacznie większym skoncentrowaniu wsłuchują się w głos śpiewaczki. Dla przykładu aria Cio-Cio-San *Un bel di vedremo* z opery *Madame Butterfly*, rozpoczyna się bez umieszczenia jakiegokolwiek muzycznego przejścia wprowadzającego w nastrój bohaterki (patrz przykład 6.2, kolejna strona). Arie Pucciniego zaczynają się zazwyczaj od tonu łagodnego wyznania i ta technika

¹⁷¹ G. Verdi – *Bal maskowy* (*Un ballo in maschera*), wyd. Milan: G. Ricordi, 1914. Plate3031279

pisarska stała się jednym z ważnych czynników kształtujących wdzięczny liryczny styl arii sopranowych Pucciniego.

230 12 Andante molto calmo. $\text{♩} = 42$

Fl. I. II. *ppp* *sostenendo*

Ob. *ppp* *sostenendo*

Cl. I. *ppp* *sostenendo*

Arpa *ppp* *come da lontano*
ppp *armonici*
ppp *arpeggiato*
(fa la scena come se realmente vi assistesse e si avvicina poco a poco allo shoji del fondo)

BUTT. *pp*
Un — bel di, ve — dre — mo le — var si un fil di fu — mo dal le —
Ei — nes Ta — ges schu wir ein Streif — chen Rauch im O — sten ü — berm

Viol. I. Solo, senza sord. *pp* *come da lontano* *sostenendo*

Viol. *pp* *come un lontano mormorio*

V.le

Vc.

Cb.

Andante molto calmo. $\text{♩} = 42$

Przykład 6.2 – G. Puccini: Aria *Un bel di, vedremo* z II aktu opery *Madame Butterfly*, takty: 1 – 4.¹⁷²

6.2 Ukształtowanie linii melodycznej

Różnice w kwestii przebiegu linii melodycznej u obu kompozytorów są znakomicie widoczne w partyturach. Melodyka Verdiego rozwija się głównie pionowo i progresywnie, dla przykładu aria *Tu che le vanita conoscesti del mondo* z opery *Don Carlos* (patrz przykład nutowy 6.3). W arii interwały przebiegają skokowo, od czasu do czasu pojawiają się duże przejścia w górę, falujący nastrój muzyki jest natychmiast odczuwany, muzyka jest prosta i bezpośrednia, co bardzo podnosi dramatyzm i ekspresję całego utworu.

pp *larga la frase*

Tu, che le va.ni.

Elis. *pp*
tà co.no.sce.sti del mon.do e go.dinell'a.vel il ri.po.sopro.fon.do,

Przykład 6.2 – G. Verdi: Aria *Tu che la vanita* z V aktu opery *Don Carlos*, takty: 35 – 43.¹⁷³

¹⁷² G. Puccini - *Madame Butterfly*, wyd. Milan: G. Ricordi, 1907. Plate 11378.

¹⁷³ G. Verdi - *Don Carlos*, wyd. Milan: G. Ricordi, n. d.

Podobnym przykładem jest początek arii *Pace, pace mio* z opery *Moc Przeznaczenia (La Forza del destino)*, tutaj Verdi stosuje pełną dramatycznej siły linię melodyczną o rozpiętości oktawy (patrz przykład 6.3). Dwa dźwięki w interwale oktawy tworzą dodatkowo wyraźny kontrast dynamiczny, przypomina to głębokie westchnienia Leonory bezradnie stojącej naprzeciw przeznaczenia.



Przykład 6.3 – G. Verdi: Aria *Pace, pace mio Dio!* z IV aktu opery *Moc przeznaczenia*, takty: 16 – 17.¹⁷⁴

Dla odróżnienia, Puccini pisząc muzykę tworzył melodie horyzontalne z interwałami, które są w większości stopniowane i wydają się być kojące i gładkie, budujące płynne frazy. Kompozytor bardzo rzadko stosował duże skoki, większość z nich były to skoki o tercję i sekstę, powiększające odczucie piękna muzyki. Dla przykładu w arii *Vissi d'arte, vissi d'amore* z opery *Tosca* (Patrz przykład 6.4) widzimy częste zastosowanie repetycje dźwiękowe, powiększające wewnętrzną siłę rozwoju muzyki.

Melodia sekcji B ekspozycji jest zdominowana przez homofoniczne powtórzenia, z kaskadami w dół lub okalającymi rozkwitami na końcu każdej frazy, przedstawiając Toscę jako pobożną, spokojną, religijną osobę; ten spokój zostaje nieco przerwany w sekcji C, gdzie, chociaż homofoniczne powtórzenia nadal dominują, sekwencja trioli w formie ćwierćnut po których następują ósemki, pokazuje serce Tosci, w którym narasta niepokój.



Przykład 6.4 – G. Puccini: Aria *Vissi d'arte, vissi d'amore* z II aktu opery *Tosca*, takty: 14 – 17.¹⁷⁵

Powyższe wnioski wynikają z uogólnionej analizy i nie można wykluczyć, że w utworach Verdiego również pojawiają się ciągłe, progresywne frazy oraz długie

¹⁷⁴ G. Verdi – *Moc przeznaczenia (La forza del destino)*, wyd. Milan: G. Ricordi, n. d. (ca. 1904).

¹⁷⁵ G. Puccini – *Tosca*, wyd. Milan: G. Ricordi (1924,1954) plate P. R. 111.

i spójne liryczne fragmenty, a w dziełach Pucciniego występują niekiedy ekscytujące duże skoki melodyczne. Jednak ostatecznie wybór sposobu wykonania musi opierać się na doświadczeniu utworu jako całości, być spójny w stosunku do kontekstu melodycznego i tekstowego, a nie podejmowany oddzielnie dla poszczególnych fragmentów. Na przykład w utworach Pucciniego we fragmentach kulminacyjnych występują melodie o niezwykle dużych fluktuacjach, jednak najczęściej ów finał rozgrywa się w kontekście uprzednio krok po kroku rozbudowywanej linii melodycznej, która albo stopniowo dążyła do kulminacji lub stanowiła proces jej przygotowania. Bardziej rzucającą się w oczy cechą jest więc rozległość melodii wyraźnie odmienna od energicznego i pełnego skoków stylu Verdiego.

Ponadto arie Pucciniego cechuje dość bogaty rytm i figuracje, na przykład w arii Cio-Cio-San *Un bel di vedremo* z opery *Madame Butterfly* (patrz przykład 6.5) melodia zbudowana jest z wielu motywów rozdzielonych pauzami, a w kluczowych miejscach partytury zastosowane zostały triole wzmacniające ekspresję muzyki.



Przykład 6.5 – G. Puccini: Aria *Un bel di vedremo* z II aktu opery *Madame Butterfly*, takty: 39 – 41.¹⁷⁶

Inaczej jest w przypadku Verdiego, którego główne tematy mają często charakter okresowy oparty na prostocie melodyczno-rytmicznej, a ich częste powtórzenia mają pogłębić wrażenie odczuwane przez słuchaczy. Melodia jest nadzwyczaj płynna, najbardziej poruszającym słuchaczy jej elementem są odpowiednie odległości interwałowe. Jest to odzwierciedlenie założeń Romantyzmu, co widzimy na przykładzie arii *Pace, pace, mio Dio!* z opery *Moc Przeznaczenia (La Forza del destino)* (patrz przykład 6.6, kolejna strona). Jednak ta płynność jest inna niż u Pucciniego, Puccini subtelnie dąży do celu okrężną drogą, a Verdi jest prostszy i bardziej bezpośredni, jego melodie przepaja energia, dająca odczucie wewnętrznego falowania i napięcia.

¹⁷⁶ G. Puccini - *Madame Butterfly*, wyd. Milan: G. Ricordi, 1907 . Plate 11378.

Przykład 6.6 – G. Verdi: Aria *Pace, pace mio Dio!* z IV aktu opery *Moc przeznaczenia*, takty: 42 – 51.¹⁷⁷

6.3 Rytmika i metrum

Tempo jest uważane za duszę muzyki, a rytm za jej życie. Precyzyjne zastosowanie rytmu i tempa jest jedną z głównych metod kreowania wizerunku muzycznego. Generalnie w utworach Verdiego zastosowanie metrum jest względnie regularne i stabilne. Na przykład w arii *Pace, pace, mio Dio!* z opery *Moc przeznaczenia* tylko w preludium zastosowane jest metrum 3/8, po czym aż do końca jest to 4/4. Pomimo to zmiany w rytmie są bardzo bogate. We frazie pomiędzy taktami 38 – 45 pojawia się oznaczenie *con enfasi*, gdzie rytmika i melodyka stają się bardziej skomplikowane, a użycie pochodów szesnastkowych sprawia wrażenie oskarżenia losu o niesprawiedliwość. Wielokrotne stosowanie przygodnych znaków chromatycznych obrazuje emocje wrywające się spod kontroli. Z kolei skok oktawowo, po którym pojawia się rytm kropkowany, sprawia wrażenie spazmatycznego łkania. Następująca po nim triola z przednutkami jest najniższym śpiewanym miejscem w całej arii. Melodia rozciąga się ze smutnym, przejmującym brzmieniem rozdzierając serca słuchaczy. Nagłe *forte* w 44 takcie podkreśla trzykrotne wywołanie „tragicznego losu” (*fatalità*). Za pierwszym razem rytm wprowadzany przez szesnastki ukazuje żal i gniew Leonory wobec nagle doświadczającego ją okrutnego losu, za drugim razem dochodzi do zejścia o oktawę, sekstola cichnie, a trzeci raz jest powtórzeniem drugiego, lament staje się bardziej intensywny, ukazując ból bezradnej Leonory wobec bezwzględного losu.

¹⁷⁷ G. Verdi – *Moc przeznaczenia (La Forza del destino)*, wyd. Milan: G. Ricordi, n. d. (ca. 1904).

Giacomo Puccini wyspecjalizował się w zastosowaniu nieregularnego metrum w swoich ariach, które cechowały bogaty i zmienny rytm oraz niezwykle zręczne zmiany tempa, dzięki czemu powstawała płynna, pełna emocji, piękna melodia. Taki styl kompozytorski mógłby wydawać się dość zmienny, w praktyce jednak Puccini w racjonalny sposób dokonywał niezwykle atrakcyjnej dla ucha słuchacza aranżacji, dostarczając mu duchowej uczty, w której muzyka całego dzieła tworzyła subtelnie utkaną, spójną całość. Na przykład w *Madame Butterfly* w arii Cio-Cio-san *Un bel di vedremo* występują trzy różne metrum: 3/4, 2/4, 4/8. To zróżnicowanie służy zaprezentowaniu nieustannych przemian w psychice Madame Butterfly. Na początku, kiedy muzyka rozwija się w metrum 3/4, przywołany jest obraz kobiety, stojącej na brzegu morza, spoglądającej w dal na powierzchnię wody, oczekującej na pojawienie się okrętu z jej ukochanym mężem na pokładzie. W tym momencie, mimo iż jej serce wypełnia oczekiwanie i pragnienie, Cio-Cio-san zachowuje względny spokój. Później rytm muzyki zmienia się na 4/8 i wartości ulegają skróceniu, niemniej kompozytor wciąż wymaga utrzymania pierwotnego tempa. Madame Butterfly dostrzegła już swojego męża, pragnie przygotować dla niego radosną niespodziankę, stąd zmusza się do powstrzymania gwałtownych emocji, celowo chowa się w oczekiwaniu, iż mąż ją odnajdzie. Z tego powodu tempo muzyki nie ulega widocznemu przyspieszeniu, tworząc wyobrażenie ukrywającej się w ciszy dziewczyny. Jednocześnie jej serce wypełnia potężna ekscytacja, ponieważ zaraz spotka się ze swoim tak długo wyczekiwany, ukochanym mężem, zatem wartości czasowe nut wyraźnie zostają skrócone, przypominając szaleńczo bijące serce Cio-Cio-san. Dostrzegamy niezwykle precyzyjne działanie Pucciniego, zmiana tempa nie jest dowolna, zależna od kaprysu, lecz oparta na zmianie nastroju głównej bohaterki, raz szybkie, raz wolne tempo muzyki służą przedstawieniu nastroju to podniecenia, to spokoju w jej sercu.

6.4 Tonalność i harmonia

W swoich utworach Verdi przeważnie stosował jasne tonacje, a ich tonalność była jednolita, podobnie jak to czynił w przypadku rytmu. Nawet jeżeli w pewnych sytuacjach zmieniał tonację, to dokonywał przeważnie modulacji między tonacjami jednoimiennymi lub do innych tonacji pokrewnych.

Pod względem harmonii Verdi szczególnie zwracał uwagę na wykorzystywanie kadencji doskonałych i kadencji małych. Sposób wykorzystania

przez niego paralelizmów pomiędzy pierwszą a drugą częścią danego odcinka, fraz przejściowych, kod, fraz zamykających prezentował typowe właściwości wiedeńskiego, klasycystycznego stylu kompozytorskiego. W punktach kulminacyjnych utworów podczas odchyień modulacyjnych dokonywał przejścia na tonacje pokrewne, co doskonale odzwierciedlało jego dążenie do rygorystycznego ujednolicenia metod dramatycznej ekspresji z harmonią. Dla przykładu w arii *Pace, pace mio Dio!* z opery *Moc Przeznaczenia (La Forza del destino)* w partyturze zmiany pomiędzy tonacjami zachodzą od b-moll do B-dur; po nagłym skoku opadającej melodii dochodzi do jej uspokojenia i progresywnego odwrócenia kierunku. Kończąca fraza T-S-D-D⁷-T to zgodna z harmonicznymi założeniami szkoły klasycystycznej kadencja doskonała. Kontrast pomiędzy tempem pierwszej i drugiej części odpowiadający zmianom nastroju oraz użycie w zakończeniu akordu zmniejszonego septymowego również należą do zasad szkoły klasycystycznej.

W dziełach Pucciniego odejścia od tonacji są bardzo silne i w zasadzie nie podlega wyraźnym ograniczeniom, zmienia się wraz z nastrojem. Poza tym różnorodność tonacji jest bogata, kompozytor często stosuje nowoczesne techniki harmoniczne jak niefunkcyjne harmonie tonalne, wielotonalność, pentatonikę oraz pełną skalę i innego typu materiał oparty na skalach. Na przykład w *Madame Butterfly* w arii *Cio-Cio-san Un bel di vedremo* Puccini zastosował wiele oryginalnych melodii japońskich oraz skalę pięciotonową. Możemy zauważyć, iż pomiędzy taktami 19 a 26 w harmonii użyte są liczne nałożone na siebie akordy kwartowe i kwintowe zestawione z powtarzającą się homofoniczną melodią (patrz przykład 6.7, kolejna strona).

riten. rall. 13 a tempo

Fl. I. II.

Ob. I. II.

C. Ing.

Cititi

Cine

Fag. I. II.

Corni III.

T. be I. II.

BUTT.

con passione *deciso* *con semplicità*

Ve - di? E - ve - nu - to! Io non gli scendo in - con - tro. Io no. Mi met - to là sul
 Bringt mein Glück mir wie - der! Ich ge - he nicht hin - un - ter, o nein! Ich lag - re mich am

Viol.

V. le

Vo.

Cb.

riten. rall. a tempo

P. R. 412

I. II.

Fl.

Cititi

Cine

BUTT.

cresc. *dim.*

ci - glio del col - le e a - spet - to, e aspet - to gran tem - po e non mi pe - sa,
 Ran - de des Hü - gels und war - te, und war - te ge - dul - dig, und wä hrt es lan - ge,

Viol.

V. le

Vo.

Cb.

Przykład 6.7 – G. Puccini: Aria *Un bel di vedremo* z II aktu opery *Madame Butterfly*, takty: 15 – 25.¹⁷⁸

¹⁷⁸ G. Puccini - *Madame Butterfly*, wyd. Milan : G. Ricordi, 1907. Plate 11378.

6.5 Formowanie kulminacji

Ponieważ w treści arii sopranowych G. Verdiego stale występują sprzeczne motywy, w wielu miejscach utworów występują konfliktujące ze sobą frazy muzyczne, natomiast punkt kulminacyjny jest umieszczony w miejscu najwyższego natężenia emocjonalnego konfliktu głównej bohaterki. Jest to wybuch emocji gromadzonych przez bohaterkę przez cały czas trwania utworu, formalnie przejawia się on w postaci potężnych skoków interwałowych. Przykładem może być aria *Tu che la vanità* z opery *Don Carlos* (patrz przykład 6.8).

Punkt kulminacyjny często jest umieszczony w zakończeniu utworu. Jest to albo nagły wzlot głosu ku górze po kilku frazach tworzących progresję (frazy tworzące progresję, zarówno w melodii, jak też pod względem rytmu, są wyraźnym zwiastunem nadchodzącej kulminacji), albo też eksplozja wysokiego dźwięku przypominającego krzyk po powtarzonym kilkakrotnie krótkim, spokojnym motywie z frazami wznoszącymi i opadającymi. Punkty kulminacyjne mają wyraźnie majestatyczny i stanowczy charakter.

Elis. *marcato* *cresc.* *f* *grandioso*
tro - no del Si - gnor, il pian - to mi - o por - ta al

Elis.
tro - no del Si - gnor.

Przykład 6.8 – G. Verdi: Aria *Tu che la vanità* z V aktu opery *Don Carlos*, takty: 50 – 55.¹⁷⁹

Z kolei w ariach sopranowych G. Pucciniego odcinek kulminacyjny przeważnie rozpoczyna się od spokojnego przebiegu muzyki, a melodia rozwija się progresywnie w górę, na przykład w arii Cio-Cio-San *Un bel di vedremo* z opery *Madame Butterfly*. Ostatni fragment prowadzący do punktu kulminacyjnego utworu rozpoczyna się od *ges*¹, następnie melodia krok za krokiem wznosi się dochodząc do najwyższego dźwięku frazy *b*² (patrz przykład 6.9). Jednakże kompozytor nie buduje napięcia tylko we wskazanych 5 taktach. Puccini na długo wcześniej, w poprzedzających frazach stopniowo gromadzi energię i rozwija aż do ostatniego

¹⁷⁹ G. Verdi - *Don Carlos*, wyd. Milan: G. Ricordi, n. d.

odcinka, w którym wewnętrzne emocje Cio-Cio-san zostają uwolnione, co przypomina to donośny krzyk.

(a Suzuki)
 BUTT. Tut-to que-sto av-ver-rà, te lo pro-met-to. Tien-ti la tua pa-u-ra, io con si-cu-ra
 Ich ge-lo-be dir hei-ßig, daß dies ein-trifft... Hal-te für dich die Zwei-fel, ich will mit Zu-ver-

Viol. unite
 V.le div. unite
 Vc. pizz.
 Cb. arco div. pizz. unite

BUTT. fe-de l'a-spet-to. (Butterfly e Suzuki si abbracciano commose)
 -sicht ich er-war-ten!

Viol. cresc. ff
 V.le cresc. ff
 Vc. arco ff
 Cb. arco ff

poco rall. ff Largamente dim.
 P. R. 112

Przykład 6.9 – G. Puccini: Aria *Un bel di vedremo* z II aktu opery *Madame Butterfly*, takty: 58 – 65.¹⁸⁰

Innym przykładem może być aria *Vissi d'arte, vissi d'amore* z opery *Tosca*, gdzie uformowana zostaje nadzwyczaj skuteczna tendencja – stopniowe, naturalne, nieuniknione wznoszenie się do najwyższego punktu, gdzie sopran w wysokim rejestrze eksploduje z najmocniejszą dynamiką, skutecznie tworząc poruszającą serce słuchacza kulminację o niezwyklej sile ekspresji (patrz przykład 6.10, kolejna strona). Celem takiego zabiegu nie jest ukazanie fantastycznych popisów i umiejętności wokalnych, lecz odpowiadające dramatycznym wymaganiom, niezwykle naturalne zaprezentowanie emocjonalnego apogeum.

¹⁸⁰ G. Puccini - *Madame Butterfly*, wyd. Milan : G. Ricordi, 1907 . Plate 11378.

52 *a tempo*
p *dolcissimo con grande sentimento*
 Fl. I.
 Ob.
 Cl. in Sib.
 Clb. in Sib.
 Arpa
 TOSCA
 52 *a tempo*
p *con grande sentimento*
 Sempre con te' sino - ra la mia preghie - ra ai santi taber.
 Vlo.
 Vo.
 Cb.
pp

TOSCA
allegretto con ansia
 ...nacquisti. Sempre con te' sino - ra, die - di fio. riagghiar. Nel.
 Viol.
 sulla II. corda.
 portando
 attaccare *pp*
 Vlo.
 sempre divise in 2 parti uguali
 unite portando
 attaccare *pp*
 Vo.
 tutti
 portando
 attaccare *pp*
 Ca.

Przykład 6.10 – G. Puccini: Aria *Vissi d'arte, vissi d'amore* z II aktu opery *Tosca*, takty: 14 – 21.¹⁸¹

Puccini w przeciwieństwie do Verdiego rzadko powtarzał daną frazę lub motyw poprzedzający budowę punktu kulminacyjnego, tym bardziej nie tworzył naglej, dramatycznej kulminacji, ale przeważnie ukrywał i gromadził energię w poprzedzającej punkt kulminacyjny wznoszącej linii dźwięków, rozwijając ją aż do momentu do najwyższych dźwięków utworu.

¹⁸¹ G. Puccini – *Tosca*, wyd. Milan: G. Ricordi (1924, 1954) plate P. R. 111.

6.6 Akompaniament

Pod względem tworzenia akompaniamentu orkiestrowego Verdi był znacznie bardziej konserwatywny, rygorystycznie przestrzegał reguły jednolitości tonacji z ekspresją dramatyczną. W utworach operowych większą uwagę kieruje się w stronę siły ekspresji ludzkiego głosu i jego dominującej pozycji, więc podczas tworzenia partii orkiestrowej kompozytorzy często wzorują się na szkole klasycystycznej. Tło harmoniczne jest skonstruowane w logiczny sposób i bardzo często jest jedynie podkładem dla linii melodycznej. Akompaniament ma za zadanie służyć partii wokalne, przeważnie zbudowany jest z kolumnowych lub rozłożonych akordów, a komponowanie faktur polifonicznych jest dość rzadko spotykane. Nacisk położony jest na fakturę środkowego głosu akompaniamentu budującego tło dla głosu śpiewaczki. Podczas kulminacji orkiestra powiela melodię partii wokalne w celu wzmocnienia siły ekspresji muzyki. Pod względem użycia brzmienia akordów podkreślona jest rola trójdźwięków głównych i pobocznych, natomiast użycie akordów chromatycznych jest stosunkowo rzadkie. Harmonia jest czysta i prosta, artyzm melodii niezwykle silny, a nacisk położony jest na tradycyjne użycie barw akordów.

Na przykład fragment wokalny księżniczki Elżbiety w arii *Tu che le vanità conoscesti* z opery *Don Carlos*. Na początku utworu nie występuje akompaniament orkiestry, jedynie Elżbieta wykonuje frazy modlitwy, na które za każdym razem odpowiadają instrumenty dęte blaszane (patrz przykład 6.11).

The image displays a musical score for the aria "Tu che le vanità conoscesti" from the opera Don Carlos. It features a vocal line for Elisabetta and an orchestral accompaniment for brass instruments. The vocal line is marked "larga la frase" and "rall. I. Tempo". The orchestral accompaniment is marked "pp" and "ppp". The lyrics are: "Tu, che le vanità conoscesti del mondo e godinella vel il riposo profondo,".

Przykład 6.10 – G. Verdi: Aria *Tu che la vanità* z V aktu opery *Don Carlos*, takty: 36 – 43.¹⁸²

¹⁸² G. Verdi: *Don Carlos*, wyd. Milan: G. Ricordi, n. d

Kiedy ten sam segment pojawia się w reprzyzie, emocje Elżbiety są już inne, przestała się wahać, lecz jest pełna determinacji i z tego powodu Verdi zdecydował się dodać pełny energii i mocy akompaniament szesnastek wykonywanych przez instrumenty blaszane (patrz przykład 6.11). Natomiast w środkowej części utworu ukazany jest klasyczny obraz pełnego konfliktów, skomplikowanego nastroju Elżbiety. Flet i klarnet powtarzają melodie duetów z pierwszego i drugiego aktu opery przywołując wspomnienia Elżbiety. Muzyka towarzysząca pięknym wspomnieniom jest delikatna i ciepła, jednak następnie, gdy następuje przejście do opisu smutnego losu jej miłości, muzyka staje się smutna i przejmująca.

The image shows a musical score for Verdi's opera *Don Carlos*. It features the vocal line for Elisabetta and the orchestral accompaniment for woodwinds and strings. The woodwinds (Cl., Fg., Crnt., Trbn.) play a rhythmic pattern of eighth notes. The strings (Vni, Vle, Vc.) play a simple harmonic accompaniment. The vocal line is in Italian and reads: "Tu che la vanità è no. sce - sti del".

Przykład 6.11 – G. Verdi: Aria *Tu che la vanità* z V aktu opery *Don Carlos*, takty: 130 – 132.¹⁸³

G. Puccini z kolei wyspecjalizował się w wykorzystaniu orkiestry symfonicznej do budowy efektu dramatycznego, który nie mógł być osiągnięty przez głos. Za pomocą brzmienia orkiestry i harmonii tworzył atmosferę utworu. Partie orkiestrowe w jego operach są niezwykle wyrafinowane, oparte na zmiennej fakturze i bogatej strukturze harmoniczej. Szczególnie w przypadku oper powstałych w późnym okresie twórczym kompozytora wyraźne są wpływy muzyki współczesnej, w tym na przykład zastosowanie nie-funkcyjnej harmonii, politonalności, skali pięciotonowej i całotonowej, czy też materiału muzycznego spoza system dur – moll. Głos i orkiestra stapiają się w jedność wzajemnie się stymulując i w ten sposób

¹⁸³ Ibid.

przewyciężona zostaje pierwotna przypadłość włoskiej opery, którą było skupienie się wyłącznie na partii wokalne i zaniedbanie roli orkiestry. W ariach Pucciniego melodia oraz akompaniament posiadają pewną niezależność. Akompaniament często podąża równolegle w kierunku nadawanym przez rozwój melodii, tworząc bogaty i jednolity efekt brzemieniowy. Na przykład w arii Cio-Cio-San *Un bel di vedremo* z opery *Madame Butterfly* orkiestra tworzy w pełni symfoniczny akompaniament, w doskonały sposób tworząc tło dla śpiewanych przez sopran fraz.

6.7 Sposób zakończenia arii

Cechą wyróżniającą arie sopranowe G. Verdiego są spójne z całością utworu zakończenia o silnej dynamice. Na ogół ostatnia nuta arii jest wysoka i pełna energii, przekazując słuchaczom intensywne i dramatyczne emocje. Na przykład w arii *Pace, pace, mio Dio!*, po wykonaniu całej serii dźwięków z mocną dynamiką, utwór kończy się na swoim najwyższym dźwięku b^2 , w tempie *allegro*. Czterokrotne powtórzenie wyrażenia *Maledizione!* raz za razem stymuluje rozwój nastroju muzyki aż do ostatecznego, najwyższego dźwięku b^2 (patrz przykład 6.12). Tak silne zakończenie skutecznie doprowadza nastrój całej kompozycji do kulminacji, w niezwykle poruszający sposób ukazując pogrążoną w cierpieniu Leonorę, jej bezradność i gniew w obliczu okrutnego losu. Faktura akompaniamentu instrumentów smyczkowych (z wyłączeniem kontrabas) ze swobodnego tremolo przechodzi w tremolo określone rytmicznie, co podkreśla wagę każdej z nut w rozłożonych figuracjach i kończy całą arię w burzliwym nastroju.

The image displays a musical score for the aria 'Pace, pace, mio Dio!' from Verdi's opera 'Il Trovatore'. It features the vocal line for Leonora (Leo.) and the orchestral accompaniment for strings (Violins, Violas, Cellos, and Contrabasses). The vocal line includes the lyrics: 'Chiprofanare ar.disce li sacro lo.co? Maledi - zio - ne, maledi - zio - ne, maledi.' The score shows a series of notes leading to a final, high note, with a dynamic marking of *f* (forte). The orchestral accompaniment includes a tremolo effect in the strings.

This musical score page features a vocal soloist and a full orchestra. The vocal line, labeled 'Leo', has the lyrics: ". zio ne, male, di - zio". The orchestral parts include:

- Ott. (Oboe) and Fl. (Flute): Both play a rapid, repetitive sixteenth-note pattern starting in the second measure, marked with a forte dynamic.
- Ob. (Oboe): Plays a sustained chord in the second measure, marked forte.
- Cl. (Clarinet) and Fag. (Bassoon): Both play a melodic line with a grace note in the first measure, marked forte.
- Ar. (Acordeon), Cor. (Corni), and Tr. (Trombe): Play sustained chords in the second measure, marked forte.
- T. (Trombe) and Tr. (Tromboni): Play sustained chords in the second measure, marked forte.
- Tr. (Tromboni) and Cmb. (Cimbali): Play sustained chords in the second measure, marked forte.
- Tp. (Tromba): Plays a sustained chord in the second measure, marked forte.
- Leo (Vocal): Sings the lyrics ". zio ne, male, di - zio" in the first measure, with a fermata over the final note.
- Vcl. (Violini): Play a melodic line with a grace note in the first measure, marked forte.
- Vcl. (Violini) and Vcl. (Violini): Play a melodic line with a grace note in the first measure, marked forte.
- Vcl. (Violini) and Vcl. (Violini): Play a melodic line with a grace note in the first measure, marked forte.
- Cb. (Cello): Plays a melodic line with a grace note in the first measure, marked forte.

Przykład 6.12 – G. Verdi: Aria *Pace, pace mio Dio!* z IV aktu opery *Moc przeznaczenia*, takty: 78 – 88.¹⁸⁴

Natomiast G. Puccini w swoich ariach bardzo często po punkcie kulminacyjnym powraca do środkowego lub niskiego rejestru, gdzie dokonuje zakończenia w subtelnym i niezwykle poruszającym stylu. Dla przykładu w arii Cio-Cio-San *Un bel di vedremo* z opery *Madame Butterfly*, mimo iż partia wokalna już zakończyła się na najwyższym b^2 przedstawiając emocje Cio-Cio-san, kompozytor wciąż kontynuuje grę orkiestry, która powraca do początkowego fragmentu utworu, przedłużając trwanie lirycznego nastroju, dzięki czemu Cio-Cio-san w naturalny sposób przechodzi z krainy fantazji do rzeczywistości (patrz przykład 6.13). Mimo że nie jest to metoda zakończenia bezwzględnie stosowana przez Pucciniego, to możemy

¹⁸⁴ .G. Verdi: *Moc przeznaczenia (La Forza del destino)*, Milan: G. Ricordi, n. d. (ca. 1904).

dostrzec, iż nawet w przypadku braku instrumentalnej kody, kompozytor zawsze tworzył zakończenia nawiązujące do początku utworu i wzmacniające jego liryzm, powodując, że cały utwór stawał się nim przeniknięty. I o ile zakończenie na najwyższym dźwięku wywiera na słuchaczach efekt potężnego uderzenia w pełnym pasji nastroju, to zakończenie w środkowym lub niskim rejestrze jest bardziej refleksyjne.

Przykład 6.13 – G. Puccini: Aria *Un bel di vedremo* z II aktu opery *Madame Butterfly*, takty: 62 – 71.¹⁸⁵

¹⁸⁵ G. Puccini: *Madame Butterfly*, wyd. Milan : G. Ricordi, 1907 . Plate 11378.

Zakończenie

Kiedy omawiamy kwestię wizerunku postaci kobiecych w dramacie, to nie możemy nie wspomnieć o dwóch najwybitniejszych kompozytorach w historii światowej opery: Giuseppe Verdim (1813-1901) oraz Giacomo Puccinim (1858-1924). To właśnie ci dwaj wielcy kompozytorzy z niezwykłą starannością stworzyli w swoich dziełach wizerunki kobiet, a następnie wprowadzili je na sceny teatrów operowych. W istocie obaj w trakcie pisania muzyki skupiali się na przedstawianiu rozwoju osobowości i stanów psychicznych swoich bohaterek i bohaterów, nadając im niezwykle realistyczne cechy.

Chociaż dokonywali jednakowego wyboru, to możemy zauważyć, iż pod względem tworzenia narracji i budowy wizerunku kobiet Verdi i Puccini bardzo się od siebie różnili. Tworzący pod wpływem romantyzmu Verdi opisywał historyczne postacie kobiece lub posiadające tajemniczą siłę bohaterki. Dla przykładu łatwo możemy dostrzec magiczne elementy w roli Amelii (poszukującej legendarnych ziół leczniczych). Poza tym bohaterki dzieł Verdiego bardzo często przeżywały „pierwszą miłość”, wobec której wyrażały pragnienia i obawy. Ponadto Verdi za pomocą przedstawiania silnych kobiecych postaci propagował prawdziwy żeński heroizm.

W przypadku bohaterek w dziełach Pucciniego zazwyczaj były one centralnymi postaciami w całej operze, pełnymi czaru, uroku i pasji. Z drugiej strony Puccini znalazł się pod wyjątkowym wpływem Verdiego, co możemy wywnioskować z realiów, w których zanurzeni są jego bohaterowie. Charaktery postaci kobiecych w dziełach Pucciniego cechują: prostota, bezpośredniość i autentyczność. Nie są już niewinnymi, czystymi dziewczynami, postępują z większym namysłem i wyrachowaniem. Kobieta broniąc własnej godności jest gotowa zabić. Stąd też podczas tworzenia wizerunków bohaterek Puccini, inaczej niż Verdi, nie czynił z nich wyłącznie ofiar, lecz tak jak w przypadku Tosci wręcz „morderczynie”.

Puccini pragnął za pomocą obrazu prostej dziewczyny czy kobiety ukazać prawdę, dlatego też w jego postaciach odzwierciedlenie znalazły idee werystyczne, skierowane w stronę bezpośrednich, codziennych realiów. Wspólne dla obu kompozytorów było szczegółowe kreślenie obrazu kobiecego świata.

Puccini i Verdi nie tylko zajmowali identyczne stanowisko w kwestii wagi ról kobiecych w operze, czynili tak również w kwestii krytyki burżuazyjnego społeczeństwa. Obaj wytykali burżuazyjnej etyce próżność. Verdi i Puccini rzucali

społeczeństwu wyzwanie, umożliwili kobietom z „nowego” społeczeństwa wejście na scenę, za pomocą języka, muzyki i siły emocji wypalili znak w sercach publiczności.

Amelia, Elżbieta, Leonora, Manon, Tosca, Cio-Cio-san – wszystkie te realistyczne postacie prostych kobiet dzięki muzycznemu geniuszowi Giuseppe Verdiego i Giacomo Pucciniego stały się nieśmiertelne.

Bibliografia

- Abbiati, *La vita e le opere di Giuseppe Verdi*, 1959, Milano, Ricordi.
- Ashbrook, William; Powers, Harold (1991). *Puccini's Turandot: The End of the Great Tradition*. Princeton University Press. ISBN 978-0-691-02712-8.
- Baldassarre Antonio, von Orelli Matthias (a cura di), *Giuseppe Verdi: lettere 1843-1900*, Peter Lang, 2009, ISBN 978-3-0343-0072-8.
- Baldini Gabriele, *The Story of Giuseppe Verdi: Oberto to Un Ballo in Maschera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, ISBN 0-521-29712-5.
- Berger, William (2005). *Puccini Without Excuses: A Refreshing Reassessment of the World's Most Popular Composer*. Random House Digital. ISBN 1-4000-7778-8.
- Bosello Giorgio, *La Tosca: resoconto attorno a quei famosi fatti*, Palombi, 1999
- Budden, Julian (2002). *Puccini: His Life and Works*. Oxford University Press. ISBN 978-0-19-816468-5.
- Budden Julian, *Verdi* (Master Musicians series), Londra, J. M. Dent, 1993, ISBN 978-0-460-86111-3.
- Budden Julian, *The Operas of Verdi*, Volume 1, 3rd, Londra, Cassell, 1984, ISBN 0-19-816261-8.
- Budden Julian, *Le opere di Verdi*, vol II, Torino, EDT 1986.
- Budden Julian , *Manon Lescaut*, Grove Music Online, 2005.
- Budden Julian , *Puccini*, traduzione di Gabriella Biagi Ravenni, Roma, Carocci Editore, 2005, ISBN 88-430-3522-3.
- Budden Julian , *Puccini*, traduzione di Gabriella Biagi Ravenni, Roma, Carocci Editore, 2005, ISBN 88-430-3522-3.
- Budden, Julian (1981), *The Operas of Verdi*, Volume 3: From *Don Carlos* to *Falstaff*. London: Cassell. ISBN 9780304307401.
- Carner, Mosco (1959). *Puccini: A Critical Biography*. Alfred Knopf.
- Checchi, Eugenio (December 1897). Francisco Protonotari (ed.). *Nuova Antologia* (in Italian). Direzione della Nuova Antologia. pp. 470–481.

- Chusid Martin, *Verdi's Middle Period, 1849 to 1859, Chicago e Londra, University of Chicago Press, 1997, ISBN 0-226-10659-4.*
- Chusid, Martin, (Ed.) (1997), *Verdi's Middle Period, 1849 to 1859*, Chicago and London: University of Chicago Press. ISBN 0-226-10658-6, 0-226-10659-4
- Conati Marcello, *Verdi: interviste e incontri*, EDT srl, 2000, ISBN 978-88-7063-490-7.
- Dry, Wakeling (1905). *Giacomo Puccini. London & New York: John Lane.*
- De Van, Gilles (trans. Gilda Roberts) (1998), *Verdi's Theater: Creating Drama Through Music*. Chicago & London: University of Chicago Press. ISBN 0-226-14369-4(hardback), ISBN 0-226-14370-8
- *Giacomo Puccini. Tosca*, a cura di Mosco Carner, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press 1985
- Kimbell, David (2001), in Holden, Amanda (Ed.), *The New Penguin Opera Guide*, New York: Penguin Putnam, 2001. ISBN 0-14-029312-4
- Kessler, Daniel (2008), *Sarah Caldwell; The First Woman of Opera*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press. ISBN 0-8108-6110-0.
- Kobbé, Gustav (1997). *The New Kobbé's Opera Book*, edited by the Earl of Harewood and Antony Peattie. New York: G. P. Putnam's Sons. ISBN 9780399143328.
- *Libretti d'Opera Italiani. 2016 - Manon Lescaut*, Retrieved 5 March 2016.
- Marri Luciana d'Ambrosio, *Donne all'opera con Verdi, Marri, 2013*, ISBN 978-88-6855-403-3.
- Martin, George, *Verdi: His Music, Life and Times* (1983), New York: Dodd, Mead and Company. ISBN 0-396-08196-7
- Parker, Roger (2007), *The New Grove Guide to Verdi and His Operas*, Oxford & New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-531314-7
- Pistone, Danièle (1995), *Nineteenth-Century Italian Opera: From Rossini to Puccini*, Portland, Oregon: Amadeus Press. ISBN 0-931340-82-9
- Phillips-Matz, Mary Jane (1993), *Verdi: A Biography*, London & New York: Oxford University Press. ISBN 0-19-313204-4
- Rizzo Dino, *Verdi filarmonico e Maestro dei filarmonici bussetani*, Parma, Istituto nazionale studi verdiani, 2005, ISBN 88-85065-26-0.

- Warrack, John and West, Ewan, *The Oxford Dictionary of Opera* New York: OUP: 1992 ISBN 0-19-869164-5
- Werfel, Franz and Stefan, Paul (1973), *Verdi: The Man and His Letters*, New York: Vienna House. ISBN 0-8443-0088-8
- Programma di sala, con libretto e note, per l'allestimento 1988-89 al Teatro Regio della città di Parma a cura di Claudio del Monte e Vincenzo Raffaele Segreto.
- Parker, Roger (1998), "Don Carlos", in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. One. London: Macmillan Publishers, Inc. 1998 ISBN 0-333-73432-7 ISBN 1-56159-228-5.
- Phillips-Matz, Mary Jane (1994), *Verdi: A Biography*, Oxford and New York: Oxford University Press. ISBN 0-19-313204-4.
- Puccini Giacomo, *Manon Lescaut*. Full score. Milan: Ricordi, 1958.
- Schickling Dieter, *Giacomo Puccini – Catalogue of the Works*, Bärenreiter 2003, pp. 227-243. ISBN 3-7618-1582-4
- Scott E. Balthazar, *The Cambridge Companion to Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, ISBN 978-0-521-63535-6.
- Sieghart Döhring, *Il realismo musicale nella «Tosca»*, in *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Il Mulino, Bologna 1996, pp. 33-77 (trad. it. di Johannes Streicher da *Musikalischer Realismus in Puccinis «Tosca»*, «Analecta Musicologica» 22, 1984, pp. 249-297. ISBN 88-15-05632-7
- Tommasini Anthony , *The New York Times Essential Library of Opera*, Times Books (Henry Holt and Company), 2004.
- Weaver William; Puccini, Simonetta (2000). *The Puccini Companion: Essays on Puccini's Life and Music*. W. W. Norton & Company. ISBN 0-393-32052-9.
- Weaver William (1992). *Manon Lescaut: Puccini's first triumph* (CD Booklet). Decca. 440 200-2.
- *Tosca's Prism*, a cura di Deborah Burton, Susan Vandiver Nicassio e Agostino Ziino, Northeastern University Press, Boston, 2004. ISBN 978-1-55553-616-9
- *Madama Butterfly, fonti e documenti della genesi*, a cura di Arthur Groos, Virgilio Bernardoni, Gabriella Biagi Ravenni, Dieter Schickling, Centro studi Giacomo Puccini, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 2005 - ISBN 88-7246-697-0

- *Madam Butterfly*, John Luther Long, Avagliano Editore, Roma 2009 - ISBN 978-88-8309-280-0.

SPIS TABEL:

NUMER	ZAWARTOŚĆ	STRONA
1.	Tabela nr 1: Tekst i tłumaczenie arii Amelii <i>Morrò, ma prima in grazia</i> z III aktu opery <i>Bal maskowy</i> G. Verdiego	s. 108
2.	Tabela nr 2: Tekst i tłumaczenie arii Elżbiety <i>Tu che le vanità</i> z V aktu opery <i>Don Carlos</i> G. Verdiego	s. 114
3.	Tabela 3: Tekst i tłumaczenie arii <i>Pace, pace, mio Dio!</i> z opery <i>Moc przeznaczenia</i> G. Verdiego	s. 122
4.	Tabela 4: Tekst i tłumaczenie arii <i>Sola, preduta, abbandonata</i> z opery <i>Manon Lescaut</i> G. Pucciniego	s. 135
5.	Tabela 5: Tekst i tłumaczenie arii Tosci <i>Vissi d'arte, vissi d'amore</i> , z opery <i>Tosca</i> G. Pucciniego	s. 142
6.	Tabela 6: Tekst i tłumaczenie arii Cio-cio-sam <i>Un bel di, vedremo</i> z opery <i>Madame Batterfly</i> G. Pucciniego	s. 148

ANEKS NUTOWY

- G. VERDI – aria Amelii *Morrò, ma prima in grazia* z III aktu opery *Bal maskowy*
s. 184
- G. VERDI – aria Elżbiety *Tu, che la vanità* z V aktu opery *Don Carlos*
s.189
- G. VERDI – aria Leonory *Pace, pace, mio Dio!* z IV aktu opery *Moc przeznaczenia*
s.213
- G. PUCCINI – aria Manon *Sola, perduta, abbandonata!* z IV aktu opery *Manon Lescaut*
s.227
- G. PUCCINI – aria Tosci *Vissi d'asrte, vissi d'amore* z II aktu opery *Tosca*
s.237
- G. PUCCINI – recytatyw *Piangi? Perché?* i aria Cio Cio San *Un bel di vedreno* z II
aktu opery *Maddame Butterfly*
s.245

G. VERDI – aria Amelii *Morrò, ma prima in grazia* z III aktu opery *Bal maskowy*

5 Andante $\text{♩} = 48$

Ame. te. M'odi, m'o-di, l'ul-timo, l'ul-timo sa - - - rà.

Viol.

V-le

Vc.Solo

Vc.

Cb.

Solo *espress.*

Andante $\text{♩} = 48$

allarg. a tempo

Fl.

Clar. in Sib

Fag.

Ame. (con dolore) *pppp*
Mor-rò, ma prima in gra - - zia

Viol.

V-le

Vc.Solo

Vc.

Cb.

pp allarg. a piacere

Fl.

Clar. I. in Sib

Fag. I.

Ame. deh! mi consen-ti al-me - - no l'u-ni-co figlio mi - o, l'u-ni-co figlio mio avvincere al mio

Viol.

V-le

Vc.Solo

Vc.

Cb.

dolce

370

morendo allarg.

Ame. se - no. E se alla mo - glie nie - ghi que - st'ul - timo favor,

Viol. *pp*

V-le *pp*

Vc. Solo *morendo pp* *marcato* *p* *allarg.*

Vc. *ppp*

Cb. *ppp*

Fl. *a tempo* [6]

Clar. I. in Sib *pp*

Fag. I. *pp*

Ame. non ri-fi-u-tarlo ai prie - ghi, ai prieghi - del mio ma-terno cor. Mor-

Viol. *pp*

V-le *pp*

Vc. Solo *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Fl. *p*

Clar. I. in Sib *p*

Fag. I. *p*

Corni in Mib *p*

Ame. - rò, ma que - ste - vi - scere con-so - li - noi suoi ba - ci,

Viol. *p*

V-le *p*

Vc. Solo *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Fl.

Clar. I.
Sib

Fag.

Ame.
or che l'estrema è giun - ta del - lo re mi - e fu - ga - - ci... Spenta per mandel

Viol.

V.le

Vc. Solo

Vc.

Cb.

dim.

p

Fl.

Clar. I.
in Sib

Fag. I.

Corni
in Mib

Ame.
pa - dre, la man eistende - rà sugl'occhi d'una madre, sugl'occhi d'una madre, che mai più non ve.

Viol.

V.le

Vc. Solo

Vc.

Cb.

dim.

p

f

Fl.

Ott.

Ob.

Clar. in Sib

Fag.

in Mib
Corni in Mib

Tr. be in Mib

Tr. bni

Cimb.

Timp.

Ame.

- drà, chemai più, mai più, chemai più non vedrà, chemai più, mai più non ve-drà, che mai

Viol.

V. le

Voc. Solo

Vc.

Cb.

pppp *p* *con forza* *dim.*

allarg. 373

Fl.

Ott.

Ob.

Clar.
in Sib

Fag.

in Mib
Corni
in Mib

Tr. be
in Mib

Tr. bni

Cimb.

Timp.

Ame.

Viol.

V-le

Vc. Solo

Vc.

Cb.

I. Solo
pp in Re *ppp*

pp in Re

pp in Re

Adagio
più, — mai più, che mai più vedrà! ah! — mai più vedrà!

allarg.

ATTO QUINTO

IL CHIOSTRO DEL CONVENTO DI SAN GIUSTO

come nell'Atto primo.-Notte.-Chiaro di luna.

N. 15. SCENA ED ARIA

ELISABETTA

Largo $\text{♩} = 72$

FAGOTTI

CORNI in *Re*

TROMBONI

OFICLEIDE

CONTRABBASSI

III. IV. a 2

pp

pp

pp

pp

f

a 4

a 2

A

Fg.

Cor. Mi

Crnt. La

Trbn.

Of.

Tp. *La-Do # Mi*

Vle

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

p

p

Fg.
 Mi
 Cor.
 Rc
 Crnt.
 La
 Trbn.
 Of.
 Tp.

I.
 a 2
 I.
 pp
 pp
 pp

SI ALZA LA TELA
(Elisabetta entra lentamente assorta nei suoi pensieri, s'avvicina alla tomba di Carlo Ve s'in ginocchia.)

Vni
 Vle
 Vc.
 Cb.

p
 p
 p

B

I.III.a 2
 II.IV.a 2
 f
 p dim.
 f
 p dim.
 f
 f con espress.
 f con espress.
 f con espress.
 f con espress.

a 4
 a 2
 a 2
 f
 p
 f
 f
 f
 p

Allegro agitato

Musical score for woodwinds and strings, measures 1-4. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. La), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr.), Trumpet in A (Trb. Mi), Trombone in A (Trbn.), and Trombone in F (Trbn.). The Flute, Oboe, and Clarinet in A parts are marked with a first ending (I.) and a forte (f) dynamic. The Bassoon part is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Cor Anglais and Trumpet in A parts are marked with a forte (f) dynamic and a second ending (a 2). The Trombone in A part is marked with a piano-piano (pp) dynamic and a second ending (a 2). The Trombone in F part is marked with a piano-piano (pp) dynamic and an eighth ending (a 8). The Trombone in F part also has a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The Cor Anglais and Trombone in A parts are marked with a piano-piano (pp) dynamic. The Trombone in F part is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic.

Allegro agitato

Musical score for strings, measures 1-4. The score includes parts for Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Violin part is marked with a forte (f) dynamic. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts are marked with a mezzo-forte (mf) dynamic.

poco rit.

Fl.
Ob.
Cl.
La
Fg.
Mi
Cor.
Re
Crnt.
La
Trb.
Mi
Trbn.
Of.
Tp.

poco rit.

Vni
Vle
Vc.
Cb.

pp *dim.*

pp *dim.*

pp *dim.*

pp *dim.*

pp *dim.*

C

poco rall. rall. I. Tempo 561

Ob.

Cl.
La

Fg.

Mi
Cor.
Re

Cnt.
La

Trb.
Mi

Trbn.
Of.

Tp.

ELISABETTA

pp *larga la frase*

Tu, che le va.ni.

C

poco rall. rall. I. Tempo

Vni *espress.* *dim.*

Vle

Vc.

Cb.

I. III. a 2

II. IV. a 2

pp *a 3*

Trbn.

Of.

Tp.

pp *pp* *pp* *pp*

Elis.

.tà co.no.sce.sti del mon.do e go.di nell'a . vel il ri.po . sopra fon.do,

Cb.

D

Fl. *pp*

pp

espress. *molto dolce*

Elis. s'an - cor si pian - ge in cie - lo, pian - gi sul mio do -

D

Vni *pp*

pp

Vle *pp* 3

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Fl.

Fg. *ppp*

Elis. - lo - re, e por - ta il pian - to mi - o al

Vni

Vle

Vc.

Cb.

I. **E**

Fl. III.

Ob.

Cl. La

Fg.

Mi

Cor. Re *p*

Tp.

Detailed description: This section of the score covers measures 1 through 4. It features staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. La), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tp.), and Horn in E-flat (Cor. Re). The Flute and Oboe parts have first and third endings marked. The Horn part has a dynamic marking of *p*. The woodwinds play melodic lines, while the brass instruments provide harmonic support.

Elis. tro - no del Si - gnor.

Detailed description: This block shows the vocal line for Elisabetta. The lyrics are "tro - no del Si - gnor." The melody is written in a soprano clef and includes a fermata over the final note.

E

Vni *p*

Vle *pp*

Vc. *pp*

Cl. *pp*

Detailed description: This section covers measures 5 through 8. It features staves for Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Clarinet in B-flat (Cl.). The strings play a rhythmic pattern of eighth notes in triplets, marked with a dynamic of *pp*. The Clarinet part has a dynamic marking of *pp*. The section is marked with a first ending **E**.

Allegro $\text{♩} = 144$

565

Ob. *p*

Cl. *p*

La *p*

Fg. *p*

Mi *p*

Cor. *p*

Re *p*

Tp. *p*

in Sib

Recitativo

Car - lo qui ver - ràl

Allegro $\text{♩} = 144$

Vni *ppp*

Vle *ppp*

Vc. *ppp*

Cb. *ppp*

Elis. Si! Che par.ta e scordio.ma.i...

Vni *pp*

Vle *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

a tempo Allegro moderato ♩ = 100

Ob. *p*

Fg. *p*

Elis. A Po.sa di ve.gliar sui giorni suoi giu.ra . i. Ei se.gua il suo de . stin, la

a tempo Allegro moderato ♩ = 100

Vni *p*

Vlc *p* DIV. UNITE

Ve. *p*

Cb. *p*

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Fg. *pp*

Cr. *pp*

Re *pp*

Tp. *ppp* *morendo*

Elis. gloria il trace . rà. Per me! la mia gio . na . ta a se . ra è giun . ta già!

Vni *pp*

Vlc *pp*

Ve. *pp*

Cb. *pp*

Allegro moderato *più di prima* ♩ = 96

Fl. *F*

Cl. *Sib* I. *p*

Cb. *F* **Allegro moderato** *più di prima* ♩ = 96

Detailed description: This system contains the first three staves of the musical score. The Flute part (Fl.) is in the key of F major and features a melodic line with slurs and accents. The Clarinet in B-flat part (Cl. Sib) provides harmonic support with triplet patterns, marked with a piano (*p*) dynamic. The Cello/Double Bass part (Cb.) is in the key of F major and contains a few notes, with the tempo and performance instructions repeated.

Fl.

Cl. *Sib* I.

ELISABETTA
p
Fran - cia, no - bi - le suol, si ca - ro a' miei ver -

Cb.

Detailed description: This system continues the instrumental parts and introduces the vocal line for Elisabetta. The Flute and Clarinet parts continue with their respective melodic and harmonic lines. The vocal line (Elisabetta) begins with the lyrics "Fran - cia, no - bi - le suol, si ca - ro a' miei ver -" in a piano (*p*) dynamic. The Cello/Double Bass part remains mostly silent.

Fl. *pp*

Ob. I. *p*

Cl. *Sib* I.

Elis. *F*
- d'an - ni! Fon - tai - ne - bleau! vêt voi

Cb.

Detailed description: This system continues the instrumental and vocal parts. The Flute part (Fl.) is marked *pp* (pianissimo) and features a melodic line with slurs. The Oboe part (Ob.) enters with a melodic line, marked *p*. The Clarinet in B-flat part (Cl. Sib) continues with its triplet patterns. The vocal line (Elisabetta) continues with the lyrics "- d'an - ni! Fon - tai - ne - bleau! vêt voi" in a forte (*F*) dynamic. The Cello/Double Bass part remains mostly silent.

Fl. *pp*

Ob. *1.* *express.*

Cl. *1.*
Si b

Elis. schiu - de i pen - sieri van - ni. E - ter - no giu - ro d'a -

Cb.

Fl. *col canto* *f* *pp*

Ob. *1.* *col canto* *f* *pp*

Cl. *1.* *f* *pp*

Si b

Elis. - mor là, Dio da me ascol - tò, e quest'e - ter - ni - tà un gior - no sol du -

Cb.

G *Largo* $\text{♩} = 72$

Fl. *p*

Ob. *1.* *p*

Cl. *1.* *p*

Si b

Elis. - ro. Tra voi, v'aghi giardin di que - staterra i.

Vni *ppp*

Vlc *ppp*

Fl. I. *ppp*

Ob. I. *ppp*

Cl. Sib I. *ppp*

Elis. *ppp*

Vni *ppp*

Vle *ppp*

Vc. *pp*

bè - ra, se Carlo a cordo vrà fer mar i pas-sia se - ra, che le zol -

Fl. I. *f* *col canto*

Ob. I. *f* *col canto*

Cl. Sib I. *f* *col canto*

Fg. *f* *col canto*

Mi Cor. Re *a 2* *f* *col canto*

Elis. *f* *poco rit.* *col canto*

Vni *f* *col canto*

Vle *f* *col canto*

Vc. *f* *col canto*

Cb. *f* *col canto*

le, i ruscel - li, i fontijbo - schi, i fior, con le lor ar.mo.ni - e can.tino il nostro a

570

Allegro agitato ♩=126

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Fg. *p*

Elis. - mor. Ad - di - o, ad -

Vni *p*

Vle

Vo.

Cb.

Allegro agitato ♩=126

Fl. *I.*

Ob. *I.*

Fg. *I.*

Elis. - di - o, bei so - gni d'or, il - lu - sion per -

Vni

I

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Ln

Fg. *mf*

Mi *a 2*

Cor. *mf*

Re *mf*

Tp. *mf*

Etis. *mf*

- du - ta! Il no - do si spez-zò, la - lu - ce, la

Vni *mf*

Vle *mf*

Ve. *mf*

Cb. *f*

Fl. I. >

Ob. I. > *pp*

Cl. La I. > *pp*

Fg. I. > *pp*

Mi a 2

Cor.

Re

Tp.

Elis. lu - ce - e fat - ta muta! Ad - di - o, ad - di - o, verdanni, an.

Vni *pp*

Vle *pp*

Vc.

Cb.

I.
Fl.
Ob.
Cl.
La
Fg.
I. III. a 2
II. IV. a 2
Mi
Cor.
Re
Of.
Tp.
Elis.
- cor! ce - dendo al duol cru - del, il cor, il cor ha un sol de - sir: la
Vni
Vle
Vc.
Cb.

p cresc:..... f
p cresc:..... f
p cresc:..... f
pp cresc:..... f
p cresc:..... f
p cresc:..... f
p cresc:..... f
p cresc:..... f
p cresc:..... f
p cresc:..... f
p cresc:..... f
p cresc:..... f

574

Largo **J a tempo**

col canto **I. string.**

Cl. *La*

Fg. **I. II. a 2** *pp*

a piacere

Elis. *pa. ce del. l'a. vel!*

Largo **J a tempo** **string.**

col canto

Vni *ppp* *pp*

Vle *ppp* *pp*

Vc. *ppp* *pp*

Cb. *ppp*

I. Tempo

Cl. *La*

Fg. **I.** **I. II. a 2**

Crnt. *La* **a 2** *mf*

Trbn. *mf*

Elis. **f**

Tu chele va. ni. tà co. no. sce. sti del

I. Tempo

Vni

Vle

Vc.

First system of a musical score. The instruments are Flute (Fg.), Cor Anglais (Crnt. La), Trombone (Trbn.), Trumpet (Tp.), Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute part has a first ending marked 'a 4' and a dynamic of *mf*. The Cor Anglais part has a first ending marked 'a 2' and a dynamic of *ppp*. The Trombone part has a dynamic of *ppp*. The Violin, Viola, and Violoncello parts have a dynamic of *mf*. The Contrabass part has a dynamic of *mf*. The vocal line (Elis.) has the lyrics: mon do e go di nel l'a.

Second system of a musical score. The instruments are Flute (Fg.), Cor Anglais (Crnt. La), Trombone (Trbn.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute part has a first ending marked 'a 4' and a dynamic of *pp*. The Cor Anglais part has a first ending marked 'a 2' and a dynamic of *pp morendo*. The Trombone part has a dynamic of *pp morendo*. The Violoncello part has a dynamic of *pp*. The Contrabass part has a dynamic of *pp*. The vocal line (Elis.) has the lyrics: vel il ri po so profon do,.

L

Fl. *ppp*

Ob. *ppp*

Cl. A *ppp*

Cl. Bb *ppp*

Fg. *ppp* I. II. a 2

Elis. *pp* *dolciss.*

san - cor si pian - ge in cie - lo, pian - gi sul mio do -

L

Vni I. *ppp*

Vni II. *ppp* PIZZ. *ppp*

Vle. *ppp*

Vc. *ppp* PIZZ.

Cb. *ppp*

Fl. (Flute) - Treble clef, playing a melodic line with triplets.

Ob. (Oboe) - Treble clef, playing a melodic line with triplets.

La. Cl. (Clarinet in A) - Treble clef, playing a melodic line with triplets.

La. (Clarinete) - Treble clef, playing a melodic line with triplets.

Fg. (Fagotto) - Bass clef, playing a melodic line with triplets. Marking: *I. II. a 2*.

Cor. Mi (Corni in Mi) - Treble clef, playing a melodic line with triplets. Marking: *I. pp*.

Elis. (Soprano) - Treble clef, singing the vocal line. Lyrics: *- lo - re, e por - ta il pianto mi - o al*

Vni I. (Violini I) - Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with triplets.

Vni II. (Violini II) - Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with triplets.

Vle. (Viola) - Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with triplets.

Vc. (Violoncello) - Bass clef, playing a rhythmic accompaniment with triplets.

Cb. (Contrabbasso) - Bass clef, playing a rhythmic accompaniment with triplets.

string.

M I. Tempo

579

Musical score for woodwinds and strings, measures 1-4. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. La), Clarinet in Bb (Cl. La), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Mi Cor.), Bassoon in C (Re), Contrabassoon (Crnt. La), Trumpet in Bb (Trb. Mi), Trombone (Trbn.), and Trombone in C (Of.). The woodwinds play a melodic line with slurs and accents. The bassoon and contrabassoon parts feature triplet patterns. The strings play a rhythmic accompaniment.

Vocal line for Elisabetta, measures 1-4. The tempo is marked *Lento* and the dynamics are *PPPa piacere*. The lyrics are: tro - no del Si - gnor, il pianto mi - o porta al tro - no del Si - gnor, se ancor si

string.

M I. Tempo

Musical score for strings, measures 1-4. The score includes parts for Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The strings play a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

col canto

Fl. *p* *pp*

Ob. *p* *pp*

La *p* *pp*

Cl. *p* *pp*

La *p* *pp*

Fg. *p* *pp* *p*

Cor. *Mi* *p*

Elis. *pp*

piange, si piange in cie-lo, . ah! il pian-to mi . o reca a' pie'del Si-gnor.

col canto

Vni *p*

Vle *p*

Vc. *p* PIZZ.

Cb. *p* PIZZ.

G. VERDI – aria Leonora *Pace, pace, mio Dio!* z IV aktu opery *Moc
przeznaczenia*

574

VALLE TRA RUPI INACCESSIBILI, ATTRAVERSATA DA UN RUSCELLO

Nel fondo a sinistra dello spettatore è una grotta con porta praticabile, e sopra una campana che si potrà suonare dall'interno. È il tramonto. La scena si oscura lentamente; la luna apparisce splendidissima.

N° 17. MELODIA

SCENA VI.
Allegro agitato ♩ = 96

Fl.
Cl.
Sib
Fg.

Allegro agitato ♩ = 96

Vni
Vle
Vc.
Cb.

Fl.
Cl.
Sib
Fg.

Vni
Vle
Vc.
Cb.

A Andante $\text{♩} = 56$

Fl. I.

Cl. Sib

Fg.

A.

LEONORA (dentro la grotta) *(Pallida, sfigurata, esce dalla grotta agitatissima.)*

p Pa - ce, pa - ce, pa - ce, pa - ce, mio

A Andante $\text{♩} = 56$

Vni

Vle

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl. Sib

A.

(Discende.)

Leo. Di.o, pace, mio Di - o!

Vc. **PIZZ.** *p*

576

Musical score for measures 576-580. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Bassoon (Fg.), Piano (A.), and Voice (Leo.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piano part features a complex rhythmic pattern with many triplets. The voice part begins with the instruction *(con dolore)* and a triplet. The lyrics are: "Cruda sventura m' stringe, ahimè, a languir; come il dì". The woodwinds (Vni, Vle, Vc.) play a sustained chord in the lower register, marked *pp*.

Musical score for measures 581-585. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Bassoon (Fg.), Piano (A.), Voice (Leo.), and Violoncello (Vc.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piano part continues with its complex rhythmic pattern. The voice part continues with the lyrics: "pri-mo da tant'anni du-ra profondo il mio soffrir. Pa-ce, pa-". The woodwinds play a sustained chord, with the bassoon and cello parts marked *f* and *pp* respectively.

B

Fl. *p*

Ob. *p*
I.

Cl. Sib *p*
I.

Fg. *p*

A.

Leo.

- ce, pa - ce, mio Di.o, pace, mio Di - ol

B

Vc. *p*

A.

p

Leo.

(con enfasi)

L'amai, gli è ver!.. ma di beltà e va.lo - re cotan.to Iddio l'or.nò, che l'amo an.

Vni *p*

Vle *p*

Vc. *p*

Fl. *p* *pp*

Ob.

Cl. *Sib* I. *p* *pp*

Fg. I. *p* *pp*

Trb. *Do* a 2 *p* *pp*

A. *p*

Leo. *p*
-tà! — fatalità!... fatali - tà!... Un de - lit - to disgiun - ti n'ha quag-

Vc. *p*

Cb. *p*

Fl. *p*

Cl. *Sib* *p*

Fg. I. *p*

A. *p*

Leo. *con passione*
- giù!.. Alva - ro, io t'a - mo, e su nel - cie - lo è scrit - to: non ti - vedrò mai

Vc. *p*

C Un poco string.

Fl. *p* *3*

Ob. *I.* *p*

Cl. *Sib* *I.* *3*

Fg. *I.* *3* *p*

A. *3* *3* *3* *3*

Leo. *p*
più! Oh, Di.o, Dio, fa ch'i - o nuo - ia; chè la

Detailed description: This block contains the first system of the musical score. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet/Bassoon (Cl. Sib), Bassoon (Fg.), and Piano (A.). The Flute, Clarinet/Bassoon, and Bassoon parts feature triplet markings. The Piano part consists of two staves with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The vocal line (Leo.) begins with the lyrics 'più! Oh, Di.o, Dio, fa ch'i - o nuo - ia; chè la'. The tempo/mood is indicated as 'Un poco string.'.

C Un poco string.

Vni *p* *3*

Vle *p* *3*

Vc. *p* *3*

Cb. *p*

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, focusing on the string section. It includes staves for Violin (Vni), Viola (Vle), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). All string parts feature triplet markings and are marked with a piano (*p*) dynamic. The Violin, Viola, and Cello parts have a melodic line with triplets, while the Double Bass part provides a rhythmic accompaniment. The tempo/mood is indicated as 'Un poco string.'.

Fl.

Ob. I.

Cl. Sib I.

Fg.

A.

agitatissimo

Leo.
cal - ma può dar mi mor - te sol. Invan la pa - ce qui sperò quest'al -

Vni

Vle

Vc.

Ob.

Detailed description of the musical score: The score is for page 581 of a larger work. It features a vocal soloist (Leo.) and a full orchestra. The woodwind section includes Flute, Oboe I, Clarinet in B-flat I, and Bassoon. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Bassoon. The piano part is marked 'A.'. The vocal part has the lyrics: "cal - ma può dar mi mor - te sol. Invan la pa - ce qui sperò quest'al -". The tempo/mood is marked "agitatissimo". The score contains various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Fl. I. *ppp*

Ob.

Cl. I. *pp*

Sib

Fg. I. *pp*

A.

Leo. *ma in pre - daan - to, atan - to duol, in pre - da tan - to, atan - to*

Vni

Vle

Vc. *pp* **PIZZ.**

Cb. **ARCO**

Fl. I.

Ob. I.

Cl. I. I.

Sib I.

Fg. I.

A.

Leo. *duol. Invan la pa - ce quest'al - ma, invan la*

Vc. *pp*

Fl. *pp* *p*

Ob. I.

Cl. I. *Sib*

Fg. I. *pp* *p*

A. *p*

Leo. *p*

Vc. *p*

pa - - ce que.st'al.ma, invan la pa - ce quest'al - ma invan spe.rò.

(Va ad un sasso, ove sono alcune provvigioni deposte dal padre Guardiano.)

D

Fl. *p*

Cl. *Sib*

Fg. I.

A.

D

Vni. *p*

Vle. *p*

Vo. *p*

Cb. *p*

Fl. *Allegro* ♩ = 144

Leo. Mi - se - ro pa - ne... a prolungarmi vienì la consolata vita... Machi giunge?

Vni *Allegro* ♩ = 144

Vle

Vc.

Cb.

Cl. *a 2*

Sib

Fg. *f*

Leo. Chi profanare ardisce il sacro lo.co? Maledi - zio - ne, maledi - zio - ne, maledi -

Vni *f*

Vle

Vc. *f*

Cb. *f*

Ott. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Sz b *ff*

Fg. *ff*

Mib
Cor. *ff*

Mib *ff*

Trb. *ff*

Mib *ff*

Trbn. *ff*

Cmbs. *ff*

Tp. *ff*

Leo.
- zio - ne, male di - zio

Vni *ff*

Vle *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 585, features a variety of instruments. The woodwind section includes Oboe, Flute, Clarinet in B-flat, Bassoon, and English Horn, all playing a melodic line with a forte (ff) dynamic. The brass section consists of Trumpets in B-flat, Trombones in B-flat, and Timpani, providing harmonic support. The string section includes Violins, Violas, Cellos, and Double Basses, playing a rhythmic accompaniment. A vocal soloist (Leo.) enters with the lyrics "- zio - ne, male di - zio". The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

Musical score for woodwinds and brass instruments. The instruments listed on the left are: Ott. (Oboe), Fl. (Flute), Ob. (Clarinet), Cl. Sib (Clarinet in B-flat), Fg. (Bassoon), Cor. Mib (Trumpet in B-flat), Cor. Mib (Trumpet in B-flat), Trb. Mib (Trumpet in B-flat), Trbn. (Trombone), Cobs. (Tuba), and Tp. (Tuba). The score consists of three measures of music. The woodwinds play various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often with slurs. The brass instruments play sustained notes, some with slurs, and some with dynamic markings like *mf*.

(Torna rapidamente alla grotta e vi si rinchiude.)

Musical score for strings and vocal soloist. The instruments listed on the left are: Leo. (Vocal Soloist), Vni (Violin), Vle (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabbasso). The vocal soloist part includes the text *-ne!...*. The string section consists of three measures of music. The Violins play a rapid sixteenth-note pattern. The Viola part is marked *DIV.* and plays a similar rapid sixteenth-note pattern. The Violoncello and Contrabbasso parts play a slower, more rhythmic pattern of eighth notes.

Ott.
Fl.
Ob.
Cl.
Sib
Fg.
Mib
Cor.
Mib
Trb.
Mi b
Trbn.
Cmbs.
Tp.

This section of the score covers the woodwind and brass instruments. It consists of 13 staves. The instruments listed are Oboe (Ott.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Bassoon (Fg.), Horn in E-flat (Mib), Cor Anglais (Cor.), Horn in B-flat (Mib), Trumpet in B-flat (Trb. Mi b), Trombone (Trbn.), Contrabass (Cmbs.), and Trombone (Tp.). The music is written in a key signature of two flats and a common time signature. The woodwinds and brass parts feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Vai
Vle
Vc.
Cb.

UNITE

This section of the score covers the string instruments and a vocal line. It consists of 4 staves. The instruments listed are Violin (Vai), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The music is written in a key signature of two flats and a common time signature. The string parts feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The vocal line (Vle) includes the word "UNITE" written above the staff.

G. PUCCINI – aria *Manon Sola, perduta, abbandonata!* z IV aktu opery *Manon Lescaut*

III. Lento espressivo tratt.

Corni in Fa

Arpa

(indi s'allontana a poco a poco. Giunto nel fondo rimane di nuovo perplesso e fissa Manon con occhi disperati, quindi, con improvvisa risoluzione, parte correndo)

con sord. *pp*

Viol. *con sord. div. dolciss.*

V. ^{le} *con sord. div. dolciss.*

Vc. *con sord. pp dolciss.*

Lento espressivo tratt. div.

Fl. *mf* (Prendere Flauto) *ff* Mosso

Ott. *mf*

Ob. *mf* a 2

C. Ing. *mf*

Cl. ^{iti} in La *mf* in Sib

Cl. ^{re} in Sib *mf*

Fag. *mf* *ff*

Corni in Fa III. *mf*

Timp. *mf*

Arpa *ff*

Viol. *f* *pizz.*

V. ^{le} *f* *unite pizz.*

Vc. *f* *unite pizz.*

Cb. *f* *unite pizz.*

Mosso

⑩ Largo ♩=92

Ob. *Piatto battuto colla mazza* *mf* *I.* *con molta espress.*

Piatti *p*

MANON (L'orizzonte si oscura: l'ambascia vince Manon; è stravolta, impaurita, accasciata)
con la massima espress. e con angoscia

So - la... per - duta, abban - do - na - ta..... In

Viol. *arco* *fp* *legato*

V. ^{le} *arco* *fp* *legato*

Vc. *arco* *fp*

Cb. *fp*

⑩ Largo ♩=92

Fl. (Flauto II) sulla scena (interno)

Ob. *dim.*

M. lan - da de - so - la - ta!..... Or - ror!..... In - torno a

Viol. *arco*

V. ^{le} *arco*

Vc. *arco*

Cb. *arco*

(in orchestra)

Fl. *I.* *p*

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

Ob. *I.* *portando la voce* *pp*

M. me s'oscura il ciel..... Ahimè, son so - la!

Viol. *arco*

V. ^{le} *arco*

Vc. *arco*

Cb. *arco*

I.

Fl. *cres.*

Ob. *cres.* *II. p.*

C. Ing. *p*

Cl. tti in Sib *p*

Fag. *p cres.*

M. *con anima*
 E nel pro - fon - do de - ser - to io ca - do, stra - zio cru -

Viol. *cres.*

V. le

Vc. *ppp pizz.*

Cb.

I. (11) *sost.*

Fl. *dim.*

Ob. *a2*

C. Ing. *dim.*

Cl. tti in Sib *a2*

Fag. *f* *p* *dim.*

in Fa
Corni in Fa *f*

Timp. *p*

M. *(alzandosi)*
 - del, ah! so - la, ab - ban - do - na - ta, io la deser - ta don - na!

Viol. *cres.*

V. le *dim.* *pp*

Vc. *dim.* *pp*

Cb. *cres.* *pp*

(11) *sost.*

stent. *affrett.* *dim.* *rall.* *a tempo*

Ob. *ff*

C. Ing. *ff*

Cl. ne in Sib *f*

Fag. I. *ff*

Corni in Fa III. *ff*

M. *ff*

Ah! non vo - glio mo - rir, no! non vo - glio mo - rir!.....

stent. *affrett.* *dim.* *rall.* *a tempo*

Viol. *f*

V. le *f* *divise* *unite* *p*

Vc. *f* *divisi* *p* *puniti*

Cb. *f* *p* *p*

stent. *affrett.* *dim.* *rall.* *a tempo*

tratt.

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

Fl. *p*

Ob. *f*

C. Ing. *pp*

Cl. tti in Sib I. *p dolce*

M. *con avvilimento* *p*

Tut. to dunque è fi - ni - to Terra di pa - ce mi sem - bra - va

tratt.

Viol. *pp*

V. le *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pizz.* *tratt.*

I. *a tempo* *rall.*

Fl.
 III. *p dolce*

Cl. tti in Sib
 I. *pp*

Fag.
 I. *p dolce*
 pp

Corni in Fa
 I. *pp*
 dolciss.

M.
 que . . sta... terra di pa - ce mi sembra . va que - sta!

Viol.
 a tempo
 pp dolce
 rall.

V. 1^o

Vc.
 p

Cb.
 a tempo
 rall.

12 All^o vivo $\text{♩} = \text{♩} \text{ prec.}$

Ob.

Cl. tti in Sib

Cl. 2^o in Sib

Fag.

Corni in Fa
 I.II.

M.
 (delirando) *f*
 Ah! mia bel - tà fu - ne - sta, i - re no - vel - le ac -

Viol.

V. 1^o

Vc.

Cb.

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

rall. Moderato $\text{♩} = \text{♩}$ *prec.* *cres.....*

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl^{tti} in Sib *p*

Fag. *p*

Corni in Fa *p*

M. *p*

Viol. *p*

V^{le} *p*

Vo. *p*

Cb. *p*

cen - de... Strap - par da lui mi si vo - le - a; or tut - to il mio pas -

levare la sordina

levare la sordina

levare la sordina

levare la sordina

levare la sordina

rall. Moderato $\text{♩} = \text{♩}$ *prec.*

... poco a poco.....

Fl. *mf*

Ob. *mf*

C. Ing. *mf*

Cl^{tti} in Sib *mf*

Cl^{ne} in Sib *mf*

Fag. *mf*

Corni in Fa I. *mf*

Corni in Fa III. *mf*

M. *mf*

Viol. *mf*

V^{le} *mf*

Vo. *mf*

Cb. *mf*

sa - to or - ri - bi - le ri - sor - ge, e vi - vo innanzi al guardo mio si

Incalzando

(I.) *ff*

un poco allarg:...

Fl. (I.)

Fl. (III.) *ff*

Ob.

C. Ing. *ff*

Cl. ti in Sib *ff*

Cl. ne in Sib *ff*

Fag. *ff*

in Fa *a2*

Corni in Fa *ff tutta forza*

Tr. be in Fa I. II. *ff*

Timp. *f*

Fa# - Re

(percorrendo agitatissima la scena)

M. po - sa. Ah! di san - gue s'è mac - chia . . .

Incalzando

un poco allarg:...

Viol. *arco* *pizz.* *ff*

V. lo *arco* *pizz.* *ff*

Ve. *arco* *pizz.* *ff*

Cb. *arco* *pizz.* *ff*

Incalzando

un poco allarg:...

Largo molto sost.^{to}

(13)

Fl. I. *ff* *ten.* *pp*

Fl. III. *ff* *ten.* *pp*

Ob. *ff* *a2 ten.* *pp*

C. Ing. *ff* *ten.* *pp*

Cl. ti in Sib *ff* *a2 ten.* *pp*

Cl. ne in Sib *ff* *pp*

Fag. *ff* *sostenendo*

Corni in Fa *a2 ff* *ten.* *pp*

Tr. be in Fa *ff* *ten.* *pp*

I. e II. Tr. ni III. e B. Tuba *ff*

Timp. *(sola) ff*

Cassa *f*

Arpa *p* *parlato*

M. *p* *parlato*
 - to. Ah!..... tutto è fi. ni - to!

Viol. *ff* *ten.* *pp*

V. le *ff* *pp* *pizz.*

Vc. *ff* *pp* *pizz.*

Cb. *ff* *pp* *pizz.*

(13) Largo molto sost.^{to}

rit:.....

I. *rall.*

Fl.

C. Ing.

Cl.^{tti}
in Sib

Cl.^{ne}
in Sib

Corni
in Fa

Arpa

M.

A . sil di pa . . ce..... o . ra la tom . bain.

rit:.....

rall.

Viol.

V.^{le}

Vc.

Cb.

ppp

ppp

arco

arco

ppp

ppp

rit:.....

rall.

(14) **Molto sost.^o** *a tempo* *rall. e dim.*

Fl.

Ob.

Cl. in G.

Cl. in Bb.

Cl. in Bb.

Fag.

Corni in Fa

Corni in Fa

Timp. Sib - Fa

M. *p* lentamente *f* rapido (con disperazione) *ff*

vo.co, no, non voglio morir, non voglio mo - rir! No! no! non vo - glio mo - rir, a. more a.

Viol.

V. le

Vc.

Cb.

(14) **Molto sost.^o** *a tempo* *rall. e dim.*

Fl. *I.* *a tempo* *rall.*

Ob.

C. Ing. *pp*

Cl.^{tti} in Sib *I.*

Cl.^{no} in Sib *pp*

Fag. *pp*

Corni in Fa

Timp. *pp* *Piatto solo* *ppp*

Piatti *ppp*

Arpa *pp*

M. *i ta!.....*

Viol. *a tempo* *rall.* *pp*

V.le *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp uniti* *a tempo* *rall.*

G. PUCCINI – aria Tosca *Vissi d'asrte, vissi d'amore* z II aktu opery *Tosca*

51 *And^{te} lento appassionato* $\text{♩} = 40$ 317
 TOSCA *p dolcissimo con grande sentimento*
 Vis - si d'ar - te, vis - si d'a - mo - re, non fe - ci mai ma lea - ni ma vi - val..

51 *And^{te} lento appassionato* $\text{♩} = 40$
 Viol. *pp con molta dolcezza* *pp* *ppp*
 V.le *arco* *pp con molta dolcezza* *pp* *arco* *ppp*
 Vc. *pp con molta dolcezza*

TOSCA
 Con man - fur - ti - va quan - te mi - se - rie co - no - bi, ai - u - ta - i...
poco allarg. con anima *allarg. un poco* *poco rall:.....*

Viol. *rinforz. con anima* *pp*
 V.le *rinforz.* *con anima* *pp*
 Vc. *pp*
 Cb. *pp* *pizz.*

52 *a tempo*
 Fl. *I.* *p dolcissimo con grande sentimento*
 Ob. *pp*
 Cl. in Sib. *pp*
 Cl. b. in Sib. *pp*
 Arpa *p* *3*

TOSCA
 Sempre con fe - sine - ra la mi a pre - ghie - ra ai santi ta - ber.
 52 *a tempo*
 V.le *pp con sordina*
 Vc. *p con grande sentimento*
 Cb. *pp*

I.

Fl. III. *pp* *f* *p*

Ob. I. *ppp*

in Si \flat Cl. I. *pp* *pp* *f* *p*

in Si \flat Cl. II. *pp* *pp* *f* *p*

Cl. b. in Si \flat

Fag. I. *mf* *f*

II. *p*

Arpa

TOSCA *alzandosi con anima* *p*

-nacolisali. Sempre con fe' since - ra, die - di fio - ri aglialtar. Nel.

sulla II. corda... *portando* *attaccare pp* *f* *p*

sulla II. corda... *portando* *attaccare pp* *f* *p*

Viol. *sempre divise in 2 parti uguali* *unite portando* *attaccare pp* *f* *p*

Vle *tutti* *portando* *attaccare pp* *f* *p*

Vc. I. *portando* *attaccare pp* *f* *p*

Cb.

I. II. a. 2.

Fl. *pp* *pp*

Ob. I. *pp*

Cl. in Si^b I. *p*³ *legato* *pp* *mf* *pp*

Fag. I. 3. *p* *legato* *pp*

Arpa *pp*

TOSCA
 l'o-ra del dolo - re perche', perche', Signo - re, perche' mene rimu-neri co - si?

Viol. *con sordina* *p* *via sordina*

Vle I. sola *p* *espressivo* *tutte* *p* *espressivo* *pp*

Vo. II. Cello leva la sordina

Cb. *arco*

Detailed description of the musical score: This page contains a full orchestral score for measures 125-128. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. in Si^b), Bassoon (Fag.), Harp (Arpa), Violin (Viol.), Viola (Vle), Voice (Vo.), and Cello (Cb.). The vocal line is for Tosca, with lyrics in Italian. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, mf, p, pp), articulation (legato), and performance instructions (con sordina, via sordina, arco). The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The first two measures (125-126) are marked 'I. II.' and 'a. 2.'. The third measure (127) is marked 'I.' and 'a. 2.'. The fourth measure (128) is marked 'I.'.

molto allargando

rall. col canto

I. II.

Fl. *f p pp*

III.

Ob. *f p*

C. Ingl. *mf*

Cl. in Sib *a 2 f p*

Cl. b. in Sib *f p*

I. II.

Fag. *f p*

C. Fag. *f p*

in Fa *f p*

Corni in Fa *f p*

Timp. *mf*

Arpa *f ff mf p pp*
secondando il canto

TOSCA *rall.:..... (singhiozzando)*
- ché, perché, Si - gnor, ah, perché m'ene rimma. neri co.
molto allargando *rall. col canto*

Viol. *f p* *divisi uniti*

Vle *f p*

Vc. *f p*

Cb. *arco p pizz. p*

G. PUCCINI – recytatyw *Piangi? Perchè?* i aria *Cio Cio San Un bel di vedremo* z II aktu opery *Maddame Butterfly*

228

Ob. *a due* *dim.*

C. Ing. *f*

Clti *a due* *f*

Cln *f*

Fag. *f* *dim.*

Corni *a due* *ff* *dim.*

Trbe I. II. *ff*

Tim. *in Re^b* *f* *dim.* *sempre dim.*

Arpa *ff* *9*

BUTT. (sorpresa)

SUZ. *pete, ma con dolore* (scoppia in pianto) *uniti* *arco IV. corda* *dim.*

Tor - ne - rà... *Ja, er kommt!*

Pian - gi? Per - chè? per - chè?
Wch' mir! Du weinst, du weinst!

Viol. *arco* *f* *dim.*

V.le *f* *dim.*

Ve. *f*

Cb. *arco* *f* *dim.*

P. R. 112

rall. molto

Ob.

C. Ing.

Cl. ti

Cl. ne

Fag.

Corni

Timp.

BUTT.

(fiduciosa e sorridente)

Ah, la fe-de ti man - ca... Sen - ti.
 Ach, dir feh-let der Glau - be! Hö - re!

IV. corda -

Viol.

V-le

Cc.

Cb.

pizz.
p

pizz.

rall. molto

12 Andante molto calmo. ♩ = 42

Fl. I. II. *ppp* *sostenendo*

Ob. *ppp* *sostenendo*

Cltti I. *ppp* *sostenendo*

Arpa *pp* *come da lontano*
ppp *armonici*
appennatoceato

BUTT. (fa la scena come se realmente vi assistesse e si avvicina poco a poco allo shosi del fondo)

Un — bel di, ve — dre — mo le — var — si un fil di fu — mo dal — le —
Ei — nes Ta — ges — schu wir ein Streif — chen Rauch im O — sten ü — berm

Viol. I. Solo, senza sord. *pp* *come da lontano* *sostenendo*

Viol. *con sord.* *ppp* *come un lontano mormorio*

V.le

Vc.

Cb.

Andante molto calmo. ♩ = 42

Fl. *a due* *poco rall.* I. II. *p*

Cltti *p*

Fag. *mf*

Corni I. II. *pp* *mf*

Arpa *f*

BUTT. — stre — mo con fin del ma — re. E poi la na — ve ap — pa — re.
M — er — in die Lüf — te stei — gen. Sein Schiff — wird dann sich zei — gen.

Viol. *12*

V.le *con sord.* *div.* *ppm*

Vc. I. solo *con sord.* *ppv* *arco* *con sord.* *arco*

Cb. *gli altri* *pp*

Un poco mosso. *a due* *p* *riten.* *Un poco mosso.*

I. Fl. *mf*

II. Fl. *p*

III. Fl. *p*

Ob. *a due* *p* *cresc.* *mf*

2. Ing. *mf* *cresc.*

Cutti *p* *mf*

Cine *p*

Fag. *a due* *mf* *cresc.*

Corni *p* *mf* *cresc.* *con sord.* *f* *con sord.*

G. C. *Sola* *mf*

BUTT. *Poi la na-ve bian-ca en-tra nel por-to, rom-ba il suo sa-lu-to.*
Und das wei-ße Kriegsschiff, schnell naht sich dem Ha-fen, donnert den Sa-lut-schuß.

Viol. *via sord.* *mf* *cresc.*

V. le *via sord.* *unite* *mf* *cresc.*

Vc. *Tutti* *p* *mf* *cresc.*

Cb. *mf* *cresc.* *div.* *mf* *3* *pizz.*

Un poco mosso. *riten.* *Un poco mosso.*

riten. rall. 13 a tempo

Fl. I. *pp*

Ob. I. *f* *pp*

Ob. II. *f*

C. Ing. *f*

Citti. *p* *pp* *pp*

Cine. *pp*

Fag. I. *f* *pp*

Fag. II. *f*

Corni III. *mf*

Tr. be I. *mf* *p* *dim.*

Tr. be II. *mf* *p*

BUTT. *con passione* *dolcemente* *con semplicità*

Viol. I. *f con passione* *dolcemente*

Viol. II. *f* *dolce* *p*

V-le. *f* *dolce* *p*

Ve. *f con passione* *dolcemente*

Cb. *pp*

riten. rall. a tempo

I. II. *cresc.* *dim.*

Fl. *cresc.* *dim.*

Cltti

Cine

BUTT.

ci - glio del col - le e a - spet - to, e aspet - to gran tem - po e non mi pe - sa,
Ran - dc des Hü - gels und war - te, und war - te ge - dul - dig, und währt es lan - ge,

Viol.

V-le

Vc.

Cb.

I. II. rit. a tempo animando un poco

Fl. *pp* *p* *pizz.* *p*

Ob.

Cltti *pp* *p* *pizz.* *p*

Cine *pp* *p* *pizz.* *p*

Fag. *p* *pizz.* *p*

BUTT.

— la lunga at - te - sa. E u - sci - to dal - la fol - la cit - ta - di - na —
 — macht mich's nicht ban - ge. Und kommt er dann ge - mach in uns' - re Nü - he, —
pizz.

Viol. *pizz.* *p*

V-le *pizz.* *p*

Vc. *pizz.* *p*

Cb. *pizz.* *p*

rit. a tempo animando un poco *p*

P. R. 112

I. II. I. *rall. un poco*

Fl. *p*

Ob. *p*

Cltti *p*

Cine *p*

Fag. *p*

Arpa *pp suoni naturali*

BUTT.

— un uo-mo, un picciol pun - to s'av - via per la col - li - na...
 — wird sichtbar wie ein Punkt er, steigt lang - sam auf die — Hö - he...

Viol. *arco p*

V.le *arco p*

Vc. *arco p*

Cb. *p*

14 *Sostenendo molto. Lo stesso movimento* *rall. un poco* *a due*

I. II.

Fl. *p*

III. *p*

Tr.be *con sord. ppp*

BUTT.

Chi sa - rà? chi sa - rà? E co - me sa - rà giun - to che di - rà? che di -
 Ob er's ist? ob er's ist? Und wenn er dann ge - kom - men, was er sagt? was er

Viol.

V.le

Vc.

Cb.

Sostenendo molto. Lo stesso movimento

P. R. 412

a due **rall.** **Lento.**

Fl. I. II. III.

Tr. & Eb

Arpa *armonici* *ppp* *armonici*

BUTT. *pp* *suoni naturali* *naturali*

Viol. *con sord.* *pp* *Due soli div.*

V. le *con sord.* *ppp*

Vc. *con sord.* *ppp*

Cb. *ppp*

rall. **Lento.**

Lyrics:
 -rà? Chia-me-rà But-ter fly dal-la lon-ta-na. Io sen-za dar ri-
 sagi? Ja, dann ru-fet er But-ter-fly von wei-tem; mag wohl zu-erst sich

I. rall. con canto.

Citti *pp dolce*

Corni *pp*

Arpa

BUTT. *con molta passione*

Viol. *via sord.*

V. le *via sord.*

Vc. *pizz.*

Cb. *pp rall. con canto*

P. R. 112

Lyrics:
 -spo-sta me ne sta-rò na-sco-sta un po' per ce-lia... e un po' per non mo-
 sor-gen, denn ich halt' mich ver-bor-gen, nicht nur zum Scher-zc... da-mit ich nicht ver-
 via sord.

15 Andante come prima

I. II. Fl. *ff* *dim.* *p* *rit.*
 III. *ff* *p*
 Ob. *ff* *p*
 C. Ing. *ff* *p*
 Citi *ff* *dim.* *p*
 Cine *ff*
 Fag. *ff* *p* I.
 Corni *ff* *p* III.
 Tr. be I. II. *con sordina* *ff* *p*
 Arpa *armonici* *armonici*
 BUTT. *con forza*
 - ri - real pri-mo in-con - tro, ed eg-lial-guan-to in pe - na chia-me - rà, chiamo - rà: — Pic-
 geh — am Wie-der - se - hen! Und suchend schaut er hier und dort um-her, bis er jauchzt! Mein
tutta forza *dim.*
 Viol. *ff con molta passione* *p*
ff *p*
 V-le *ff con molta passione* *p*
 Ve. *ff con molta passione* *p*
 Cb. *ff con molta passione* *dim.* *p*

Andante come prima rit.

I. II. *a due*
 Fl. *pp*
 III. *pp*
 Ob. *I. p cresc.*
 Cltti *a due pp cresc.*
 Cine *pp*
 Fag. I. *pp cresc.*
 II. *pp*
 Corni *a 2 p cresc.*
 BUTT. *cresc.*
 - ci - na mogliet - ti - na o - lez - zo di ver - be - na, i no - mi che mi da - va al suo ve - ni - re
 treu - es, kleines Weib - chen, süß duften - de Ver - be - ne! ach, all der Namen Schatz aus holden Zei - ten
 Viol. *pp cresc. div.*
 V - le *pp cresc.*
 Vc. *pp*
 Cb. *pizz.*

a due rit. Sostenuto

Fl. *p* *pp* *mf* *p*

Ott.

Ob. *a due* *p* *pp* *mf* *p*

C. Ing. *p* *pp* *mf* *p*

Citti *p* *pp* *mf* *p*

Cine *p* *pp* *mf* *p*

Fag. *a due* *p* *pp* *mf* *p*

Corni *pp* *pp* *mf* *p*

Trni *ppp* *I. solo ppp* *III. solo ppp*

Tr. ne basso *ppp*

Timp. *p* *mf* *p*

Arpa *p*

(Butterfly congeda Suzuki, che esce dall'uscio di sinistra, e la segue mestamente collo sguardo).

BUTT.

Viol. *p* *pp* *mf* *p*

V-le *p* *pp* *mf* *p*

Ve. *p* *pp* *mf* *p*

Cb. *rit.* *p* *mf* *p*

Sostenuto