

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Specjalność: wokalistyka

Xu Ying

**Miłość i śmierć jako dwa bieguny osnowy kobiecych postaci oper
Pucciniego na wybranych przykładach – Liù, Mimì, Tosca, Suor
Angelica, Madame Butterfly**

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Roberta Cieśli

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/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „Miłość i śmierć jako dwa bieguny osnowy kobiecych postaci oper Pucciniego na wybranych przykładach – Liù, Mimì, Tosca, Suor Angelica, Madame Butterfly” 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.....

Streszczenie

Twórczość operowa to niezwykle ważny element sztuki współczesnej, niezmiennie cieszący się ogromną sympatią i zainteresowaniem. Ze względu na połączenie elementów gry scenicznej i muzyki, opera posiada ogromne możliwości ekspresji dramatycznej, co od dawna czyniło ją obiektem powszechnego zainteresowania. Zwłaszcza żywe, pełnowymiarowe wizerunki postaci operowych, znakomicie oddają atmosferę danej epoki, wraz z ówczesną sytuacją społeczną, ukazując jednocześnie dobrą i złą stronę ludzkiej natury. Puccini (1858-1924) jest jedną z reprezentatywnych postaci muzyki operowej w środkowym i późnym okresie romantyzmu, a jego wyjątkowy dorobek i umiejętności wyrazowe można uznać za wzór twórczości operowej. 12 oper stworzonych przez Pucciniego, w ciągu życia, zyskało uznanie publiczności na całym świecie. Zarówno *Turandot* i *Madame Butterfly* o unikalnym orientalnym stylu, jak i *La Bohème* czy *Tosca* o cechach zachodnich, gruntownie różnią się od oper jego znakomitych poprzedników. Stworzył on całkowicie nową formę sztuki operowej po Verdim i Rossinim; Wśród specyficznych cech, za wyróżniające można uznać sylwetki i kreację postaci kobiecych, stanowiące ważny atrybut twórczości operowej Pucciniego.

Analiza aspektów wykonawczych i muzycznego wizerunku kobiecych postaci w operach Pucciniego, służyć mają pogłębieniu wiedzy i próbie skonfrontowania istotnych kwestii, zawartych w założeniach librecisty i kompozytora, ze współczesnym rozumieniem i odbiorem dzieła. Jako przykłady do przeprowadzonej analizy wybrano tutaj opery *Turandot*, *La Bohème*, *Madame Butterfly*, *Tosca* i *Suor Angelica*, których postaci pokazują znakomity przekrój przez sylwetki bohaterek w dziełach Pucciniego. Do analizy, opierającej się o literaturę przedmiotu, Autorka dołącza własne wnioski. Literatura europejska porusza w różnym aspekcie temat głównych bohaterek Pucciniego, ale wyżej dokonany wybór może stanowić cenne źródło informacji zarówno dla studentów, absolwentów czy profesjonalnych śpiewaków. Analizą podstawowych koncepcji kreowania wizerunków postaci kobiecych przez Pucciniego Autorka łączy z ich ekspresją muzyczną, a następnie przedstawia swoje osobiste przemyślenia i opinie. Można mieć nadzieję, że niniejsze studium przyczyni się do pogłębienia wiedzy z zakresu badań wizerunków kobiecych w twórczości operowej Pucciniego, a tym samym będzie pomocna śpiewaczkom przygotowującym się do kreowania wybranych partii, a także studentom czy osobom zainteresowanym tematem.

Słowa kluczowe: Puccini; realizm; wizerunki postaci kobiecych; weryzm, wizerunek sceniczny

Abstract

The opera art is a very important part of modern art, which has been enjoyed and favored by art lovers. Due to the combination of stage drama play and song performance, the expressiveness and overall tension of opera have always been valued by people. In particular, the vivid, full-scale portrayals of opera characters perfectly reflect the atmosphere of their era and the social situation of the time, while showing the “truth, goodness, beauty, as well as the falsity, evil and ugliness” of human nature. Therefore, the exploration of opera creation forms and techniques has always been a hot topic in academic circles. Puccini (1858-1924) is one of the representative figures of opera music in the middle and late romanticism. His unique opera creativity and expression skills can be called a model of opera creation. The 12 operas created by Puccini during his lifetime have been highly praised. Many of them are loved by audiences all over the world, which shows Puccini's profound talent.

For Puccini, the wanton color painting and mixing styles in opera music were extremely important, and differentiation and personalization have always been the key points of his music creation. Whether it is *Turandot* and *Madame Butterfly* with unique oriental style, or *La Boheme* and *Tosca* with Western characteristics, they are actually very different from the operas of his predecessors, with Puccini's distinctive style and character. He created a new form of opera art after Verdi and Rossini; Puccini is often regarded as a unique artist, perhaps precisely because of his personal creative style. In the field of opera creation, many of his works focus on the "mode of action", so the "mode of action" in the field of opera creation can be said to be a little bit more. Among them, the outline and shaping of the image of the heroine in Puccini's opera can be called a highlight, which is also an important background of Puccini's opera art, which has attracted more and more academic attention in recent years.

This study starts with the performance and shaping of the heroine in Puccini's opera creation, and tries to clarify the background color, appearance, style and musical characteristics of the female image in Puccini's works through the interpretation of Puccini's typical operas. This study tries to take *Turandot*, *La Boheme*, *Madame Butterfly*, *Tosca* and *Suor Angelica* as the carrier, perspective the characteristics, style and creative logic of the heroine images in many operas works, to focus on analyzing Puccini's basic idea of shaping the female image in combination with the expression of musicality, and then to put forward personal thoughts and opinions. It is expected that this small research would trigger people's in-depth exploration of women characters in Puccini's operas and form a broad upsurge of theoretical research.

Key words: Puccini; leading lady; Realism; Female image; verismo, stage image

Spis treści

Streszczenie.....	3
Abstract.....	4
1. Wprowadzenie.....	10
1.1 Przyczyny i znaczenie wyboru tematu.....	10
1.1.1 Przyczyny wyboru tematu.....	10
1.1.2 Znaczenie wyboru tematu.....	11
1.2 Status badań w kraju i za granicą.....	12
1.2.1 Aktualny stan badań w Chinach.....	12
1.2.2 Aktualny stan badań za granicą.....	14
1.3 Koncepcje i metody badawcze.....	17
1.3.1 Szczegółowa treść badań.....	17
1.3.2 Metody badawcze.....	18
2. Sylwetka kompozytora.....	19
2.1.1 Życiorys twórcy w zarysie.....	19
2.1.2 Miłość Pucciniego do muzyki.....	20
2.2 Charakterystyka stylu Pucciniego.....	21
2.2.1 Elementy narodowe.....	21
2.2.2 Styl realistyczny.....	22
2.2.3 Eklektyzm.....	24
2.3 Dorobek operowy Pucciniego.....	25
2.3.1 Mistrz muzyki operowej.....	26
2.3.2 Integracja opery tradycyjnej i nowoczesnej.....	27

3. Postacie kobiece w twórczości Pucciniego.....	29
3.1 Kreacje wizerunkowe postaci kobiecymi w twórczości Pucciniego.....	29
3.1.1 Postaci kobiece w twórczości operowej.....	29
3.1.2 Charakterystyka postaci kobiecych stworzonych przez Pucciniego.....	34
3.2 Kreacja wizerunkowa głównych bohaterek w twórczości Pucciniego.....	35
3.2.1 Badanie samoświadomości i wartości kobiety.....	35
3.2.2 Bogactwo emocjonalne bohaterek Pucciniego.....	36
3.2.3 Perspektywa społeczna i koncepcja wizerunku kobiety.....	37
4. Analiza wizerunku Liù w <i>Turandot</i>	38
4.1 Opera <i>Turandot</i>	39
4.1.1 Treść fabuły.....	39
4.1.2 Koncepcja dzieła z punktu widzenia kobiecych postaci.....	40
4.2 Interpretacja wizerunku postaci Liù.....	41
4.2.1 Istota postaci Liù.....	41
4.2.2 Tło czasoprzestrzenne postaci Liù.....	42
4.3 Analiza muzyczna wizerunku Liù.....	45
4.3.1 Styl, charakterystyka wokalna, analiza arii „Signore ascolta” i „Tu che di gel sei cinta”.....	45
4.3.2 Muzyczna kreacja charakterologiczna postaci.....	62
5. Postacie kobiece w operach <i>La Bohème</i> i <i>Madame Butterfly</i>	63
5.1.1 Opera <i>La Bohème</i>	63
5.1.2 Opera <i>Madame Butterfly</i>	65
5.2 Analiza roli Mimì w operze <i>La Bohème</i>	68
5.2.1 Miejsce postaci Mimì.....	68
5.2.2 Postać Mimì w kontekście społecznym i historycznym.....	69
5.3 Muzyczny wizerunek Mimì.....	71
5.3.1 Analiza arii Mimì.....	71
5.4 Analiza postaci Cio-Cio-San.....	86
5.4.1 Analiza arii „Un bel di vedremo”.....	88

5.5 Podsumowanie rozdziału.....	98
6. Analiza postaci kobiecych w operach <i>Tosca</i> i <i>Suor Angelica</i>	100
6.1 Opery <i>Tosca</i> i <i>Suor Angelica</i>	100
6.1.1 Opera <i>Tosca</i>	100
6.1.2 Opera <i>Suor Angelica</i>	102
6.2 Analiza postaci Toski.....	104
6.2.1 Tosca – analiza dramaturgiczna.....	104
6.2.2 Relacje Toski z innymi postaciami.....	105
6.2.3 Cechy osobowości Toski.....	106
6.3 Muzyczny wizerunek Toski.....	110
6.3.1 Analiza arii „Vissi d’arte”.....	110
6.3.2 Ekspresja muzyczna.....	111
6.4 Analiza wizerunku postaci Angeliki.....	116
6.4.1 Analiza dramaturgiczna postaci Suor Angelica.....	116
6.5 Muzyczny wizerunek postaci Angeliki.....	119
6.5.1 Analiza muzyczna postaci i arii Angeliki „Senza mama”.....	119
6.5.2 Ekspresja muzyczna.....	120
6.6 Miłość i śmierć Toski i Suor Angeliki.....	128
7. Wnioski i perspektywy.....	129
7.1 Wnioski z badań.....	129
7.2 Perspektywy na przyszłość.....	132
Bibliografia.....	133
Podziękowania.....	138

1. Wprowadzenie

1.1 Przyczyny i znaczenie wyboru tematu

1.1.1 Przyczyny wyboru tematu

Rozwojowi sztuki, w szerokim znaczeniu, towarzyszą zmiany społeczne. Jest to naturalny proces, ponieważ sztuka odzwierciedla potrzeby publiczności i jest swoistym lustrem, w którym przegląda się społeczeństwo. Obserwując ewolucję sztuki, można wyciągnąć wniosek, że nowy nurt sztuki niesie ze sobą nie tylko nowatorstwo formy i treści, lecz również stanowi płaszczyznę wybiecia się osobowości artystycznych. Rozwój nowych form artystycznych i dorobku artystycznego w wielu przypadkach uzależniony jest od kreatywności wybitnych jednostek. Znakomitym przykładem są wybitni twórcy tacy jak: Jan Sebastian Bach¹ w okresie baroku, Beethoven², Haydn, Mozart³ w okresie klasycznym, Schubert, Rossini, Liszt, Bellini⁴, Brahms czy Puccini⁵ w okresie romantyzmu. Puccini był jednym z najważniejszych przedstawicieli włoskiej szkoły romantycznej, a także jednym z kluczowych twórców nowego stylu w operze włoskiej, wywierając doniosły wpływ na rozwój włoskiej opery narodowej, a także opery europejskiej⁶.

¹ Jan Sebastian Bach (21 marca 1685 – 28 lipca 1750) był mistrzem muzyki barokowej. Zapoczątkował nową erę w historii muzyki europejskiej.

² Ludwig van Beethoven, (1770–1827), urodzony w Bonn w Królestwie Kolonii Świętego Cesarstwa Rzymskiego. Jeden z przedstawicieli wiedeńskiej szkoły klasycznej, kompozytor europejskiego okresu klasycznego. Astor Olga: Życie Beethovena, Pekin, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne. 1989: 275-280

³ W wąskim sensie, termin „muzyka klasyczna” odnosi się do gatunku muzycznego, który rozwinął się w drugiej połowie XVIII wieku i na początku XIX wieku w Wiedniu i znany jest także jako „wiedeńska szkoła klasyczna”. Najwybitniejszymi przedstawicielami tej epoki byli Józef Haydn (1732–1809), Wolfgang Amadeusz Mozart (1756–1791) i Ludwig van Beethoven (1770–1827). Gioacchino Rossini, urodzony w Pesaro, mieście portowym nad Zatoką Wenecką we wschodnich Włoszech w 1792, zmarł w Paryżu w 1868 roku. Włoski kompozytor, który za życia napisał 39 oper, a także liczne utwory muzyki religijnej i kameralnej. Giorgio Appolonia, *Le voci di Rossini*, Turyn, Eda, 1992, ISBN 88-88689-18-4.

⁴ Vincenzo Bellini (1801–1835), włoski kompozytor operowy. Francesco Florimo: Vincenzo Bellini, Biografia e Aneddoti, 1883.6–35

⁵ „Romantyzm w muzyce” to nowy nurt, który pojawił się po klasycyzmie wiedeńskim i rozwinął na początku XIX wieku.

⁶ Yu Runyang, *Historia ogólna muzyki zachodniej* [M], Szanghajske Wydawnictwo Muzyczne, Szanghaj 2001.

Puccini (1858–1924) żył na przełomie wieków XIX i XX, w czasie wielkich, historycznych przemian. Obdarzony niezwykłym wyczuciem scenicznym jak i muzycznym, potrafił w swojej twórczości łączyć tradycję z innowacją. Na Był to okres rewolucji przemysłowej i postępującej globalizacji, które zmieniały oblicze świata. Na skutek intensyfikacji wymiany kulturalnej różne gatunki muzyczne, w tym muzyka operowa, uległy znacznemu wzbogaceniu, co dało Pucciniemu wyjątkową inspirację twórczą. Twórca używał wschodnich skal, sprawiając, że w jego dorobku pojawiło się wiele elementów egzotycznych, które jednocześnie nie przyniosły żadnego uszczerbku istocie włoskiej tradycji operowej.

Ponadto Puccini wyczuciem rytmu, melodii i faktury wokalne znacznie przewyższał innych współczesnych mu twórców. Za serią wybitnych oper, takich jak *Turandot*, *Tosca* czy *La Bohème*, kryje się oczywiście ciężka praca twórcza i śmiałość koncepcji artystycznych Pucciniego. Jego miłość do sztuki operowej, w połączeniu z nietuzinkowym talentem i ogromnym wyczuciem sceny, zadecydowała o sukcesie. Puccini, to okres weryzmu, w którym losy, emocje, uczucia zwykłych ludzi, stały się kanwą dramatu. Ta innowacyjność implikuje paradygmaty badawcze, związane ze stylem modernistycznym oraz rezygnacją z tradycyjnych ograniczeń formalnych opartych wyłącznie na dawnej formie. Na tym tle badania wizerunków postaci i ról kobiecych w utworach Pucciniego służyć mają jako przyczynek do analizy cech charakterystycznych wybranych postaci oraz jako uzupełnienie i rozszerzenie przeprowadzonych dotychczas prac badawczych.

1.1.2 Znaczenie wyboru tematu

W okresie późnego romantyzmu opera włoska wciąż emanowała wyjątkowym blaskiem i uważana była za jedną z najważniejszych europejskich szkół operowych. Od czasów Donizettiego, Belliniego i Rossiniego włoska opera narodowa⁷ zaczęła zmierzać w kierunku realizmu. Stopniowo powstawał nowy repertuar, a kompozytorzy, reprezentowani między innymi przez Pucciniego, znaleźli się w centrum uwagi. Nurt realistyczny rozprzestrzenił się także w Europie, prowadząc do nowego rozkwitu tego gatunku muzyki. Puccini był nie tylko

⁷ Opera zachodnia powstała we Florencji pod koniec XVI wieku. Opery śpiewane po włosku i pisane w języku włoskim dominowały na scenach europejskich przez następne dwa stulecia.

mistrzem nurtu werystycznego , lecz także reprezentantem syntezy stylistycznej Wschodu i Zachodu.

Puccini był niekwestionowanym mistrzem opery modernistycznej. Jego wyjątkowy talent, koncepcja twórcza, kreatywność i siła wyrazu głównych postaci przemawiała do odbiorców w tak intensywny sposób, że fascynacja nimi jest ciągle żywa i sprawia, że sale największych teatrów zapełniane są we wszystkich zakątkach świata. Główne bohaterki takie jak: Turandot, Madame Butterfly czy Mimì wywarły tak wielkie piętno w historii opery, że nic dziwnego, iż późniejsze pokolenia nazwały go „mistrzem opery” Autorka podejmuje próbę zilustrowania wielowymiarowego znaczenia wizerunków kobiecych w twórczości operowej Pucciniego, których postaci są osnute na dwóch, przeciwstawnych biegunach, jakimi są miłość i śmierć. Fakt ten sprawia, że paleta barw, które są w nich zawarte stanowi nie lada wyzwanie zarówno pod względem wokalnym jak i aktorskim. Puccini nawiązał także w swoich dziełach do ówczesnej sytuacji społecznej, starając się odpowiedzieć na kluczowe pytania natury egzystencjalnej. Spojrzenie takie sprawia, że piękno frazy muzycznej służy wyższemu celowi, jaką jest zawarty w librecie sens dramatu. Autorka ma nadzieję, że badania w tym zakresie przyczynią się do uzupełnienia już istniejącej literatury o nowe wnioski.

1.2 Status badań w kraju i za granicą

1.2.1 Aktualny stan badań w Chinach

Wang Xiu (2014) uważa, że epoka, w której żył Puccini, była złotym wiekiem rozwoju sztuki operowej. Puccini posiadał nie tylko wyjątkowy talent do komponowania muzyki operowej, lecz także niezrównane poczucie innowacyjności i zdolności praktyczne. Z perspektywy twórczości operowej, jego muzyka łączy różne style i elementy, zarówno wschodnie, jak i zachodnie⁸.

⁸ Wang Xiu, *Elementy egzotyczne w muzyce opery „Turandot” Pucciniego* [J], „Music Time and Space” 2014(24),

Liù Xin (2019) uważa, że duża liczba kobiecych wizerunków w muzyce operowej Pucciniego stanowi jej cechę charakterystyczną i wyznacznik stylu. Zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę wyjątkową twórczą orientację Pucciniego, jego wizerunki kobiece przyciągają szczególną uwagę kręgów akademickich i muzycznych. Twórczość ta jest w dużej mierze znakiem jego epoki, co również stanowi o jej artystycznym uroku, przyciągającym uwagę badaczy.⁹

Puccini był mistrzem innowacji i ekspresji emocjonalnej. Jego nowatorstwo w kompozycji zostało w pełni docenione przez potomnych. Hu Jianlin (2013) uważa, że muzyka operowa Pucciniego jest nie tylko zakorzeniona w bogatej tradycji włoskiej, lecz również czerpie z lokalnych obyczajów i kultur innych krajów i regionów świata, tworząc całkowicie nową jakość we współczesnej sztuce operowej.¹⁰

Wen Zhang (2014) zwraca uwagę, że muzyka operowa Pucciniego nosi typowe cechy włoskiego nacjonalizmu, łącząc w sobie jednocześnie stylistykę egzotyczną, co stanowi jedną z ważniejszych jej cech charakterystycznych. Twórczość operową Pucciniego zalicza się do nurtu werystycznego, niezwykle ważnego w operze włoskiej początku XX wieku. Uważa się go za najlepszego po Verdim kompozytora operowego¹¹.

He Fengxian (2016) uważa, że wizerunki postaci kobiecych w operach Pucciniego są znakomite i wpływają dodatnio na wartość jego twórczości, przyciągając uwagę odbiorcy. Z punktu widzenia ekspresji muzyki operowej duże wyzwanie dla kompozytorów stanowi uwzględnienie wykonawstwa wokalnego w kreacji postaci kobiecych oraz efektywne połączenie muzyki wokalne i instrumentalnej. Wydaje się, że Puccini jako mistrz sztuki

s. 106–107.

⁹ Liu Xin, *Analiza charakterystyki twórczej sztuki operowej Pucciniego* [J], „House of Drama” 2019(9), s. 22–23.

¹⁰ Hu Jianlin, *Interpretacja stylistyczna i charakterystyka opery Pucciniego „Madame Butterfly”* [J], „Science Consulting” 2013(25), s. 30–31.

¹¹ Realizm pojawił się około 1870 roku, zakończył zaś na początku XX wieku i trwał 30 lat. Capuana przedstawił swoją teorię na łamach gazet mediolańskich, a Verga go poparł, wykorzystując tę nową koncepcję w swojej twórczości. Yu Runyang, *Historia ogólna muzyki zachodniej* [M], Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, Szanghaj 2006.

operowej, znalazł idealny punkt równowagi w sposobie przedstawiania, indywidualnych cech kobiecych postaci. Udało mu się zrealizować transformację między rzeczywistością a fikcją, co znacznie zwiększyło siłę przekazu dramaturgii. Kobiety stworzone przez Pucciniego mają ludzki wymiar, co pozwala poruszać serca widzów od wielu pokoleń. Puccini był bardzo skupiony na detalach, które miały muzycznie obrazować bohaterki jego oper, co odzwierciedla jego wyjątkowy zmysł obserwacji¹².

Hu Jianlin (2013) opisuje *Madame Butterfly* i realizm przedstawionych w niej postaci kobiecych. Wyraża on pogląd, że role kobiece pełnią bardzo istotną rolę w dziełach Pucciniego. Jak dowodzi kreacja postaci Cio-Cio-San w operze *Madame Butterfly*, Puccini nie tylko potrafił oddać prawdę sceniczną postaci, ale też udanie integrował elementy muzyczne z różnych krajów i kręgów kulturowych. Kompozytor wykorzystał japońskie melodie ludowe, takie jak „Edo Nihonbashi”, „Taniec Lwa” i „Kwiat wiśni”, by w ten sposób nadać muzyce japońskiego kolorytu. Opery takie jak *Madame Butterfly* w dużej mierze ukazują poglądy i upodobania muzyczne twórcy. Wyraża się w tym jego szacunek dla postaci kobiecych i zainteresowanie ich wyjątkowością oraz stara się unikać stereotypów¹³.

Jak widać, w badaniach nad twórczością Pucciniego pojawiają się różne opinie i osądy, jednak wszyscy badacze zgodni są co do tego, że bogactwo przekazu, głębia treści i znakomity warsztat kompozytorski są wartością samą w sobie.

1.2.2 Aktualny stan badań za granicą

Cheul Choi i Seungkwon Lee (2020) uważają, że niepowtarzalny styl i barwa w muzyce operowej Pucciniego stanowią jej zasadnicze cechy wyróżniające i miały one wpływ na późniejszych twórców. Organiczne połączenie technik artystycznych Wschodu i Zachodu

¹² He Fengxian, *Tragedia konfliktu kultur Wschodu i Zachodu. Analiza postaci kobiet orientalnych w operze „Madame Butterfly”* [J], „House of Drama” 2016(4).

¹³ Hu Jianlin, *Interpretacja stylistyczna i charakterystyka opery Pucciniego „Madame Butterfly”* [J], „Science Consulting” 2013(25), s. 30–31.

było stosunkowo rzadkie w zachodniej twórczości muzycznej, zwłaszcza w operach tworzonych przed Puccinim. Puccini przeprowadził postromantyczną reformę muzyki operowej, wykorzystując swoje odważne, nowatorskie i eklektyczne koncepcje, tworząc własny, niezwykle oryginalny styl i liczne klasyczne dzieła, które zadecydowały o jego wyjątkowej pozycji w historii rozwoju opery¹⁴.

Ditlev Rindom (2017) zasugerował, że Puccini był muzycznym mistrzem, który pojawił się na włoskiej scenie muzycznej na przełomie wieków XIX i XX. Poświęcając się tworzeniu muzyki operowej, wniósł wielki wkład w popularyzację i rozwój opery oraz promocję muzyki romantycznej, czym wywarł znaczący wpływ na przyszłe pokolenia. Jego styl wywodzi się z tradycyjnej opery włoskiej, lecz jednocześnie znajdziemy w jego dziełach zarówno elementy regionalne jak i narodowe, co nadaje wyjątkowego charakteru jego spuściźnie¹⁵.

Sarah Fuchs Sampson (2017) bada operę *Turandot*, by opisać niepowtarzalny styl i koncepcję muzyki operowej Pucciniego. Uważa, że takie utwory to swego rodzaju chińskie baśnie opowiedziane w stylu zachodnim, stanowiące połączenie kolorystyki Wschodu i Zachodu. Można powiedzieć, że *Turandot* to chińska księżniczka w oczach ludzi Zachodu. Jest wyrazem fascynacji chińską egzotyką. *Turandot* jako ostatnia wielka opera Pucciniego jest uważana za jedno z największych i najważniejszych jego dzieł¹⁶.

Lewis Hannah zaproponował, aby twórczość operową Pucciniego umieścić w nurcie badanych czasów, a umiejscowienie i trend kobiecych ról w tym okresie rozpatrywać w kontekście społecznym. Innymi słowy, Lewis Hannah uważa, że wizerunki kobiece w dziełach Pucciniego są w dużej mierze „znakiem czasu”; odniesienia historyczne, kontekst, ma szczególnie duże znaczenie, umożliwiające najpełniejsze docenienie intencji dzieł.

¹⁴ Cheul Choi, Seungkwon Lee, *The Correlation between Dante Alighieri La Divina Commedia and The opera [Il Trittico] of Giacomo Puccini*, [J] „The Journal of Cultural Exchange” 2020.

¹⁵ Ditlev Rindom, *Giacomo Puccini and his World* [J] „Nineteenth - Century Music Review” 2017.

¹⁶ Fuchs Sampson Sarah, *Giacomo Puccini and his World*, ed. by Arman Schwartz and Emanuele Senici [J] „Music & Letters” 2017.

Jednocześnie Puccini przejawiał ogromne upodobanie do tworzenia ról kobiecych i na nich osnuwał istotę dramatu. Postaci są wielowymiarowe, a ich losy poruszają istotne kwestie ludzkiej egzystencji. Puccini był mistrzem włoskiego realizmu w operze¹⁷.

Linda B (2017) uważa, że kreacje postaci kobiecych u Pucciniego odzwierciedlają w rzeczywistości lokalny włoski styl, czasem w połączeniu z elementami egzotycznymi., Puccini doskonale potrafił wykorzystywać motywy muzyczne, tworząc niezwykle osobistą i oryginalną koncepcję postaci, tym samym wypracowując własną technikę kompozycji i rodzaj brzmienia. Potrafił wyrażać w muzyce osobiste przeżycia bohaterów, jednocześnie posługując się piękną kantyleną, która obrazowała zarówno postać jak i atmosferę dramatu.

W większości z tych opracowań podkreśla się wielkie osiągnięcia Pucciniego na polu muzyki operowej, tym szczególnie opery werystyckiej, która wyniosła na nowy poziom istotę dramatu muzycznego¹⁸.

Sheppard (2015) uważa, że uwaga poświęcana kobietom w muzyce operowej Pucciniego jest znacząco większa, niż w twórczości innych kompozytorów operowych, zwłaszcza w porównaniu z wieloma mistrzami poprzedniego okresu. Zarówno jego najslynniejsze bohaterki, jak *Madame Butterfly* i *Turandot*, jak i postacie drugoplanowe, posiadają ogromną siłę oddziaływania i ekspresji. Mistrzowska kreacja postaci kobiecych w operach Pucciniego potęguje dramatyczne napięcie, wzbogacając treść i stając się swego rodzaju jego artystyczną wizytówką. Postacie kobiece u Pucciniego od lat fascynują zarówno zawodowe śpiewaczki jak i melomanów, stanowiąc jedną z największych i najbardziej spektakularnych zalet tych oper oraz ważnych przyczyn niesłabnącej sympatii publiczności¹⁹.

Na podstawie badań przeprowadzonych poza granicami Chin można zauważyć, że uwaga badaczy skierowana jest wielopoziomowo i wielowymiarowo. Obejmuje życie Pucciniego, jego doświadczenia, styl komponowania, cechy twórczości i sposób kreacji postaci. Prowadzi się też wielowymiarowo badania, dotyczące tworzenia wizerunków

¹⁷ Lewis Hannah, „*Tosca*” by *Giacomo Puccini* (review) [J] „Theatre Journal” 2022.

¹⁸ Linda B. Fairtile, *Giacomo Puccini, La fanciulla del West* [J] „Nineteenth - Century Music Review” 2017.

¹⁹ Sheppard, *Puccini and the Music Boxes* [J], „Journal of the Royal Musical Association” 2015, Vol. 140, Issue 1.

kobiecych w jego dziełach. Uważa się, że kreacja owa należy do głównych cech twórczości operowej Pucciniego. Dlatego zasadne wydaje się dalsze pogłębianie badań dotyczących tej tematyki.

1.3 Koncepcje i metody badawcze

1.3.1 Szczegółowa treść badań

Praca niniejsza podzielona została na niżej scharakteryzowane rozdziały poświęcone poszczególnym aspektom problemu.

Część pierwszą stanowi wstęp, w którym omówiono tło, znaczenie, treści i metody badawcze, z jednoczesnym podaniem przeglądu podstawowej literatury chińskiej i światowej na omawiany temat oraz osobistych spostrzeżeń Autorki pracy.

W części drugiej omówiono życiorys Pucciniego, objaśniono jego styl twórczy oraz wybitne osiągnięcia w twórczości operowej, starając się nakreślić sylwetkę kompozytora i jego najbardziej charakterystyczne cechy, co stanowi punkt wyjścia do dalszych rozważań.

W części trzeciej dokonano przeglądu postaci kobiecych w twórczości Pucciniego i ich kulturowych konotacji, analizując kryjącą się za nimi logikę konstrukcji i koncepcję kreacji wizerunkowej, w połączeniu z osobistymi spostrzeżeniami Autorki w odniesieniu do konkretnych przykładów.

Czwarta część stanowi trzon niniejszej pracy. Obejmuje ona rozdziały czwarty, piąty i szósty, w których dokonano szczegółowego opisu, popartego konkretnymi przykładami, interpretacji postaci oraz analizy porównawczej w odniesieniu do pięciu wybranych oper Pucciniego, ze szczególnym uwzględnieniem zaprezentowanych w nich postaci kobiecych i ich cech wizerunkowych. Opisano tam postacie Liù z opery „Turandot”, Cio-cio-san z opery „Madame Butterfly”, Toski z opery „Tosca” oraz Angeliki z opery „Suor Angelica”, starając się dokonać kompleksowej retrospekcji i wyjaśnić podstawowe cechy kobiecych wizerunków i ról w twórczości Pucciniego, ich kreacji artystycznych, muzyki, cech postaci oraz relacji z

innymi postaciami i pozostałych aspektów.

Część piąta zawiera wreszcie przegląd i podsumowanie wniosków badawczych. Poprzez całościowy przegląd i analizę badań na ten temat wysunięto podstawowe wnioski z badań oraz przewidziano przyszły kierunek ich rozwoju.

1.3.2 Metody badawcze

Planując prace badawcze, Autorka wybrała następujące metody:

– Badania literaturowe. W początkowym etapie prac badawczych, Autorka posłużyła się chińskimi i światowymi bazami danych i bazami literatury celem zebrania i klasyfikacji znacznej ilości opracowań poświęconych pucciniowskim kreacjom kobiecym, by na ich podstawie zapoznać się ze szczegółowymi wynikami przeprowadzonych dotychczas badań, co zapewniło jej odpowiednie podstawy teoretyczne do przeprowadzenia niniejszego studium.

– Metoda analizy przypadku. W niniejszej pracy na przykładzie pięciu wybranych oper Pucciniego opisano charakterystykę wizerunków postaci kobiecych, dążąc do wyjaśnienia cech muzycznych twórczości Pucciniego poprzez interpretację i analizę tych przykładów ze szczególnym uwzględnieniem charakterystyki postaci kobiecych.

– Metoda badań porównawczych. Badanie niniejsze poświęcone jest twórczości Pucciniego, ze szczególnym uwzględnieniem kreacji i ekspresji postaci kobiecych w jego operach. Analizując i porównując takie postacie jak Mimì z „La Bohème” i Cio-Cio-San z „Madame Butterfly”, Autorka stara się głębiej zrozumieć specyfikę i charakterystykę twórczości kompozytora, co umożliwia również uzyskanie szerszego spojrzenia na kreację wizerunków postaci kobiecych w różnych jego operach, przyczyniając się do wzbogacenia naszej wiedzy o jego twórczości²⁰.

– Metoda badania aktywnego. W celu zwiększenia integralności i trafności wyników badań, Autorka od początku zbiera i analizuje różne dane. Dotyczy to w szczególności

²⁰ Wang Ying, *Charakterystyka artystyczna weryzmu w operze Pucciniego – na przykładach „La Bohème”, „Toski” i „Madame Butterfly”* [J], Nanjing University of the Arts, 2012.

zgodności poszczególnych zestawień, analiz i ocen w odniesieniu do konkretnych przypadków, zgodnie z normami i wymogami pracy badawczej oraz ich zasadnością z punktu widzenia spodziewanych wyników badań.

2. Sylwetka kompozytora

2.1.1 Życiorys twórcy w zarysie

Giacomo Puccini (ur. 22 grudnia 1858, zm. 29 listopada 1924) był słynnym włoskim kompozytorem operowym, urodzonym w Lukce w Toskanii, w rodzinie o tradycjach muzycznych. Od dziecka otrzymywał systematyczną edukację muzyczną, choć początkowo nie dostrzegano w nim talentu. Gdy dorósł, jego zainteresowanie muzyką stopniowo rosło i z pomocą przyjaciół, w 1880 roku, wstąpił do słynnego konserwatorium w Mediolanie. Tam 21-letni Puccini zaczął uczyć się teorii muzyki i techniki kompozycji, zdobywając tym samym solidne podstawy dla dalszego rozwoju. Puccini od początku swej nauki w mediolańskim konserwatorium wykazywał talent twórczy. Już pod koniec 1880 roku skomponował *Requiem* (Messa), które spotkało się z pochwałą jego nauczyciela. Podczas studiów twórczość operowa Pucciniego zaczęła się coraz szybciej rozwijać, a on sam zaczął brać udział w konkursach i wystawiać własne dzieła, co można uznać za początek jego kariery jako twórcy oper. *Edgar*, wystawiony w 1889 roku, był drugą operą Pucciniego w pełnym tego słowa znaczeniu, a także zapowiedzią kształtowania się jego stylu twórczego.



Ryc. 1. Puccini, mistrz opery²¹

W 1891 roku Puccini mieszkał w odległym mieście Torre de la Guyue. W 1900 roku Giacomo Puccini zakupił działkę w miejscowości Lucca, oddalonej o około 15 kilometrów od Torre del Lago i wybudował tam willę. Ta willa stała się później słynnym Muzeum Willi Pucciniego, znanym na całym świecie jako miejsce związane z życiem i twórczością tego wybitnego kompozytora operowego. Puccini zmarł z powodu powikłań po operacji w 1924 roku. Jego trumnę pochowano w miejscowym kościele w grobie rodzinnym. W ciągu 66 lat swojego życia Pucciniego stworzył 12 oper. W porównaniu z wcześniejszymi i współczesnymi mu kompozytorami operowymi, Puccini nie zaliczał się do kompozytorów płodnych, jednak wiele z jego utworów stało się klasykami, zyskując sobie powszechne uznanie²².

2.1.2 Miłość Pucciniego do muzyki

Urodzony w muzycznej rodzinie Puccini wydawał się mieć naturalne predyspozycje do tworzenia muzyki. Puccini urodził się w małej wiosce nieopodal miasteczka Lucca w grudniu

²¹ Źródło: Encyklopedia Baidu, wpis „Puccini”.

²² Jiang Ta, *Styl twórczy kompozycji operowych Pucciniego* [J], „Journal of Chifeng University” (Wydział Filozofii i Nauk Społecznych) (2), 2014.

1858 roku. Mieszkały tam cztery pokolenia jego przodków. Jego prapradziadek, również Giacomo, był organistą w wiejskim kościele San Martino i przekazał tę pracę pradiadkowi Pucciniego, Antonio, który z kolei przekazał ją jego dziadkowi Domenico, a ten następnie jego ojcu Michaelowi. Matka Pucciniego, Albina Maggi, była także muzykiem. Puccini był piątym z siedmiorga dzieci. Można powiedzieć, że był typowym potomkiem rodziny o tradycjach muzycznych, co w końcowym efekcie przesądziło o jego dalszych losach. Po wstąpieniu do konserwatorium w Mediolanie w 1880 roku, ujawnił się jego talent dramatyczny, który zwrócił wkrótce uwagę jego nauczycieli.

Pomimo częstych porównań do Verdiego czy Belliniego, Puccini kroczył swoją własną ścieżką rozwoju, przyczyniając się do rozkwitu opery europejskiej²³.

2.2 Charakterystyka stylu Pucciniego

2.2.1 Elementy narodowe

Styl i koncepcja opery narodowej pojawiły się na europejskiej scenie muzycznej już w epoce baroku i klasycyzmu. Znaczenie opery narodowej można rozumieć jako sztukę operową ukształtowaną w oparciu o kulturę narodową, czy też ludową, a nawet folklor lokalny, natomiast w wąskim znaczeniu tego terminu, można go rozumieć jako styl muzyki operowej o lokalnych cechach kulturowych. Włochy zawsze były europejskim ośrodkiem twórczości operowej. Już w okresie renesansu, od XIII do XV wieku, zaczęła się rozwijać włoska muzyka narodowa, po czym, na fali ekspansji idei odrodzeniowych na wschód kontynentu, rozprzestrzeniła się na całą Europę.

Według wyników dotychczasowych badań europejska opera narodziła się we Florencji, kolebce renesansu, na przełomie XVI i XVII wieku. Od samego początku miała one cechy i charakter narodowy. W szczególności włoska opera narodowa zapoczątkowała etap wielkiego rozwoju, wręcz eksplozji, od okresu romantyzmu, czyli w XIX wieku. W tamtym czasie

²³ Liu Min, *Analiza „Turandot” i rzut oka na artystyczne konotacje oper Pucciniego* [J], Głos Żółtej Rzeki, 2012(08).

muzycy reprezentowani przez takich mistrzów jak Bellini, Donizetti, Verdi czy Rossini promowali rozwój włoskiej narodowej sztuki operowej, czyniąc z Włoch centrum europejskiej opery. *Purytanie* i *Norma* Belliniego, *L'elisir d'amore* Donizettiego czy *Tancredi* Rossiniego należą do ważnych i reprezentatywnych dzieł włoskiej opery narodowej, mających ogromne znaczenie z punktu widzenia późniejszego rozwoju opery. Na przełomie XIX i XX wieku, w okresie, w którym żył Giacomo Puccini, włoska opera narodowa wciąż przeżywała swój złoty wiek. Dzięki geniuszowi Pucciniego, ten gatunek osiągnął nowy poziom blasku i chwały, wnosząc unikalny wkład w świat muzyki operowej. W szczególności wyjątkowe nowatorstwo i kreatywność Pucciniego, oraz jego eklektyzm, łączący wpływy kulturowe Wschodu i Zachodu, pozwoliły mu przejść do historii jako twórcy włoskiej opery narodowej, która po raz kolejny wywarła wpływ na operę europejską i światową.

Jego opery *Dziewczyna ze Złotego Zachodu*, *Edgar*, *Tosca* czy *La Bohème*, pomimo swoich egzotycznych elementów, stanowią esencję włoskiego stylu operowego. Podobnie jak cała twórczość Pucciniego, wyrosły one z korzeni tradycyjnej opery włoskiej i noszą włoskie cechy kulturowe²⁴. Narodowa opera włoska była zarówno fundamentem, jak i matką jego twórczości, stanowiąc kluczowy element w ukształtowaniu jego pozycji jako mistrza. Pomimo różnorodności, zmienności stylistycznej i technicznej oraz wciąż nowych i oryginalnych koncepcji twórczych, opery Pucciniego są na wskroś włoskie, a pogląd ten dzielą zarówno badacze jak i melomani. Dlatego, aby zrozumieć operę Pucciniego, należy zagłębić się w charakterystykę jego dzieł i w odniesieniu do nich zbadać ewolucję i rozwój muzycznych dokonań twórcy.

2.2.2 Styl realistyczny

Styl realistyczny to ważna cecha oper Pucciniego, powszechnie uznawana za znak rozpoznawczy. Poszukując cech charakterystycznych oper Pucciniego w koncepcjach realistycznych, można stwierdzić, że przedstawiają one rzeczywistość w sposób niezwykle bogaty, często w formie może zawilej fabuły. Puccini dokonał śmiałych innowacji w zakresie

²⁴ Liang Shenghui, *Studium „kodem melodii” arii operowych Pucciniego* [D], 2022.

formy ekspresji i ewolucji gatunku. Twórca dokonał znaczącego przełomu w doborze materiału, kreacji wizerunku postaci, konstrukcji fabuły oraz koncepcji twórczej, co sprawiło, że opera bardzo daleko odeszła od tradycyjnego romantyzmu i bohaterów heroicznych. Nie trzeba dodawać, że sedno stylu realistycznego tkwi w wyrażaniu prawdy, odwzorowaniu rzeczywistości, nakreślaniu ludzkiej natury, ekspresji subtelności ludzkich emocji, zwłaszcza zwykłych ludzi czy wręcz osób z „dołów społecznych”. Ukazywanie ciemnej strony natury ludzkiej tworzy płaszczyznę, na której jaśniej błyszczy dobro, miłość, lojalność, wierność. Opera Verdiego, wielkiego poprzednika Pucciniego, *La Traviata* stanowiła ważne osiągnięcie stylu realistycznego.

Ponadto jednoaktowa opera Mascariiego *Cavalleria rusticana* i dwuaktowa opera Leoncavallo *Arlekin* były również wczesnorealistycznymi operami włoskimi, które miały duży wpływ na późniejszy kształt dramatu muzycznego.

Puccini przejął realistyczną tradycję włoskiej opery, rozwijającą się od XIX wieku. Jego sposób przedstawiania rzeczywistości społecznej cechuje się większym wyrazem; podejście do tradycji jest bardziej racjonalne i głębokie, zaś eksploracja natury ludzkiej bardziej dogłębna i złożona, co odzwierciedla jego indywidualny i bogaty styl. W takich znanych operach jak *Tosca*, *Madame Butterfly* i *La Bohème*, Puccini odszedł od formy charakterystycznej dla tradycyjnej opery włoskiej, koncentrując się na przedstawieniu życia osób skromnych i pomijanych. Dzięki temu operowa narracja została wzbogacona o nowe elementy, przyczyniając się do stworzenia dynamicznych i trójwymiarowych postaci z wyraźnie zarysowaną ekspresją artystyczną, co zapewnia widzom unikatowe doznania wizualne.

Realizm należy do niewątpliwie ważnych cech twórczości operowej Pucciniego. Jest on widoczny w wielu jego utworach i na przykładach licznych postaci operowych. W kręgach akademickich powszechnie uważa się, że styl werystyczny wywodzi się z koncepcji włoskiej twórczości operowej i był ściśle związany z ówczesnymi wzorcami społecznymi, nurtami kulturowymi, sytuacją polityczną, a nawet sytuacją historyczną Włoch²⁵. Zwłaszcza po

²⁵ Styl realistyczny uważany jest za ważną cechę oper Pucciniego, jest także kluczowym kierunkiem badań akademickich i cieszy się dużym zainteresowaniem.

zjednoczeniu Włoch w roku 1870, państwo zdominowała warstwa burżuazji i zachowawczy władcy, lud zaś niewiele skorzystał na tym zjednoczeniu i odrodzeniu narodowym, co w dużej mierze wywołało ogólny wzrost nastrojów buntowniczych, które znalazły swoje odbicie również w literaturze i sztuce. Opery werystyczne stały się więc rodzajem zawoalowanej krytyki ówczesnej rzeczywistości społecznej, o silnych cechach narodowych i wolnościowych. Patrząc na styl twórczy Pucciniego, jedynie przez pryzmat weryzmu, możemy stwierdzić, że wywodził się on z naturalizmu Zoli i Ibsena. Nie zabrakło w nim jednak również osobistych koncepcji, obserwacji i refleksji samego Pucciniego na temat codziennego życia. Wiele oper Pucciniego odzwierciedla tragiczne życie zwykłych ludzi, co stanowi artystyczną antytezę włoskiego idealizmu i romantyzmu poprzedniego okresu, a także typową dla Pucciniego ironię. Opera realistyczna, czy też werystyczna, wymaga od dramaturga i kompozytora uważnej obserwacji życia ludzkiego, ze zwróceniem uwagi na ludzi małych, z dbałością o realizm w przedstawianiu ludzkiej natury. Taka opera zastąpiła wyidealizowane spektakle służące jedynie czczej rozrywce klas rządzących czy też stanowiące rodzaj „machiny propagandowej” służącej możliwemu. Puccini był oczywiście mistrzem opery werystycznej, potrafiącym znakomicie uchwycić złożone cechy osobowości i wewnętrznego świata swoich bohaterów. Był niezwykle pomysłowy, jeśli chodzi o charakter gry scenicznej, dzięki czemu jego postacie (zwłaszcza kobiece) stają się motorem rozwoju fabuły. Kompozytor daje swoim bohaterom ogromną swobodę w wyrażaniu ekspresji za pośrednictwem arii, recytatywów, ubogaconej bogatą harmonią. Weryzm w operze Pucciniego był zatem nie tylko cechą charakterystyczną owej epoki, lecz również nosił znamię jego osobowości, które w połączeniu z ówczesnymi trendami artystycznymi pozwoliły na stworzenie nowego i wyjątkowego stylu operowego.

2.2.3 Eklektyzm

Przełomowe, śmiałe innowacje dokonane przez Pucciniego w zakresie zmian stylistycznych tradycyjnej opery włoskiej, rozpatrywać można na wielu wymiarach, takich jak dramatyczna oprawa akcji, charakterystyka postaci, ekspresja muzyczna i bogactwo środków wyrazu, odzwierciedlających jego wyjątkową wyobraźnię i wspaniałą myśl

twórczą²⁶. Oblicze utworu w pewnym stopniu odzwierciedla duchowość twórcy, a Puccini pod tym względem był niedościgniony mistrzem. Zwłaszcza jego znakomite dzieła operowe, jak *Turandot*, *La Bohème* czy *Madame Butterfly*, łączące kulturę Wschodu i Zachodu, zawierają nie tylko dużą ilość zapożyczeń egzotycznych motywów, lecz także zapoczątkowują nową, epokową transformację.

Eklektyzm muzyki Giacomo Pucciniego charakteryzuje się zróżnicowanym wykorzystaniem elementów z różnych źródeł i tradycji muzycznych, co odzwierciedla bogactwo inspiracji i innowacyjność kompozytora. Puccini umiejętnie czerpie z tradycji włoskiej opery verismo, która dąży do przedstawienia prawdziwego życia, z jego emocjami i dramatyzmem, łącząc to z wpływami muzyki europejskiej końca XIX i początku XX wieku. W jego muzyce można odnaleźć elementy romantyzmu, charakteryzujące się ekspresyjnością i głęboką emocjonalnością, a także wpływy impresjonizmu, z jego subtelnością w oddawaniu nastrojów i kolorów. Twórca eksperymentował również z harmonią i instrumentacją, wprowadzając innowacje, które wzbogaciły teksturę i kolorystykę. Jego zdolność do tworzenia sugestywnych melodii, które od razu zapadają w pamięć, łączy się z zastosowaniem zaawansowanych technik orkiestracyjnych i harmonicznymi, co pozwala na bardziej złożone i wyrafinowane oddziaływanie na odbiorcę. Kompozytor nie wahał się również sięgać po egzotyczne motywy i skale, co widać na przykładzie *Madame Butterfly*, gdzie wykorzystuje elementy muzyki japońskiej, aby stworzyć atmosferę obcości i zaznaczyć kulturowy kontekst. To połączenie różnorodnych elementów sprawia, że muzyka Pucciniego jest wyjątkowo eklektyczna, łącząc w sobie zarówno głęboką emocjonalność, jak i precyzyjne odwzorowanie różnorodnych środowisk oraz epok, czyniąc jego opery nie tylko dziełami muzycznymi, ale także bogatymi w treść opowieściami o ludzkiej kondycji.

2.3 Dorobek operowy Pucciniego

²⁶ Li Lei, *Styl twórczy oper Pucciniego* [J] „Journal of Ezhou University” 2014, nr 10.

2.3.1 Mistrz muzyki operowej

Z muzycznego punktu widzenia, Puccini znakomicie łączył urok brzmienia z intrygującą fabułą. Potrafił wykorzystać dokonania swoich poprzedników, takich jak Rossini, Donizetti i Verdi, wzbogacając je o nowe techniki i koncepcje twórcze. Ponadto Zola, Ibsen i inni wybitni literaci stali się dla niego źródłem inspiracji.

Co prawda *Mimi*, *Cio-cio-san*, *Turandot*, *Tosca* czy *Angelica*, są wytworem myśli i wyobraźni Pucciniego. Niemniej postaci zostały tak żywo i wielowymiarowo przedstawione, że oddziałują na publiczność jak magnes. Puccini sam stwierdził, że „podstawą opery jest tematyka i jej dramatyczna interpretacja”²⁷. Kompozytor bardzo dobrze wychwytywał relacje między fabułą a śpiewem i potrafił uzyskać znakomity efekt organicznej integracji muzyki wokalno-instrumentalnej. Puccini był kontynuatorem tradycji włoskiej opery, a jednocześnie śmiało wprowadzał innowacje, przyznając prymat głosowi ludzkiemu, wzbogacając barwę i strukturę partii orkiestrowej, uszlachetniając harmonię, wzmacniając siłę wyrazu partii wokalnych, co znacznie uwypukliło wizerunki jego postaci. Zwłaszcza w kreacji sylwetek głównych bohaterów Puccini doskonale łączył ich przemiany wewnętrzne i stany psychiczne ze zmiennością rytmu, dając tym samym bohaterom wiele swobody w ekspresji i czyniąc tym samym muzyczny wyraz bardziej wielowymiarowym²⁸.

Giacomo Puccini, urodzony w 1858 roku we włoskim mieście Lucca, jest uznawany za jednego z najwybitniejszych kompozytorów operowych przełomu XIX i XX wieku. Jego twórczość, osadzona w tradycji werystycznej, charakteryzuje się głębokim liryzmem, innowacyjnym traktowaniem orkiestry oraz wyjątkową umiejętnością przedstawiania psychologii postaci za pomocą muzyki.

Puccini rozpoczął swoją karierę od opery *Le Villi* (1884), jednak międzynarodowe uznanie przyniosły mu dzieła takie jak *Manon Lescaut* (1893), *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900), *Madame Butterfly* (1904) oraz *Turandot* (1924, ukończona pośmiertnie przez Franco Alfano). Każda z tych oper odznacza się głębokim dramatyzmem, intensywnością

²⁷ Julian Hailock, *Biografia Pucciniego*, Wydawnictwo Literatury i Sztuki Hunan, 2016.

²⁸ Lin Haipeng, *Przegląd zachodniej literatury badawczej (monografii) na temat opery Pucciniego* [J], „Northern Music” 2017(1).

emocjonalną oraz wyrafinowaną orkiestracją, która wzbogaca narrację i dodaje głębi postaciom.

Puccini był mistrzem w tworzeniu muzycznych portretów psychologicznych, wykorzystując motywy przewodnie (leitmotivy) do przedstawiania różnych aspektów osobowości postaci oraz ich rozwoju w trakcie akcji. Jego muzyka, bogata w melodyjne linie wokalne, w połączeniu z dramaturgią sceniczną, tworzy niezapomniane wrażenia, które poruszają do głębi. Innowacyjność Pucciniego objawia się również w wykorzystaniu orkiestry nie tylko jako akompaniamentu dla solistów, ale jako aktywnego uczestnika dramatu, kolorującego i podkreślającego emocje oraz atmosferę sceny. Puccini wykazuje się także mistrzostwem w operowaniu barwą dźwięku i dynamiką, co sprawia, że jego muzyka posiada niezwykłą zdolność wyrażania subtelnych niuansów emocjonalnych. Jego dzieła, przez wiele uważane za szczyt osiągnięć w muzyce operowej, fascynują publiczność na całym świecie, dzięki swojej uniwersalności, głębi emocjonalnej i niezwyklej muzykalności. Puccini jest zatem słusznie uznawany za jednego z mistrzów opery, którego dzieła odzwierciedlają głębokie zrozumienie ludzkiej natury i stanowią trwały wkład w światową kulturę muzyczną.

2.3.2 Integracja opery tradycyjnej i nowoczesnej

Lata życia Pucciniego przypadają na ważny z historycznego punktu widzenia okres przejściowy – przełom wieków XIX i XX, który można uznać za cezurę czasów nowożytnych i współczesności. Z perspektywy rozwoju sztuki operowej nastąpiły wtedy radykalne zmiany, a opera jako zjawisko pierwotnie regionalne zaczęła ulegać globalizacji, przy czym zmiany nastąpiły również w zakresie formy organizacyjnej spektakli operowych. Wraz z rozwojem zachodniego globalizacji, opery w stylu zachodnim przestawały być formą ograniczającą się jedynie do kontynentu europejskiego i zaczęto je wystawiać również i w innych częściach świata, co sprzyjało ich szybkiej popularyzacji. Nie trzeba dodawać, że niezwykle istotne przemiany tamtych czasów stworzyły również korzystne warunki do rozwoju opery, co widać w koncepcyjnej innowacyjności ówczesnych twórców.

Reprezentowani przez Pucciniego włoscy artyści opery narodowej przełamali zacierające

się granice między tradycją a nowoczesnością, dążąc do całkowitej transformacji twórczości operowej. W rzeczywistości Pucciniego można uznać za ostatniego mistrza opery czasów nowożytnych i jednego z pionierów opery nowoczesnej. Z perspektywy innowacji i postępu, twórczość operowa Pucciniego charakteryzuje się zarówno cechami włoskiego stylu narodowego, jak i stylu globalnego, torując drogę rozwojową całkowicie nowej jakości artystycznej. Studia kompozytora nad formami muzycznymi różnych kręgów kulturowych oraz doświadczenia twórcze sprawiają, że jego utwory cechują się złożonością wątków. Smutek i czułość Mimì z *La Bohème*, honorowość i odwaga Cio-cio-san z *Madame Butterfly*, znakomicie oddana muzycznie upiorność libretta *Il Tabarro* czy królewski przepych *Turandot* to tylko nieliczne przykłady bogactwa wyrazu. Puccini był zarazem mistrzem tworzenia przepięknej kantyleny poprzez łączenie tradycji i nowoczesności. Jak sam powiedział: „nie ma muzyki bez nowatorskiej i pobudzającej melodii”.

Można wskazać szereg cech, które ukazują zarówno integrację, jak i nowoczesność w dziełach G. Pucciniego.

Elementy integracji:

- melodyka – wykorzystywał długie, płynne linie melodyczne, które były zarazem ekspresyjne i łatwo zapadające w pamięć. Jego zdolność do tworzenia melodii, które były bezpośrednio związane z emocjami i sytuacjami dramatycznymi postaci, stanowiła most łączący tradycyjną operę z nowoczesnymi oczekiwaniami publiczności.

- technika orkiestracji – wzbogacił tradycyjną operową paletę dźwiękową o nowe kolory i tekstury. Jego sposób użycia orkiestry często podkreślał emocjonalne napięcia w scenach, dodając głębi dramatyzmu bez dominowania nad śpiewakami.

- harmonia – wykorzystywał postępowe rozwiązania harmoniczne, wprowadzając elementy impresjonizmu i wczesnego modernizmu. Jego muzyka charakteryzuje się złożonością faktury, która była nowoczesna na jego czasy, przyczyniając się do subtelnych efektów dramatycznych i emocjonalnych.

Nowoczesność:

– realizm – wprowadził do opery elementy weryzmu – stylu charakteryzującego się realizmem i skupieniem na życiu zwykłych ludzi. Jego opery często przedstawiają codzienne życie, miłość, rozczarowanie i tragedię w sposób, który był bezpośredni i prawdziwy, zbliżając sztukę operową do współczesnej publiczności.

– egzotyzm – eksplorował również tematy i egzotyczną kolorystykę (np. Japonia w *Madame Butterfly*, Chiny w *Turandot*), wykorzystując muzykę do tworzenia bogatych, różnorodnych światów, co odzwierciedlało zainteresowanie ówczesnego społeczeństwa odległymi kulturami.

– psychologiczna głębia postaci – skupiał się na rozwijaniu psychologicznej głębi swoich postaci, co było nowością w operze. Jego bohaterowie są skomplikowani i wielowymiarowi, co umożliwia widzom głębsze emocjonalne połączenie z dramatem na scenie.

Puccini był kompozytorem, który umiejętnie łączył tradycyjne i nowoczesne elementy, tworząc dzieła które były zarówno głęboko osobiste, jak i potrafiły dotrzeć do szerokiego odbiorcy. Jego dzieła odzwierciedlają złożoność emocjonalną i społeczną zmieniających się czasów, w których żył, zawierając jednocześnie wartości uniwersalne, które są zrozumiałe dla późniejszych wieków.

3. Postacie kobiece w twórczości Pucciniego

3.1 Kreacje wizerunkowe postaci kobiecymi w twórczości Pucciniego

3.1.1 Postaci kobiece w twórczości operowej

Znaczenie postaci kobiecych we współczesnej twórczości operowej stale rośnie, za czym stoi złożony ruch dynamiki społecznej i przemiany ludzkiej świadomości. Z praktycznego punktu widzenia poprawa statusu kobiet wynika z pogłębiania się ruchów społecznych.

Postaci kobiece w twórczości operowej odgrywają zasadniczą rolę w kształtowaniu dramaturgii i emocjonalnego rezonansu dzieł. W historii opery, począwszy od wczesnego

baroku aż po współczesność, kreacje kobiece ewoluowały od stereotypowych ról do głęboko złożonych postaci, które odzwierciedlają szeroki zakres doświadczeń, emocji i społecznych dynamik. Oto przegląd, jak postaci kobiece zostały przedstawione w różnych epokach operowych.

Barok i klasycyzm

W operach barokowych i klasycznych, które rozwijały się głównie między XVII a początkiem XIX wieku, postaci kobiece często miały kluczowe, ale zróżnicowane role. Charakterystyka tych ról znacząco różniła się między erą barokową a klasyczną, odzwierciedlając zmiany w społecznym postrzeganiu kobiet oraz w stylistyce i estetyce muzycznej. W operach barokowych często występują postaci kobiece bazujące na mitologii czy historii. Przykłady to Kleopatra w *Giulio Cesare* Händla czy Dido w *Dido and Aeneas* Purcella. Te postaci są zazwyczaj pełne dramatyzmu i emocjonalnej głębi. Opery barokowe cechuje bogata ekspresja emocjonalna. Ich arie często służą jako środek do wyrażania intensywnych uczuć i wewnętrznych konfliktów, co pozwala kobiecym postaciom na głęboki emocjonalny rozwój. Wiele głównych ról kobiecych było śpiewanych przez kastratów, co wpływało na sposób przedstawienia kobiecych postaci jako eterycznych i niemal nadludzkich. Jednak z biegiem czasu primadonny (wiodące sopranistki) zaczęły dominować na scenie, wnosząc więcej realizmu i siły do tych ról. Epokę klasycyzmu charakteryzuje dążenie do większego realizmu i prostoty, co odbija się także w wizerunkach kobiet. Postacie takie jak Susanna w *Le nozze di Figaro* Mozarta są bardziej zrównoważone, mają bardziej skomplikowane osobowości i aktywnie uczestniczą w fabule. W operach klasycznych, takich jak te Mozarta, kobiety często przedstawiane są jako bystre i zaradne. Planują, manewrują i często odgrywają kluczową rolę w rozwiązywaniu konfliktów, co było rzadkością w poprzednich epokach. Wiele oper klasycznych porusza tematy równości i moralności, co często prowadzi do przedstawienia kobiet w roli moralnych arbitrażystów. Postaci te niejednokrotnie stają się głosem rozsądku i etyki, przeciwstawiając się postaciom męskim, kierującym się często namiętnościami.

W obu epokach postaci kobiece często znajdują się w centrum emocjonalnego i dramatycznego rdzenia opery, pełniąc role, które są kluczowe zarówno dla rozwoju akcji, jak

i dla głębokiej ekspresji artystycznej. Zarówno w baroku, jak i klasycyzmie, opery dostarczały publiczności zarówno rozrywki, jak i przemyśleń nad ludzką naturą i społeczeństwem, z kobietami często w centralnych, choć różnorodnych rolach.

Romantyzm

W operach romantycznych, które rozkwitły w XIX wieku, postaci kobiece często były rozwijane z dużym dramatyzmem i głębią emocjonalną. W tym okresie opera jako forma sztuki zaczęła koncentrować się bardziej na indywidualnych emocjach, tragicznych losach i skomplikowanych relacjach międzyludzkich, co miało duży wpływ na sposób przedstawienia postaci kobiecych. Wiele kobiecych ról w operach romantycznych to postaci tragiczne, które cierpią i często umierają z miłości. Przykłady takich postaci to Violetta z *Traviaty* Verdiego, Mimì z *Cyganerii* Pucciniego czy Lucia z *Lucii di Lammermoor* Donizettiego. Te bohaterki często stawiają czoła społecznym ograniczeniom i konfliktom wewnętrznym. Niektóre postaci kobiece w operach romantycznych wykazują niezwykłą siłę i odwagę. Przykładem jest Leonora z *Il Trovatore* Verdiego, która ryzykuje własne życie, aby ratować ukochanego. Takie postaci często pokonują liczne przeszkody, by dążyć do swojego celu. W operach romantycznych można też spotkać postaci kobiece, które mają wymiar niemal mistyczny, jak choćby tytułowa postać w *Normie* Belliniego. Są one często przedstawiane jako osoby o wyjątkowej czystości i moralnej sile, które stają się ofiarami nieszczęśliwych okoliczności. Wiele postaci kobiecych w operze romantycznej jest przedstawianych głównie przez pryzmat ich relacji z mężczyznami, jako obiekty miłosnego pożądania. Ich losy są często nierozdzielnie związane z męskimi postaciami, co wskazuje na ówczesne społeczne postrzeganie ról płci. Niektóre opery romantyczne przedstawiają z kolei kobiety jako aktywne uczestniczki wydarzeń społecznych i politycznych, co było odzwierciedleniem zmieniających się realiów społecznych. Przykładem jest postać Carmen z opery Bizeta, która żyje według własnych zasad i odważnie wyraża swoją niezależność. Postaci kobiece w operach romantycznych często łączą w sobie złożoność emocjonalną i dramatyczne dylematy, co czyni je fascynującymi i wielowymiarowymi bohaterkami w repertuarze operowym.

Weryzm

Opera werystyczna, której złoty okres przypada na koniec XIX wieku, koncentrowała się na realistycznym przedstawieniu życia zwykłych ludzi, często poruszając tematy społeczne, moralne i osobiste. W odróżnieniu od oper romantycznych, które skupiały się na bohaterach o wyższym statusie społecznym oraz na dramatycznych, często nadnaturalnych konfliktach, weryzm dążył do przedstawienia bardziej prawdziwego i bezpośredniego obrazu świata. Postaci kobiece w operze werystycznej odzwierciedlały te zmiany, prezentując bohaterki bardziej złożone i realistyczne. Kobiety w operach werystycznych są przedstawiane jako pełnoprawne postaci o skomplikowanych emocjach i motywacjach. Przykładami mogą być Santuzza z *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego czy Cio-Cio-San z *Madame Butterfly* Pucciniego. Opery werystyczne często poruszają takie kwestie społeczne jak ubóstwo, nierówności klasowe czy trudne wybory moralne, które bezpośrednio wpływają na życie kobiet. W *Rycerskości wieśniaczej* Santuzza zostaje społecznie wykluczona z powodu swojej nieślubnej ciąży. Emocje i cierpienie kobiet są głęboko przedstawione i kluczowe dla fabuły. W *Tosce* Pucciniego, tytułowa postać przeżywa dramat miłosny i moralny dylemat, kończący się tragiczną decyzją o zabójstwie, aby ocalić swojego ukochanego. Postaci kobiece w operach werystycznych często wykazują większą niezależność i bunt przeciwko ograniczeniom narzuconym przez społeczeństwo. Carmen z opery Bizeta jest przykładem kobiety, która żyje według własnych zasad i odmawia podporządkowania się męskim oczekiwaniom. Podobnie jak w operach romantycznych, tragiczny los jest częstym motywem, jednak w werystyce wynika on bardziej z realistycznych i osobistych konfliktów niż z nadnaturalnych sił. Postaci kobiece w operach werystycznych są bardziej przystępne i relatywne dla współczesnego odbiorcy, odzwierciedlając realne problemy i uczucia, co odróżnia je od bardziej idealizowanych i romantycznych przedstawień w poprzednich epokach operowych.

Współczesność

Współczesne opery, które zazwyczaj datuje się od połowy XX wieku do dziś, zaznaczają znaczącą ewolucję w zakresie portretowania postaci kobiecych. Te postaci są często bardziej złożone, wielowymiarowe i odzwierciedlają współczesne zmagania i kwestie społeczne.

Współczesne opery skupiają się na rozbudowanych, realistycznych portretach kobiet, które nie są już tylko obiektami miłosnych zainteresowań lub biernymi ofiarami okoliczności. Są to pełnoprawne postaci z własnymi motywacjami, marzeniami i problemami. W nowszych operach często pojawiają się kobiety w roli przywódczyń, zarówno w sensie politycznym, jak i społecznym. Przykładem może być postać Pat Nixon w operze *Nixon in China* Johna Adamsa, która przedstawiona jest jako silna i wpływowa osobowość. Wiele współczesnych oper bada tematy związane z równością płci, feminizmem i prawami kobiet. Opera *The Handmaid's Tale* Poula Rudersa, oparta na powieści Margaret Atwood, to jedno z takich dzieł, które zgłębiają kwestie kontroli nad ciałem kobiet i ich autonomią. Współczesne opery często poruszają tematy związane z poszukiwaniem tożsamości, co może obejmować problemy osobiste, seksualność, karierę zawodową czy relacje rodzinne. Takie opery jak *Dead Man Walking* Jake'a Heggiego przedstawiają kobiety borykające się z głębokimi moralnymi i emocjonalnymi dylematami. Nowoczesne opery eksplorują również, jak technologia i zmieniający się świat wpływają na życie kobiet. W operze *Death and the Powers* Todda Machovera, postaci kobiece zmagają się z pytaniami o sztuczną inteligencję i nieśmiertelność. Współczesne opery często prezentują kobiece postaci z różnych kultur i tła społecznego, oferując bardziej globalny i różnorodny obraz doświadczeń kobiecych. Przykładem może być opera *Akhnaten* Philipa Glassa, gdzie postać królowej Nefertiti jest kluczowa dla narracji. Te nowe podejścia i tematy nie tylko odświeżają gatunek opery, ale także dostarczają publiczności głębszego i bardziej angażującego doświadczenia, które odzwierciedla współczesne problemy i osiągnięcia społeczeństwa.

Podsumowując, postaci kobiece w operze przeszły długą drogę od swoich pierwotnych, często ograniczonych ról, do stania się centrum emocjonalnym i dramaturgicznym wielu dzieł. Ich ewolucja odzwierciedla zmieniające się społeczne i kulturowe konteksty, w których opery były tworzone, oferując widzom bogactwo perspektyw na ludzką kondycję.

Na tle innych twórców opery włoskiej, Puccini należał do kompozytorów szczególnie zainteresowanych postaciami kobiecymi, przyczyniając się do szybkiego wzrostu ich

znaczenia w operze²⁹.

Szczególnie wyraźna jest obecność na scenie operowej ruchu walki o prawa i interesy kobiet. Od przełomu wieków XIX i XX kobiety brały coraz częstszy udział w życiu społecznym, gospodarczym, kulturalnym i politycznym, co przełamało wiele dotyczących ich dawnych stereotypów, stanowiąc faktyczny początek równouprawnienia płci jako najbardziej podstawowego konsensusu społecznego, który znalazł odbicie również w sztuce operowej.

3.1.2 Charakterystyka postaci kobiecych stworzonych przez Pucciniego

Puccini potrafił znakomicie uchwycić cechy postaci kobiecych w operze, tak je eksponując, że stawały się one żywymi scenicznymi. Zarówno bezwzględna i arogancka księżniczka w *Turandot*, czuła i odważna służąca Liù, jak i uprzejma, prosta Cio-cio-san w *Madame Butterfly*, stanowią odbicie głęboko humanistycznej koncepcji Pucciniego³⁰.

Kompozytor nie traktował bohaterek swoich oper jak abstrakcyjnych i oderwanych od życia wizerunków artystycznych, lecz wypełniał bogactwem życia wewnętrznego. Na przykład Liù z *Turandot* nie jest postacią pierwszoplanową, a jednak Puccini poświęcił jej niezwykle wiele uwagi, angażując całą swoją koncepcję twórczą i niezwykle bogatą wyobraźnię. Tworząc postać Liù, kompozytor dał jej kobiecą wspaniałomyślność, wyjątkową wyrozumiałość oraz bezinteresowną i nieugiętą miłość, co znacznie wzmocniło artystyczną dynamikę tej kobiecej postaci, sprawiając, że pod wieloma względami przyćmiewa nawet samą Księżniczkę Turandot.

Zarówno z punktu widzenia istoty postaci, roli w dramaturgii dzieła, wizerunku muzycznego, postaci kobiece u Pucciniego są niezwykle ważnym elementem.

²⁹ Xiao Yue, *Analiza postaci w operach Pucciniego z perspektywy feministycznej* [D], Central China Normal University, 2018.

³⁰ Liczne, pełne życia, autentyczne i poruszające role kobiece w twórczości Pucciniego stały się ważnym symbolem i znakiem rozpoznawczym jego oper oraz niezmiennie od wielu lat ważnym punktem zainteresowania w świecie akademickim. Ten specyficzny sposób przedstawiania postaci i ich charakter związane są również z realiami epoki. Zob. Ma Hua, *Kreacja wizerunkowa postaci kobiecych w operach Pucciniego* [D], 2004.

3.2 Kreacja wizerunkowa głównych bohaterek w twórczości Pucciniego

3.2.1 Badanie samoświadomości i wartości kobiety

Zainteresowanie kobietą indywidualnością stanowi ważny element twórczości Pucciniego. Puccini potrafił doskonale kreować wizerunki poszczególnych postaci z kobiecej perspektywy. Zarówno majestatyczna *Turandot*, pełna wdzięku i ponadczasowa *Madame Butterfly*, czy tajemnicza *La Bohème*, Bohaterki Pucciniego znacznie różnią się od heroin w tradycyjnych włoskich operach. Odegrały one należną rolę w przebudzeniu kobiecej samoświadomości. W jego dziełach obserwujemy rozwój świadomości i wartości kobiet, co jest szczególnie istotne w kontekście ówczesnych społecznych oczekiwań wobec kobiet oraz ich przedstawienia w sztuce. Puccini wnikliwie bada emocje, motywacje i dylematy swoich bohaterek, przez co stają się one nie tylko centralnymi postaciami dramatów, ale również nosicielkami głębokich przemyśleń na temat ludzkiej kondycji, miłości, poświęcenia i niezależności. Twórca przedstawiał kobiety jako postacie pełne pasji, siły, a zarazem wrażliwości. Przełomowym aspektem jest tu sposób, w jaki kompozytor eksploruje wewnętrzny świat swoich bohaterek, ukazując ich świadomość, pragnienia i konflikty wewnętrzne. Postacie kobiece w operach Pucciniego często stawiają czoła społecznym ograniczeniom i stereotypom, dążąc do wyrażenia własnej tożsamości i niezależności. Tosca z opery *Tosca* to silna i niezależna kobieta, która walczy o miłość i sprawiedliwość, nie wahając się podjąć drastycznych kroków w obronie swoich wartości. Podobnie, Cio-Cio-San w *Madame Butterfly* podejmuje odważną decyzję o zerwaniu z własną kulturą i tradycją w imię miłości, co ostatecznie prowadzi do tragicznego rozwiązania. Motyw poświęcenia jest mocno obecny w operach Pucciniego, gdzie kobiety często stawiane są przed trudnymi wyborami między miłością a własnym szczęściem. Ich poświęcenie ukazuje głębię uczuć i silne przywiązanie do wartości, takich jak honor i lojalność. To poświęcenie często ma tragiczne konsekwencje, ale jednocześnie podkreśla niezłomność i moc kobiecych postaci. Analizując różne postacie kobiece w dziełach Pucciniego, możemy zauważyć ewolucję w sposobie ich przedstawiania – od tradycyjnych ról wczesnych oper do coraz bardziej złożonych i dynamicznych postaci w późniejszych dziełach. Postacie takie jak *Turandot* z opery *Turandot*

przedstawiają silne, niezależne kobiety, które jednak są zdolne do głębokich przemian wewnętrznych, wyrażających się przez zdolność do miłości i współczucia. W twórczości Pucciniego kobiety są więc nie tylko kluczowymi elementami narracji, ale również nosicielkami głębokich wartości i przemyśleń na temat ludzkiej natury, miłości, poświęcenia i poszukiwania własnej tożsamości. Ich postacie wyróżniają się głębią psychologiczną i emocjonalną, co czyni je jednymi z najbardziej zapadających w pamięć³¹.

3.2.2 Bogactwo emocjonalne bohaterek Pucciniego

Bohaterki oper Giacomo Pucciniego są znane z ich bogactwa emocjonalnego, które odzwierciedla skomplikowane, wielowymiarowe natury i bogate wewnętrzne życie. Puccini miał wyjątkową zdolność do ukazywania subtelności emocjonalnych i psychologicznych, co sprawia, że jego postacie kobiece wydają się żywe, autentyczne i niezwykle ludzkie.

Mimi jest postacią emanującą delikatnością i subtelną siłą. Jej emocjonalna głębia ujawnia się poprzez jej prostotę i życiową radość, nawet w obliczu choroby i nadchodzącej śmierci. Tosca jest przykładem silnej, niezależnej kobiety, której emocje są intensywne i skomplikowane. Jej miłość, zazdrość, strach i determinacja tworzą emocjonalny wir, który napędza całą akcję opery. Decyzje, które Tosca podejmuje pod wpływem swoich emocji, ukazują jej głębię i złożoność, a jej tragiczny koniec podkreśla intensywność jej doświadczeń życiowych.

Emocjonalna podróż Cio-Cio-San jest jedną z najbardziej poruszających w całym repertuarze operowym. Jej niewinna wiara w miłość, głęboka lojalność i ostateczna rozpacz ukazują bohaterkę, która całkowicie oddaje się swoim emocjom. Postać Butterfly jest symbolem poświęcenia, nieodwzajemnionej miłości i tragicznej straty, co czyni jej emocjonalne przeżycia szczególnie wpływowymi.

Liù, choć pełni rolę poboczną, jest postacią o ogromnej sile emocjonalnej. Jej bezwarunkowa miłość i poświęcenie dla Kalafa ukazują głębię i czystość jej uczuć. Liù

³¹ Zhang Shuangyao, *Analiza kreacji postaci kobiecych w twórczości Pucciniego* [J], „Northern Music” 2015(16).

reprezentuje altruistyczną miłość, gotową na największe poświęcenie, co stanowi kontrast dla chłodnej i niedostępnej Turandot.

Turandot sama w sobie jest fascynującym studium emocjonalnym. Jej lęk przed bliskością i emocjonalnym zranieniem kryje się za maską chłodu i okrucieństwa. Rozwój emocjonalny Turandot, od obojętności i strachu do akceptacji miłości, ujawnia złożoność i wielowymiarowość jej charakteru. Postacie kobiece Pucciniego odznaczają się niezwykle głęboką emocjonalnością, co pozwala widzom na głębokie przeżywanie i utożsamianie się z ich losami. Puccini, dzięki muzyce i treści librett, potrafił w wyrafinowany sposób oddać subtelności ludzkiego serca, czyniąc emocje swoich bohaterek uniwersalnymi i ponadczasowymi.

Patrząc jedynie z punktu widzenia postaci występujących w operach Pucciniego, zwykle zauważamy tragizm ich losów, co stanowi również ważny element aspekt dzieł kompozytora, będącego nieodmiennie przedmiotem wielkiego zainteresowania badaczy³². Tosca dzielnie walcząca ze złem i nikczemnością, by ratować swojego kochanka, Liù w *Turandot*, która bohatersko ginie w obronie swojego ukochanego księcia, czy japońska gejsza Cio-cio-san w *Madame Butterfly*, która po zdradzie męża popełnia samobójstwo, to znakomite przykłady nieuchronności tragicznego losu bohaterek. Widać również, że losy heroin Pucciniego rozpostarte są pomiędzy nadzieją, miłością i nieuchronnością tragicznego finału.

3.2.3 Perspektywa społeczna i koncepcja wizerunku kobiety

W średniowiecznej Europie, z uwagi na uwarunkowania społeczne, polityczne, ekonomiczne i kulturowe, status kobiety był dość niski. Po nadejściu ery wielkich odkryć geograficznych pojawiła się idea europocentryzmu, a z czasem wyzwolenie kobiet i podniesienie ich społecznego statusu również zaczęły przyciągać coraz większą uwagę. W okresie przejścia z XVIII na XIX wiek, wraz z postępem rewolucji przemysłowej, nastąpił szybki wzrost praw i pozycji społecznej kobiet. Ten postęp znalazł także wyraz w literaturze i sztuce, gdzie kwestie dotyczące praw kobiet i ich roli w społeczeństwie zaczęły być coraz

³² Wang Xuejia, *Refleksje na temat percepcji oper Pucciniego* [J], „Singing Art” 2018 (02).

częściej poruszane i eksplorowane. Wraz z ideologicznym przebudzeniem, wiele postępowych kobiet zaczęło propagować ruch wyzwolenia kobiet. W 1791 roku przywódczyni francuskich kobiet Aubileon de Gouge opublikowała „Deklarację Praw Kobiet”, którą można uznać za źródło europejskiej myśli feministycznej. W 1792 roku Mary Wollstonecraft z Anglii opublikowała „Obronę praw kobiet”, wznoszącą ruch feministyczny na nowy poziom.

Wiek XIX był w Europie okresem niezwyklej aktywności ruchów społecznych. Pojawiły się różnego rodzaju idee utopijnego socjalizmu, anarchizmu i liberalnej burżuazji, jak również teoria feministyczna, która stała się ideologiczną bronią współczesnych ruchów wyzwolenia kobiet. Należy powiedzieć, że wyzwolenie kobiet oraz walka o prawa i interesy kobiet stanowią nierozzerwalną całość, co znalazło swój ostateczny wyraz w ruchu równouprawnienia płci w XIX wieku, mającym doniosły wpływ na literaturę i sztukę, w tym również na operę. Co ważniejsze, utwory literackie i artystyczne odzwierciedlające lub wychwalające ruch wyzwolenia kobiet nie były wcale tworzone wyłącznie przez kobiety, lecz często również i przez mężczyzn, czego liczne przykłady odnaleźć możemy w operze i teatrze dramatycznym. Wydaje się więc, że refleksja na temat społecznej roli i pozycji kobiet ma swoje korzenie w ruchu wyzwolenia kobiet (lub ruchu równouprawnienia kobiet), który ogarnął Europę i cały świat. Puccini żył na przełomie XIX i XX wieku, w okresie stanowiącym kulminację aktywności ruchu wyzwolenia kobiet. Kwestie poprawy sytuacji kobiet i obrony ich praw stały się ogólnym przedmiotem zainteresowania, stwarzając nową przestrzeń twórczą, w którą wpisuje się również opera Pucciniego³³. Zainteresowanie kompozytora losem i warunkami życia ludzi z „dołów społecznych” oraz sytuacją kobiet sprawiły, że w jego operach znalazły się liczne postacie kobiece, żywe i pełne realistycznego wyrazu.

4. Analiza wizerunku Liù w *Turandot*

³³ Zhang Qianbo, *Kreacja artystyczna wizerunków bohaterów oper Pucciniego i analiza wokalna ich arii* [J], Shenyang Normal University, 2015.

4.1 Opera *Turandot*

4.1.1 Treść fabuły

Opera *Turandot* jest ostatnim wielkim dziełem w karierze Pucciniego. W ciągu ostatnich pięciu lat swego życia Puccini dołożył wszelkich starań, aby ukończyć tę operę. Jednak do jego śmierci w roku 1924 *Turandot* napisana została tylko do sceny II aktu III, zaś dalszą jej część napisał uczeń Pucciniego, Frank Alfano, zgodnie z rękopisem pozostawionym przez Mistrza. Można powiedzieć, że *Turandot* jest dziełem kondensującym wysiłki Pucciniego, a zarazem reprezentującym najwyższy poziom jego twórczości³⁴. Fabuła tej opery osadzona jest w realiach Chin pod rządami dynastii Yuan i opowiada o miłości i nienawiści między tatarskim księciem Kalafem oraz księżniczką z dynastii Yuan, Turandot.



Ryc. 2. Kadr z opery *Turandot*³⁵

W *Turandot* książę Kalaf, który zawędrował do stolicy dynastii Yuan w Chinach, zakochuje się w pięknej i okrutnej księżniczce Turandot. Księżciu towarzyszy, zakochana w nim służąca Liù i jego stary ojciec Timur. Aby podbić serce księżniczki, książę Kalaf

³⁴ Luo Jimin, Mei Leheng, „*Turandot*” Pucciniego [M], Guangxi Normal University Press.

³⁵ Źródło: Encyklopedia Baidu, wpis „Turandot”.

wypełnia wyznaczone przez nią trzy zadania, ale księżniczka łamie umowę i odmawia poślubienia go, grożąc mu śmiercią. Kalaf ucieka się do podstępu, obiecując, że jeśli księżniczka przed świtem pozna jego imię, on zrezygnuje z żądania jej ręki, a nawet dobrowolnie podda się egzekucji. Księżniczka, by poznać jego imię, mobilizuje całe miasto i torturuje widzianych z nim Liù i Timura. Pragnąc dochować tajemnicy, Liù gotowa jest poświęcić się dla księcia, wyszarpuje więc sztylet z rąk żołnierza i przebija się nim. Ofiarność Liù tak szokuje bezwzględną księżniczkę Turandot, że zmienia ona zdanie i postanawia poślubić księcia Kalafa. W *Turandot* ten „trójkąt” - relacje między księżniczką, księciem i służącą wydają się skomplikowane, a z kolei zapewnia to wielowymiarowość i bogactwo fabuły (patrz tabela 1).

Tabela 1. Główne postacie i ich wzajemne relacje w operze *Turandot*

Imię postaci	Turandot	Liù	Kalaf	Timur	Altum	Ping	Pang	Pong
Postać	Księżniczka z chińskiej dynastii Yuan	Służąca księcia	Książę Tatarów	Król Tatarów	Cesarz dynastii Yuan	Minister dworu dynastii Yuan	Minister dworu dynastii Yuan	Minister dworu dynastii Yuan
Rodzaj głosu	Sopran	Sopran	Tenor	Bas	Tenor	Baryton	Tenor	Tenor

Źródło danych: opracowanie własne Autorki

4.1.2 Koncepcja dzieła z punktu widzenia kobiecych postaci.

Opera *Turandot*, ostatnie dzieło Pucciniego, to rzadka próba połączenia kultur Wschodu i Zachodu. Od momentu jej powstania *Turandot* minęło już prawie sto lat, lecz utwór ten nadal cieszy się uznaniem na całym świecie. Zwłaszcza od lat 90-tych opera odnosi wielkie sukcesy w Chinach kontynentalnych i do pewnego stopnia stała się symbolem sinizacji opery zachodniej. Z wschodniego punktu widzenia najbliższą chińskiego ideału jest postać Liù. Jest kobietą, która ma najwięcej cech, utożsamiających ją z kulturą Państwa Środka.

Puccini stworzył muzyczny mariaż Wschodu z Zachodem, czyniąc z orientalnej legendy główny temat co stało się przykładem umiędzynarodowienia opery włoskiej. Jako motyw główny wybrał Puccini melodię tradycyjnej piosenki ludowej „Kwiat jaśminu” z południa Chin, znacznie wzmacniając tym siłę ekspresji, rozwój muzyczny fabuły a także zjednując sobie sympatię i zainteresowanie chińskiej publiczności. W rzeczywistości Puccini posiadał pewną wiedzę na temat tradycyjnych chińskich pieśni ludowych, co pozwoliło wykorzystać egzotyczne melodie w kreacji muzycznych wizerunków kobiecych postaci³⁶.

Co więcej, Puccini bardzo dużo uwagi poświęcił drugoplanowej postaci Liù, tworząc w rzeczywistości dzieło jakby z dwiema bohaterkami.

Relacja między Liù a Turandot jest skomplikowana i pełna kontrastów. Liù symbolizuje ciepło, empatię i miłość poświęcającą, podczas gdy Turandot reprezentuje chłód, dystans i strach przed bliskością. Jednak obie postacie są związane przez Księcia Kalafa, który jest kluczem do ich przemiany. Liù poświęca się z miłości do Kalafa, co z kolei prowadzi do przełomu w sercu Turandot. Zmiana w Turandot, choć skomplikowana i wieloetapowa, jest w dużej mierze napędzana przez działania i poświęcenie Liù. Postacie Liù i Turandot stanowią fascynujący duet kontrastów, których złożone relacje i emocjonalne głębie są kluczowe dla dramatycznego napięcia i rozwoju narracji opery. Ich historie ujawniają ważne tematy dotyczące miłości, poświęcenia, przemiany i mocy przebaczenia, które są uniwersalne i ponadczasowe.

4.2 Interpretacja wizerunku postaci Liù

4.2.1 Istota postaci Liù

Sądząc po treści libretta, Liù jest przedstawicielką niższych warstw społecznych, jedynie służącą księcia przebywającego na wygnaniu, niepozorną i nierzucającą się w oczy. W swojej relacji z księciem, Liù jako służąca jest sumienna, życzliwa i bezinteresowna, a

³⁶ Liu Shutong, *Dzieło niedokończone – opera Pucciniego „Turandot”* [J], „Chińscy Pisarze i Artyści” 2019(08).

jednocześnie pełna miłości do niego. W obliczu apodyktycznej i bezwzględnej księżniczki Turandot, Liù wydaje się słaba i bezradna. W rzeczywistości jednak, jest ona kobietą bardzo zdecydowaną i odważną. W obliczu ważących się losów, życia i śmierci oraz kwestii miłości i nienawiści, nie żałuje i nie waha się ani chwili, lecz wybiera śmierć w obronie księcia. Wyjątkowość, wielowymiarowość i różnorodność Liù to typowe cechy postaci w spektrum twórczym Pucciniego³⁷.

Jako mistrz opery realistycznej, Puccini był niedościgniony w opisywaniu sylwetek zwykłych ludzi z „dołów społecznych” i podkreślanu ich cech. Poprzez postać Liù, Puccini unaocznia historyczne realia i złożoność stosunków społecznych, osiągając przy tym wyjątkowy efekt ukazywania wielkiego poprzez małe i wybitnego poprzez nieznaczące, co stanowi jedną z przyczyn wielkiego sukcesu *Turandot*.

4.2.2 Tło czasoprzestrzenne postaci Liù

Od momentu powstania dzieła, oblicze kulturowe i artystyczne *Turandot* było przedmiotem rosnącej uwagi. Zwrócono tu uwagę na fuzję kultur chińskiej i zachodniej, co stało się przyczyną jeszcze większego zainteresowania. Trudno jest mówić o cechach i znaczeniu wizerunku Liù w oderwaniu od realiów epoki. Trzeba natomiast zauważyć, że Puccini obdarzył tę postać unikalnymi cechami, czyniąc jej obraz niezwykle żywym i trójwymiarowym, noszącym znamiona swoich czasów. Zarówno los Liù, tło kulturowe, konotacje narodowe, jak i partie solowe czy interpretacja fabuły zaaranżowane przez Pucciniego, wszystko to ma niezwykle egzotyczny³⁸ charakter, zupełnie różny od tradycyjnej opery włoskiej. Wynika to oczywiście z doskonałych zdolności kreacji artystycznej Pucciniego, lecz zarazem odzwierciedla również jego wyjątkową ideę twórczą – poszanowanie indywidualnej wartości kobiety i uczynienie jej pełnowymiarową postacią poprzez interpretację operową. Nie trzeba dodawać, że Puccini nadał wizerunkowi Liù charakterystyczne cechy epoki, co sprawiło, że orientalne kobiety w wyobraźni ludzi Zachodu

³⁷ Zhao Xuan, *Charakterystyka wizerunku Liu w operze Pucciniego „Turandot” – na przykładzie arii „Signore, ascolta!”* [J], „Drama House” 2019(18).

³⁸ Zhou Weiwei, *Studium sztuki międzykulturowej w operze „Turandot”* [J], „Times Report” 2022(38).

stały się bardziej żywe i niepowtarzalne, prezentując zupełnie odmienną formę wyrazu³⁹.

W pewnym sensie Pucciniemu zabrakło głębszego zrozumienia krajów Orientu, lecz ta jego „ignorancja” stanowi przykład powszechnego stereotypu wizerunku kobiet z Chin w świecie zachodnim. Zwłaszcza przed nadejściem prawdziwej globalizacji, w XIX i XX wieku tylko bardzo niewielka liczba ludzi Zachodu rzeczywiście posiadała wiedzę o chińskiej kulturze, historii, zwyczajach i faktycznie rozumiała tamten krąg kulturowy. Z dotychczasowych badań wynika, że Puccini nigdy nie był w Chinach, brakowało mu też głębszej percepcji i zrozumienia Chińczyków oraz chińskiej kultury. Dlatego opera *Turandot* okrzyknięta została przez późniejsze pokolenia opowieścią o wymyślonej orientalnej księżniczce.

Liù natomiast była kobietą niezwykłą, o wysokich przymiotach etycznych, wielkiej pokorze i odwadze. Ponadto jako służąca, Liù nie mogła decydować o własnym losie, zdeterminowanym realiami społeczeństwa feudalnego, co jest również związane z jej pochodzeniem⁴⁰. Uwikłana w relację pomiędzy księżniczką i księciem, stanowi postać o charakterze dramatycznym, a jednocześnie posiada wiele cech realnych, co również stanowi o wyjątkowości tej postaci.

4.2.3 „Miłość i śmierć Liù”

Postać Liù w operze „Turandot” Giacomo Pucciniego jest wyjątkowo bogata i pełna głębi, stanowiąc emocjonalne jądro dzieła. Liù jest postacią, w której motywy miłości i śmierci splatają się, kreując silny dramatyczny kontrast i ujawniając złożoność ludzkich emocji. Te dwa bieguny – miłość i śmierć – są kluczowe dla zrozumienia jej roli i wpływu na narrację opery.

Miłość jako siła napędowa

³⁹ Wang Xinlu, *Kreacja wizerunku Turandot w operze „Turandot”* [D], Konserwatorium w Harbinie, 2020.

⁴⁰ Peng Qiao, *Analiza postaci Liu i jej dwóch arii w operze „Turandot”* [J], Uniwersytet Qingdao, 2013.

Miłość Liù do Księcia Kalafa jest esencją jej istnienia. Jest to miłość altruistyczna, bezwarunkowa, która przekracza granice własnego ja. Liù, choć jest postacią poboczną w stosunku do głównych bohaterów, takich jak Turandot czy Kalaf, w rzeczywistości jest kluczowa dla rozwinięcia tematów miłości i poświęcenia w operze. Jej uczucie nie jest odwzajemnione w sensie romantycznym, ale mimo to skłania ją do niezwykłych czynów poświęcenia. Miłość Liù sprawia, że jest gotowa na największe ofiary – a jej determinacja i siła ducha stanowią moralny kompas dla innych postaci oraz dla odbiorców.

Śmierć jako akt poświęcenia

Śmierć Liù jest momentem kulminacyjnym, w którym manifestuje się jej niezachwiana wierność i miłość. Kiedy zostaje pojmana i poddana torturom, by wyjawić imię Księcia Kalafa, wybiera śmierć, by chronić ukochanego. Ten czyn poświęcenia jest ostatecznym dowodem jej miłości – jest gotowa zrezygnować z życia, aby Kalaf mógł żyć i realizować swoje pragnienia. Śmierć Liù jest zarazem tragiczna i piękna, gdyż jej motywacja płynie z najczystszej formy miłości. W tym akcie Liù staje się niemal mesjanistyczną postacią, której śmierć przynosi zmianę w innych postaciach, szczególnie w Turandot.

Miłość i śmierć jako konstyтуanty charakteru Liù

Miłość i śmierć, definiujące postać Liù, nie są jedynie biernymi stanami czy wydarzeniami. Są one aktywnymi wyborami, które Liù podejmuje świadomie, będąc motywowaną głęboką miłością i empatią. Jej postać ukazuje, że prawdziwa miłość często wymaga poświęcenia, a nawet ostatecznego poświęcenia, jakim jest śmierć. Liù, poprzez swoje działania, ukazuje, że miłość jest potężniejsza niż śmierć, a jej poświęcenie stanowi fundament do przemiany i odkupienia innych postaci.

Postać Liù w operze *Turandot* Pucciniego jest niezwykle bogata i skomplikowana, z miłością i śmiercią jako dwoma kluczowymi biegunami, które ją konstytuują. Jej poświęcenie jest wyrazem najwyższej formy miłości, która prowadzi do zmiany i odkupienia, stając się

jednym z najbardziej poruszających i pamiętnych aspektów opery. Liù symbolizuje, że prawdziwa miłość jest zdolna do największych poświęceń, a jej śmierć przynosi nadzieję na zmianę i nowe początki.

4.3 Analiza muzyczna wizerunku Liù

4.3.1 Styl, charakterystyka wokalna, analiza arii „Signore ascolta” i „Tu che di gel sei cinta”

Pomimo, że Liù jest postacią drugoplanową, to jednak kompozytor powierzył jej dwie, jakże istotne arie. Należą one do diamentów repertuaru lirycznego sopranu.

Analiza arii „Signore, ascolta”

Aria „Signore, ascolta” to jedna z najbardziej wzruszających i delikatnych chwil w operze „Turandot” Giacomo Pucciniego, śpiewana przez postać Liù w pierwszym akcie. Aria ta pojawia się, gdy Liù błaga Księcia Kalafa, by ten zrezygnował z próby rozwiązania zagadek Turandot, obawiając się o jego życie. Muzyka i słowa arii w pełni ujawniają emocjonalną głębię i oddanie Liù, jednocześnie prezentując jej miłość i poświęcenie. „Signore, ascolta” to krótka, ale intensywnie emocjonalna aria, która wyraża desperację i głęboką troskę Liù o los Kalafa. Aria rozpoczyna się od delikatnego, ale pełnego bólu wezwania do Kalafa, z lirycznym i prostym akompaniamentem, który podkreśla jej uczucia i wrażliwość. Harmonicznie, Puccini używa prostoty, aby podkreślić uczuciowość i bezpośredniość emocji Liù. Melodia arii opiera się na płynnych, łagodnych liniach, które kontrastują z bardziej dramatycznymi i potężnymi momentami opery. Puccini mistrzowsko wykorzystuje dynamikę i tempo, aby zilustrować wrażliwość i delikatność Liù, a także jej rosnącą desperację. Akompaniament jest subtelny, co nadaje arii intymny charakter. Delikatne użycie drewnianych instrumentów dętych dodaje głębi emocjonalnej, podczas gdy skromne użycie instrumentów dętych blaszanych wzmacnia momenty, w których emocje Liù stają się bardziej intensywne. Ta ograniczona paleta barw instrumentalnych sprawia, że głos Liù wyróżnia się, podkreślając jej izolację i samotność w jej bólu. Tekst arii „Signore, ascolta” odzwierciedla prośbę o współczucie i zrozumienie, a Liù używa tytułowego zwrotu, aby

nawiązać bezpośredni kontakt emocjonalny z Kalafem. Jej słowa są prostym, ale potężnym wezwaniem do empatii, które wzmacnia muzyka Pucciniego. Interpretacja tej arii wymaga od śpiewaka nie tylko technicznej biegłości, ale również głębokiego zrozumienia subtelności emocjonalnych, aby prawdziwie oddać desperację i miłość Liù.

„Signore, ascolta” jest mistrzowskim przykładem umiejętności Pucciniego w tworzeniu muzyki, która bezpośrednio przemawia do emocji słuchacza. Aria ta jest esencją postaci Liù – jej miłość, poświęcenie i wrażliwość są uwydatnione przez muzykę, która jest równie subtelna co potężna. W kontekście całej opery, „Signore, ascolta” stanowi kluczowy moment, który ujawnia głębię uczuciową Liù i zapowiada jej późniejsze poświęcenie. W arii „Signore, ascolta!” Liù zwraca się do swojego pana i ukochanego, księcia Kalafa, z głębokim przywiązaniem i troską osoby kochającej, w niepowtarzalnym stylu. Ton jej głosu okazuje zdecydowanie i odwagę, co ma duży wpływ na jej wizerunek⁴¹.

Jak pokazano na przykładzie nr 1, w taktach 7-9 arii, Liù śpiewa: „..., col nome tuo sulle labra! Ma se il tuo destino, doman, sarà deciso” (z twoim imieniem na ustach! Ale jeśli Twoje przeznaczenie, jutro, zostanie zadecydowane – tłum. wł.), a oznaczenia dynamiki p-p-pp w partyturze wskazują, że należy kontrolować siłę głosu, unikając zbyt masywnego dźwięku, co byłoby sprzeczne z pełną miłości rolą Liù w tym momencie.

Przykład nr 1. Źródło: <https://it.opera-scores.com>

LIÙ

-tain her, thynname a lone to re-vive her! But if on the
- l'a ni-ma, col no-me tuo sul-le lab-bra! Ma se il tuo de-

rit.

p

pp

LIÙ

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

W arii „Signore, ascolta” Puccini stworzył piękną melodię i klarowną strukturę, które muszą znaleźć swój wyraz w śpiewie. Aria ta jest obrazem służącej, czyli osoby pochodzącej z niższych warstw społecznych. Jest ona kobietą pełną głębokich uczuć, jednocześnie mającą świadomość przepaści między statusem społecznym jej oraz jej ukochanego księcia.

W chwilach kryzysu, gotowa jest bez wahania stanąć w obronie Kalafa i chronić go przed każdym niebezpieczeństwem. W interpretacji musimy uchwycić tę charakterystykę psychologiczną, ukazując kierunek rytmu i subtelne zmiany oraz prowadząc rozwój fabuły. W arii kompozytor zastosował chińską skalę pięciodźwiękową, zaś sama melodia charakteryzuje się wyraźną specyfiką stylu muzyki ludowej. W celu uwypuklenia orientalnej barwy Puccini dokonał maksymalnej syntezy zachodnich i chińskich metod kompozytorskich. Artysta głównie za pomocą melodii, tonacji oraz harmonii połączył barwy muzyki Wschodu i Zachodu.

„Signore, ascolta” składa się z dwóch niesymetrycznych fraz przebiegających w tonacji Ges-dur (patrz tabela 2).

Tabela 2

Część	A			
Struktura	wprowadzenie	a	a'	zakończenie
Takty	1	2-8	9-14	15-19
Tonacja	Ges-dur-----			
	pentatoniczna B jiao			
Tempo	adagio			

We wprowadzeniu (takt 1) akompaniament to druga transpozycja głównego akordu, manifestująca funkcję wprowadzenia niestabilności przez kwartę i sekstę, taka funkcja osłabia rolę głównego akordu (patrz przykład nr 2).

Przykład nr 2.

[Chiński tekst na partyturze: główna kwarta, seksta]

W melodii frazy a (takty 2-8) partia wokalna jest zbudowana w skali Ges, As, B, Des, Es pierwszym dźwiękiem melodii jest Des, będący dominantą tonacji Ges-dur, jest to też dźwięk oznaczający napięcie i ekscytację w pentatonicznej tonacji Ges-dur gong. W rozwoju partii zastosowany został tradycyjny dla pieśni ludowych schemat progresywnego falowania, do tej podstawy kompozytor dołączył rozszerzenia interwałowe, wprowadzając do utworu dużą liczbę kwart i kwint. Ogólnie linia melodyczna jest dość stabilna. Melodię kończy nuta B, zajmująca centralne miejsce w całej arii. W strukturze utworu podstawową rolę odgrywa tonacja, wspierając przebieg i harmonię. Pod koniec fraz zastosowane są powtórzenia służące wzmocnieniu tonacji (patrz przykład nutowy nr 3). Koloryt fraz jest miękki i liryczny.

Przykład nr 3. Fraza a, takty 2–8

115

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

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

Adagio ♩ = 50

pp

Liù

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

p

Liù

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

rit. a tempo

p

Liù

-tain her, thy name a lone to re - vive - her! But if on the
- l'a - ni - ma, col no - me tuo sul le lab - bra! Ma se il tuo de -

p pp

[Treść chińskich znaków na partyturze w opracowaniu chińskim – baza Riccordi: ‘przeniknięcie’ kwartami, wzmocnienie głównej nuty, rygorystyczne powtórzenie]

Fraza a' (takty 9-14) jest rozwinięciem frazy a – jej powtórzeniem z dodaniem ozdobników. Ozdobnikiem *pianyin* w skali pięciodźwiękowej jest F (zmienione gong), w zachodnich tonacjach i skalach określane jako dźwięk prowadzący (patrz przykład nutowy nr 4).

Przykład nr 4. Fraza a', takty 9-14

LIU

p

tain her, thy name alone to re-vive her! But if on the
l'a - ni-ma, col no-me tuo sul le lab - bra! Ma se il tuo de.

rit.

p *pp*

9 **变宫/导音**

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

节奏扩大

die on the count - ry - side in ex - ile!
rem sul - ta stra - da del l'e - st - tio!

f *p*

核心乐句重复 **变宫/导音**

He will have lost his on - ly son... I lost the smile I liv'd for!
Ei per-de-rà suo - fi - glio... io l'ombra d'un sor - ri - so!

pp dolce *rall.*

[Treść chińskich znaków na partyturze: fraza, zmienione gong/dźwięk prowadzący, rozszerzenie rytmu, powtórzenie centralnej frazy, zmieniony gong/dźwięk prowadzący]

W 15. takcie dziewiąty akord rozwiązuje się do akordu głównego, następuje pełne zakończenie, jednak pieśń wciąż trwa i następuje dołączenie zakończenia w postaci czterech taktów wykonywanych przez partię wokálną (patrz przykład nr 5).

Przykład nr 5. Takty 14-15

He will have lost his on - ly son... I lost the smile I liv'd for!
Ei per-de-rà suo - fi - glio... io l'ombra d'un sor - ri - so!
rall.
pp dolce
V⁹—I

W melodii zakończenia pojawiają się dwa skoki o oktawę; melodia kończy się na głównym dźwięku B, stanowiącym też najwyższą nutę w całej arii (patrz przykład nutowy nr 6). W punkcie kulminacyjnym podkreślone są: ból, cierpienie i wewnętrzne zmagania Liù.

Przykład nr 6

LIÙ
 Liù can bear no more! Hear her
 LIÙ
 (she falls to the ground, sobbing and spent)
 (si piega a terra, sfinita, singhiozzando)
 (or) cry! Ah!
 旋律最高点音

[Treść chińskich znaków na partyturze: najwyższa nuta w melodii]

Powyższa aria została skomponowana na bazie skali pentatonicznej, a jej melodia posiada wyraźne cechy muzyki ludowej. W akompaniamencie pojawiają się zarówno chińskie, jak i zachodnie motywy. Aria ma niezwykle dalekowschodni charakter, jest egzotyczna, w pełni reprezentując powszechną w XIX-wiecznej europejskiej operze praktykę wprowadzania do muzyki elementów innej kultury.

Analiza arii „Tu che di gel sei cinta”

Aria „Tu che di gel sei cinta” pochodzi z ostatniego aktu opery *Turandot*. Jest to jeden z najbardziej emocjonalnych i dramatycznych fragmentów tego dzieła. Śpiewana jest przez postać Liù, służącą, która poświęca się, aby chronić swojego pana, Kalafa. Ten moment jest kulminacją emocjonalnej podróży Liù i prezentuje jej głębię uczuciową, siłę oraz oddanie. Aria ta pojawia się w momencie, gdy Liù jest torturowana przez strażników Turandot, aby wyjawić im imię nieznanego księcia, który rozwiązał zagadki księżniczki, zdobywając tym samym jej rękę. Księżę jednak postanawia, że jeśli Turandot odgadnie jego imię, będzie mogła zdecydować o jego losie. Mimo bólu i cierpienia, Liù odmawia zdradzenia imienia Kalafa, twierdząc, że miłość daje jej siłę, aby znosić tortury.

Liù, pełna zrozumienia, odwagi, ofiarności, a zarazem siły, stanowi ogromny kontrast w stosunku do zimnej postawy Turandot, podkreślając głęboko humanistyczny wymiar służącej. Liù mówi Turandot, że miłość dała jej siłę, aby znieść ból i cierpienie, jednocześnie sugerując, że uczucie to jest potężniejsze niż lód i zimno, które otaczają serce Turandot. Muzyka arii jest głęboko wzruszająca i intensywnie emocjonalna. Puccini używa delikatnych, ale klarownych melodii, które podkreślają bohaterstwo i ofiarności Liù. Orkiestracja jest stosunkowo skromna, co pozwala głosowi zabrzmieć w lirycznej odsłonie, a tym samym dać wyraz głębi emocjonalnej.

Harmonia jest bogata i pełna napięcia, odzwierciedlając wewnętrzny konflikt Liù oraz jej determinację i odwagę w obliczu nadchodzącej śmierci. Dynamika w tej arii jest zróżnicowana, oscylująca między delikatnymi, intymnymi momentami a silniejszymi wybuchami emocji. Puccini wykorzystuje dynamikę do podkreślenia kontrastów emocjonalnych w tekście i muzyce. Kolorystyka instrumentalna, zwłaszcza delikatne użycie strun i subtelne interwencje drewnianych instrumentów dętych, dodaje głębi i niuansu do wydajności, podkreślając wewnętrzne piękno i siłę Liù.

Struktura rytmiczna arii pozwala na legatowe prowadzenie frazy. Niewielkie wariacje tempa służą do podkreślenia najbardziej emocjonalnych momentów. Puccini skomponował tę arię tak, aby tempo i rytm dopasowywały się do naturalnego przepływu emocji Liù, co

pozwała śpiewaczce na pełne wyrażenie uczucia, troski, miłości i siły ducha. „Tu che di gel sei cinta” jest przykładem geniuszu Pucciniego w łączeniu muzyki z dramatem operowym. Aria ta jest nie tylko wyrazem osobistej tragedii Liù, ale także stanowi ważny kontrast do innych postaci i opery, podkreślając moc i znaczenie miłości oraz poświęcenia. Aria ta ma swoisty chiński styl, co sublimuje wizerunek postaci Liù zgodnie z klasyczną estetyką orientalną i dodaje operze oryginalności. Jak pokazano na przykładzie nr 7, druga część utworu, zaczynająca się od taktów 17-27, opisuje rozdarcie emocjonalne Liù, gotowej do poświęcenia życia w imię miłości, która zakłada zwycięstwo i spełnienie marzeń Kalafa. Jednocześnie uczucie zabarwione jest bólem ostatecznego rozstania. W partyturze widzimy oznaczenia tempa *ritardando*, *poco ritardando*, podkreślające utratę sił i odczuwalny ból Liù (patrz przykład nr 7).

Przykład nr 7. Przykład nutowy z arii „Tu che di gel sei cinta”

The musical score for the aria "Tu che di gel sei cinta" is presented in four systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The tempo is marked "a tempo". The key signature has three flats. The lyrics are in Italian. The score includes various musical markings such as "a tempo", "rit.", "poco rit.", "p", "pp", "stacc.", and "rall.". The first system shows the vocal line starting with "tu!" and the piano accompaniment. The second system shows the vocal line with "i - o chiu-do stan-ca gli oc - chi, per-chè e-gli vin-ca an -" and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with "co - ra... ei vin - ca an - co - ra..." and the piano accompaniment. The fourth system shows the vocal line with "per non... per non ve - der - lo più!" and the piano accompaniment.

Aria, zarówno pod względem tekstu, jak i struktury muzycznej, składa się z trzech części. Utwór łącznie tworzy 36 taktów, z czego 25 to część wokalna. Występuje tu zróżnicowane metrum, obrazujące wahania nastroju, cierpienie, refleksje nad losem.

Tekst arii składa się z trzech części z rozwijającą się częścią środkową (patrz tabela 3).

Tabela 3

fragment	A			A'		A''	
frazy	wprowa dzenie ⁷	a ⁵	a' ⁴	a'' ⁶	a'' ⁵	a''' ⁶	zakoń czenie 3
takty	1-7	8-12	13-16	17-22	23-27	28-33	34-36
tonacja	B ^b -----b ^b -----e ^b -----						
tempo	<i>andantino mosso</i>						

Część A (takty 1-16) jest quasi-wprowadzeniem (takty 1-7) – fragment instrumentalny, który buduje atmosferę utworu. To stopniowe wprowadzenie głównej tonacji utworu es-moll. Oznaczenie *sostenendo* (utrzymując) oraz *espressivo* (z ekspresją) oznacza, że muzyka przygotowuje widza na kluczową scenę Liù. W tym wstępie Puccini wykorzystuje harmonię, która przyczynia się do uzyskania napięcia dramatycznego i emocjonalnej głębi. Puccini często używa dysonansów, aby zbudować napięcie i wyrazić emocjonalne zawirowania postaci. Dysonanse te mogą przyjmować formę nieoczekiwanych interwałów między głosami lub napiętych akordów zawierających sekundy, septymy i nonę. Wstęp może zawierać szybkie i niespodziewane zmiany tonacji, co jest charakterystyczne dla stylu Pucciniego. Te modulacje nie tylko przyciągają uwagę słuchacza, ale również odzwierciedlają wewnętrzne zmiany stanów emocjonalnych postaci. Użycie chromatycznych sekwencji pomaga w tworzeniu płynnego, ale jednocześnie niepokojącego przepływu, który może sugerować wewnętrzną walkę i ból Liù. Chromatyzm w muzyce Pucciniego często służy do podkreślenia dramatyizmu momentu. Wykorzystanie akordów dominujących i ich rozszerzeń (np. akordy dominantowe z dodanymi nonami, jedenastkami) może wprowadzać uczucie oczekiwania i nierozwiązanej napięcia, które są kluczowe w momentach przed rozwiązaniem dramatu. C-dur – akord toniczny z dodatkową sekstą (C-E-G-A), wprowadza ciepły, ale niepełny dźwięk. Następnie G7 – typowa dominanta do C-dur, ale z dodaniem chromatycznego basu schodzącego, zwiększa napięcie. Akord zmniejszony fis z septymą B, prowadzi do zmiany

tonacji. Dm7/G – użycie mniejszego akordu subdominanty z dominantowym basem dodaje złożoności i barwy harmoniczną. Puccini był mistrzem w łączeniu tradycyjnych elementów harmoniczych z nowoczesnymi, często zaskakującymi rozwiązaniami, co czyni jego muzykę niezwykle wyrazistą i emocjonalnie rezonującą. Wstęp do „Tu che di gel sei cinta” to doskonały przykład, jak kompozytor używa harmonii, aby przygotować grunt pod intensywne, emocjonalne wyznanie arii.

Przykład nr 8

The image shows a musical score for 'Allegro moderato' (♩ = 116) by Giacomo Puccini. The score includes piano (p) and vocal staves. Annotations include 'sostenendo', 'espress.', 'pp', 'fp', and 'rall.'. Red boxes highlight specific musical elements: a piano introduction, a vocal phrase, a piano phrase, and a vocal phrase. Chinese text annotations include '模进音组' (Modal Progression Group) and '半音旋律' (Half-tone Melody).

[Chiński tekst na partyturze: grupy nut, melodia chromatyczna]

Partia wokalna rozpoczyna się nutą b (takt 7) na słowie „tu” (ty) – Liù zwraca się bezpośrednio do Turandot. To pokazuje też, że Liù nie boi się o swój los. Ma coś bardzo ważnego do zakomunikowania i nie dba o swoje bezpieczeństwo (patrz przykład nr 9).

Przykład nr 9

The image shows a musical score for 'LIÙ: Tu' by Giacomo Puccini. The score includes a vocal staff and a piano accompaniment staff. The vocal staff has the lyrics 'LIÙ: Tu' and '弱拍—保持音' (Weak beat—sustained note). The piano accompaniment staff has the annotation 'con un poco d'agitazione' and 'p'.

[Chiński tekst na partyturze: słabe metrum – tenuto]

Część A składa się z dwóch fraz odpowiedzialnych za podstawę struktury brzmienia. Dominuje rytm synkopowy. Bardzo dobrym zabiegiem jest zmiana metrum, by uzyskać potrzebne zawieszenie we frazie (patrz przykład nr 10).

Przykład nr 10

Andantino mosso (♩ = 69)
con dolorosa espressione

LIU:
Tu

con un poco d'agitazione

p

密集节奏 疏散节奏

che di gel — se - i cin - ta,

密集节奏 疏散节奏

da — tan - ta fiam - ma vin - ta,

密集节奏 长时值 密集节奏

l'a-me-ra - i an-che tu! l'a-me-ra - i an-che

rit.

The musical score is for a piece in 4/4 time, marked 'Andantino mosso (♩ = 69)' and 'con dolorosa espressione'. It features a vocal line (LIU) and a piano accompaniment. The score is divided into three systems. The first system shows the vocal line starting with 'Tu' and the piano line with a piano dynamic (*p*). The second system shows the vocal line with 'che di gel — se - i cin - ta,' and the piano line with a mezzo-forte dynamic (*f*). The third system shows the vocal line with 'da — tan - ta fiam - ma vin - ta,' and the piano line with a mezzo-forte dynamic (*f*). The score includes annotations for '密集节奏' (dense rhythm) and '疏散节奏' (sparse rhythm) in Chinese, which are highlighted with red boxes. The tempo changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. The score also includes a 'rit.' (ritardando) marking at the end.

[Chiński tekst na partyturze: zwarty rytm, swobodny rytm, zwarty rytm, długa wartość, zwarty rytm, długa wartość]

W melodii zawarte są dwa motywy. Motyw **a** w progresywny sposób rozwija frazę, wysokie dźwięki, dopasowując się do zwartego rytmu. Motyw **b** za pomocą repetycji jakby zatrzymuje ją. Motyw **a** dostarcza siły motorycznej, podczas gdy motyw **b** obrazuje brak siły i jest wyrazem jakby stagnacji. Oba motywy, splatając się w jedną myśl muzyczną, pokazują przemianę psychologiczną Liù (patrz przykład nr 11).

Przykład nr 11

Główną tonacją pieśni jest es-moll, przy czym w arii pojawiają się akordy modulacyjne (patrz przykład nr 12).

Przykład nr 12

旋律小调

173

l'a-me-ra-i an-che tu! l'a-me-ra-i an-che

[Chiński tekst na partyturze: molowe tonacje melodii]

Materiał muzyczny części A' (takty 17-27) pochodzi z części A, jest kontynuacją motywów a i b. W porównaniu do części A część A' ma charakter rozwinięcia, melodia przechodzi do środkowego rejestru dźwięków, dochodzi do wzmocnienia występujących w niej fluktuacji.

Część A''' (takty 28-33) jest segmentem kulminacyjnym, zbudowanym z rozwinięcia części A', jej tekst jest identyczny z częścią A', natomiast nastrój, wraz z przejściem do wysokiego rejestru dźwięków, staje się stopniowo coraz bardziej spotęgowany. W takcie 28 melodii pojawia się fermata. W takcie 32 melodia osiąga najwyższą nutę b, która także oznaczona jest jako fermata, po czym następuje zejście na ges, f, także na fermatach. Ponadto użyty jest znak wydłużenia dźwięku, następnie linia melodyczna zaczyna stopniowo opadać kierując się ku zakończeniu, kończy się na głównym dźwięku es (patrz przykład nr 13).

Przykład nr 13

高潮旋律: 级进到最高点bB 随后级进下行

cresc. e allarg.

gu - ci - chi per non ve - der - lo

cresc. e allarg.

a tempo, ma sostenendo

结束到主音bB

più!

a tempo, ma sostenendo

ff con molta espress.

[Chiński tekst na partyturze: punkt kulminacyjny melodii: progresywne osiągnięcie najwyższego dźwięku B następnie progresywne zejście, zakończenie na głównym dźwięku es]

Analizując szczegóły dotyczące tempa, artykulacji zmian metrum, widać, jak bardzo kompozytor dba o wielowymiarowe przedstawienie postaci, z całym bagażem emocji i jej obrazem psychologicznym.

W istocie, ekspresja muzyczna arii sopranowych Liù podkreślona została unikalną fakturą po mistrzowsku zaaranżowaną przez Pucciniego. Liù śpiewa każde słowo z wielką stanowczością, wyrażając ogrom konfliktu i sprzeczności targających jej sercem. Muzyczny wizerunek Liù jest w swojej istocie bardzo włoski, z jednoczesnym naciskiem na swobodę ekspresji, wynikającej z sytuacji dyktowanej rozwojem fabuły i charakterystyką melodyczną stworzoną przez Pucciniego. Z tego też powodu Liù posiada niezwykłą siłę oddziaływania, a

jednocześnie jest bardzo kobieca, fascynująca i wzruszająca⁴².

4.3.2 Muzyczna kreacja charakterologiczna postaci

Puccini z wielką wrażliwością muzyczną przedstawia Liù jako postać pełną empatii, miłości i poświęcenia, co znajduje odzwierciedlenie w jej partii wokalne.

Liù charakteryzuje się wyjątkowym liryzmem, który jest sercem jej muzycznej tożsamości. Jej arie, takie jak „Signore, ascolta” czy „Tu che di gel sei cinta”, są pełne emocjonalnej głębi i delikatności, co odzwierciedla jej miłość i oddanie Kalafowi. Puccini wykorzystuje liryczne linie melodyczne, które idealnie oddają delikatną naturę bohaterki. Pomimo zewnętrznej delikatności Liù, muzyka wyraża również ogromną wewnętrzną siłę i determinację. Puccini osiąga to poprzez dynamiczne kontrasty i momenty muzycznej intensywności, które podkreślają jej moralną i emocjonalną moc. Muzyka Liù jest prześlągnięta czystością i niewinnością, co kontrastuje z bardziej dramatycznymi i intensywnymi motywami muzycznymi innych postaci, zwłaszcza Turandot. Delikatne użycie instrumentacji, w tym harfy i instrumentów dętych drewnianych, wspiera ten obraz, dodając jej partii aury eteryczności i subtelności. Ekspresyjność Liù w jej partii wokalne jest kluczowa dla zrozumienia jej charakteru. Puccini wykorzystuje bogatą dynamikę, od delikatnych *pianissimo* do pełnych emocji *forte*, aby wyrazić złożoność jej uczuć. Ta różnorodność w ekspresji umożliwia śpiewaczce przedstawienie pełnego spektrum emocji Liù, od delikatnej troski po bolesną desperację. Puccini zręcznie wykorzystuje powtarzające się motywy muzyczne i tematy, aby wzmocnić charakter Liù i jej relacje z innymi postaciami. Jej motywy często pojawiają się w kluczowych momentach opery, służąc jako przypomnienie o jej obecności i wpływie na narrację, nawet kiedy nie jest na scenie. Muzyczny charakter Liù jest esencją jej emocjonalnej głębi i skomplikowanej natury. Puccini tworzy muzyczny portret Liù, który jest zarówno delikatny i liryczny, jak i pełen wewnętrznej siły i determinacji. Jej muzyka stanowi kluczowy element emocjonalnego i dramatycznego wpływu, podkreślając jej rolę jako serca i duszy opery.

⁴² Yang Yuanyuan, *Omówienie kreacji postaci Liu w dwóch ariach z opery „Turandot”* [J], Uniwersytet Xiamen, 2011.

5. Postacie kobiece w operach *La Bohème* i *Madame Butterfly*

5.1.1 Opera *La Bohème*

La Bohème należy do arcydzieł operowych Pucciniego. Jako jedno z najsłynniejszych dzieł, nosi wyraźne cechy weryzmu, a jednocześnie piętno indywidualnego stylu kompozytora.



Ryc. 3. Kadry z *La Bohème*⁴³

Akcja *La Bohème* toczy się w Dzielnicy Łacińskiej Paryża w latach 30. XIX wieku i opowiada historię hafciarki i jej kochanka – Mimi i Rodolfo.

Opera *La Bohème* Giacoma Pucciniego, której premiera miała miejsce w 1896 roku, jest jednym z najbardziej uwielbianych i najczęściej wykonywanych dzieł operowych na świecie. Opowiada historię miłości, przyjaźni, radości i tragedii wśród grupy młodych artystów żyjących w biedzie w dzielnicy Łacińskiej w Paryżu w połowie XIX wieku. Opera składa się z czterech aktów, każdy z nich przedstawiający różne aspekty życia i relacji bohaterów.

⁴³ Źródło: <https://mr.baidu.com/r/1gr5C4oKC7C?f=cp&u=2212928f80af70ac>

Zarys libretta

Akt I

W chłodny wieczór w przedświątecznym Paryżu, w nędznej mansardzie, młody poeta Rodolfo i jego przyjaciel, malarz Marcello, próbują ogrzać się przy palącym się manuskrypcie. Do ich mieszkania dołączają dwaj inni przyjaciele: filozof Colline i muzyk Schaunard, który przynosi jedzenie, wino i trochę pieniędzy, które zarobił. Postanawiają wydać pieniądze w pobliskiej kawiarni, ale Rodolfo zostaje, aby dokończyć artykuł. W tym czasie pojawia się sąsiadka, Mimì, słaba i chorowita dziewczyna, prosząc o ogień, by zapalić zgasłą przed chwilą świecę. W międzyczasie zapada ciemność, ich świece gasną, a podczas poszukiwania kluczy dłonie Rodolfo i Mimì przypadkowo się dotykają. To spotkanie jest początkiem rozkwitającej miłości. Rodolfo wyznaje Mimì swoje uczucia w arii „Che gelida manina”, na co Mimì odpowiada swoją arią „Mi chiamano Mimì”. Razem decydują się dołączyć do przyjaciół w kawiarni.

Akt II

Na ulicach Paryża, pełnych życia i kolorytu, grupa przyjaciół bawi się w Café Momus. Rodolfo kupuje Mimì różowy czepek, a wśród tłumu spotykają Musettę, byłą kochankę Marcello. Musetta, obecnie w związku z bogatym Alcindoro, stara się odzyskać uwagę Marcello, wykonując kuszącą arię „Quando me'n vo”. Ostatecznie udaje jej się pozbyć Alcindoro i wraca do Marcello. Grupa przyjaciół opuszcza kawiarnię, zostawiając Alcindoro z rachunkiem.

Akt III

Kilka miesięcy później, na obrzeżach Paryża, Rodolfo i Mimì zmagają się ze związkiem, który jest zagrożony przez zazdrość Rodolfa i chorobę Mimì. Marcello i Musetta również przeżywają problemy w swoim związku. Mimo prób rozstania, Rodolfo i Mimì nie są w stanie się pożegnać i postanawiają pozostać razem do wiosny.

Akt IV

W mansardzie Rodolfo i Marcello wspominają swoje dawne miłości. Schaunard i Colline dołączają z skromnym posiłkiem, próbując rozweselić atmosferę. Niespodziewanie pojawia się Musetta, informując, że Mimì jest bardzo chora i prosi, by móc po raz ostatni zobaczyć Rodolfo. Przyjaciele próbują zebrać pieniądze – Musetta ofiaruje kolczyki, a Colline ofiarowuje swój płaszcz. Mimì i Rodolfo wspominają przeszłość widząc, że mimo rozstania ich miłość jest ciągle żywa. Mimì umiera w obecności przyjaciół, a tym samym opera kończy się dramatem.

Ta czteroaktowa opera to arcydzieło wczesnej twórczości Pucciniego, wyraz kształtowania się jego stylu realistycznego, a także utwór ukazujący jego tęsknotę za wolnym życiem, piękną miłością i młodością⁴⁴.

5.1.2 Opera *Madame Butterfly*

Madame Butterfly to także jedno z arcydzieł operowych Pucciniego. Akcja opery rozgrywa się w Nagasaki na początku XX wieku. Jest to tragiczna historia miłości japońskiej dziewczyny Cio-cio-san (czyli Madame Butterfly) i oficera amerykańskiej marynarki wojennej Pinkertona. Opera powstała na motywach dramatu pod tym samym tytułem, autorstwa Davida Belasco (1859-1931). Libretto zaadaptowali Recchi Ilica i Josep Giacosa, a ostatecznie Puccini napisał na jego podstawie operę. Oryginalna koncepcja *Madame Butterfly* pochodzi z opowiadania pod tym samym tytułem amerykańskiego pisarza autorstwa Johna Luthera Langa, opisującego historię, która wydarzyła się w Nagasaki. Aby udoskonalić fabułę, Puccini wykorzystał jednak również powieść Pierre'a Loti „Madame Chrysanthemum”⁴⁵.

Pomysłodawca wątku *Madame Butterfly*, John Luther Lang (1861–1927), był Amerykaninem, który bardzo kochał Japonię i w swoim życiu napisał wiele powieści i sztuk

⁴⁴ Opisywanie, wyrażanie i opiewanie miłości zawsze było tematem licznych oper Pucciniego. To właśnie uczucie miłości sprawia, że utwory te, a zwłaszcza występujące w nich postacie kobiece, są niezwykle poruszające i błyszczące pełnym blaskiem. Zob. Zhang Jifang, *Miłość: odwieczny temat sztuki – Interpretacja miłości w operach Pucciniego* [J], „Journal of Chifeng University”, Chinese Philosophy and Social Sciences Edition, 2012(7).

⁴⁵ Wang Li, *Kreacja wizerunkowa i charakterystyka estetyczna Cio-cio-san w operze „Madama Butterfly”* [J], „Art Appreciation” 2018(33), s. 148–149.

o tematyce japońskiej, ale nigdy do tego kraju nie zawitał. Jego siostra była żoną misjonarza, który przybył do Japonii w 19. roku ery Meiji. Jej mąż był dziekanem Nagasaki Town West College, dobrze zaznajomionym z ówczesnymi realiami miasta. Lang dowiedział się wiele o Japonii od swojej siostry. Jeśli chodzi o fabułę dzieła, historia *Madame Butterfly* jest stosunkowo prosta – opera opowiada historię miłosną kapitana Marynarki Wojennej USA Pinkertona i japońskiej gejszy Cio-Cio-San. Młodziutka dziewczyna zakochuje się w Amerykaninie od pierwszego wejrzenia i wychodzi za niego za mąż, jednak miłość Pinkertona do niej nie jest prawdziwa; mężczyzna wraca do Ameryki i zapomina o niej. Cio-cio-san to niewinna, zdeterminowana i zdecydowana kobieta, która przez trzy lata czeka na powrót ukochanego. Trzy lata później amerykański oficer Pinkerton wraca do Japonii ze swoją prawdziwą amerykańską żoną. Dowiedziawszy się, że Cio-cio-san urodziła dziecko, proponuje, że zabierze je do Stanów Zjednoczonych. By zachować twarz, a także twarz swojego dziecka i odsunąć od siebie piętno hańby, kobieta popełnia rytualne samobójstwo – harakiri. Opera kończy się śmiercią Cio-cio-san, tworząc tragiczne i smutne zwieńczenie nieudanej miłości międzykulturowej⁴⁶.



⁴⁶ Wu Tong, *Krótką analiza techniki wokalne i wizerunku muzycznego Mimì w operze Pucciniego „La Bohème”* [J], Drama House, 2023(11)

Ryc. 4. Kadry z filmu *Madame Butterfly*⁴⁷

Można powiedzieć, że Puccini także w tym dziele tradycyjną włoską operę połączył z mnóstwem orientalnych elementów⁴⁸. Inaczej niż *Turandot*, fabuła *Madame Butterfly* jest mniej skomplikowana. W dzisiejszych czasach aż trudnym do uwierzenia jest fakt, że *Madame Butterfly* okazała się niespodziewaną porażką podczas prawykonania. Według przekazów historycznych, gdy 17 lutego 1904 r. w mediolańskiej La Scali odbyła się premiera *Madame Butterfly*, teatr wypełniły gwizdy i krzyki publiczności, co sprawiło, że przedstawienie okazało się „klapą”. Puccini nie pojawił się na premierze, ciężko przeżywając niepowodzenie. Według relacji kompozytor wierzył, że taka prawdziwa i prosta historia oraz emocje z pewnością przypadną do gustu widzom. Poświęcił więc sporo czasu i wysiłku na modyfikację i przeróbki fabuły, aby uczynić swoje dzieło zrozumiałym dla publiczności. Trzy miesiące później przepracowana partytura *Madame Butterfly* Pucciniego została wystawiona w Brescii. W odróżnieniu od premiery w Mediolanie, spektakl ten okazał się bezprecedensowym sukcesem, potwierdzonym gromkimi brawami publiczności. Od tego momentu opera stała się hitem ogólnoswiatowym.

Zarys libretta

Akt I

Na wzgórzu w Nagasaki, porucznik Pinkerton wraz z amerykańskim konsulem Sharplessem omawiają plany małżeństwa z młodą Japonką, Cio-Cio-San (*Madame Butterfly*). Pinkerton traktuje małżeństwo lekko, widząc je jako tymczasową rozrywkę, podczas gdy dla Cio-Cio-San to poważne i dożywotnie zobowiązanie. Mimo ostrzeżeń Sharplessa, Pinkerton kontynuuje swoje plany. Ślub odbywa się, ale jest szybko zakłócony przez wuja Butterfly, Bonzo, który przeklina ją za porzucenie tradycyjnych japońskich wierzeń na rzecz chrześcijaństwa.

Akt II, część 1

⁴⁷ Źródło: <https://mr.baidu.com/r/1gr4HeYdQsg?f=cp&u=d89fd5dc045be214>

⁴⁸ Chen Xiaopeng, *Studium wykorzystania elementów orientalnych w operach „Turandot” i „Madame Butterfly”* [D], 2016.

Trzy lata później, Cio-Cio-San wciąż czeka na powrót Pinkertona, mimo że opuścił on Japonię tuż po ślubie, obiecując wrócić, „kiedy kwitnąć będą kwiaty”. Żyje w biedzie z synem, którego Pinkerton nigdy nie widział, i wierną służącą Suzuki, trwając w wierze, że jej mąż powróci. Sharpless próbuje przekazać jej list od Pinkertona, sugerujący, że nie powróci, ale ona odmawia zaakceptowania tej prawdy. Gdy dowiaduje się, że Pinkerton wraca, przygotowuje się na jego powrót, wierząc w szczęśliwe zjednoczenie.

Akt II, część 2

Następuje noc, a Cio-Cio-San, Suzuki i dziecko czekają na Pinkertona. Rankiem Suzuki odkrywa, że Pinkerton przybył z amerykańską żoną, Kate. Mają zamiar zabrać dziecko, aby wychować go w Ameryce. Pinkerton, uświadamiając sobie rozmiar tragedii, którą spowodował, ucieka, nie mogąc stawić czoła Cio-Cio-San.

Akt III

Gdy prawda wychodzi na jaw, Cio-Cio-San zgadza się oddać syna Pinkertonowi pod warunkiem, że osobiście przyjdzie po chłopca. Po ich odejściu, przygotowuje się do samobójstwa, używając noża, na którym jest napis: „Z honoru umiera się tylko raz”. Gdy słyszy Pinkertona wołającego ją z daleka, popełnia samobójstwo tuż przed jego wejściem do domu.

5.2 Analiza roli Mimì w operze *La Bohème*

5.2.1 Miejsce postaci Mimì

Mimì jest jedną z głównych postaci opery *La Bohème* Giacoma Pucciniego, która opowiada o życiu, miłościach i stratach grupy młodych artystów w Paryżu XIX wieku. Postać Mimì, pełna subtelności i głębi emocjonalnej, jest sercem dramatu i kluczem do zrozumienia jego melancholijnego nastroju. Mimì jest delikatną i chorowitą młodą kobietą, która zarabia na życie robiąc kwiaty z tkaniny. Jej imię to Lucia, ale wszyscy znają ją jako Mimì. Spotyka

poetę Rodolfa w wigilię Bożego Narodzenia, kiedy to przychodzi do jego drzwi, prosząc o ogień. Jej wrażliwość i łagodność kontrastują z bardziej żywiołowymi i ekspansywnymi osobowościami pozostałych bohaterów opery. Mimo swojej delikatności i choroby, Mimì wykazuje wytrwałość i optymizm, starając się cieszyć każdą chwilą życia. Relacja Mimì z Rodolfem jest kluczowym elementem opery. Ich miłość jest przedstawiona jako intensywna, ale tragiczna, na co składa się ubóstwo i nieuleczalna choroba. Mimì jest sercem *La Bohème*, symbolizując urok i tragizm życia bohemy. Jej historia miłosna ukazuje zarówno piękno, jak i przemijalność młodości oraz miłości⁴⁹.

Postać Mimì przemawia do uniwersalnych doświadczeń straty, tęsknoty i poszukiwania szczęścia, czyniąc ją jedną z najbardziej wzruszających postaci operowych Pucciniego⁵⁰.

5.2.2 Postać Mimì w kontekście społecznym i historycznym

Mimì jest przedstawiona w kontekście szerokiej panoramy życia bohemy Paryża w połowie XIX wieku. Opera, bazująca na powieści „Scènes de la vie de bohème” Henriego Murgera, maluje obraz artystycznych dusz, żyjących w nędzy, lecz bogatych duchem, którzy przemierzają ulice i kawiarnie dzielnicy Łacińskiej w poszukiwaniu miłości, inspiracji i sensu życia. W okresie, w którym Puccini stworzył *La Bohème* (premiera w 1896 roku), Paryż był miastem ogromnych kontrastów społecznych i kulturowych. Był to czas po rewolucji przemysłowej, w którym miasto przeżywało gwałtowny rozwój, modernizację i ekspansję. Jednocześnie, w jego sercu pulsowało życie artystów, którzy często borykali się z ubóstwem. *La Bohème* uchwyciła ten kontrast, przedstawiając zarówno romantyczną wizję życia artystycznego, jak i surową rzeczywistość walki o przetrwanie. Postać Mimì i jej relacje z innymi bohaterami opery odzwierciedlają ducha epoki, w której życie bohemy było równocześnie celebrowane i marginalizowane przez społeczeństwo. Bohema artystyczna, do której należeli Rodolfo, Marcello, Colline, Schaunard i Mimì, była subkulturą, która

⁴⁹ Liu Hongyu, *Studium technik harmoniczych w operze Pucciniego „La Bohème”* [D], Uniwersytet Normalny w Shandong, 2011.

⁵⁰ Huang Qiyuan, *Analiza wizerunku postaci Mimì w operze „La Bohème”* [J], „Głos Żółtej Rzeki” 2022(14).

odrzucała burżuazyjne wartości, wybierając zamiast tego życie pełne pasji, twórczej wolności i nieregularności. Mimì symbolizuje zarówno urok, jak i kruchość twórczego życia. Jest postacią delikatną, wrażliwą, która mimo swojej choroby (gruźlicy) znajduje piękno w otaczającym ją świecie. Jej relacja z Rodolfem ukazuje głębię uczuciową i trudności, jakie niesie za sobą miłość wśród trudów życia codziennego. Historia Mimì i Rodolfa jest metaforą przelotności i kruchości życia, które mimo wszystko jest pełne piękna i pasji. *La Bohème* Pucciniego, poprzez postaci takie jak Mimì, wpłynęła na sposób, w jaki widzowie i czytelnicy postrzegają artystyczną bohemę. Mimì jest więc nie tylko bohaterką opery; jest także ikoną epoki, która pomimo swojego krótkiego życia, wywarła niezatarty wpływ na kulturę i sztukę, będąc odzwierciedleniem głębokich pragnień i dylematów, z którymi mierzyli się ludzie żyjący w tamtych czasach. Jej historia jest świadectwem uniwersalnych tematów miłości, życia i sztuki, które pozostają aktualne do dziś⁵¹.

5.2.3 Mimì – dualizm życia i śmierci

Postać Mimì w operze *La Bohème* Giacomo Pucciniego jest głęboko osadzona w dualizmie życia i śmierci, co stanowi kluczowy motyw zarówno w tej operze, jak i w szerszym kontekście twórczości Pucciniego. Opera, osadzona w biednej dzielnicy Paryża w połowie XIX wieku, ukazuje zarówno piękno młodości i miłości, jak i nieubłagane zbliżanie się śmierci.

Mimì, młoda kobieta pracująca jako szwaczka, przedstawia życie pełne prostoty, delikatności i piękna. Spotkanie z Rodolfem, młodym poetą, rozpala między nimi płomień miłości, który staje się centralnym punktem jej życia. Mimì reprezentuje uosobienie życia poprzez swoją łagodność, optymizm i zdolność do czerpania radości z prostych przyjemności, takich jak słuchanie śpiewu ptaków lub podziwianie wiosennych kwiatów. Jej miłość do Rodolfa i chwile spędzone z grupą przyjaciół artystów są odzwierciedleniem życia w jego najbardziej autentycznej formie, pełnej emocji, marzeń i aspiracji. Jednocześnie, Mimì jest postacią tragiczną, cieniem, której nieustannym towarzyszem jest śmierć. Jej walka z gruźlicą,

⁵¹ Wang Tianhang, *Charakterystyka muzyczna i analiza wokalna arii operowej „People Call Me Mimì”* [D], 2019.

chorobą śmiertelną w tamtych czasach, stanowi ciemne tło dla jej relacji z Rodolfem i jej obecności w życiu bohemy. Od pierwszego spotkania z Rodolfem, kiedy prosi go o zapalenie świeczki, przez całą operę, widzimy, jak jej siły słabną, a choroba coraz bardziej dominuje jej życie. Śmierć Mimì w finale opery jest nieuchronnym zakończeniem, które tworzy dramat, ale jednocześnie podkreśla wartość każdej chwili spędzonej z ukochaną osobą. Mimì w *La Bohème* jest personifikacją dualizmu życia i śmierci, ukazując, jak blisko siebie mogą znajdować się te dwa aspekty ludzkiego istnienia. Jej postać przypomina, że piękno życia jest tym cenniejsze, im bardziej świadomi jesteśmy jego przemijalności. Mimo jej choroby i przedwczesnej śmierci, Mimì pozostaje symbolem życia pełnego miłości, piękna i radości. Jej relacja z Rodolfem i jej wpływ na życie innych postaci podkreślają, że miłość i piękno, które wnosi do świata, przetrwają nawet po jej śmierci.

W ten sposób, postać Mimì w *La Bohème* Pucciniego staje się głęboką refleksją nad ulotnością życia, znaczeniem miłości i nieuchronnością śmierci, ukazującą, jak te dwa aspekty współistnieją i nadają życiu jego prawdziwą wartość.

5.3 Muzyczny wizerunek Mimì

5.3.1 Analiza arii Mimì

Aria „Si mi chiamato Mimì”

Aria ta jest umiejscowiona w pierwszym akcie. Ta aria to nie tylko muzyczny obraz postaci, ale również kluczowy moment, w którym dzieli się ona swoim życiem i marzeniami z Rodolfem – poetą, budując głęboką, emocjonalną relację.

Aria rozpoczyna się, gdy Rodolfo pyta Mimì o jej życie. „Sì, mi chiamato Mimì” (Tak, nazywają mnie Mimì – tłum. wł.). Jej słowa są proste, ale pełne znaczenia, opowiadające o jej skromnym życiu jako hafciarki i jej radości z małych przyjemności, jakie daje jej otaczający świat. Melodia tej arii charakteryzuje się liryzmem i prostotą, co doskonale odzwierciedla

charakter Mimì. Linia melodyczna jest płynna i ekspresyjna, obraz jej wrażliwej duszy. Puccini używa długich, *legato* prowadzonych fraz, które pozwalają na pełne wyrażenie emocji i subtelnej piękna jej osobowości.

W *La Bohème* Puccini zastosował metodę organicznego połączenia recytatywu i arii, czyniąc śpiew bohaterki bardziej kobiecym i sugestywnym⁵². Szczególnie przenikliwa siła sopranu wykorzystana jest do kreacji czystej i naturalnej osobowości, a w relacjach między postaciami kompozytor używa delikatnego i spokojnego tonu recytatywnego, tworząc doskonałe połączenie⁵³. Na przykład w arii „Sì, me chiamano Mimì”, w pierwszych taktach 1-7, bohaterka przedstawia się jako Mimì i jak sama zauważa, że jej prawdziwe imię to Lucia. Ośmielona mówi, że jej życie jest dość proste (patrz przykład nr 14).

Przykład nr 14. Źródło: <https://it.opera-scores.com>

MIMÌ (è un po' titubante, poi si decide a parlare) (sempre seduta) con semplicità
 R. *p* Sì. Mi
 dir!.....
 (35)
PPP allargando e dim. molto
 due *pp*
 AND:^{te} LENTO ♩ = 40
 MIMÌ *p* chia-ma-no Mi-mi ma il mio no-me è Lu-ci-a.....
 AND:^{te} LENTO ♩ = 40
 MIMÌ *pp* La sto-ria mia è bre-ve..... A tela o a se-ta ri-camo in casa e

⁵² Li Qiuyu, *Analiza kreacji postaci i wykonania wokalnego partii Mimì z opery „La Bohème”* [D], 2017.

⁵³ Zhang Mingchao, *Kreacja wizerunkowa postaci i charakterystyka wokalna opery Pucciniego „Dziewczyna ze Złotego Zachodu”* [D], Shandong University of Art, 2017.

Harmonia w „Sì, mi chiamano Mimì” jest bogata i pełna barw, choć zachowuje prostotę, która pasuje do opowiadanej historii. Puccini stosuje akordy, które podkreślają nastrojowość i intymność chwili, jednocześnie budując głębię emocjonalną. Zmiany harmoniczne delikatnie prowadzą słuchacza przez różne aspekty charakteru Mimì, jej marzeń i tęsknot.

Puccini z mistrzowską subtelnością wykorzystuje orkiestrę, aby wspierać wokół Mimì, nie przytłaczając go. Użycie strun, zwłaszcza delikatnych partii skrzypiec i wiolonczeli, tworzy ciepło i intymność, które otulają słowa Mimì. Drewniane instrumenty dęte dodają koloru i tekstury, podkreślając jej osobowość i uczucia. Dynamika w arii jest stosunkowo zrównoważona, z delikatnymi crescendami i decrescendami, które akcentują emocjonalne punkty kulminacyjne tekstu. Puccini mistrzowsko manipuluje intensywnością dźwięku, aby podkreślić subtelność uczuć Mimì i jej wewnętrzną siłę. „Sì, mi chiamano Mimì” jest muzycznym portretem Mimì, ukazującym jej wrażliwość, skromność i głębię uczuciową (patrz przykład nr 15).

Przykład nr 15

The image shows a musical score for the aria "Sì, mi chiamano Mimì" from Puccini's opera La Bohème. The score is for Mimì's voice and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is annotated with red circles and text highlighting specific musical features:

- Fourteenth measure:** A red circle highlights a quarter rest, with the text "四分休止符" (Quarter rest) written above it.
- Seventeenth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Eighteenth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Nineteenth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Twentieth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Twenty-first measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Twenty-second measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Twenty-third measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Twenty-fourth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Twenty-fifth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Twenty-sixth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Twenty-seventh measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Twenty-eighth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Twenty-ninth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Thirtieth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Thirty-first measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Thirty-second measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Thirty-third measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Thirty-fourth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Thirty-fifth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Thirty-sixth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Thirty-seventh measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Thirty-eighth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Thirty-ninth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Fortieth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Forty-first measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Forty-second measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Forty-third measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Forty-fourth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Forty-fifth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Forty-sixth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Forty-seventh measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Forty-eighth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Forty-ninth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Fiftieth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Fifty-first measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Fifty-second measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Fifty-third measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Fifty-fourth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Fifty-fifth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Fifty-sixth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Fifty-seventh measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Fifty-eighth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Fifty-ninth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.
- Sixtieth measure:** A red circle highlights a quarter note, with the text "切分节奏" (Syncopated rhythm) written above it.

[Chiński tekst na partyturze: pauza ćwierćnotowa, wzorca synkopowego]

Na przykład w taktach 18-24 Puccini użył wzorca synkopowego jako głównej formy rytmicznej, próbując ukazać jej delikatność. Pod tymi jednak pozorami delikatności i spokoju kryje się serce, pełne pragnień, fantazji i nadziei na miłość. W takcie 19 takcie metrum zmienia się z miary na miarę. W pierwszej mierze jest pauza ćwierćnotowa, uspokajająca nastrój po niedawnej kulminacji i torująca drogę nadejściu następnej frazy (patrz przykład nr 15).

Puccini wykorzystuje melodię, harmonię, instrumentację i dynamikę, aby stworzyć arię, która nie tylko prezentuje postać Mimì, ale również buduje głęboki emocjonalny związek między nią a Rodolfem oraz między nią a publicznością. Ta aria jest doskonałym przykładem, jak muzyka operowa może być używana do wyrażania subtelnych niuansów charakteru i emocji.

Analiza arii „Sì, mi chiamano Mimì”

Utwór ten jest niezwykle reprezentatywny zarówno pod względem budowy wizerunku bohaterki, jak również ekspresji umiejętności muzyczno-wokalnych. Składa się z narracyjnego recytatywu oraz lirycznej arii (przemieszanych w jeden fragment), dzięki czemu jej ekspresja staje się niezwykle bogata, naturalna pełna dramatyzmu. W arii Mimì dokonuje autoprezentacji ukazując, pomimo nieśmiałości i zdenerwowania, że jest bardzo interesującą i atrakcyjną kobietą.

Cały utwór ma budowę trzyczęściową z powtórzeniem i zawiera się w 71 taktach. Główna tonacja to D-dur. W utworze pojawiają się zmiany metrum (2/4 i 4/4) oraz modulacje. Tempo zmienia się wraz z rozwojem muzycznych fragmentów. Poniżej zamieszczona została struktura arii (patrz tabela 4).

Tabela 4 – struktura utworu

Struktura trzyczęściowa							
Części	A wstęp				B środek		A' część powtarzana
Frazy	A	B	łącznik	A'	C	D	B'
Takty	1-13	14-24	25	26-29	30-47	48-58	59-71
Tonacje	g-A-D (modulacja D-dur a A-dur) -----						
Metrum	wymiana między 2/4 i 4/4						

Źródło danych: kompilacja własna Autorki

Pierwsza część składa się z trzech fraz, przy czym fraza A' jest powtórzeniem frazy A i głównego tematu melodii. Muzyka znakomicie współgra z tekstem, a zdania muzyczne służą podkreśleniu jego znaczenia.

Melodia głównego tematu liczy 4 takty, stanowiąc centrum rozwoju linii melodycznej. Nastrój jest prezentowany zdecydowanie, zaś brzmienie powinno być śpiewne. Następują szybkie zmiany tonacji, nadające muzyce charakter arii. Muzyka rozpoczyna się w tonacji g-moll. Podkreślany jest tekst: Si, mi chiamato Mimì (Moje imię to Mimì...) oraz przywołanie prawdziwego imienia Mimì – Łucja. W tonacji zachodzi przejście do A-dur, podrzędnej wobec głównej tonacji D-dur, czyniąc przygotowanie dla dalszej części utworu (patrz przykład nr 16).

Przykład nr 16

MIMÌ (è un po' titubante, poi si decide a parlare) (sempre seduta) con semplicità
 Si. Mi
 dir l.....
 ppp allargando e dim. molto (35) pp
 due 2a

AND! LENTO 增四度音程 减七度音程

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

AND! LENTO = 40

p *pp*

g:iv A: vii I

[Chiński tekst w partyturze napisany czerwonymi znakami: zwiększona kwarta, zmniejszona septyma]

Główny temat pojawia się w pierwszej części trzykrotnie: takty 1-4, takty 10-13, takty 26-29. Pojawiając się w taktach 26-29 ulega modyfikacji, tekst brzmi: „Mi chiamato Mimì, il perché, non so” (Ludzie nazywają mnie Mimì, nie wiem, dlaczego – tłum. wł.) Wraz z tekstem w muzycznej frazie pojawia się *staccato* oraz skrócone nuty, służące podkreśleniu pojawiających się w wysokiej partii wokalne dwóch skoków w dół, zaburzających liryczność melodii, tworzący pełen humor wizerunek głównej bohaterki (patrz przykład nr 17).

Przykład nr 17

LENTAMENTE 26 跳进 跳音

Mi chiama-no Mi - mi, il per - che non so.

LENTAMENTE

molto espressivo *pp* *pp* *pp*

时值缩短, 带有休止

[Chiński tekst w partyturze napisany czerwonymi znakami od lewej: skok, skrócenie wartości czasu, pauza, staccato]

Od 30. taktu zaczyna się część środkowa, w której Mimì opisuje swoje życie. Termin muzycznego tempa zastosowany w taktach 26-29 to *lento*, co w języku włoskim oznacza „powoli”, następnie tempo przyspiesza i dochodzi do 144 [uderzeń] na minutę we frazie C. Pod wpływem zmiany tempa, nastrój z lirycznego przeobraża się w radosny. Melodia frazy C rozwija się w podrzędnej do głównej, tonacji A-dur wokół dźwięku A, na którym też kończy

się. Partia wokalna rozwija się progresywnie, korzystając z ozdobników - przednutek powiększających odczucie rytmiczności melodii (patrz przykład nr 18). Łącząc się z harmonią akompaniamentu tonacja w tej frazie jest zmienna (od głównej D-dur do podrzędnej A-dur), zakończenie następuje w tonacji A-dur. Ta część całego utworu jest wyraźnie radosna.

Przykład nr 18

ALL.to MODERATO ♩ = 144
con semplicità

MIMI

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

ALL.to MODERATO

(37) p

倚音

[Chiński tekst w partyturze napisany czerwonymi znakami od lewej: przednutka]

Fraza D jest punktem kulminacyjnym w całej arii, melodia przechodzi z środkowego do wysokiego rejestru dźwięków, występują w niej duże, nakładające się na siebie skoki, służące stymulowaniu rozwoju nastroju. W miejscu stosunkowo szybkiego i zwanego rytmu zastosowane są ozdobniki budujące odczucie pospiechu (patrz przykład nr 19).

Przykład nr 19

AND.te MOLTO SOST.to (si alza) con molta anima 装饰音 七度跳进 装饰音

MIMI ma quando vien lo sge - lo il pri.mo so.le è

AND.te MOLTO SOST.to

(38) pp cres. poco a poco

七度跳进 con grande espansione 四度跳进

MIMI mi - - - o..... il pri - - mo

allarg.

MIMI ba - cio del - l'a - pri - - le è mi - - o!.....

allarg. dim.

[Chiński tekst na partyturze napisany czerwonymi znakami od lewej: ozdobnik, skok o septymę, ozdobnik, skok o septymę, skok o kwartę]

Część powtarzana jest zmodyfikowaną frazą B', tutaj melodia jest identyczna jak w przypadku frazy B. W jej pierwszym fragmencie, po szybkim wyznaniu głównej bohaterki,

następuje powrót do jej najbardziej nieśmiałego wizerunku. Melodia znajduje się w wysokim rejestrze ukazując niecierpliwy, pełen napięcia nastrój głównej bohaterki (patrz przykład nr 20).

Przykład nr 20

高音区徘徊

MIMI

spi - o! Co - sì gen - til il pro - fu - mo d'un fior...

allarg. *len.* *calmo come prima*

allarg. *col canto* *calmo come prima*

p

[Chiński tekst w partyturze napisany czerwonymi znakami od lewej: wahania (zawieszenie) – w wysokim rejestrze]

Tekst zakończenia utworu to: „Altro di me nn le saprei narare: sono la sua vicina che la vien fuori d’ora importunare” (Nic innego o mnie nic nie umiem opowiedzieć: jestem sąsiadką, która przeszkadza w niewłaściwym czasie – tłum. wł.) W rytmie użyte jest legato grupy dziesięciu, pięciu i czterech nut podkreślające zwartość rytmu i tworzące atmosferę niepokoju. Aria kończy się fragmentem recytatywnym (patrz przykład nr 21).

Przykład nr 21

MIMI
fac_cio, ahi_mè, non hanno o_do_re!
Altro di me non le saprei nar_
a tempo rall.
pp
rall.
MIMI
_ra_re: sono la sua vi_c_i_na che la vien fuori d'o_ra a importu_na_re.
rall.
rall.

[Chiński tekst w partyturze napisany czerwonymi znakami od lewej: skok do dominanty, skok z dominanty]

Dzięki przeanalizowaniu struktury oraz rozwoju melodii arii *Nazywam się Mimì* zauważamy, iż jest to trudny do zaśpiewania utwór, z perspektywy zmienności nastroju, precyzji uchwycenia interwałów wprowadzających niepokój, zmian dynamiki. Utwór ten jest wielkim wyzwaniem dla śpiewaczek. Dostrzegamy też elastyczność Giacomo Pucciniego w tworzeniu melodii, dzięki której słuchacze odczuwają piękno muzyki przez cały czas trwania utworu.

Analiza arii „Donde lieta”

Aria „Donde lieta usci” umieszczona jest w trzecim akcie opery. W tej arii Mimì żegna się z Rodolfem (w rzeczywistości kochankowie postanawiają zostać z sobą aż do wiosny), wyrażając swoją miłość i smutek z powodu zawirowań w życiu. Aria ta jest pełna emocji i ukazuje głębię uczuć Mimì, a także jej akceptację nadchodzącej śmierci. Jest to moment pełen emocji, w którym Mimì wspomina chwile spędzone z Rodolfem. Utwór rozpoczyna się spokojnie liryczną i ekspresyjną melodią, która natychmiast wprowadza słuchacza w introspektywny nastrój Mimì. Puccini używa prostych, ale wyrazistych akordów, by

podkreślić szczerłość i głębię uczuć Mimi.

Melodia arii „Donde lieta” jest liryczna i pełna uczucia, co idealnie pasuje do nostalgicznych i emocjonalnych słów Mimi. Tekst arii, w którym Mimi prosi Rodolfa, by zachował jej rzeczy jako pamiątkę po niej wyraża nadzieję na to, że przypomną mu one o ich miłości. To aria miłosna, ale niestety ze świadomością, że piękne chwile już przeszły i to, co pozostaje, to uroczne wspomnienia. Delikatne *crescenda* i *decrescenda*, wraz z bogatą paletą barw instrumentalnych, w tym ciepłymi brzmieniami instrumentów smyczkowych z subtelnym użyciem instrumentów dętych, podkreślają intymność i emocjonalną głębię momentu pożegnania.

„Donde lieta” to jedna z najbardziej poruszających arii w repertuarze operowym, w której Puccini z niezrównaną wrażliwością muzyczną uchwycił esencję ludzkich emocji. Aria ta, łączy w sobie piękno melodii, głębię harmonii i szczerłość tekstu.

Rozwój melodii cechuje niezwykle dramatyzm. Poniżej przedstawiam szczegółową analizę arii z perspektywy metrum, tempa, rytmu, zastosowanych ozdobników i rozwoju melodii (patrz tabela 5).

Tabela 5

Fragment	A		A'			B	
frazy	a	a'	a''	a'''	łącznik	B	b'
Liczba taktów	1-5	6-11	12-18	19-25	26	27-31	32-37
tonacja	^b D-----A----- ^b D--						

Źródło danych: kompilacja własna Autorki

Pierwsze istotne elementy napięcia dramatycznego: metrum i tempo.

Wykorzystanie w arii zmiennego metrum powoduje, iż staje się ona niesymetryczna, składa się z krótkich i długich fraz. Bardzo często niesymetryczne frazy są tworzone na potrzeby tekstu składającego się z fragmentów o nierównej długości i posiadają narracyjny

charakter (patrz tabela 6).

Tabela 6

metrum	2/4	3/4	2/4	4/4	3/4	4/4	5/4	4/4
takty	1-4	5-10	11-13	14-16	17-18	19	20-21	22-37

Tempo w arii jest zmienne (patrz przykład nr 22): *lento*, *rall.*, *ritenuto*, *a tempo*. Po wykonaniu stopniowego zwolnienia najczęściej następuje powrót do pierwotnego tempa.

Przykład nr 22

Example 22 shows a musical score with two staves. The top staff is for the voice (MIMI) and the bottom staff is for the piano. The tempo markings are: *Lento*, *rall:.....*, *AND^{no} MOSSO* (marked with a quarter note = 84), *ritenuto*, and *a tempo*. The lyrics are: "Addi-o, sen-za ran - cor..... Ascolta,a_scol_ta. Le poche". The piano part includes markings like *col canto..... pp* and *(27) p ril. col canto pp*.

Druga z właściwości dramatycznych: rytm i ozdobniki

Rytm całej pieśni jest określony głównie przez nieregularne połączenie ćwierćnut, ósemek i szesnastek, wśród nich zaś najbardziej dramatycznego kolorytu dostarczają specjalnie użyte triole – np. w taktach 4 oraz 27 (patrz przykład nr 23).

Przykład nr 23

Example 23 shows a musical score for the voice (MIMI). The tempo markings are: *poco rit:.....* and *ANDANTINO*. The lyrics are: "mo - re, tor - na so - la Mi - mi al so - li - ta - rio". A red box highlights the triplets in measures 4 and 27, which are marked with a red '4' and a red '3' respectively.



W 27. takcie melodii użyta triola ma dodatkowo ozdobnik (patrz przykład nr 24), co jeszcze bardziej destabilizuje melodię. Poza ozdobnikami Puccini umieścił w partyturze muzyczne terminy określające wymagania wobec melodii, dla przykładu w takcie 31. znajduje się termin *stent* (z trudem, z mozołem, powolnie). To miejsce pozostawione wrażliwości śpiewaczki.,

Przykład nr 24

Trzecia z właściwości dramatycznych: wysokie dźwięki [partia wokalna]

W melodii stosunkowo dużym interwałom towarzyszy skok między rejestrami. W melodii występują interwały od septymy do decymy. 7 do 10 stopni. Oto analiza wybranego fragmentu: wschodzący interwał 7 stopnia Es-Des w takcie 15 (patrz przykład nr 25) taki skok do góry z reguły służy wzmocnieniu następnego wysokiego dźwięku. Es i Des jest łącznikiem pomiędzy dwiema frazami. W 14 takcie melodia zaczyna progresywnie opadać od As, aby następnie wskoczyć na Des. Druga fraza jest dłuższa, w ten sposób dzięki tessiturze i długości fraz dochodzi do wzmocnienia i ich połączenia. Połączenie krótkiej i długiej frazy ponownie pojawia się w 22 takcie, powodując pełne nasycenie nastroju.

Przykład nr 25

Example 25 shows a musical score for Mimi. The tempo markings are *Lento*, *rall:.....*, *AND: MOSSO*, and *a tempo*. The score includes Chinese annotations: 短乐汇 (Short Musical Phrase) and 长乐汇 (Long Musical Phrase). The lyrics are: Addi_o, sen_za ran - cor..... Ascolta,a_scol_ta. Le poche robe a_du_na che lasciai spar - se. Nel mio cas -

[Tekst znaków umieszczonych na partyturze: krótka fraza, długa fraza]

Występuje też inny interwał z podobnym efektem w taktach 17-18, mianowicie wschodzący interwał ósmego stopnia i skok Des-Des (patrz przykład nr 26).

Przykład nr 26

Example 26 shows a close-up of the vocal line for Mimi. The lyrics are: robe a_du_na che lasciai spar - se. Nel mio cas -

W takcie 20 pojawia się skok w dół F-F, w melodii występują *staccato* oraz *tenuto* tworzące kontrast dynamiki i wartości czasowej nut (patrz przykład nr 27).

Przykład nr 27

Example 27 shows a close-up of the vocal line for Mimi. The lyrics are: _ set - to stan chiu - si quel cerchiet_to d'or, e il libro di pre -

[Tekst znaków umieszczonych na partyturze: staccato, tenuto]

W taktach 33-34 melodia dochodzi do punktu kulminacyjnego B, aby następnie opaść o septymę na C, potem o sekstę do góry na As, by następnie opaść w dół o decymę na F (patrz przykład nr 28).

Przykład nr 28



Podsumowując, możemy pod wieloma względami odczuć niezwykłą dramaturgię arii *Przyjdę do ciebie* i zapoznać się z umiejętnościami Pucciniego w jakże precyzyjnym zastosowaniu metod kompozytorskich.

5.4 Analiza postaci Cio-Cio-San

5.4.1 Miłość i śmierć Cio-cio-san

Cio-Cio-San z opery Pucciniego *Madame Butterfly* jest japońską gejszą, która emanuje niewinnością i niezłomną wiarą w miłość. Jej historia miłosna została ukazana wyraziście i głęboko, czyniąc ją jedną z najbardziej wzruszających postaci. Na scenie (w Nagasaki), los Cio-Cio-San spleta się z tragiczną symfonią miłości i śmierci. Jako niewinna i piękna gejsza, znana lokalnie jako „Pani Motyl”, zmienia swój zwyczajny los, gdy spotyka amerykańskiego oficera marynarki, Pinkertona, co daje początek ich tragicznej miłości. Cio-Cio-San zakochuje się w Pinkertonie od pierwszego wejrzenia, on zaś znajduje chwilową radość w jej uroku i niewinności. Ich miłość jest jak rozkwitający kwiat wiśni, nieuchronnie skazany na śmierć w zetknięciu z okrutną rzeczywistością.

Miłość Pinkertona do Cio-Cio-San nie była jednak trwała; po powrocie do Ameryki oficer nie daje znaku życia, pozostawiając dziewczynę w samotnym oczekiwaniu. Mimo to,

ona wierzy w jego powrót, czuwając przy kwitnących różach każdego roku i każdej nadchodzącej wiosny, w nadziei na spełnienie danej przezeń obietnicy. Ten okres oczekiwania był dla niej ciężką próbą, zachowała jednak niewinną wiarę w miłość. Trzy lata później, Pinkerton wraca do Japonii, zadając jej jednak bezlitosny cios. Ma już amerykańską żonę i pragnie zabrać ze sobą ich syna. Wiara w miłość Cio-Cio-San ulega gwałtownemu załamaniu, a jej świat pogrąża się w ciemnościach. Jednak Japonka nie jest słaba; wykazuje się determinacją, odwagą i nieustraszonnością.

W obliczu bezlitosnych wyroków losu wybiera zakończenie swojego cierpienia przez tradycyjne japońskie samobójstwo. Sięga po krótki miecz, z determinacją w oczach i odwagą w sercu, pisze ostatni akt swojego życia. W jej sercu śmierć być może jest jedynym wyjściem z sytuacji, a jednocześnie wyrazem buntu przeciwko nieszczęśliwemu zakończeniu miłości oraz odmową przyniesienia rodzinie hańby. Śmierć jej nie jest aktem słabości czy bezradności, lecz wyzwaniem rzuconym losowi. Wybiera zakończenie życia jako sposób na przeciwstawienie się niesprawiedliwości, podejmując w ten sposób wyzwanie losu. Jej śmierć to tragedia, oznaczająca nieuchronne nieszczęście czystej miłości, a także ostateczny bunt przeciwko społecznym ograniczeniom.

W tej stworzonej przez Pucciniego postaci widzowie odnajdują obraz kobiety niewinnej, zdeterminowanej i odważnej. Jej historia miłosna niesie ze sobą głęboką refleksję nad znaczeniem miłości i śmierci, ukazując zarówno kruchość, jak i siłę życia. Cio-Cio-San być może skazana była na tragiczny finał, lecz jej obecność w tej operze staje się symbolem wytrwałości w miłości i oporu wobec przeznaczenia. W *Madame Butterfly* miłość i śmierć stanowią główny wątek tragiczny. Jej postać jest żywym i głębokim wyrazem w muzyce Pucciniego, jedną z jego nieśmiertelnych bohaterek scenicznych, a jej historia skłania widzów do refleksji nad istotą miłości, wytrwałości w życiu i śmiałości w podejmowaniu wyzwań rzuconych nam przez przeznaczenie.

5.4.1 Analiza arii „Un bel di vedremo”

W kreację wizerunkową Cio-cio-san w *Madame Butterfly* włożył Puccini szczególnie wiele wysiłku, co przełożyło się na późniejszy sukces sceniczny tej opery. Jako mistrz

połączenia muzyki wokalne i instrumentalnej, Puccini stworzył dla bohaterki niezwykle piękną partię, która stała się klasykiem muzyki operowej. Puccini wykorzystał w tej operze wiele motywów japońskich pieśni i melodii ludowych, kreując w ten sposób wizerunek azjatyckiej gejszy, pięknej i delikatnej. Takie wykorzystanie elementów egzotycznych przyczynia się do wspaniałego efektu końcowego, dowodząc geniuszu Pucciniego i doskonałego opanowania techniki twórczej⁵⁴. Już pierwszy akt opery rozpoczyna się krótką uwerturą w stylu japońskim, stopniowo kreującą atmosferę. W partii Cio-cio-san, Puccini wykorzystał tradycyjne japońskie instrumenty muzyczne, pojawiające się obok instrumentów europejskich. Tak zaaranżowana partia orkiestry tworzy atmosferę, która doskonale współgra z partią śpiewaną i wzbogaca muzyczny wizerunek bohaterki⁵⁵.

Na przykład w taktach 1-18 „Un bel di vedremo” (patrz przykład nr 31) kompozytor użył na początku tonacji *ges-moll*, a fraza zaczyna się od dźwięku *g* w oktawie dwukreślnej, w dynamice *piano*, dzięki czemu odbiorca może wtopić się w marzenia dziewczyny, oczekującej na przyjazd ukochanego. Brzmi w tym nadzieja i przekonanie, że obietnica się spełni. Ponieważ wszystko rozgrywa się jedynie w jej wyobraźni, kompozytor używa do dynamiki *piano* tempa *andante*, aby lepiej wyrazić nastrój.

⁵⁴ Wang Yating, *Technika wokalna i walory artystyczne arii „Un bel di vedremo” z opery „Madame Butterfly”* [D], 2020.

⁵⁵ Hu Ying, *Interpretacja wokalna arii operowej „Un bel di vedremo”* [J], „Edukacja Artystyczna” 2017.

Przykład nr 29. „Un bel di vedremo”, takty 1-18, źródło: <https://it.opera-scores.com>

(fa la scena come se realmente vi assistesse e si avvicina poco a poco allo *sfesí* del fondo)

1 *AND^{te} MOLTO CALMO* $\text{♩} = 42$

BUTTERFLY

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

12 *AND^{te} MOLTO CALMO* $\text{♩} = 42$

pp come da lontano *sostenendo*

BUTTERFLY

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

BUTTERFLY *poco rall.*

ma - re. E poi..... la nave ap - pa - re.....

poco rall.

BUTTERFLY *Un poco mosso* *ritenuto*

Poi la na - ve bian - ca en - tra nel por - to,

Un poco mosso *ritenuto*

p *mf*

BUTTERFLY *Un poco mosso* *con passione* *ritenuto*

romba il suo sa - lu - to Ve - di? È..... ve -

Un poco mosso *f con passione* *ritenuto*

mf

BUTTERFLY *dolcemente* *rall.*

- nu - to! Io non gli scendo in - con - tro. Io no. Mi

dolcemente *rall.* *pp*

Śpiew Cio-Cio-San jest pełen czułości i wyjątkowych emocji, co stanowi spójną formę muzycznej ekspresji w lirycznych fragmentach dzieła. Puccini wykorzystuje też sceny

ensamblowe, harmonię i fragmenty orkiestrowe, kreując w ten sposób atmosferę, rozwój fabuły i tworzy wizerunek bohaterki⁵⁶.

Aria „Un bel di vedremo” umiejscowiona jest w drugim akcie opery. Analizę tej arii można przeprowadzić na kilku poziomach: melodia, harmonia, tekst i kontekst dramatyczny.

Melodia arii „Un bel di vedremo” charakteryzuje się liryzmem i wyrafinowaniem. Linia melodyczna jest śpiewna i bogata w emocje, co pozwala sopranistce wyrazić pełnię uczuć Cio-Cio-San. Puccini stosuje długie, łukowate frazy melodyczne, które często wznoszą się i opadają, odzwierciedlając falowanie nadziei i wątpliwości bohaterki. Użycie chromatyki w niektórych fragmentach dodaje napięcia i podkreśla dramatyzm sytuacji. Harmonia w „Un bel di vedremo” jest złożona i pełna subtelnych barw. Puccini wykorzystuje zmiany harmoniczne do podkreślenia kluczowych momentów tekstu i emocji postaci. Dzieje się to poprzez użycie ciekawych rozwiązań harmoniczych i modulacji, które mają za zadanie podkreślić zobrazowanie świata wewnętrznych doznań Cio-Cio-San. Harmonia ta współgra z linią melodyczną, wzmacniając uczuciowy charakter arii. Tekst arii „Un bel di vedremo” jest bezpośrednio związany z dramaturgią opery, opowiadając o nadziei Cio-Cio-San na powrót Pinkertona. Słowa arii odzwierciedlają wierność i niezachwianą wiarę bohaterki w miłość, a także jej samotność i rozpacz. Puccini z niezwykłą wrażliwością łączy muzykę z tekstem, tworząc jednolity i głęboko poruszający obraz emocjonalny. „Un bel di vedremo” jest kulminacyjnym momentem opery, podkreślającym tragiczny los Cio-Cio-San. Aria ta nie tylko prezentuje wewnętrzny świat bohaterki, ale również wzmacnia dramatyzm sytuacji – słuchacz, w przeciwieństwie do Cio-Cio-San, jest świadomy tego, co przyniesie przyszłość. Ta świadomość sprawia, że aria nabiera dodatkowego wymiaru emocjonalnego, będąc jednocześnie wyrazem nadziei i preludium do nadchodzącej tragedii. „Un bel di vedremo” jest arcydziełem muzycznym, które za pomocą melodyjności, harmonii, tekstu i kontekstu dramatycznego kreśli bogaty obraz emocjonalny. Puccini z niezwykłą wrażliwością łączy te elementy, tworząc jedną z najbardziej poruszających i pamiętnych arii w literaturze operowej.

Ekspresja muzyczna jest ważną częścią twórczości operowej Pucciniego, pokazując jego

⁵⁶ Hu Jiaoying, *Jak uchwycić styl liryczny postaci kobiecych w operach Pucciniego* [J], Harbin Normal University, 2016.

niezrównane mistrzostwo. W *Madame Butterfly* kreacja muzyczna polega na nowatorskim podejściu łączącym styl europejskiej muzyki operowej z elementami muzyki japońskiej. Puccini w sposób naturalny połączył japońskie melodie z włoskim stylem weryzmu, tworząc niepowtarzalne brzmienie i nie wywołujący u słuchacza najmniejszego poczucia niezgodności czy dysonansu⁵⁷. Zwłaszcza aria bohaterki „Un bel di vedremo” jest kwintesencją rozwoju muzyki w kierunku realizmu, nie tracąc nic z lirycznego, belcantowego prowadzenia linii melodycznej, wchodząc do kanonu arii operowych. Nie tylko ubarwia operę, lecz wręcz weszła do kanonu operowego. Według przybliżonych statystyk „Un bel di vedremo” wykonano już tysiące razy na całym świecie. Istnieją też setki nagrań płytowych lub koncertów live z zapisem tej arii w samych Chinach, świadczących o niezwyklej popularności arii. W „Un bel di vedremo” Puccini wykorzystał wyjątkowość barwy i brzmienia sopranowego, ukazując wyjątkowość japońskich kobiet, ich delikatność, czułość i niezłomną wierność⁵⁸. Puccini użył metrum na 6/4 oraz cieplej tonacji Ges-dur, która w pełni demonstruje wiarę japońskiej gejszy w idealną miłość.

W operze *Madame Butterfly* Puccini wykorzystał wiele elementów kulturowych, takich jak „Lion Dance” i „Kwiaty wiśni”, które są znanymi japońskimi pieśniami ludowymi. Puccini świetnie połączył wykorzystanie bogatego instrumentarium z partiami śpiewanymi, znacznie zwiększając atrakcyjność tych ostatnich i czyniąc wizerunek Cio-Cio-San bardziej żywym i pełnym, a artystyczny wyraz bardziej wyrazistym.

Powyższy utwór ma strukturę trzyczęściową z powtórzeniem. Łącznie składa się z 70 taktów pogrupowanych w część A, część B, powtórzenie część A' oraz zakończenie. Cała pieśń przebiega głównie w tonacji Ges-dur, zmiany w tonacjach zachodzą zgodnie z ekspresją nastroju, a wszystkie tonacje są związane z tonacją główną. Poza kwestią tonacji zachodzą także zmiany w metrum wynikające z ekspresji i dramaturgii utworu. Część A przebiega w metrum 3/4, część B w metrum 2/4 i 4/8, część powtarzana powraca do metrum 3/4. Struktura pieśni widnieje w tabeli poniżej:

⁵⁷ Jiang Xiao, *Analiza muzyczna i wskazówki wykonawcze arii operowej „Un bel di vedremo”* [D], 2011

⁵⁸ Jin Miaohong, *Muzyczna charakterystyka artystyczna i wykonanie wokalne arii sopranowych z oper Pucciniego – na przykładach „Vissi d'arte, vissi d'amore” i „Un bel di vedremo”* [J] Southwest University, 2013.

Tabela 7: Struktura arii *Słoneczny dzień*

Trzy części							
część	A początek		B środek		A 'powtórzenie		
frazy	a	b	c	d	a'	b'	zakończenie
takty	1-8	9-18	19-37	38-48	49-56	57-62	63-70
tonacja	Ges-----b----f-----Des----Ges---b---Es----Ges--						
metrum	3/4-----2/4-----4/8-----3/4-----						

Część A składa się z dwóch pozostających w kontraście fraz **a** i **b**. Fraza **a** rozwija główny temat, a jej melodia służy zaprezentowaniu osobowości bohaterów, jest zbudowana z pozostających ze sobą w relacji echa motywu wiodącego i głównego tematu. Fraza **b** kontrastuje z frazą **a**, następuje zaraz po niej; pod względem tonacji, motywu tworzy wobec frazy **a** emocjonalny kontrast.

Główna melodia we frazie **a** posiada łącznie 8 taktów, składa się z czterech fragmentów, przebiega w metrum $\frac{3}{4}$, w rytmie ćwierćnut i ósemek, cały rytm jest stosunkowo swobodny. Utwór rozpoczyna się w tempie Largo, z punktu widzenia tempa oraz rytmu słuchacze odnoszą wrażenie spokoju. W pierwszym fragmencie (takty 1-2) pojawia się motyw wiodący rozpoczynający się w oktawie dwukreślnej głównego dźwięku bG w dynamice **p**, następnie schodzi do dźwięku IV stopnia bE i powraca do wysokich dźwięków bG - bE , harmonia przebiega od I—VI₇. Użycie równoległych akordów dominanty w celu uzyskania syntezy tonalnej jest bardzo typowe dla progresji harmoniczných. Do jasnego brzmienia tonacji durowej wprowadzone zostały mroczne dźwięki molowe, w ten sposób dochodzi do ukształtowania miękkiej barwy harmoniczných. Następnie zachodzi wejście w drugą stronę z bG - bE do F oraz powtórzenie ćwierćnut w harmonii V stopnia.

W pierwszym fragmencie harmonia rozwija się w schemacie I-IV-V łącząc tonację w partyturze, wysokie dźwięki przebiegają w schemacie Ges, Es, Ges, Es, F, F .

W tym miejscu materiał muzyczny tworzy frazy **a** i **b**. Materiał frazy **a** to Ges, Es, Ges,

Es, wahania” o małą sekundę nadają odczuciu spokoju nastrój delikatnego niepokoju. Pierwsza nuta Ges jest stosunkowo długa, buduje wrażenie istnienia odległego obrazu, stanowiąc odpowiedź na materiał muzyczny F-F frazy **b**. Obie frazy wspólnie tworzą odczucie głębi, spokoju, dalekosiężnych perspektyw, formując wiodący motyw (patrz przykład nr 30).

Przykład nr 30. Takty 1-2, wiodący motyw

ANDANTE MOLTO CALMO ♩ = 42 主导动机

BUTTERFLY

Un... be! di, ve - dre - mo

材料a 材料b

12 ANDANTE MOLTO CALMO ♩ = 42

pp come da lontano sostenendo

G: I VI, V

[Chiński tekst na partyturze od lewej: materiał a, wiodący motyw, materiał b]

W drugim fragmencie (takty 3-4) melodia rozpoczyna się na głównym dźwięku ^bE, harmonia to VI-V, występuje tu naśladowanie motywu wiodącego, wysokie dźwięki przebiegają w schemacie Es, B, Es, B, Des, Des (patrz przykład nr 31).

Przykład nr 31. Takty 3-4

BUTTERFLY

var - si un fil di fu - mo sull'e -

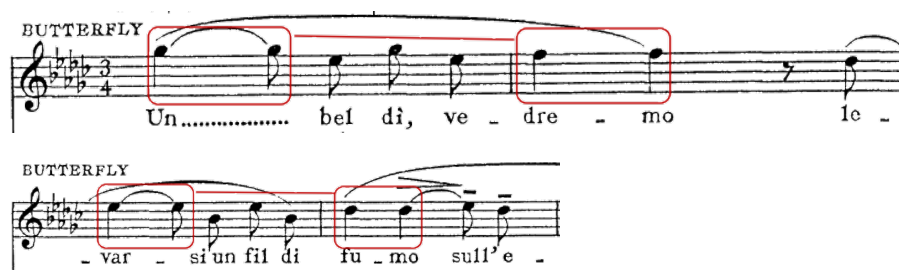
模仿主导动机

G: VI V

[Chiński tekst na partyturze: naśladowanie głównego motywu]

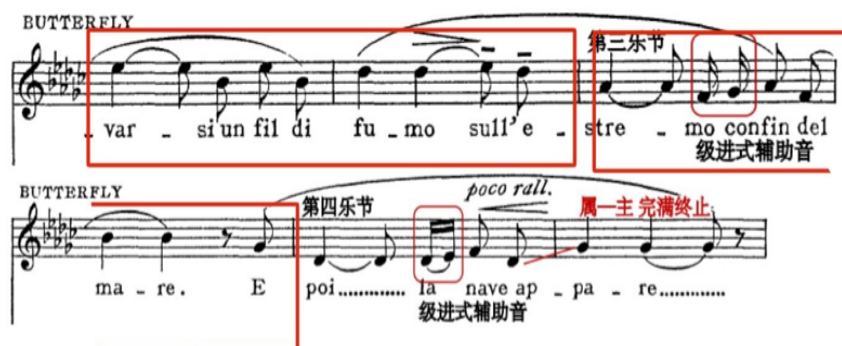
W taktach 1-4 struktura wysokich dźwięków [partii wokalne] to Ges, F, Es, Des, od głównego dźwięku do dominanty melodia rozwija się opadając. W obrazie muzycznym „daleko” przechodzi w „blisko” tworząc symbolikę „westchnięcia” (patrz przykład nr 32).

Przykład nr 32. Struktura wysokich dźwięków w taktach 1-4 – przykład nutowy



W trzecim fragmencie (takty 5-6) melodia jest zmodyfikowanym motywem wiodącym, wysokie dźwięki przebiegają według schematu Es, B, Es, B, Des, Es, Des, po dołączeniu nuty pomocniczej interwał wysokich dźwięków ulega zwężeniu, nastrój rozwija się stopniowo i spokojnie tworząc przygotowanie dla frazy **b**. W czwartym fragmencie (takty 7-8) wysokie dźwięki przebiegają w schemacie As, F, Ges, As, F, B, Ges, melodia jest imitacją fragmentu trzeciego. Frazy **a** kończy się przejściem z dominanty do dźwięku głównego z pełnym zakończeniem (patrz przykład nr 33).

Przykład nr 33. Takty 5-8



[Chiński tekst na partyturze: trzeci muzyczny fragment, czwarty muzyczny fragment, progresywne dźwięki pomocnicze, dominanta-główny dźwięk, pełne zakończenie]

Na podstawie powyższego opisu zauważamy, iż główna melodia w oparciu o główny akord i wstawione akordy III i IV stopnia rozbrzmiewa z miękką barwą, wysokie dźwięki [partii wokalne] najpierw opadają, a później wstępują, każdy z nich znajduje się w granicach czterech stopni. Motyw wiodący (takty 1-2) dostarcza podstawowego materiału muzycznego dla frazy **a**. Użycie motywów wiodących może reprezentować konkretne wydarzenia dotyczące postaci, może też symbolizować ich osobowość, otoczenie lub atmosferę stanowiąc mechanizm połączenia postaci z fabułą. Motyw wiodący jest ucieleśnieniem głównej bohaterki Cio-cio-san, symbolizującym jej cierpliwe oczekiwanie na ukochanego.

Fraza **b** kontrastuje z frazą **a** pod wieloma względami (patrz tabela 8).

Tabela 8. Porównanie materiału muzycznego fraz **a** i **b**

	fraza a	fraza b
Tonacja	Ges	b
Interwały	skaczące	progresywne
struktura rytmiczna	długa wartość	krótka wartość
schemat harmoniczny	główny dźwięk – dominanta	dominanta – główny dźwięk
Lina melodyczna	wschodząca- opadająca	opadająca- wschodząca

Źródło danych: kompilacja własna Autorki

Część B składa się z dwóch fraz: **c** i **d**; cały fragment ma charakter molowy, dochodzi do zmian w metrum akompaniamentu, materiał muzyczny pochodzi z fraz **a** i **b**, jest użyty w zintegrowany sposób. Frazy kończą się na dźwięku dominanty C, jest to zakończenie niepełne. W melodii zastosowano wiele powtórzeń dźwięków, zmiany tempa i dynamiki, które służą ukazaniu fantazji Cio-cio-san oraz scenerii jej oczekiwania (patrz przykład nr 34).

Przykład nr 34. Fraza c

BUTTERFLY *a Tempo* 主和弦分解 同音反复 主和弦分解
 15 met-to là sul ci-glio del col-le e a-spet-to,
a Tempo *pp*

BUTTERFLY 同音反复——强调主音
 e a-spet-to gran tem-po e non mi pe-sa,.....

BUTTERFLY *rit.* *a tempo* 速度变化、animando un poco
 la lun-ga at-te-sa. E-u-
pp *rit.* *p* *animando un poco*

BUTTERFLY 同音反复 迂回试级进
 -sci-to dal-la ol-la cit-ta-di- na.....

BUTTERFLY 速度变化 *rall.un poco*
 un uo-mo, un pic-ciol pun-to s'av-
Prall.un poco

BUTTERFLY 迂回试级进 结束属音——不完美终止
 - via per la col-li-na.....

[Treść czerwonych znaków od lewej strony i w dół jest następująca: rozłożony główny akord, powtórzenia dźwięków, rozłożony główny akord, powtórzenia dźwięków, podkreślenie głównego dźwięku, zmiana tempa, powtórzenia głównych dźwięków, progresywne rondo, zmiana tempa, progresywne rondo, zakończenie na dźwięku dominanty- niepełne zakończenie]

Fraza **d** ma charakter narracyjny, co jest dość często stosowane podczas komponowania arii w stylu werystycznym. Zabieg ten nadaje muzyce charakter dramatyzmu.

Część A' jest powtórzeniem części A, tutaj jednak podczas wykonywania fraz z głównym tematem dochodzi do stopniowego wzmacniania dynamiki, nastrój jest znacznie bardziej spotęgowany. W trakcie ponownego wykonywania fraz głównego tematu nuty są powtarzane z podziałem wartości, co rozбивa stosunkowo jednolitą i spokojną melodię głównego tematu z części A (patrz przykład nr 35).

Przykład nr 35. Ponowne wykonanie głównego tematu – podział wartości [nut]

[Treść czerwonych znaków od lewej strony i w dół jest następująca: ponowne pojawienie się głównego tematu]

Fraza **b'** jest punktem kulminacyjnym arii, rozwiniętym z wiodącego tematu. Rytm melodii jest zwarty, partia wokalna jest nieustannie rozwijana od głównego dźwięku do najwyższej w utworze nuty B, jej melodia kończy się w sposób niepełny (patrz przykład nr 36), zaś akompaniament powtarza główny temat kończąc utwór na głównym akordzie.

Przykład nr 36. Fraza b'

BUTTERFLY (a Suzuki) 节奏型密集

Tutto que-sto avver-rà, te lo pro-met-to.

BUTTERFLY 节奏型密集 poco rall. cres.

Tien-ti la tua pa-u-ra, io con si-cu-ra fe-de l'a-

BUTTERFLY LARGAMENTE 最高音 (Butterfly e Suzuki si abbracciano commosse)

spet-to.

[Treść czerwonych znaków od lewej strony i w dół jest następująca: zwarty rytm, zwarty rytm, najwyższy dźwięk partii wokalne]

Melodia przebiega stosunkowo jednolicie – w spokojnej atmosferze, przygotowując nadejście dramatycznego punktu kulminacyjnego.

5.5 Podsumowanie rozdziału

Porównanie postaci Mimì z opery *La Bohème* Giacomo Pucciniego, Cio-Cio-San z opery *Madame Butterfly* tego samego kompozytora, oraz Liù z *Turandot* pozwala na analizę postaci i ich zależności od istotnych aspektów życia, jakimi są miłość i śmierć. Każda z tych bohaterek odzwierciedla inne podejście do życia i jego problematyki. Oczywiście zderza się też z innymi wydarzeniami, ale nastawienie do życia, otwartość, poświęcenie i prostolinijność są niewątpliwie cechami wspólnymi. Każda z bohaterek przeżywa inną historię miłosną. Niestety wszystkie skazane są na dramat i przegraną. Należy zauważyć, że Puccini tworzy idealną wersję wymarzonej kobiety, która nie ma sobie przebiegłości, ale jest kwintesencją kobiecej dobroci.

Mimì, bohaterka opery *La Bohème*, uosabia kruchość i delikatność kobiecej natury. Jest skromną szwaczką, której życie toczy się w ubogim środowisku artystów. Jej kobiecość

wyraża się poprzez ciepło, prostotę i pragnienie miłości, które zderzają się z brutalną rzeczywistością choroby i biedy. Mimì jest postacią, która nie walczy ze swoim losem, lecz przyjmuje go z pokorą, co nadaje jej tragiczny wymiar. Jej śmierć na skutek gruźlicy jest powolna i cicha, odzwierciedla delikatność jej charakteru. Mimì umiera otoczona przyjaciółmi, w atmosferze smutku i rezygnacji, co ukazuje kruchość życia i nieuchronność śmierci w świecie, w którym miłość nie wystarcza, by pokonać cierpienie.

Liù z opery *Turandot* jest postacią, której kobiecość opiera się na cichej, oddanej miłości i bezwarunkowym poświęceniu. Jest służącą zakochaną w księciu Kalafie, ale jej uczucie jest beznadziejne, skazane na nieszczęście, ponieważ księżę kocha lodowatą księżniczkę Turandot. Liù nie oczekuje wzajemności, a jej miłość objawia się w bezgranicznej wierności. Kulminacją tej miłości jest jej tragiczna śmierć – Liù popełnia samobójstwo, aby chronić Kalafę przed zdradzeniem jego imienia. Jej śmierć to akt najwyższego poświęcenia, który podkreśla jej odwagę i siłę. Liù uosabia kobiecość ofiarną, pełną pokory, ale również niesamowitą wewnętrzną moc, która ostatecznie prowadzi ją do śmierci w imię miłości.

Kobiecość w operach Pucciniego, na przykładzie postaci Mimì, Liù i Suor Angeliki, jest wielowymiarowa, pełna różnorodnych odcieni i emocji. Każda z tych kobiet, mimo że pochodzi z różnych środowisk i zmaga się z różnymi wyzwaniami, dzieli wspólny los, gdzie miłość, cierpienie i śmierć są nieodłącznymi elementami ich egzystencji. Śmierć tych postaci nie jest jedynie tragicznym zakończeniem ich historii, ale wyrazem głębszej prawdy o życiu, które jest kruchym, pełnym poświęcenia procesem, często naznaczonym bólem. Puccini ukazuje kobiecość jako siłę, która przetrwa nawet w obliczu nieuchronnej śmierci, podkreślając jej emocjonalną intensywność, gotowość do ofiary i duchowe piękno.

6. Analiza postaci kobiecych w operach *Tosca* i *Suor Angelica*

6.1 Opery *Tosca* i *Suor Angelica*

6.1.1 Opera *Tosca*

Tosca to trzyaktowa opera napisana i wystawiona po raz pierwszy przez Pucciniego w Operze Constanzi w Rzymie w dniu 14 stycznia 1900 roku. Pierwowzorem tej opery był dramat „Tosca” XIX-wiecznego francuskiego dramatopisarza Victora Liéna Sardou, na podstawie którego Giuseppe Giacosa i Ruggero Illica napisali libretto operowe. Na tej podstawie Puccini nadał *Tosce* nowe życie⁵⁹.



Ryc. 5. Kadry z *Toski*⁶⁰

⁵⁹ Gong Ni, *Analiza i interpretacja cech charakteru i emocji bohaterki opery „Tosca”* [J], „Art Research” 2016(1).

⁶⁰ Źródło:

https://www.zhihu.com/question/266638777/answer/894151115?utm_psn=1754993926446895104

To dzieło jest znakomitą przykładem dojrzałego okresu twórczości kompozytora, który miał wówczas 42 lata.

Opera *Tosca* Giacomo Pucciniego, z librettem Luigiego Illicy i Giuseppe Giacosa, jest jednym z najbardziej cenionych dzieł w repertuarze operowym, uznawana za arcydzieło dramatyczne pełne pasji, zdrady i poświęcenia. Premiera miała miejsce w Rzymie w 1900 roku. Akcja opery rozgrywa się w Rzymie, w czasach rządów Napoleona, dokładnie w czerwcu 1800 roku. Składa się z trzech aktów, a jej fabuła koncentruje się na tragicznej historii miłości śpiewaczki operowej Florii Toski, malarza Maria Cavaradossiego i policjanta barona Scarpia.

Zarys libretta

Akt I

Akcja rozpoczyna się w kościele Sant'Andrea della Valle, gdzie malarz Mario Cavaradossi pracuje nad swoim nowym obrazem. Do kościoła przybywa uciekinier, polityczny więzień Angelotti, szukający schronienia. Cavaradossi obiecuje mu pomoc. Następnie pojawia się Tosca, kochanka Cavaradossiego, która jest zazdrosna o modelkę z obrazu, lecz Cavaradossi uspokaja ją, zapewniając o swojej miłości. Po odejściu Toski, malarz pomaga Angelottiemu ukryć się przed policją. Baron Scarpia, naczelnik policji, pojawia się w kościele, poszukując uciekiniera. Wykorzystuje zazdrość Toski, aby skierować jej podejrzenia na Cavaradossiego i rozpocząć poszukiwania.

Akt II

Scarpia w swoim biurze w Palazzo Farnese planuje schwytanie Angelottiego i Cavaradossiego oraz zdobycie miłości Toski. Kiedy Tosca przybywa, próbuje ją przekonać, że Cavaradossi zdradza ją, a następnie pochwała Cavaradossiego pod zarzutem ukrywania uciekiniera. Scarpia oferuje Tosce okrutny wybór: jeśli się z nim prześpi, Cavaradossi zostanie uwolniony. Po dramatycznej, wewnętrznej walce Tosca zgadza się na jego warunki. Scarpia nakazuje symulację egzekucji Cavaradossiego, obiecując, że będzie to tylko udawane

strzelanie, a potem pozwoli im uciec. Po uzyskaniu od Scarpia zapewnienia, Tosca go zabija.

Akt III

Na tarasie Zamku Świętego Anioła Cavaradossi czeka na egzekucję. Tosca informuje go o swojej umowie ze Scarpia i planie symulowanej egzekucji. Mówi mu, aby upadł na ziemię po strzałach i pozostał nieruchomo. Gdy żołnierze strzelają, Cavaradossi pada, lecz Tosca szybko odkrywa, że strzelanie nie było udawane – Scarpia ją oszukał. Gdy policja odkrywa morderstwo Scarpia i zaczyna ją ścigać, Tosca decyduje się na skok z murów zamku, wybierając śmierć zamiast schwytania.

Opera *Tosca* kończy się tragicznie, ale pozostawia widzów z głębokim wrażeniem siły miłości, poświęcenia i walki o wolność. Muzyka Pucciniego doskonale oddaje dramatyzm postaci jak i ich uwikłanie w sytuacje, które stają się nie do przejścia emocjonalną głębię postaci i dramatyczne napięcie, co czyni operę jedną z najbardziej poruszających i popularnych na świecie.

6.1.2 Opera *Suor Angelica*

Suor Angelica stanowi część „Il trittico” stworzonego przez Pucciniego w 1918 roku, którego forma nawiązuje do starożytnej tragedii greckiej. Zawiera on trzy utwory o podobnej stylistyce, ale różne pod względem treści. W 1918 roku Puccini skomponował trzy oddzielne opery: *Il Tabarro*, *Suor Angelica* i *Gianni Schicchi*.

Zarys libretta

Opera *Suor Angelica* to jednoaktowe dzieło Giacomo Pucciniego, będące środkową częścią tryptyku operowego, znanego jako *Il trittico* (wraz z *Il tabarro* i *Gianni Schicchi*). Premiera całego tryptyku miała miejsce w Nowym Jorku w Metropolitan Opera w 1918 roku. *Suor Angelica* jest operą o charakterze dramatycznym, rozgrywającą się w klasztorze we Włoszech na przełomie XVII i XVIII wieku. Historia koncentruje się na tytułowej postaci, siostrze Angelice, która skrywa bolesną tajemnicę.

Opera otwiera się scenami codziennego życia zakonnic w klasztorze. Siostry oddają się modlitwie, pracy i, czasami, małym przyjemnościom, jak cieszenie się promieniami słońca w ogrodzie klasztornym. Wśród nich jest Suor Angelica, która od siedmiu lat nie otrzymała żadnych wiadomości od swojej rodziny. Kiedyś była arystokratką, ale po niesławnym narodzeniu nieślubnego dziecka została oddana do klasztoru. Pewnego dnia do klasztoru przybywa ciotka Angeliki, księżna, z wiadomością, która ma zmienić życie młodej zakonnicy. Informuje ona Angelikę, że jej dziecko, które zostawiła za sobą, zmarło dwa lata wcześniej. Ta wiadomość pogrąża Angelikę w głębokim smutku i desperacji. Przepelniona bólem i tęsknotą za swoim dzieckiem, Angelica podejmuje tragiczną decyzję o odebraniu sobie życia, używając trucizny, którą sporządziła ze ziół zebranych w klasztornym ogrodzie. Po wypiciu trucizny, Angelica uświadamia sobie, że popełniła grzech samobójstwa, przez co może nigdy nie zobaczyć swojego dziecka w niebie. W akcie rozpacz, modli się do Maryi o łaskę i przebaczenie. Opera kończy się wizją cudu - Matka Boża ukazuje się Angelice, prowadząc za rękę jej umarłe dziecko, co sugeruje, że jej prośba o przebaczenie została wysłuchana.

Suor Angelica jest głęboko poruszającym dramatem, eksplorującym tematy winy, pokuty i odkupienia. Opera bada również skomplikowane relacje rodzinne i społeczne napięcia, jakie mogą prowadzić do tragedii. Mimo że akcja dzieje się w zamkniętym świecie klasztornym, emocje i dramat są uniwersalne, a muzyka Pucciniego - intensywna i pełna uczucia - dodatkowo potęguje dramatyzm historii. *Suor Angelica* oferuje widzom zarówno momenty lirycznej zadumy, jak i mocne, dramatyczne kulminacje, czyniąc z tej opery jedno z najbardziej poruszających dzieł Pucciniego.



Ryc. 6. Zdjęcie ze spektaklu *Suor Angelica*⁶¹

6.2 Analiza postaci Toski

6.2.1 Tosca – analiza dramaturgiczna

Analiza dramaturgiczna postaci Florii Toski, tytułowej bohaterki opery *Tosca* Giacomo Pucciniego, pozwala zgłębić jej złożoność, ewolucję oraz kluczowe motywy, które kształtują jej postać na przestrzeni dzieła. Tosca to wybitna śpiewaczka operowa, kochanka malarza Maria Cavaradossiego, charakteryzująca się silną osobowością, pasją oraz głębokim uczuciem. Jej historia jest dramatem o miłości, zazdrości, poświęceniu i tragedii. Tosca jest przedstawiona jako niezależna, silna kobieta, kierująca się własnymi przekonaniem i emocjami. Jej postać łączy w sobie pasję życiową z głęboką wrażliwością artystyczną, co znajduje odzwierciedlenie zarówno w jej relacjach z innymi, jak i w decyzjach, przed którymi staje. Związek Toski z Cavaradossim jest fundamentem jej egzystencji. Miłość, jaką darzy malarza, jest absolutna, ale niesie ze sobą również zazdrość i niepewność, które są istotnym elementem jej charakteru. Te emocje są motorem napędowym wielu jej działań i decyzji.

⁶¹ Źródło: (<https://www.trueart.com/news/356850.html>)

Postawa Toski wobec barona Scarpia, symbolu tyrani i nadużycia władzy, ukazuje jej odwagę oraz gotowość do walki o sprawiedliwość. Mimo początkowego strachu, Tosca stawia czoła Scarpia, co świadczy o jej niezłomności i moralnej sile. Na początku opery Tosca może wydawać się naiwnie wierząca w nieskomplikowaną miłość i szczęście. Jednak konfrontacja z brutalną rzeczywistością i postacią Scarpia zmusza ją do dojrzałego spojrzenia na świat i podejmowania trudnych decyzji.

Kluczowym momentem dla postaci Toski jest decyzja o zabiciu Scarpia, aby uratować Cavaradossiego. Ten akt, będący zarówno wyrazem miłości, jak i desperacji, ostatecznie przekształca ją w postać tragiczną, gotową na największe poświęcenie.

Relacja między Toską a Scarpia stanowi oś konfliktu między osobistymi uczuciami a bezwzględną władzą. Tosca, walcząc o miłość, jednocześnie staje się symbolem sprzeciwu wobec tyrani. Jako śpiewaczka operowa, Tosca żyje na pograniczu sztuki i rzeczywistości. Jej życie, podobnie jak opera, jest pełne dramatyzmu i emocji, co Puccini zręcznie wykorzystuje, tworząc wielowymiarowy portret artystki wpłątanej w wir wydarzeń historycznych.

Tosca Giacomo Pucciniego to postać o głębokiej psychologicznej złożoności, której losy są dramatem o miłości, zazdrości, odwadze i ostatecznym poświęceniu. Jej historia, będąca zarówno osobistym dramatem, jak i refleksją nad sztuką i władzą, pozostaje jednym z najbardziej poruszających dzieł operowych, a Tosca - jedną z najbardziej fascynujących postaci scenicznych.

6.2.2 Relacje Toski z innymi postaciami

Nazwa roli	Floria Tosca	Mario Cavaradossi	Vitellio Scarpia	Angelotti	Spoletta	Inne role
Znaczenie w operze	śpiewaczka	ukochany Toski, malarz	komisarz policji	zbiegły więzień	zastępca komisarza policji	Duchowieństwo kościelne, chór, ludzie, strażnicy
Podział partii	Sopran	Tenor	Baryton	Bas	Baryton	

Tabela 9. Zestawienie głównych postaci opery *Tosca*

Źródło danych: kompilacja własna Autorki

Jak pokazano w tabeli nr 9, sieć powiązań interpersonalnych Toski jest bardzo wyraźna, skupiona głównie wokół jej ukochanego i komisarza policji. W imię zasady „ratuj i daj się uratować” Tosca miała bliskie stosunki z szefem policji. Ale ponieważ jej ukochany został stracony, a ona, która zamordowała szefa policji, nie mogła uniknąć śmierci, wybrała samobójstwo.

6.2.3 Cechy osobowości Toski

Osobowość Florii Toski, tytułowej bohaterki opery *Tosca* Giacomo Pucciniego, jest wielowymiarowa i pełna kontrastów, co czyni ją jedną z najbardziej fascynujących postaci w repertuarze operowym. Tosca to kobieta o silnym charakterze, zdecydowana i pełna pasji, której życie i wybory kształtowane są przez głębokie uczucia oraz wartości, które wyznaje.

Jedną z dominujących cech osobowości Toski jest jej intensywność emocjonalna. Wszystko, co robi, jest napędzane silnymi uczuciami – czy to miłością do Cavaradossiego, zazdrością o niego, czy też nienawiścią do Scarpia. Jej pasja to zarówno jej siła, jak i słabość; pozwala jej na głębokie przeżywanie miłości, ale czyni ją również podatną na manipulację i cierpienie.

Tosca jest postacią niezależną, co wyraża się w jej artystycznym życiu jako śpiewaczka operowa oraz w sposobie, w jaki podejmuje decyzje i stawia czoła wyzwaniom. Jej determinacja w obronie własnej miłości i szczęścia, nawet w obliczu największych przeciwności, ukazuje jej silną wolę i odwagę. Silnie zakorzeniona w wierze chrześcijańskiej, Tosca jest postacią, dla której wartości moralne mają fundamentalne znaczenie. Jej decyzja o zabiciu Scarpia, choć motywowana desperacją i chęcią ochrony ukochanego, jest dla niej ogromnym dylematem moralnym, który ostatecznie popycha ją do akcji. Wiara Toski w dobro, sprawiedliwość i boską interwencję wpływa na jej decyzje i sposób, w jaki interpretuje otaczający ją świat. Zazdrość jest kolejnym ważnym aspektem jej osobowości, który Puccini szczegółowo eksploruje. Tosca jest bardzo zakochana, ale też bardzo zaborcza w stosunku do swojego ukochanego. Boi się o Cavaradossiego i chciałaby ochronić go przed

niebezpieczeństwem, wynikającym z angażowania się jego w działania polityczne.

Ostateczne działania Toski, pełne poświęcenia, podkreślają jej głęboką miłość i lojalność wobec Cavaradossiego. Jej gotowość do poświęcenia własnej moralności, a później życia, dla ratunku ukochanego, świadczy o jej niezwyklej sile ducha i zdolności do największych poświęceń.

Floria Tosca to postać niezwykle bogata i złożona, pełna sprzeczności i kontrastów, co czyni ją jedną z najbardziej realistycznych i poruszających kreacji Pucciniego. Jej historia jest nie tylko dramatem miłosnym, ale też głęboką analizą ludzkiej natury, pokazującą, jak miłość, wiara i determinacja mogą prowadzić do heroizmu, ale też tragedii. Tosca pozostaje symbolem kobiecej siły i emocjonalnej głębi, a jej postać kontynuuje inspirowanie zarówno wykonawców, jak i publiczności na całym świecie.

6.2.4 Miłość i śmierć Toski

Miłość i śmierć są centralnymi motywami w operze *Tosca* Giacomo Pucciniego, ściśle ze sobą powiązanymi i kształtującymi losy głównej bohaterki, Florii Toski. Opera ta, będąca dramatem o miłości, zazdrości, poświęceniu i tragedii, bada skomplikowane relacje między tymi dwoma fundamentalnymi aspektami ludzkiej egzystencji. Miłość Toski do Cavaradossiego jest siłą napędową jej działań i podejmowanych decyzji. To głębokie uczucie, pełne pasji i poświęcenia, determinuje jej wybory, od pierwszych scen pełnych czułych wyznań, poprzez momenty zazdrości i niepewności, aż po dramatyczne decyzje. Puccini ukazuje miłość Toski w pełni jej złożoności jako źródło zarówno ogromnej siły, jak i podatności na cierpienie.

Śmierć w *Tosce* jest nieodłącznie związana z miłością – to miłość prowadzi do śmierci, zarówno w sensie dosłownym, jak i metaforycznym. Decyzja Toski o zabiciu Scarpia, choć motywowana chęcią ochrony Cavaradossiego, oznacza moralną i duchową śmierć dla Toski, która musi złamać własne zasady i przekonania. Finałowa śmierć Toski, będąca aktem desperacji po rzekomej egzekucji Cavaradossiego i odkryciu zdrady Scarpia, jest ostatecznym poświęceniem – Toska oddaje własne życie, nie mogąc żyć w świecie, w którym straciła

wszystko, co kochała.

Puccini eksploruje miłość i śmierć nie tylko jako elementy dramatu indywidualnych postaci, ale także jako uniwersalne motywy ludzkiej egzystencji. Miłość Toski i Cavaradossiego oraz ich tragiczne losy są odzwierciedleniem wiecznego konfliktu między pragnieniem szczęścia a nieuchronnością cierpienia i śmierci. Opera „Tosca” porusza fundamentalne pytania o naturę miłości, wartość poświęcenia i sens życia w obliczu śmierci.

W *Tosce* Pucciniego miłość i śmierć są nierozzerwalnie splecione, tworząc rdzeń dramatyczny opery. Przedstawienie miłości jako siły zdolnej do największych poświęceń, ale także prowadzącej do tragicznych konsekwencji, stanowi o sile i głębi dzieła. Opera ta pozostaje jednym z najbardziej poruszających i emocjonalnie intensywnych dzieł operowych, bada ludzką kondycję w jej najbardziej ekstremalnych manifestacjach – w miłości pragnącej przetrwać śmierć i w śmierci jako ostatecznej ofercie miłości.

Wykonywana przez nią aria „Vissi d'arte” jest jedną z najtrudniejszych arii sopranowych. Puccini nadał jej bardzo regularny rytm, przyspieszający w miarę trwania utworu, zaczynając od ćwierćnut, następnie poprzez dwie ósemki, aż do triol, co stanowi znaczącą zmianę rytmu i doskonale podkreśla trudny los Toski.

Przykład nr 37. Fragment partytury „Vissi d'arte, vissi d'amore”, takty 11-15. Źródło: Jianpuzhai.com (<https://mjianpu.pinguodj.com/>)

11 *poco allarg. con anima*

界 上 受 苦 的 人 们 怀 着 热 诚。
ti - va quan - te mi - se-rie conobbi, a - iu - ta - i.

f *pp poco rall.* *pp*

W arii „Vissi d'arte” możemy usłyszeć subtelne zmiany w dynamice śpiewu, odzwierciedlające zmiany emocjonalne postaci Toski. Na początku aria jest płynna, ożywiona, a tempo jest szybkie, ale stopniowo słyszymy, że dynamika słów słabnie, co wskazując na zmianę nastroju. W taktach 34-35 Tosca wyraża swoje emocje, pytając Boga o sprawiedliwość, wtedy tempo przyspiesza, a dynamika wzrasta. Jednak w takcie 35 jej emocje znów ulegają zmianie. W tym momencie wykonawca musi wybuchnąć energią na niskim dźwięku b w oktawie razkreślnej w takcie 35, zwiększając głośność i dopasowując się do taktu 36.

Przykład nr 38. Fragment partytury „Vissi d'arte, vissi d'amore”, takty 36-37. Źródło: Jianpuzhai.com (<https://mjianpu.pingguodj.com>)



Ostatnie takty 36-37, wykonawczyni powinna wykonać w sposób wzruszający, jakby płacząc, co pozwoli lepiej ukazać los bohaterki, wiemy bowiem, że po wykonaniu tej arii, Tosca desperacko skoczyła z murów, kończąc swoje życie. Szczególnie dwa ostatnie słowa jej pytania ("così ?") powinny być śpiewane z dużym wzruszeniem i quasi bezradnością. Dlatego podczas wykonywania tej części, śpiewaczka powinna wyrazić desperację i bezradność, a zarazem pełną świadomość swojego losu i jego bezsilną akceptację.

Miłość bohaterki jest głównym wątkiem tej opery. Tosca głęboko kocha malarza, Cavaradossiego. Ich miłość jest niczym poruszająca melodia. Ta głęboka miłość czyni ją jedną z najbardziej niezapomnianych bohaterek opery. Los jednak sprawia, że miłość ta napotyka na liczne wyzwania. Aby uratować ukochanego, musi przystać na bezwstydną propozycję komisarza Scarpia, znosząc hańbę i upokorzenia. Serce jej jednak pozostaje czyste, jej dobroć i niewinność napędzają jej pragnienie miłości.

Jej śmierć to męczeństwo miłości. Tosca staje na krawędzi wysokiego budynku i ze zdecydowaniem skacze, wybierając śmierć, rezygnując z tego świata i kończąc swoje

cierpienie. Jej śmierć nie jest uległym poddaniem się, lecz spełnieniem do ostatniego słowa przysięgi miłości. Nie jest już bierną ofiarą, lecz aktywnie wybiera swoje własne przeznaczenie. Jest to protest przeciwko złu i zepsuciu społeczeństwa, i głos w obronie czystej miłości.

Pomiędzy miłością i śmiercią Toski, Puccini zawarł wzruszającą symfonię pełną tragizmu. Poprzez jej postać, Puccini głęboko ujawnia ludzką kruchość oraz siłę miłości. Główna bohaterka opery *Tosca* jest nie tylko pierwszoplanowym wizerunkiem muzycznym, lecz także uosobieniem miłości i śmierci, a jej tragiczny los prowokuje do głębokich refleksji nad znaczeniem miłości i ludzkiego życia.

6.3 Muzyczny wizerunek Toski

6.3.1 Analiza arii „Vissi d’arte”

Partia Toski nosi niepowtarzalne cechy włoskiego sopranu: jest głęboka i nastrojowa, wysoka i dźwięczna, pełna emocjonalnego uroku i długo pozostająca w pamięci⁶².

⁶² Xie Jin, Gong Bao, *Krótką analiza techniki wokalne utworu „Vissi d'arte, vissi d'amore” z opery „Tosca”* [J], „Drama House” 2018(2).

Przykład nr 39

The image displays a musical score for a vocal and piano duet. The vocal line is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piano accompaniment is in bass clef. The score is divided into two systems. The first system features a vocal melody with lyrics in Italian and Chinese. The piano part provides a rhythmic and harmonic foundation. The second system continues the vocal melody, with the piano part becoming more active. Dynamic markings such as *f*, *p*, *pp*, and *dolcissimo* are used throughout the score to indicate changes in volume and mood. The lyrics are written in both Italian and Chinese characters.

Jak pokazano na przykładzie nr 39, w takcie 27 arii „Vissi d'arte, vissi d'amore” Puccini doskonale wykorzystuje zmianę dynamiki, która rośnie, a następnie słabnie, pokazując, że Tosca chce mówić, ale waha się, czy powinna. Każde jej słowo pełne jest łez, linie melodyczne są płynne, a ekspresja artystyczna bardzo silna. Wszystko to wprowadza nas w jej wewnętrzny świat, jakbyśmy oglądali jej ostatnie zmagania przed emocjonalnym wybuchem.

6.3.2 Ekspresja muzyczna

Oprócz wzorowania się na pewnych elementach stylu Wagnera, Puccini wykorzystał tu także własną kreatywność i niepowtarzalną koncepcję, nadając muzyce gęstą fakturę, pełną harmonię i barwne orkiestracje, co sprawia, że wszystkie partie brzmią bardzo śpiewnie, żywo i zachwycają paletą barw. W partii wokalne Toski głęboka miłość do młodego malarza i bezwzględna krytyka otaczającej rzeczywistości stanowią główną treść. Ta muzyczna ekspresja dobrze pasuje do dramatycznej i mrocznej linii fabuły. Kolejne losy Toski odzwierciedlają starcie dwóch ówczesnych głównych włoskich ugrupowań politycznych i ich odmiennych światopoglądów. Pomiedzy zaś rewolucją i kontrewolucją Puccini stawia Toskę,

politycznie naiwną, lecz uczciwą i emocjonalnie szczerą. Ważnym przejawem stylu werystycznego Pucciniego jest również posługiwanie się kobiecą perspektywą w ukazywaniu rzeczywistości społecznej⁶³.

Tosca jest absolutną protagonistką opery. Jest piękna, czarująca i pobożna, ale też jej koniec jest nieunikniony. Puccini odwołał się do prawdziwej historii miłosnej, która miała miejsce w Rzymie we Włoszech w 1800 roku. Ponieważ Tosca miała swój pierwowzór, jej muzyczna postać została ukształtowana w sposób bardziej żywy i trójwymiarowy. Dlatego wykonawczynie, podczas interpretacji tej arii, musi zintegrować kontrolę nad oddechem, rytmem i emocjami, wczuć się w wewnętrzny świat Toski, aby precyzyjnie wykonać założone zadanie.

Przykład nr 40. „Vissi d'arte, vissi d'amore”, takty 16-18. Źródło: Jianpuzhai.com

(<https://mjianpu.pingguodj.com/>)

16

p con grande sentimento

永 远 是虔诚的信徒, 时常向
Sem - pre con fè sin - ce - ra, la mia pre-

dolcissimo, con grande sentimento

pp

⁶³ Fu Rao, *Stadium charakterystyki dramatycznej klasycznych postaci kobiecych w operach Pucciniego* [D], Uniwersytet Jilin, 2019.

Jak pokazano na przykładzie nr 40, począwszy od taktu 16, dominującą rolę w melodii odgrywają progresje co wskazuje na wejście w kulminacyjny punkt wykonania. Widać, że Puccini oznaczył partię orkiestry w *piano pianissimo*.

Przykład nr 41. „Vissi d'arte, vissi d'amore”, takty 33-36

33 *cresc. molto*

绝望的时刻, 为何, 为何, 上帝
l'o-ra del do-lor per - chè, per - chè, Si -

35 *f molto allarg.* *rall.*

啊! 啊 为何对我这样 残酷 无
gnor. ah per-chè me ne ri-mu - ne - ri co-

f *pp* *col canto*

Jak pokazano na przykładzie nr 41, w taktach 33-36, użycie triol jest dość częste, a

zmiany rytmu wymagają od śpiewaczki precyzyjnie dopasowanego tempa i dynamiki. W takcie 36 Puccini oznaczył sposób towarzyszenia orkiestry jako *col canto* (za śpiewem), co znaczy, że dał wolną rękę w kreowaniu emocjonalnym i muzycznym frazy przez wykonawczynię.

Aria „Vissi d'arte” z drugiego aktu opery *Tosca* Giacomo Pucciniego prezentuje głębię emocjonalną i dramatyczny konflikt wewnętrzny tytułowej bohaterki, Florii Toski. Aria ta pojawia się w krytycznym momencie opery, kiedy Tosca stoi przed moralnym dylematem, zmuszona do podjęcia decyzji, która zaważy na losie jej ukochanego, Cavaradossiego, a także popchnie ją na drogę śmierci. „Vissi d'arte” jest śpiewana przez Toscę po tym, jak baron Scarpia, naczelny policji, proponuje jej okrutny układ: jej ciało w zamian za życie Cavaradossiego. W tym momencie Tosca, która do tej pory żyła życiem poświęconym sztuce, miłości i wierze, znajduje się w sytuacji bez wyjścia, co prowadzi ją do zadania fundamentalnego pytania o sens cierpienia i niesprawiedliwości, której doświadcza. Tekst arii „Vissi d'arte, vissi d'amore” (Żyłam dla sztuki, żyłam dla miłości – tłum. wł.) odzwierciedla bezpośrednio życiowe priorytety Toski. Słowa te wyrażają jej głębokie rozczarowanie i zranienie wynikające z brutalnej rzeczywistości, która brutalnie wkracza w jej życie. Tosca zwraca się w modlitwie do Boga, pytając, dlaczego musi cierpieć mimo życia pełnego wiary, miłości i oddania sztuce. „Vissi d'arte” jest liryczną, emocjonalnie naładowaną kompozycją, która podkreśla dramatyczną intensywność momentu. Puccini wykorzystuje spokojną, ale namiętną melodię, aby wyrazić wewnętrzny ból i konflikt Toski. Orkiestracja arii jest subtelna, co pozwala głosowi sopranowemu dominować i przekazywać głębię uczuć Toski. Dynamika i tempo są zróżnicowane, co dodatkowo wzmacnia ekspresję emocjonalną. Interpretacje arii „Vissi d'arte” mogą różnić się w zależności od śpiewaczki wykonującej rolę Toski, jednak każda z nich dąży do ukazania wewnętrznej siły, desperacji i dylematu moralnego bohaterki. Aria ta wymaga nie tylko doskonałych umiejętności wokalnych, ale także głębokiego zrozumienia emocjonalnego konfliktu, co czyni ją jednym z najbardziej wymagających i ikonicznych momentów w repertuarze sopranowym. Aria stanowi kluczowy moment w *Tosce*, podkreślając tragiczny los głównej bohaterki oraz jej głębokie poczucie niesprawiedliwości. Aria ta nie tylko ukazuje osobisty dramat Toski, ale również stawia pytania o naturę cierpienia, sens poświęcenia i rolę sztuki w życiu człowieka. Jest to moment refleksji, który przerywa

dramatyczną akcją i pozwala publiczności głębiej zrozumieć motywacje oraz wewnętrzny świat Toski.

6.4 Analiza wizerunku postaci Angeliki

6.4.1 Analiza dramaturgiczna postaci Suor Angelica

Wizerunek Angeliki jest skonstruowany w sposób bardzo ciekawy i stanowi on rzadkość w operach ze środkowego i późnego okresu twórczości Pucciniego. Choć jest to część „Il trittico”, widać, że Puccini postanowił tu podjąć pewną szczególną próbę, polegającą na organicznym zintegrowaniu postaci o charakterze werystycznym z atmosferą religijną, tak aby uwydatnić osobowość bohaterki, podkreślić złożoność poszczególnych postaci i wywołać u widza różne odczucia⁶⁴. Angelica była młodą arystokratką z Florencji, jednak z powodu ciąży i nieślubnego dziecka została zmuszona do wstąpienia do klasztoru, aby odpokutować za swoje grzechy. Podczas siedmiu długich lat w klasztorze Angelica poświęciła się praktyce oczyszczania ciała i umysłu, starając się zmyć swoją „zbrodnię”. Jednocześnie jednak, jak każda matka, cały czas tęskni za swoim dzieckiem. Kiedy jednak dowiaduje się w końcu, że dziecko zmarło dwa lata wcześniej, cały jej świat leży w gruzach, ona zaś wybiera śmierć, nie mogąc się z tym pogodzić. Można powiedzieć, że Puccini zastosował w operze *Suor Angelica* technikę twórczą organicznego łączenia rzeczywistości i fantazji, tworząc przejmujący spektakl.

Postać Suor Angeliki, tytułowej bohaterki jednoaktowej opery *Suor Angelica* Giacomo Pucciniego, jest sercem dramatu o bólu, wybaczeniu i odkupieniu. Opera ta, będąca częścią tryptyku Pucciniego zwanego „Il trittico”, rozgrywa się w klasztorze i opowiada historię młodej zakonnicy, która ukrywa bolesną tajemnicę. Analiza dramaturgiczna tej postaci

⁶⁴ Xiao Yue, *Analiza postaci w operach Pucciniego z perspektywy feministycznej* [D], Central China Normal University, 2018.

pozwala zrozumieć głębię emocjonalną dzieła oraz uniwersalne tematy, które porusza.

Suor Angelica została zmuszona do wstąpienia do klasztoru po tym, jak urodziła nieślubne dziecko, co było uznane za hańbę dla jej arystokratycznej rodziny. Odizolowana od świata i własnego dziecka, którego nigdy nie miała okazji poznać, żyje w cieniu swojej przeszłości, utrzymując jednocześnie nadzieję na ponowne spotkanie z synem. Suor Angelika jest postacią o wielkiej wewnętrznej sile, choć jej życie naznaczone jest cierpieniem i tęsknotą. Jej wrażliwość przejawia się w głębokiej miłości do dziecka, którego nigdy nie widziała, oraz w duchowej walce z uczuciem straty i izolacji. Pojawienie się ciotki, która przekazuje jej wiadomość o śmierci dziecka, stanowi punkt zwrotny w życiu Angeliki i prowadzi do dramatycznego dylematu moralnego. W obliczu absolutnej rozpacz, Suor Angelika decyduje się na aktywny gest desperacji – samobójstwo, co w kontekście katolickiego światopoglądu jest grzechem śmiertelnym. Śmierć Angeliki, choć tragiczna, jest przedstawiona w operze jako droga do odkupienia. Jej ostatnia modlitwa, pełna żalu za popełnione grzechy, prowadzi do mistycznego zjednoczenia z dzieckiem w chwili śmierci, co można interpretować jako akt boskiego przebaczenia i odkupienia duszy. Postać Suor Angeliki rzuca światło na konflikt między bezwarunkową miłością matki a bezwzględnymi normami społecznymi, które prowadzą do jej cierpienia i wyobcowania. Samotność Angeliki, podkreślona przez jej odosobnienie w klasztorze, jest głęboko emocjonalnym motywem, odzwierciedlającym jej wewnętrzny świat pełen tęsknoty i nadziei na miłość, która została jej odebrana. Opera eksploruje temat odkupienia, pokazując, że nawet w obliczu największego cierpienia istnieje możliwość przebaczenia i duchowej przemiany. Suor Angelica jest jedną z najbardziej wzruszających i skomplikowanych postaci w repertuarze operowym Pucciniego. Jej historia to opowieść o cierpieniu, walce duchowej i ostatecznym dążeniu do odkupienia. Postać ta, żyjąca w konflikcie wewnętrznym i emocjonalnym dramacie, ukazuje głębię ludzkiego doświadczenia, dotykając uniwersalnych tematów miłości, straty i nadziei na lepszy świat.

Po urodzeniu nieślubnego dziecka Angelica zostaje faktycznie zmuszona do wstąpienia do klasztoru. Przez te siedem lat zdaje się być wolna od presji i szykan tego świata, ale tęsknota za dzieckiem towarzyszy jej tam cały czas. Jest też bezradna i bardzo samotna, a jej tęsknota za dzieckiem i nadzieja na ponowne spotkanie staje się dla niej sensem życia.

Angelica jest zatem nie tylko postacią tragiczną, gnębioną przez wyznające fałszywą moralność społeczeństwo – jest też na wskroś ludzka, żywa i wzbudzająca sympatię.

6.4. Miłość i śmierć Angeliki

W operach Giacomo Pucciniego postaci kobiece zawsze odgrywały role przyciągające uwagę, a w operze *Suor Angelica* przedstawiona jest poruszająca historia miłości i śmierci głównej bohaterki, Angeliki. Ta postać, będąca dawniej arystokratką z Florencji, z powodu miłości odrzuconej przez świeckie normy, wybrała życie pełne wyrzeczeń w klasztorze. Jej egzystencja została z góry zdeterminowana przez ramy wiary i religii. Angelica, jako kobieta ukształtowana przez ograniczenia swojej epoki i rodziny, wykazuje niezwykłą wytrzymałość i głęboką miłość w obliczu losu, co czyni jej wizerunek w twórczości Pucciniego wyjątkowo wyrazistym i niezapomnianym.

Miłość stanowi najgłębszy odcień w losie Angeliki, arystokratki z Florencji, która kiedyś żyła w świeckim blasku. Jej życie radykalnie zmieniła zakazana miłość. W jej epoce, społeczne normy moralne nałożone na kobiety z arystokracji były rygorystyczne i ograniczające, lecz miłość Angeliki przekroczyła te bariery. Zaszła w ciążę poza małżeństwem i dążąc do ochrony swojego dziecka, zdecydowała się na życie zakonne. Ta zakazana miłość zapaliła w jej sercu niegasnący płomień, który stał się jej życiowym kredelem. Siedem lat w klasztorze napełniło jej życie ascetyzmem i pokutą, ale tęsknota za dzieckiem nie ustawała ani na chwilę. Samotny klasztor stał się azylem dla jej duszy, a tęsknota za dzieckiem – ciągłym wołaniem serca. W tym odosobnieniu jej serce nigdy nie znalazło spokoju, a dusza, niczym ptak uwięziony w klatce, pragnęła wolności.

Jednakże, los zadał Angelice śmiertelny cios, gdy dowiedziała się, że jej dziecko nie żyje. Jej serce zostało wówczas rozdarte, wiara się załamała, a cały jej świat runął w gruzy. To był najgłębszy ból matki, całkowite rozbicie nadziei. Miłość Angeliki i śmierć jej dziecka stały się przełomowymi momentami w jej życiu, a na tym skrzyżowaniu losów Angelica wybrała śmierć. Jej odejście nie było ucieczką, a raczej odpowiedzią na rozpacz. Jej dusza, pogrążona w otchłani bólu, znalazła w śmierci jedyną ucieczkę. W chwili, gdy połknęła śmiertelny

truciznę, jej oczy były pełne tęsknoty za dzieckiem i akceptacji śmierci. Wybrała wyzwolenie, przekraczające ziemskie cierpienie – to był ostateczny akt poświęcenia matki.

Los Angeliki, podobnie, jak losy wielu innych postaci kobiecych w operach Pucciniego, uwarunkowany był przez społeczeństwo, rodzinę i religię. W tym świecie, gdzie zasady i wiara się przeplatają, jej miłość i śmierć tworzą dramat o monumentalnych rozmiarach. To więcej niż tylko opowieść o tragedii; to głęboka medytacja nad naturą ludzką, wiarą i miłością. Pod postacią Angeliki Puccini ujawnia kobiecą osobowość pełną złożoności i głębi. Jej wytrzymałość, odwaga i rozpacz stanowią wyjątkowy i poruszający fragment tej opery. Poprzez postać Angeliki, a także jej skomplikowane relacje ze społeczeństwem, rodziną i religią, Puccini stworzył historię pełną głębokiego znaczenia. Miłość i śmierć Angeliki stanowią zarówno odbicie losów jednostki, jak i refleksję nad społecznym uciskiem i rolą kobiet w owych czasach. Opera ta pokazuje, jak głęboko Puccini był zaangażowany w badanie ludzkiej natury, wiary i miłości w swojej twórczości.

6.5 Muzyczny wizerunek postaci Angeliki

6.5.1 Analiza muzyczna postaci i arii Angeliki „Senza mama”

Muzyczny wizerunek Angeliki nosi cechy jej osobowości i ma w sobie udręczenie, bezradność, rozczarowanie i rozpacz. Zwłaszcza gdy Angelika dowiaduje się o śmierci swojego dziecka, jej nastrój i stan umysłu ulegają gwałtownej przemianie – gaśnie ostatni promyk nadziei i wiary w sens życia i dalszą praktykę religijną. Jest to dla niej ogromny szok, a jej psychikę ogarniają rozpacz i pragnienie śmierci⁶⁵.

Chociaż ta opera jest krótka i zwięzła, Puccini napisał dla Angeliki niezwykle trudną arię „Senza Mamma”. Angelica właśnie dowiedziała się od ciotki, że jej dziecko zmarło dwa lata wcześniej. Po otrzymaniu tej wiadomości, bohaterka, niczym rażona piorunem, straciła wszelką nadzieję i była gotowa umrzeć, co wydało jej się jedynym sposobem ponownego

⁶⁵ Wang Yanli, *Kreacja postaci tragicznych w operach Pucciniego* [D], Uniwersytet Shanxi, 2011.

połączenia się z dzieckiem. W tej sytuacji Angelica śpiewa swoją ostatnią, niezwykle wstrząsającą arię rozpacz „Senza Mamma”. Jest to prawdopodobnie najważniejsza aria w całej operze, a śpiew bohaterki łamie serce słuchacza.

Przykład nr 42. Źródło: <https://it.opera-scores.com>

The image shows a musical score for Suor Angelica. The top system is for the vocal line, starting with the lyrics "cro - ce! E tu sei mor - to senza sa - pe - re quan - to t'a -". It includes markings for *cres.* (crescendo) and *sost.^o* (sostenuto). The bottom system continues the vocal line with lyrics "ma - va questa tua mamma! O - ra che sei un". It includes markings for *p molto rit.* (piano molto ritenuto), *rall.* (rallentando), and *a Tempo, ma ben sostenuto*. The piano accompaniment is shown below the vocal line, with markings for *cres.* and *p* (piano). The score is numbered 19 and 61.

Jak pokazano na przykładzie nr 42, w taktach od 19-20 znacznik *sostenuto* (dźwięk ciągły) *molto ritenuto* (bardzo wolno) pojawiał się w sposób ciągły w partii wokalne, a partia akompaniamentu oznaczona została *diminuendo* i *molto ritenuto* (bardzo wolno), przez co wydaje się słyszeć płacz Angeliki. Takty 21 i 22 oznaczone są jako *rall* (*ritardando*) i najpierw *crescendo*, a następnie *diminuendo*. W ten sposób, w płaczu Angeliki kończy się pierwszy akapit. Tragizm w tej arii rozwija się stopniowo i kolejny akapit jest jeszcze bardziej rozpaczliwy, jakby bohaterka wyciskała z siebie łzy, których jej już zaczyna braknąć. Bezsilność, ból i rozpacz matki po stracie dziecka są niewątpliwie żywo wyrażone i pokazane za pomocą płaczliwego śpiewu Angeliki⁶⁶.

⁶⁶ Luo Chen, *Analiza struktury muzycznej i wykonania wokálnego arii Pucciniego „Senza Mamma”* [D], Yunnan University of the Arts, 2020.

6.5.2 Ekspresja muzyczna

Komponując operę *Suor Angelica* Puccini nie wyraził emocji Angeliki w zwykły sposób poprzez arie sopranowe. Wręcz przeciwnie, nadał bohaterce cechy łagodności, spokoju, smutku i samotności, co zwiększyło sugestywność jej partii i siłę muzycznej ekspresji tej jednoaktowej opery. Postąpił w sposób nowatorski i nietypowy, nadając Angelice szczególne cechy osobowości, w świetle których wszystkie inne postacie stanowią jedynie tło dla jej osoby. Przy występującej zmienności jej partii pod względem charakterystyki głosu, tempa i rytmu, druga połowa opery (po tym, jak Angelica dowiedziała się o śmierci dziecka) wypełnia niewypowiedziany smutek. Puccini był mistrzem kreacji wizerunków kobiecych, a postać Angeliki posłużyła mu do ukazania ucisku i bólu kobiet tamtej epoki. Siedem lat w klasztorze nie zatarło tęsknoty matki za dzieckiem. Wraz z wiadomością o śmierci dziecka nastrój Angeliki drastycznie się zmienił, co znajduje odzwierciedlenie w muzyce⁶⁷. Wraz z przyspieszeniem tempa i rytmu muzyki nastrój Angeliki zaczyna się pogarszać.

Angelica jest postacią naznaczoną głębokim smutkiem, co znajduje odzwierciedlenie w jej muzycznej kreacji. W procesie twórczym Pucciniego z jednej strony bazował on na realistycznych scenach rzymskich opowieści miłosnych przepełnionych tragizmem, z drugiej zaś wprowadzał swoje własne innowacyjne pomysły, dokonując artystycznego przetworzenia i transformacji. W rezultacie, postać Angeliki stanowi reprezentację archetypicznej zakonnicy w religijnym kontekście swojej epoki, co czyni ją wyrazistym symbolem ducha tamtych czasów.

⁶⁷ Tian Jia, *Analiza wokalna partii Toski z opery Pucciniego „Tosca”* [D], Harbin Normal University, 2014.

Przykład nr 43

SUOR ANGELICA *molto rit. rall.* 21 *a Tempo, ma ben sostenuto*
 _ma - va questa tua mamma! O - ra che sei un
molto rit. rall. 64 *a Tempo, ma ben sostenuto*
p *pp legato*
 SUOR ANGELICA
 ange - lo del cie - lo, o - ra tu puoi ve - der - la la tua
 SUOR ANGELICA (umilmente)
 mam - ma, tu puoi scende - re giù pel fir - ma -
senza affrett. calando

Na przykład, począwszy od taktu 21 arii, przenosimy się do świata wyobraźni Angeliki, gdzie jest ona na granicy emocjonalnego załamania, co wynika z intensywnej tęsknoty za dzieckiem i niepohamowanej miłości, prowadząc do jej psychicznego rozstroju. Jak widać na przykładzie nr 43, w trakcie szybkich zmian metrum śpiewaczka musi zachować subtelny i delikatny ton głosu, kontrolując oddech i dynamikę dźwięku, oraz dostosowując jego głośność do zmian. To podkreśla „ostrożne i troskliwe” uczucie kobiety, odzwierciedlające psychiczny stan Angeliki w tym momencie.

Przykład nr 44

35 SUOR ANGELICA
 - rez - zi. Ah! dimmi. quan - do inci - po - trò ve -
 a Tempo
 pp dolce

SUOR ANGELICA
 - der - ti? Quan - do po - trò ba -
 res. molto

39 SUOR ANGELICA
 - ciar - ti?..... O dolce fi - ne d'o - gni mio do - lo - re,..... quando in
 Sostenendo
 un poco meno
 pp

Szczególnie poczynając od taktu 35 (patrz przykład nr 44), gdzie często zmienia się metrum z 2/4 na 4/4, a potem na 8/8, co z jednej strony odzwierciedla burzliwe emocje Angeliki i jej tęsknotę za dzieckiem, z drugiej zaś pełen szacunku stosunek do Boga i aniołów.

Aria ta odzwierciedla ból i cierpienie Suor Angeliki po otrzymaniu wiadomości o śmierci jej syna, którego nigdy nie miała okazji poznać. Przez tę muzykę i tekst, Puccini po mistrzowsku wyraża uniwersalne tematy straty, miłości matczynej i dążenia do odkupienia.

„Senza mamma” śpiewana jest przez Suor Angelikę po dramatycznym spotkaniu z jej ciotką, Księżną, która przybywa do klasztoru, aby poinformować Angelikę o testamentowej decyzji rodziny oraz śmierci jej dziecka. W tej arii Angelika wyraża swój żal i rozpacz, zwracając się bezpośrednio do zmarłego dziecka. Tekst arii opowiada o głębokim bólu matki, która nie mogła być obok swojego dziecka w jego ostatnich chwilach. Słowa „Senza mamma, o bimbo, tu sei morto” (Bez mamy, o dziecko, umarłeś – tłum. wł.) wyrażają rozdzierające uczucie straty i samotności zarówno matki, jak i dziecka. Angelika wyobraża sobie, jak jej syn umierał, tęskniąc za matczyną miłością i pocieszeniem, czego nie mogła mu dać z

powodu swojej izolacji w klasztorze. Muzyka arii jest głęboko poruszająca, z wyraźnie zarysowaną melodią, która wzmacnia uczucie smutku i tęsknoty. Puccini używa lirycznych linii melodycznych i bogatej harmonii, aby podkreślić emocjonalny ładunek tekstu. Orkiestracja jest delikatna, co pozwala głosowi sopranowemu na pełne wyrażenie bólu i rozpacz postaci. Interpretacja arii wymaga od śpiewaczki nie tylko wybitnych umiejętności wokalnych, ale także głębokiego zrozumienia emocjonalnego stanu Suor Angeliki. Aria ta stanowi wyzwanie dla wykonawców, ponieważ wymaga od nich przekazania złożonych emocji bohaterki oraz umiejętności technicznej w celu oddania subtelności muzycznych Pucciniego. „Senza mamma” jest kluczowym momentem w operze, podkreślającym tragiczną sytuację Suor Angeliki i prowadzącym do jej ostatecznej decyzji. Aria ta nie tylko ukazuje indywidualne cierpienie Angeliki, ale również rzuca światło na szersze tematy, takie jak miłość matczyna, strata i poświęcenie. Jest to punkt kulminacyjny, który wzmacnia dramatyzm opery i pozwala widzom głębiej zrozumieć i współczuć głównej bohaterce. „Senza mamma” stanowi esencję dramatycznego geniuszu Pucciniego, umiejętnie łącząc muzykę, tekst i emocje.

Aria „Senza mamma” składa się z dwóch części pozostających w kontraście zarówno pod względem linii melodycznej, tempa, dynamiki. Giacomo Puccini na samym początku zastosował muzyczny termin *andante desolate* (melancholijne andante), dokładnie określając początkowe tempo i nastrój utworu. W takcie 39 dochodzi do zmiany metrum, co staje się przyczyną zwolnienia tempa, ponadto w partyturze wielokrotnie pojawia się termin *poco rit* (stopniowo zwalniaj). Z perspektywy zmian tempa można odczuć ciężki wyrazowo charakter arii.

W arii nie występuje część powtarzana, melodia za pomocą zestawienia i kontrastu rozwija się do zdania kulminacyjnego, które kończy ją miękko, w wysokim rejestrze dźwięków - zgodnie ze znajdującymi się terminami tempa *rall* (stopniowo zwalniaj) oraz dynamiki *dim* (stopniowo zmiękczej, ściszej). W ten sposób przedstawiany jest ostatni lament głównej bohaterki Angeliki. Struktura arii w tabeli poniżej (patrz tabela 10).

Tabela 10.: *Nie ma matki* – budowa pieśni

Część	A					B						
frazy	prolog	a ⁸	łącz nik	a ⁸	łącz nik	b ⁷	łącz nik	b ⁷	c ¹⁰	łączni k	c ⁸	zakończe nie
takty	1-2	3- 10	11- 12	13- 20	21	22- 26	29	30- 36	37-46	47	48-55	57
tonacja	a-moll (naturalna) -----F-dur-----a-moll											
tempo	andante desolate											
metrum	3/4-----4/4 (towarzyszająca wymiana na 2/4) ---8/8-----											

Aria rozpoczyna się w tonacji a-moll. Zastosowanie naturalnej tonacji zmniejsza tendencję dominanty do przechodzenia w główny dźwięk i nadaje nastrojowi melodii niezwykle spokoj i swoistą szarość. W prologu harmonia akompaniamentu opiera się na pochodzie: subdominanta, siódmy stopień i tonika. Melodia wysokiej partii wokalne we frazie **a** ma charakter progresywny. Dźwięk kończący opada na dominantę, będąc pełną imitacją zdania początkowego (patrz przykład nr 45).

Przykład nr 45. Melodia we frazie **a**

Three staves of musical notation for the vocal part of 'Nie ma matki'. The first staff is marked 'Lento grave' and 'And. desolato'. The second and third staves show a melodic phrase with red annotations: '完全模仿3-4小节' (Complete imitation of measures 3-4) and '属音' (Dominant). The lyrics are: 'mor-to! Le tue labbra, senza i ba-ci mie-i, sco-lo-ri-ron fred-de, fred-de! E chiu-de-sti, o bim-bo, gli occhi bel-li!'.

[Treść czerwonych znaków w partyturze od lewej: dominanta, pełne naśladowanie taktów 3-4, dominanta, pełne naśladowanie taktów 3-4, dominanta]

We frazie **a'** wykorzystana jest technika kompozytorska powtarzania wcześniejszego

fragmentu, jej zadaniem jest łączenie i podtrzymanie całości. W 16 takcie partii wokalne po wybrzmieniu dominanty następuje skok w górę o oktawę, przenoszący melodię do wysokiego rejestru dźwięków, ponadto dodana zostaje ósemka (patrz przykład nr 46).

Przykład nr 46. Melodia we frazie a' – przykład nutowy

SUOR ANGELICA 重复7-10小节 *rall.*
Non po - ten - do ca - rez - zar - mi, le ma - ni - ne compo - nesti in

SUOR ANGELICA 八度跳进 强调主属音 *cres.* *sost?*
cro - ce! E tu sei mor - to senza sa - pe - re quan - to t'a -

SUOR ANGELICA *p* 强调主属音 *rall.....* *a Tempo, ma ben sostenuto*
- ma - va questa tua mamma! O - ra che sei un

[Treść czerwonych znaków w partyturze od lewej: powtórzenie taktów 7-10, skok o oktawę, akcentowanie dominanty i głównego dźwięku, akcentowanie dominanty i głównego dźwięku]

Tonacja w części B stanowi kontrast wobec części A - zgodnie z zasadą kontrastu pomiędzy tonacjami molowymi a durowymi. Barwa tonacji durowej trwa aż do frazy c, kiedy następuje powrót do głównej tonacji a-moll. Dzięki temu zabiegowi utrzymana zostaje mroczna barwa tonacji molowej. W części B, frazy b oraz b', tworzą przygotowanie dla kolejnych fraz c oraz c'. Poprzez zastosowanie zmian tempa oraz metod rozbudowywania poprzednich fraz.

Fraza c rozpoczyna się w metrum 4/4, które zmienia się na 8/8. Tempo zwalnia, a linia melodyczna waha się w niskich, środkowych, wysokich rejestrach dźwięku (patrz przykład nr 47).

Przykład nr 47. Melodia frazy c

[Treść czerwonych znaków w partyturze, od lewej: fraza c, zmiana metrum, utrzymanie dźwięku, melodia w środkowym rejestrze, niski rejestr, wysoki rejestr, wysoki rejestr, środkowy rejestr, niski rejestr, akcentowanie dominanty]

We frazie c' zastosowany jest główny akord tonacji a-moll – A-C-E; za pomocą rozłożonych akordów i powtórzenia dźwięków dochodzi do umocnienia tonacji. Rozwijającej się w wysokim rejestrze dźwięków melodii towarzyszy pełne osłabianie dynamiki. Zakończenie następuje na najwyższym dźwięku w dynamice **pp** – na dźwięku A (patrz przykład nr 48).

Przykład nr 48. Melodia frazy c'



[Treść czerwonych znaków w partyturze od lewej: pełne powtórzenie taktów 48-49, miękkie zakończenie]

Podczas zakończenia na najwyższym dźwięku należy zwrócić uwagę na fermatę i zakończyć arię z odczuciem iluzorycznej zadyszki, aby w ten sposób wyrazić utratę nadziei przez Angelikę.

6.6 Miłość i śmierć Toski i Suor Angeliki

Analiza miłości i śmierci postaci Florii Toski z opery *Tosca* i Suor Angeliki z opery *Suor Angelica* Giacomo Pucciniego odsłania złożoność emocjonalną i dramatyczną tych postaci, ukazując głębokie znaczenie tych motywów w ich życiu. Obie opery, choć różne pod względem fabularnym i kontekstowym, eksplorują uniwersalne tematy ludzkiego doświadczenia, takie jak miłość, poświęcenie, cierpienie i poszukiwanie odkupienia, w unikatowy sposób przedstawiając losy swoich bohaterów. Tosca, będąc namiętną i pełną życia śpiewaczką operową, oddaje swoje serce malarzowi Mariowi Cavaradossiemu. Jej miłość jest głęboka i obejmująca, a zazdrość, którą czasami przejawia, stanowi odzwierciedlenie intensywności jej uczuć. Miłość ta prowadzi ją przez całą operę, będąc siłą napędową jej działań.

Śmierć w życiu Toski jest obecna na wielu poziomach, od metaforycznego poświęcenia własnych przekonań po ostateczne, tragiczne samobójstwo, które jest bezpośrednim wynikiem jej desperackiej próby obrony miłości i wartości, w które wierzy. Decyzja o śmierci jest ostatecznym aktem miłości Toski do Cavaradossiego, próbą ochrony go przed konsekwencjami jej wcześniejszych działań. Miłość Suor Angeliki jest podwójnie tragizowana przez siłę okoliczności – miłość do dziecka, którego nigdy nie poznała i którego straciła przez przymusowy pobyt w klasztorze, oraz przez jej religijną wiarę, która zarówno daje jej pocieszenie, jak i staje się źródłem cierpienia. Jej miłość matczyna jest siłą, która rozwija narrację i definiuje jej postać. Śmierć, podobnie jak u Toski, jest dla Suor Angeliki aktem desperacji, ale też poszukiwania odkupienia i ponownego zjednoczenia z dzieckiem.

Samobójstwo, choć potępione przez jej wiarę, jest przedstawione jako moment przełomowy, który prowadzi do mistycznego spotkania z dzieckiem w chwili jej śmierci, sugerując nadzieję na przebaczenie i pokój. Obie postacie, Tosca i Suor Angelica, łączy głębokie przeżywanie miłości i śmierci, które stają się osią ich dramatów. Miłość u obu bohaterek jest źródłem cierpienia, ale także siłą, która nadaje sens ich życiu. Śmierć, choć tragiczna, jest przez nich postrzegana jako ostateczne poświęcenie z miłości – w przypadku Toski dla ukochanego, a w przypadku Suor Angeliki dla dziecka i własnej duszy.

Analiza tych postaci pokazuje, że Puccini w swoich operach zgłębia skomplikowaną naturę ludzkich uczuć i decyzji, przedstawiając miłość i śmierć nie tylko jako tematy tragiczne, ale również jako motywy odkupienia i nadziei na coś większego poza światem ziemskim. W obu przypadkach miłość i śmierć są nierozdzielnie połączone, ukazując uniwersalność tych doświadczeń w ludzkiej egzystencji.

7. Wnioski i perspektywy

7.1 Wnioski z badań

Miłość i śmierć są kluczowymi motywami, które definiują losy kobiecych postaci w operach Giacomo Pucciniego, takich jak Liù z *Turandot*, Mimì z *La Bohème*, Cio-Cio-San (Madame Butterfly) z *Madame Butterfly*, Tosca z *Toski* oraz Suor Angelica z *Suor Angelica*. Postacie te, choć osadzone w różnych kontekstach kulturowych i dramatycznych sytuacjach, przedstawiają uniwersalne tematy dotyczące natury miłości, poświęcenia, cierpienia i poszukiwania odkupienia.

Liù – Poświęcenie z Miłości

Liù, niewolnica pełna odwagi i lojalności, reprezentuje altruistyczną miłość. Jej uczucie do Księcia Kalafa jest głębokie, choć nieodwzajemnione. Liù poświęca swoje życie, aby chronić ukochanego, co ukazuje miłość jako siłę zdolną do największego z ofiar. Jej śmierć, będąca aktem ostatecznego poświęcenia, rzuca światło na potęgę cichej, skrywanej miłości.

Mimi – Miłość w Cieniu Śmierci

Mimi, skromna krawcowa, żyje i umiera z miłości do poety Rodolfa. Jej delikatność i walczący duch w obliczu śmiertelnej choroby podkreślają, jak miłość może rozkwitać nawet w najtrudniejszych okolicznościach. Mimi pokazuje, że miłość jest w stanie nadać piękno i znaczenie nawet najsmutniejszym chwilom życia, a jej śmierć pozostawia niezatarte piętno na tych, którzy ją kochali.

Madame Butterfly (Cio-Cio-San) – Tragiczna Miłość i Poświęcenie

Cio-Cio-San, młoda Japonka, która oddaje swoje serce amerykańskiemu marynarzowi Pinkertonowi, symbolizuje niewinność i tragiczne poświęcenie. Jej wiara w miłość i oczekiwanie na powrót ukochanego kończą się tragicznie, gdy zostaje zdradzona. Jej śmierć jest dramatycznym wyrazem bólu, straty i zniszczonych nadziei, ukazując skomplikowaną naturę miłości, która prowadzi do ostatecznego poświęcenia.

Tosca – Miłość, Zazdrość i Bohaterskie Poświęcenie

Tosca, śpiewaczka operowa pełna pasji, walczy o miłość i życie swojego ukochanego Cavaradossiego. Jej historia jest dramatem o miłości, zazdrości i politycznych intrygach, gdzie miłość prowadzi do śmierci zarówno jej, jak i Cavaradossiego. Jej decyzja o zabiciu Scarpia, naczelnika policji, i ostateczne samobójstwo są świadectwem jej desperacji, odwagi i niezłomnej miłości.

Suor Angelica – Miłość Matczyna i Dążenie do Odkupienia

Suor Angelica, zmuszona do życia w klasztorze po narodzeniu nieślubnego dziecka, żyje w cieniu tęsknoty za synem. Jej miłość i ból po stracie dziecka prowadzą do tragicznej decyzji o samobójstwie. Jednak jej śmierć otwiera drogę do mistycznego zjednoczenia z dzieckiem, ukazując dążenie do odkupienia i nadzieję na przebaczenie.

Postacie Liù, Mimi, Madame Butterfly, Toski oraz Suor Angeliki przedstawiają różne oblicza miłości i śmierci, od altruistycznego poświęcenia po tragiczną stratę i heroiczne działanie. Puccini, poprzez swoje opery, ukazuje głębię ludzkich emocji i dramatów,

przypominając, że miłość i śmierć są nieodłącznymi elementami ludzkiej egzystencji, a ich uniwersalne tematy rezonują z widzami na całym świecie, niezależnie od czasów i kultur.

Opera jest ważnym gatunkiem współczesnej sztuki. Łączy w sobie elementy śpiewu i gry scenicznej. Stanowi wyjątkową formę performatywną, o unikalnych cechach ekspresji wizualnej, akustycznej i sensorycznej. Jest wspaniałym przeżyciem estetycznym, tak pod względem fizycznym, jak i psychologicznym. Piękno sztuki operowej jest często wypadkową działania wielu czynników i elementów scenicznych. Silnie oddziałuje na widza, ale jest też wielkim wyzwaniem dla twórców i wykonawców. Skuteczną ekspresję dramatyczną osiąga się zwykle poprzez śpiew, co jest jedną z największych różnic między operą a dramatem. W twórczości i ekspresji muzyki operowej styl oraz myśli i emocje śpiewaka w dużej mierze decydują o powodzeniu spektaklu, dlatego są szczególnie cenione przez twórców⁶⁸. Z perspektywy realistycznej, kobiece wizerunki zawsze stanowiły przedmiot szczególnego zainteresowania twórców librett operowych, a bogactwo i różnorodność kobiecej ekspresji pozwalała na pełniejsze i bardziej autentyczne wyrażanie emocji na scenie, czyniąc utwory subtelniejszymi, bardziej trójwymiarowymi i harmonijnymi.

Puccini jest powszechnie uważany za mistrza opery realistycznej, w rzeczywistości jednak jego „osobowość muzyczna” była znacznie bardziej skomplikowana i trudna do ujęcia w prostych koncepcjach⁶⁹. Posiadał on niezwykłą wrażliwość i zdolność wyczuwania różnorodnych elementów kulturowych, które następnie łączył w swojej twórczości.

Kreacja wizerunków kobiecych stanowi ogromnie ważną część twórczości operowej Pucciniego, co możemy zaobserwować na przykładach wielu jego dzieł. Puccini potrafił znakomicie oddać w nich miękkość, gorycz, niepowtarzalność i kobiecość. Zarówno w wysokich i melodyjnych ariach, jak i narracyjnych recytatywach, wszystkie jego postacie kobiece są niezwykle i emanujące szczególnym pięknem, dzięki cechom, którym obdarzył je kompozytor. Postacie te pełne są wyjątkowego, bardzo ludzkiego uroku, który niezmiennie

⁶⁸ Sun Chenyu, *Styl twórczy i charakterystyka muzyczna oper Pucciniego* [J], „Muzyka, czas i przestrzeń” 2015(6).

⁶⁹ Yu Runyang, *Historia ogólna muzyki zachodniej* [M], Szanghajske Wydawnictwo Muzyczne, 2001.

zjednuje im sympatię publiczności⁷⁰. Puccini potrafił nadać swoim wizerunkom kobiecym charakterystykę regionalną, narodową i epokową. Są one bardzo autentyczne i zarazem pełne sprzeczności, silne i niezależne, lub też niekiedy słabe i bezradne. Sceniczne postacie kobiece w operach Pucciniego są więc złożone i pełne sprzeczności, ale także przepełnione wyjątkową kobiecością, delikatnością, wrażliwością, pięknem i wdziękiem. Możliwe też, że to właśnie one stanowią największy wkład kompozytora w rozwój sztuki operowej⁷¹.

7.2 Perspektywy na przyszłość

Patrząc w przyszłość, zauważamy, że wciąż jeszcze pozostaje wiele do zbadania w dziedzinie twórczości i stylu operowego Pucciniego. W szczególności przemiany jego stylu twórczego z punktu widzenia logiki nurtu werystycznego mają doniosłe znaczenie dla zrozumienia charakteru jego opery i rozwoju światowej sztuki operowej. Ponadto zainteresowanie Pucciniego postaciami kobiecymi i jego niewątpliwa sympatia do nich – choć często pojawiają się one w kontekście tragedii lirycznej – sprawiają, że pomimo upływu czasu i przemian społecznych, wciąż dostarczają współczesnemu odbiorcy wielu inspiracji i wskazówek⁷².

Nie trzeba dodawać, że wzmocnienie społecznej pozycji kobiety znajduje odzwierciedlenie nie tylko na scenie operowej, ale także we wszystkich wymiarach i poziomach życia. Zainteresowanie kompozytora postaciami kobiecymi jest często potęgowane przez artystyczną ekspresję, lecz są to wszystko postacie o cechach realistycznych, żywe i naturalne, co również może stanowić ważną inspirację dla twórców przyszłych pokoleń⁷³.

⁷⁰ Zhang Yiyang, *Studium opery Pucciniego „La Bohème”* [D], 2020.

⁷¹ Wei Hao, *Studium charakterystyki artystycznej twórczości operowej Pucciniego i wykonania wokalnego arii sopranowych – na przykładzie klasycznych arii z jego trzech oper* [J], Xi'an Conservatory of Music, 2017.

⁷² Shi Yuan, *Puccini. Nieśmiertelny włoski kompozytor* [M], Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, Pekin 1999.

⁷³ André Gautier, *Biografia Pucciniego* [M], China Renmin University Press, 2005.

Bibliografia

- [1] Ashbrook, William, Powers, Harold, *Puccini's Turandot: The End of the Great Tradition*, Princeton University Press 1991, ISBN 978-0-691-02712-8.
- [2] Ashbrook, William, *The Operas of Puccini*, Ithaca, Cornell University Press 1985, ISBN 0-8014-9309-9, OCLC 11737621.
- [3] Berger, William, *Puccini Without Excuses: A Refreshing Reassessment of the World's Most Popular Composer*, Random House Digital 2005, ISBN 1-4000-7778-8.
- [4] Budden Julian, *Puccini: his life and works*, Oxford University Press, Oxford 2002, ISBN 0-19-816468-8, OCLC 48943686.
- [5] Burke-Gaffney, Brian, *Starcrossed: A Biography of Madame Butterfly*, EastBridge 2004, ISBN 1-891936-48-4.
- [6] Carner, Mosco, *Puccini: A Critical Biography*, Knopf, 1959.
- [7] Chen Chunhua, *Analiza ról kobiecych w operach Pucciniego* [J], „Symphony – Journal of Xi'an Conservatory of Music” 2011, nr 30(3), s. 129-131.
- [8] Cheul Choi, Seungkwon Lee, *The Correlation between Dante Alighieri La Divina Commedia and The opera [Il Tricco] of Giacomo Puccini*, [J] „The Journal of Cultural Exchange” 2020.
- [9] Ditlev Rindom, *Giacomo Puccini and his World* [J] „Nineteenth Century Music Review” 2017.
- [10] Espinoza, Javier, *Revealed: the identity of Puccini's secret lover*, „The Guardian”, 29 września 2007, dostęp 23 sierpnia 2012.
- [11] Fisher, Burton D., *Puccini's 'Il Tricco'*, Opera Journeys Publishing, 2005.
- [12] Flury Roger, *Giacomo Puccini: A Discography*, Scarecrow Press, Md.: Lanham 2012, ISBN 978-0-8108-8329-1, OCLC 848918197.
- [13] Folch Couyoumdjian Francisca, *Spectacular Orientalism: Finding the Human in Puccini's*

„Turandot” [J] „Open Journal for Studies in Arts” 2019.

[14] Fu Weilin, *Styl twórczy i charakterystyka oper Pucciniego* [J], „Muzyka współczesna” 2015(34), s. 130-131.

[15] Fuchs Sampson Sarah, *Giacomo Puccini and his World*, Ed. by Arman Schwartz and Emanuele Senici [J] „Music & Letters” 2017.

[16] Gao Yuan, *Porównanie postaci Mimì i Musetty z opery Pucciniego „La Bohème”* [J], „House of Drama” 2018(6), s. 42.

[17] Greenfield H., *Puccini: a biography*, Robert Hale, London 1981, ISBN 0-7091-9368-8, OCLC 13496030.

[18] Groos, Arthur, *Madame Butterfly: The Story*, „Cambridge Opera Journal”, tom 3, nr 1, lipiec 1991.

[19] He Fengxian, *Tragedia konfliktu kultur Wschodu i Zachodu. Analiza postaci kobiet orientalnych w operze „Madame Butterfly”* [J], „House of Drama” 2016 (4).

[20] Hu Jianlin, *Interpretacja stylistyczna i charakterystyka opery Pucciniego „Madame Butterfly”* [J], „Science Consulting” 2013(25), s. 30-31.

[21] Jiang Tao, *Styl twórczy kompozycji operowych Pucciniego* [J], „Journal of Chifeng University: Chinese Philosophy and Social Science Edition” 2014, nr 35(2).

[22] Jiang Yi, *Styl kompozycji kompozytora operowego Pucciniego* [J], „Journal of Yangzhou Institute of Education” 2004, nr 22(4), s. 78-82.

[23] Jin Miaohong, *Charakterystyka muzyczna i interpretacja wokalna arii sopranowych Pucciniego – na przykładzie arii „Vissi d'arte, vissi d'amore” i „Un bel dì, vedremo”* [D], Southwest University, 2013.

[24] Jin Ran, *Dramatyzm w kompozycji literackiej „Madame Butterfly” Pucciniego* [J], „Northern Music” 2016(9).

[25] Kendell, Colin, *The Complete Puccini: The Story of the World's Most Popular Opera Composer*, Amberley Publishing, Stroud, Gloucestershire 2012, ISBN 978-1-4456-0445-9.

[26] Keolker, James, *Last Acts: The Operas of Puccini and His Italian Contemporaries from Alfano to*

Zandonai, 2000, ISBN 978-0-9676604 -3-

[27] Lewis Hannah, „*Tosca*” by Giacomo Puccini (review) [J], „Theatre Journal” 2022.

[28] Li Beibei, *Kontrast wizerunków kobiet Wschodu w operach chińskich i zachodnich – na przykładzie „Madame Butterfly” i „Ballady o Wielkim Kanale”* [D], Jiangxi University of Finance and Economics, 2017.

[29] Li Yan, *Analiza stylu twórczego i interpretacji artystycznej oper Pucciniego* [J], „Music Time and Space” 2016, nr 508(5), s. 44-44, 50.

[30] Li Yang, *Analiza charakterystyki artystycznej opery Pucciniego* [J], „Literatura i sztuka popularna” 2009 (13), s. 62.

[31] Lin Jian, *Charakterystyka stylistyczna i studium wykonania wokalnego twórczości kameralnej Pucciniego* [D], Shanghai Normal University, 2017.

[32] Linda B. Fairtile, *Giacomo Puccini, La fanciulla del West* [J], „Nineteenth - Century Music Review” 2017.

[33] Liù Pinxian, *Analiza wokalna arii „Donde lieta”* [D], Guizhou University, 2020.

[34] Liù Xin, *Analiza charakterystyki twórczej sztuki operowej Pucciniego* [J], „House of Drama” 2019(9), s. 22-23.

[35] Liù Yanan, *Analiza muzyczna i interpretacja wokalna arii „Un bel di vedremo”* [D], Qufu Normal University, 2019.

[36] Melitz, Leo [de], *The Opera Goer's Complete Guide*, wersja z 1921 r., s. 238–240 (źródło fabuły).

[37] Mourby, Adrian, *Scandalissimo! Puccini's sex life exposed*, „The Independent”, 6 lipca 2008, dostęp 23 sierpnia 2012.

[38] Nicassio Susan V., *Tosca's Rome: The Play and the Opera in Historical Perspective*, University of Chicago Press, Chicago, Illinois 1999, ISBN 0-226-57971-9, OCLC 40753105.

[39] Osborne, Charles, *The Complete Operas of Puccini*, Da Capo Press, Nowy Jork 1983.

[40] Phillips-Matz, Mary Jane, *Puccini: Biography*, Northeastern University Press, Boston 2002, ISBN

1-55553-530-5.

[41] Randall, Annie J.; Davis, Rosalind G., *Puccini and the Girl – History and Reception of the Girl of the Golden West*, University of Chicago Press, Chicago 2005, ISBN 0-226-70389-4.

[42] Ravenni, Gabriella Biagi; Girardi, Michele (b.d.). „Giacomo (Antonio Domenico Michele Secondo Maria) Puccini (ii)”, Grove Music Online.

[43] Sadie, Stanley; Macy, Laura (red.), *The Grove Book of Operas* (wyd. 2), Oxford University Press, Oxford 2006, ISBN 978-0-19-530907-2.

[44] Sadie, Stanley (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London-New York 1980, ISBN 1-56159-174-2, s. 203.

[45] Sheppard, *Puccini and the Music Boxes* [J] „Journal of the Royal Musical Association” 2015, Volume 140, Issue 1.

[46] Siff, Ira, *Puccini: La Fanciulla del West*, „Opera News”, 2012, nr 77 (1).

[47] Stojadinović Milica, *Puccini's unlocked globe: Puccini's heroines from far east to wild west* [J] „Zbornik Radova Akademije Umetnosti” 2015, Volume 2015, Issue 3.

[48] Su Jingdi, *Analiza kreacji wizerunku artystycznego Cio-cio-san z opery Pucciniego „Madame Butterfly”* [J], „Northern Music” 2018, nr 38(9), s. 82.

[49] Sun Huizhu, „*Turandot*” i walka płci na Wschodzie i Zachodzie [J], „Journal of Nanjing University of the Arts (wydanie muzyczne i performatywne)” 2005(2), s. 57-62.

[50] Tian Jie, *Charakterystyka artystyczna twórczości operowej Pucciniego* [J], „Edukacja artystyczna” 2011.

[51] Wang Hui, *Charakterystyka artystyczna opery Pucciniego „La Bohème”* [J], „House of Drama” 2016(1), s. 96.

[52] Wang Tingting, *Analiza charakterystyki artystycznej i stylu twórczego opery Pucciniego* [J], „Art Research” 2015(2), s. 155-157.

[53] Wang Xiu, *Elementy egzotyczne w muzyce opery „Turandot” Pucciniego* [J], „Music Time and

Space” 2014(24), s. 106-107.

[54] Wang Yanli, *Porównanie postaci kobiecych w operach Verdiego i Pucciniego* [J], „Journal of Taiyuan University College of Education” 2010, nr 28(2), s. 88-90.

[55] Weaver, William, Simonetta Puccini (red.), *The Puccini Companion*, W. W. Norton, New York 1994, ISBN 0-393-32052-9.

[56] Wen Zhang, *Charakterystyka ról kobiecych w operach Pucciniego* [J], „Literatura i sztuka popularna” 2014(12), s. 147.

[57] Wilson, Alexandra, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism, and Modernity*, Cambridge University Press, 2007.

[58] Xia Hui, *Narodziny i znaczenie historyczne włoskiej opery realistycznej końca XIX wieku* [J], „The Voice of Yellow River” 2016(5), s. 29.

[59] Xie Xinyue, *Opanowanie stylu wokalnego pięciu wokalnych utworów kameralnych Pucciniego* [D], Shanghai Normal University, 2016.

[60] Yang Meng, *Krótką analiza kreacji postaci kobiecych w operze Pucciniego* [J], „Literatura i sztuka popularna” 2011(3), s. 123-124.

[61] Yang Yandi, *Droga twórczości operowej Pucciniego – w 140. rocznicę urodzin kompozytora* [J], „Music Art (Journal of Shanghai Conservatory of Music)” 1998(4), s. 45-54.

[62] Zhang Qianbo, *Kreacja artystyczna wizerunków bohaterów oper Pucciniego i analiza wokalna ich arii* [D], Shenyang Normal University, 2015.

[63] Zhao Qunying, *Opera Pucciniego „Madame Butterfly”* [J], „Piękno i czasy” 2004(8) (druga połowa miesiąca), s. 47-48.

[64] Zhao Xiaole, *Od literatury realistycznej do opery werystycznej – powstanie opery werystycznej* [J], „Tokyo Literature” 2014(3), s. 7-7.

[65] Zhao Yuanxi, *Studium kreacji ról kobiecych i ich wartość artystyczna w operach Pucciniego* [J], „North Music” 2018(5).

Podziękowania

Autorka chciałaby wyrazić swoją głęboką wdzięczność wszystkim osobom, które udzieliły jej wsparcia w trakcie pisania, poprawiania i finalizowania niniejszej dysertacji, a także serdecznie podziękować Pedagogom, Rodzicom, Koleżankom i Kolegom oraz innym osobom za ich cenną pomoc. Jednocześnie dziękuje swojemu Promotorowi za bezcenną cierpliwość i zaangażowanie w toku przygotowywania niniejszej pracy.

Ponadto chciałaby również podziękować i wyrazić swój głęboki szacunek wszystkim, którzy służyli jej wskazówkami i pomocą podczas studiów, zarówno Koleżankom i Kolegom, jak i Pedagogom. Chciałaby również złożyć podziękowania swoim Przyjaciołom i Współlokatorom, którzy nieustannie dodawali jej otuchy, bez której ukończenie niniejszej pracy byłoby znacznie trudniejsze. Okres nauki to nie tylko radość ze zdobywania wiedzy i czynionych postępów, ale także nowe przyjaźnie i ogromny rozwój. To były naprawdę niezapomniane przeżycia! Niech ten czas szczęścia i radości pozostanie zawsze w naszej pamięci, dając siły, by odważnie iść dalej. Autorka zamierza dołożyć wszelkich starań, by w przyszłości, z wdzięcznością i czystym sercem, iść naprzód, rozwijając się i nieustannie doskonaląc.

Nagrywanie prac projektowych doktoranckich

Kompozytor: Giacomo Puccini

1. *Signore ascolta* (2'31)

Act I

2. *Tu, che digel sei cinta* (2'50)

Act III

——aria Liu z opery Tosca

3. *Sì mi chiamano Mimì* (4'32)

Act I

4. *Donde lieta* (2'43)

Act III

5. *Sono andati fingevo di dormire* (4'42)

Act IV

——aria Mimì z opery La Bohème

6. *Un bel dì vedremo* (4'10)

Act II

——aria Cio-Cio-San z opery Madama Butterfly

7. *Mario, Mario Mario* (12'53)

Act I

8. *Vissid'arte, vissid'amore* (3 ' 21)

Act II

——aria Tosca z opery Tosca

9. *Senza mamma* (4'44)

Act I

——aria Angelica z opery Suor Angelica

Pianistka – dr Yan Rong

Tenor Jintang lu

Nagranie zrealizowano w Sali Koncertowej UMFC w dniach 28.09.2022, 20.02.2023 i
28.09.2023

Reżyster dźwięku – dr hab. Ewa Lasocka prof. UMFC