

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

MGR TAO ZHANG

**Analiza wizerunków artystycznych postaci tenorowych
w operach werystycznych – na przykładach utworów
Mascagniego, Leoncavalla i Pucciniego**

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

Warszawa 2025

FRYDERYK CHOPIN UNIVERSITY OF MUSIC

Field of art, artistic discipline: musical arts

MGR TAO ZHANG

**Analysis of artistic images of tenor characters in veristic
operas - on the examples of works
by Mascagni, Leoncavallo and Puccini**

Doctoral thesis written under the supervision of Prof. Dr. hab. Artur Stefanowicz

Warsaw 2025

Oświadczenia promotora i autora pracy doktorskiej

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

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

Oświadczenie autora pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „Analiza wizerunków artystycznych postaci tenorowych w operach werystycznych – na przykładach utworów Mascagniego, Leoncavalla i Pucciniego” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

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

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

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

Streszczenie

Niniejsza praca zawiera analizę wizji artystycznej postaci tenorowych we włoskiej operze werystycznej w drugiej połowie XIX wieku ze szczególnym uwzględnieniem dzieł Pietra Mascagniego, Ruggera Leoncavallego oraz Giacomo Pucciniego. Stanowiąca istotny gatunek artystyczny, opera werystyczna przedstawia rozdział we włoskiej operze łączący romantyzm z modernizmem. W dziełach operowych tego okresu dochodzi do zestawienia wpływów muzyki klasycystycznej oraz romantycznej ze wprowadzonymi do fabuły realistycznymi postaciami oraz aktualnymi problemami społecznymi, przez co postacie tenorowe poza cechami estetycznymi nabierają także cech społecznych.

Włoskie społeczeństwo w XIX wieku doświadczyło radykalnych przemian politycznych oraz społecznych: narodowy ruch wyzwolenieczy oraz rosnące napięcia między klasami przyniosły głębokie przemyślenia egzystencjonalne i nowe ideologie. Patriotyczne dzieła operowe Giuseppe Verdiego oraz twórczość realistyczna George'a Bizeta podłożyły fundamenty pod rozwój opery werystycznej, którą cechuje osadzenie w rzeczywistości, skupienie na problemach najuboższej części społeczeństwa, a także dążenie do ukazania prawdziwych oraz wykreowanych szczegółowo postaci targanych konfliktami emocjonalnymi. Koncepcje te widoczne są również w twórczości tytułowych kompozytorów P. Mascagniego, R. Leoncavalla oraz G. Pucciniego, szczególnie w sposobie kształtowania postaci tenorowych.

W **pierwszym rozdziale** niniejszej pracy ukazano genezę oraz cechy opery werystycznej, a także jej rozwój pod kątem uwarunkowań historycznych, literatury oraz rozwoju samego gatunku opery. Omówione zostały również dramatyczne cechy opery werystycznej, w tym skoncentrowanie się na realiach życia wiejskiego, estetyczne ukierunkowanie na wulgarność i poszukiwanie „brzydoty”, a także szczególny nacisk na kreowanie wyrazistych postaci drugoplanowych, osadzonych w głębokim kontekście społeczno-historycznym.

Drugi rozdział zawiera analizę kształtowania „tragicznych” postaci tenorowych. Poprzez analizę prowadzenia fabuły, warstwy muzycznej oraz wokalne w ariach *Vesti la giubba* R. Leoncavallego oraz *Addio fiorito asil* i *Ch'ella mi creda* G. Pucciniego ukazują w jaki sposób postacie te wyrażają głębokie uczucia przy użyciu muzyki.

Trzeci rozdział poświęcony jest postaci "porywczego" tenora. Szczegółowa analiza arii „*Mamma, quel vino è generoso*” P. Macagniego oraz „*Non piangere Liù*” G. Pucciniego przedstawia zachowanie tych postaci, wraz z ich wewnętrznymi konfliktami oraz sprzeczną

niez psychiką.

Czwarty rozdział przedstawia analizę postaci „namiętnego” tenora. Poprzez przestudiowanie wybranych arii P. Mascagniego i G. Pucciniego (m.in. *O Lola* oraz *Nessun dorma*) ukazane zostają miłosne uniesienia i pasja tych bohaterów. Analiza obejmuje także ich rolę w prowadzeniu fabuły oraz sposób kształtowania warstwy muzycznej i wokalne. Szczególną uwagę poświęcono mieszanym emocjom i dramatycznej ekspresji tych postaci.

Rozdział piąty stanowi podsumowanie wymagań stawianych przed tenorem w operze werystycznej. W pracy ukazano kluczowe postaci tenorowe w dziełach trzech wspomnianych kompozytorów oraz ich wkład w rozwój tego nurtu operowego. Szczegółowo omówiono także zagadnienia techniki wokalne, w tym metody prawidłowego oddechu, śpiew z rozluźnioną krtanią, rezonans oraz znaczenie odpowiedniego wykształcenia wokalnego w interpretacji opery werystycznej.

Dzięki wielowymiarowemu podejściu badanie zawarte w niniejszej pracy ukazuje zarówno złożoność, jak i różnorodność ról tenorowych w operze werystycznej. Role te nie tylko odgrywają istotną funkcję w dramaturgii dzieła, lecz także – poprzez unikalną ekspresję muzyczną – odzwierciedlają społeczne i kulturowe realia XIX wieku. Praca przedstawia rozwój opery werystycznej z nowej perspektywy, stanowiąc cenne źródło dla współczesnych badań nad wykonawstwem operowym i jego interpretacją.

Słowa kluczowe: weryzm, Puccini, Mascagni, Leoncavallo

Abstract [ang.]

In the late 19th century, profound social and cultural transformations occurred in Europe as a result of the Industrial Revolution. These transformations led to significant shifts in social structures, with urbanization and the emergence of the middle class. A new social order emerged that required art forms more reflective of their daily lives and experiences. Romantic opera, with its emphasis on mythology and aristocratic themes, began to lose its connection with the realities of everyday people, thereby increasing the demand for artworks that portrayed real life and emotions.

The exploration of this shift was furthered by realist composers, who concentrated on depicting the lives of ordinary people. Their goal was to produce operas that expressed emotions directly and portrayed the hardships of life without compromise. This necessitated the development of a different musical language that could communicate the intensity and immediacy of real-life experiences. As a result, a style emerged that was defined by dramatic realism, emotive vocal lines, and an orchestration that amplified the emotional impact of the narrative.

In the latter half of the 19th century, the unification of Italy and the conclusion of the national liberation movement led to intensified class conflicts within the country. The broad middle and small bourgeoisie, along with farmers, found themselves increasingly in conflict with the large bourgeoisie and big landlords. As romantic opera, which highlighted national sentiment and heroism, began to decline, the influence of the French literary "Naturalism" movement and the realistic techniques employed by composers such as Verdi and Bizet laid the groundwork for the emergence of verismo opera. This artistic perspective and creative principle, initially advocated by the literary world, gradually extended to music and drama. Italian verismo, akin to French naturalism, pursued an objective documentation of life, with the distinction that French subjects often depicted urban life, whereas Italian subjects focused more on the lives of the lower classes in both urban and rural areas. Sometimes, they also depicted the details of life and primitive emotional impulses, attempting to portray the psychological desires of characters through certain dissonant sound effects, showing a tendency towards naturalism.

Rather than coincidental, the emergence of verismo opera was an inevitable stage in the evolution of opera. Realism in opera was further developed and verismo opera was pioneered by Pietro Mascagni and Ruggero Leoncavallo, which excelled at revealing the darker aspects of society, aligning with the contemporary public's expectations and making the realism of their

predecessors even more authentic. However, in Giacomo Puccini's operatic works, beyond sharing commonalities with verismo opera, there was a greater emphasis on the expression of emotion, rather than mere realism for its own sake as with Pietro Mascagni and Ruggero Leoncavallo. Giacomo Puccini focused on the common folk and revealed profound truths, creating moving masterpieces that brought tears to the world. His characters are vivid and emotionally rich, and the themes of his stories are diverse, allowing the audience to witness the lives of suffering people from different corners of the world. In terms of the expression of opera's depth, while still rooted in verismo, Giacomo Puccini's works have transcended it.

The flourishing of verismo opera in the last two decades of the 19th century was the outcome of a struggle by the three aforementioned composers and numerous other verismo opera composers against the Italian opera tradition that placed excessive emphasis on vocal melody and the trend of blind worship or imitation of Wagner's operas.

In light of this, the artistic image of the tenor role in Italian opera during the late 19th-century verismo period has been chosen as the subject of this thesis's research. The historical and cultural context of the emergence of "verismo opera", the creative backgrounds, sources of inspiration, and styles of the three composers Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, and Giacomo Puccini are analyzed; typical examples from the representative operas of these composers and analyses of lyrics are utilized to explore the characteristics and artistic image of the tenor roles within the operas; and musical signs and terms found in the original scores of the operas are employed to analyze the psychological state of the tenor roles, further refining the exploration of the characteristics and artistic image of the tenor roles.

Playing a crucial role in the music theater, contemporary opera not only presents the brilliance of art in music and performance, but also serves as a reflection of cultural and social changes. The topic of this study, "Exploring the Artistic Image of Tenor Roles in Verismo Opera—Examples from the Works of Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, and Giacomo Puccini", aims to delve deeply into the shaping of the tenor role image in 19th-century verismo opera and the significance of the research behind it.

Firstly, the works of three representative composers—Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, and Giacomo Puccini—have been selected for the topic. These works bring to light a significant characteristic of the late 19th-century music theater: verismo. This genre of music theater emphasizes the portrayal of ordinary people from real life, focusing on the lives and emotions of the lower social strata and providing a profound analysis of human nature. Through an in-depth analysis of the works of these composers, the impact of societal changes, cultural concepts, and aesthetic values of the time can be better understood, and how music

became a tool for expression and reflection in this context can be explored.

Secondly, the focus of this study is on the portrayal of the tenor role, holding special symbolic significance in opera. The tenor often plays roles with intense emotions and conflicts, and their vocal range and timbre enable them to express sharp emotional shifts and turning points. By delving into the portrayal of the tenor role in verismo opera, the complexity of male identity, social expectations, and emotional experiences in 19th-century society can be uncovered. In the meantime, the unique role of music in expressing emotions and the psychology of characters can be better understood through the study of the tenor role.

Thirdly, the artistic image of verismo opera is explored in this study, with the aim of discerning profound reflections on society, humanity, and culture from the works. Ordinary people are depicted and issues of the social underclass are revealed in these works, which also incorporate sophisticated musical and dramatic techniques, transforming these characters from mere flat symbols into complex figures imbued with emotion, contradiction, and inner complexity. Through the analysis of the tenor roles within these works, a better understanding is achieved of how music theater combines individual fates with social contexts, presenting a richer and more three-dimensional artistic world.

Lastly, the exploration of the evolution and development of music theater across various historical contexts constitutes the significance of this research. The verismo opera of the late 19th century is recognized as an important phase in the development of music theater, exerting a profound influence on subsequent operatic creation and performance styles. Based on the analysis of these works, the absorption and reflection of socio-cultural changes by music theater across different historical periods are uncovered, as well as how it engages in dialogue with the spirit of the times through artistic creation.

In **the first chapter**, the characteristics of verismo opera are discussed, with a prominent feature being its focus on characters from the lower strata of society. Unlike previous operatic forms that emphasized royalty, heroes, and mythological figures, verismo opera deliberately depicts the daily lives of ordinary laborers, farmers, or craftsmen. Social, economic, and political oppression are also reflected in verismo operas by deeply rooting characters in their social contexts. Characters in verismo operas are no longer mere symbolic figures but individuals with rich inner worlds and emotional conflicts. Struggles between personal desires and societal expectations, or choices between love and responsibility, are depicted. The internal conflicts and emotional fluctuations of the characters are successfully expressed by composers through the use of counterpoint, harmonic variations, and rhythmic changes in the music.

In **chapters two, three, and four**, the analysis is conducted on eleven works by Pietro

Mascagni, Ruggero Leoncavallo, and Giacomo Puccini, encompassing plot interpretation, musical analysis, and analysis of singing techniques. These aspects encompass the plot backgrounds of the operas, their musical structures and emotional expressions, as well as the techniques and expressiveness that should be noted during performance. The works analyzed are *O Lola bianca* and *Mamma quel vino* from *Cavalleria rusticana*; *Ed anche Beppe amò* from *L'amico Fritz*; *Vesti la giubba* from *Pagliacci*; *Non piangere Liù* and *Nessun dorma* from *Turandot*; *Ch'ella mi creda* from *Fanciulla del West*; *Donna non vidi mai* from *Manon Lescaut*; *Addio fiorito asil* from *Madama Butterfly*; and *Recondita armonia* and *E lucevan le stelle* from *Tosca*.

In **chapter five**, an exploration of the tenor roles in verismo opera works is conducted, which are characterized by their distinct passion and drama. In the works of Pietro Mascagni, such as Turiddu in *Cavalleria rusticana*, characters are portrayed as being filled with emotional conflicts, displaying strong emotional tension and drama. Pietro Mascagni's focus is on the lives of ordinary people, and although his tenor roles are often common farmers or workers, they are emotionally profound and dramatically compelling. The tenor roles of Giacomo Puccini are known for their complex inner portrayals, as seen in characters like Calaf in *Turandot* and Cavaradossi in "Tosca". These roles are not only romantic and sensitive but also reveal internal conflicts and struggles, reflecting the diversity and complexity of human nature. The tenor roles of Ruggero Leoncavallo also possess dramatic and realistic characteristics, as demonstrated by Canio in *Pagliacci*, whose anger and despair showcase intense emotions when faced with betrayal, embodying a primal emotional force and confronting the pain and passion of reality. The tenor image in verismo opera has undergone significant changes, reflecting the evolution of society and the shifting aesthetic demands of the audience. The tenor roles in verismo opera have evolved from traditional heroic figures to ones that are more reflective of the lives and emotions of ordinary people, presenting diversity and complexity that enables the audience to emotionally resonate with them. As society progresses, the expectations for artistic works evolve, leading to a greater focus in verismo opera on reflecting the lives and inner worlds of ordinary people. Characters that are more real and relatable to life are desired by the audience, which results in the tenor roles displaying ordinary yet authentic emotions. Additionally, the audience's focus on the inner worlds and emotional fluctuations of the characters drives the tenor roles to explore emotional expression more deeply. The tenor image in verismo opera has increasingly paid attention to the vulnerability and growth of the characters, making them more three-dimensional and allowing the audience to better understand their inner worlds and growth processes.

Finally, the cultivation of singers in opera performance is discussed. The analysis of opera scores is a fundamental skill that singers are expected to possess. This skill not only assists the music doctor performing the tenor role in more accurately grasping the character but also displays a higher level of professionalism when collaborating with the conductor, orchestra, and other actors. Opera scores encompass all the information of the work, including all vocal parts, instrumental parts, and stage directions. A comprehensive understanding of the structure of the entire work and the relationships between its various elements is required for score analysis, rather than focusing solely on one's own part. Cultivation of an inner ear is also essential, which refers to the ability to hear music mentally without actual sound stimulation. This ability is particularly important for opera singers, as it aids them in accurately predicting musical elements such as pitch and rhythm before they begin to sing. Training the inner ear helps in enhancing musical memory and understanding. It is also important to strengthen the understanding of the content of the work, delving deeply into the plot, the history of the characters, the composer's intentions, and the historical context of the work. This not only aids in appropriate expression and appeal during performance but also demonstrates professionalism in collaboration with directors, conductors, and other performers.

In summary, the subject of this study is the in-depth exploration of the artistic image of the tenor role in 19th-century verismo opera. The character portrayal, musical expression, and social context behind the works are analyzed to uncover how music theater served as a reflection of society, emotions, and culture within the contemporary social context. This analysis is significant not only for comprehending the development and evolution of music theater but also offers a profound musical and cultural perspective for gaining a deep understanding of the society and culture of the 19th century.

Opis dzieła artystycznego

Tao Zhang - tenor

Wei Liu – akompaniator

Emilian Rymarowicz-reżyser dźwięku

Giacomo Puccini

1. Aria Cavaradossiego *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca*
2. Aria Cavaradossiego *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca*
3. Aria Calafa *Non piangere, Liù* z I aktu opery *Turandot*
4. Aria Calafa *Nessun dorma* z III aktu opery *Turandot*
5. Aria Pinkertona *Addio, fiorito asil* z III aktu opery *Madama Butterfly*
6. Aria Ramerrezza *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West*
7. Aria Des Grieux *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*

Pietro Mascagni

8. Aria Turiddu *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*
9. Aria Turiddu *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*
10. Aria Fritz *Ed anche Beppe amò* z III aktu opery *L'amico Fritz*

Ruggero Leoncavallo

11. Aria Canio *Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*

Data i miejsce rejestracji:

12/12/2022

15/12/2022

Warszawa, Studio Polskiego Radia S2

Spis treści

Oświadczenia promotora i autora pracy doktorskiej.....	3
Streszczenie.....	4
Abstract [ang.].....	6
Opis dzieła artystycznego	11
Wprowadzenie.....	14
I. Geneza badań.....	14
II. Znaczenie badań.....	15
III. Trendy badawcze	16
Rozdział 1. Pochodzenie i charakterystyka opery werystycznej	20
1.1 Powstanie opery werystycznej	20
1.1.1 Perspektywa historyczna powstania opery werystycznej	20
1.1.2 Perspektywa literacka powstania opery werystycznej.....	21
1.1.3 Transformacja opery	23
1.2 Charakterystyka dramatyczna opery werystycznej	23
1.2.1 Zainteresowanie życiem mieszkańców wsi	23
1.2.2. Estetyka „pospolitości”	25
1.3. Cechy charakterystyczne opery werystycznej	28
1.3.1 Postaci z niższych warstw społecznych	29
1.3.2 Odzwierciedlenie społecznego i historycznego tła.....	29
1.3.3 Złożone opisy psychologiczne	30
Rozdział 2. Kreowanie wizerunku „smutku” postaci tenorowych.....	32
2.1. Obraz muzyczny Cania na podstawie arii <i>Recitar!... Vesti la giubba</i> z I aktu opery <i>Pagliacci</i> R. Leoncavalla	33
2.1.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii	33
2.1.2 Analiza muzyczna	35
2.1.3. Analiza wykonawcza.....	43
2.2. Obraz muzyczny Pinkertona w arii <i>Addio, fiorito asil</i> z III aktu opery <i>Madama Butterfly</i> G. Pucciniego	50
2.2.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii	50
2.2.2 Analiza muzyczna	52
2.2.3 Analiza wykonawcza.....	57
2.3. Obraz muzyczny Johnsona / Ramerrezera w arii <i>Ch'ella mi creda</i> z III aktu opery <i>La fanciulla del West</i> G. Pucciniego.....	60
2.3.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii	61
2.3.2. Analiza muzyczna	62
2.3.3. Analiza wykonawcza.....	66
Rozdział 3. Kreowanie wizerunku „impulsywnego” bohatera w partii tenorowej	73
3.1. Muzyczny obraz Turiddu w arii <i>Mamma, quel vino è generoso</i> z I aktu opery <i>Cavalleria Rusticana</i> P. Mascagniego.....	73
3.1.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii	74
3.1.2 Analiza muzyczna	76
3.1.3. Analiza wykonawcza.....	79
3.2. Obraz muzyczny Calafa w arii <i>Non piagere Liù</i> z I aktu opery <i>Turandot</i> G. Pucciniego	84

3.2.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii	85
3.2.2 Analiza muzyczna	87
3.2.3 Analiza wykonawcza.....	92
Rozdział 4. Wizerunek „namiętnego” bohatera w wybranych partiach tenorowych	98
4.1. Obraz muzyczny Turiddu w arii <i>O Lola bianca come fior di spino</i> z I aktu opery <i>Cavalleria Rusticana</i> P. Mascagniego.....	99
4.1.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii	100
4.1.2 Analiza muzyczna	101
4.1.3 Analiza wykonawcza.....	107
4.2. Obraz muzyczny Cavaradossiego w arii <i>Recondita armonia</i> z I aktu opery <i>Tosca</i> G. Pucciniego	110
4.2.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii	111
4.2.2. Analiza muzyczna	113
4.2.3 Analiza wykonawcza.....	117
4.3. Obraz muzyczny Calafa w arii <i>Nessun Dorma</i> z III aktu opery <i>Turandot</i> G. Pucciniego	122
4.3.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii	122
4.3.2 Analiza muzyczna	124
4.3.3 Analiza wykonawcza.....	127
4.4 Obraz muzyczny Cavaradossiego w arii <i>E lucevan le stelle</i> z III aktu opery <i>Tosca</i> G. Pucciniego	132
4.4.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii	132
4.4.2 Analiza muzyczna	134
4.4.3 Analiza wykonawcza.....	139
4.5. Obraz muzyczny Fritz’a w arii <i>Ed anche Beppe amò</i> z opery <i>L’amico Fritz</i> P. Mascagniego	146
4.5.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii	147
4.5.2 Analiza muzyczna	149
4.5.3. Analiza wykonawcza.....	153
4.6 Obraz muzyczny Des Grieux w arii <i>Donna non vidi mai</i> z I aktu opery <i>Manon Lescaut</i> G. Pucciniego	157
4.6.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii	157
4.6.2 Analiza muzyczna	159
4.6.3 Analiza wykonawcza.....	166
Rozdział 5. Partie tenorowe w operze werystycznej – doświadczenia wykonawcze.....	173
5.1. Rozumienie idei i estetyki opery werystycznej	173
5.1.1 Wielowymiarowy obraz bohatera w partiach tenorowych w operze werystycznej	174
5.1.2 Kreowanie wizerunku postaci przez P. Mascagniego, R. Leoncavalla i G. Pucciniego.....	175
5.2. Technika wykonawcza.....	177
5.2.1 Teoria metody oddechowej	178
5.2.2 Optymalizacja przestrzeni gardłowej w emisji głosu.....	181
5.2.3 Akustyczne aspekty rezonansu wokálního	183
5.3. Interpretacja wokalna w operach werystycznych	185
5.3.1 Umiejętność analizy partytur operowych	185
5.3.2 Rola słuchu wewnętrznego w interpretacji wokálnej	188
5.3.3 Rozumienie treści dzieła.....	190
Podsumowanie.....	193
BIBLIOGRAFIA	196
ANEKS NUTOWY	201

Wprowadzenie

I. Geneza badań

Późny XIX wiek był okresem głębokich przemian w społeczeństwie i kulturze Europy. Rewolucja przemysłowa spowodowała istotne zmiany w strukturze społecznej, prowadzące do urbanizacji i wykształcenia się klasy średniej. Nowy porządek społeczny wymagał form sztuki bliższych jej odbiorcom, ich życiu codziennemu i doświadczeniom. Opera romantyczna, pełna mitologicznych i arystokratycznych wątków, stopniowo stała się zbyt oderwana od rzeczywistości zwykłych ludzi. W rezultacie zwiększyło to zapotrzebowanie na utwory opowiadające o prawdziwym życiu i emocjach¹.

Kompozytorzy oper werystycznych poszli jeszcze dalej w tym kierunku, skupiając się na życiu zwykłych ludzi. Chcieli tworzyć opery bezpośrednie pod względem emocjonalnym i bezkompromisowe w ukazywaniu życiowych trudności. Tego typu podejście wymagało wykształcenia nowego języka muzycznego, umożliwiającego przekazanie intensywności i bezpośredniości rzeczywistych doświadczeń. W rezultacie powstał styl charakteryzujący się dramatycznym realizmem, pełen emocjonalnych partii wokalnych i orkiestracji, która wzmacniała emocjonalne działanie narracji².

W drugiej połowie XIX wieku, wraz ze zjednoczeniem Włoch i zakończeniem aktywności ruchu wyzwolenia narodowego, narastały wewnętrzne konflikty klasowe. Średnia burżuazja i chłopci sprzeciwiali się bogatszym warstwom burżuazji oraz właścicielom ziemskim. Romantyczne opery, które kładły nacisk na patriotyzm i heroizm, traciły na popularności. Pod wpływem francuskiego „naturalizmu” oraz realistycznych technik stosowanych przez Verdiego i Bizeta zostały ostatecznie zastąpione przez opery realistyczne. Pierwszymi artystami, którzy popularyzowali taki punkt widzenia i takie koncepcje twórcze, byli przedstawiciele świata literatury, później zaś nurt ten objął również inne dziedziny sztuki, między innymi muzykę i teatr. Włoski weryzm i francuski naturalizm stawiały sobie za cel obiektywne dokumentowanie życia, różniły się jednak w zakresie tematyki. Twórczość francuska skupiała się głównie na życiu miejskim, podczas gdy włoska koncentrowała się bardziej na życiu niższych warstw społecznych w miastach i na wsi. Czasami obejmowała również opisy szczegółów życia codziennego i pierwotnych impulsów emocjonalnych, starając się przedstawić pragnienia postaci poprzez pewne dysharmonijne efekty dźwiękowe, co

¹ Corazzol, Adriana Guarnieri, and Roger Parker. *Opera and Verismo: Regressive Points of View and the Artifice of Alienation*; Cambridge Opera Journal, vol. 5, no. 1, 1993; s. 39–53.

² Giger A. *Verismo: origin, corruption, and redemption of an operatic term* [J]. *Journal of the American Musicological Society*, 2007, 60(2); s. 271-315.

stanowiło wyraz tendencji naturalistycznych.

Pojawienie się opery werystycznej nie było przypadkowe, lecz było naturalnym wynikiem rozwoju opery. Opery twórców takich jak Mascagni i Leoncavallo rozwijały wątki realistyczne, dając początek operze werystycznej, która opisywała negatywne zjawiska społeczne. Spełniało to oczekiwania ówczesnej publiczności i dodawało jej realistycznym założeniom większego autentyzmu. Jednak w twórczości operowej Pucciniego, oprócz odwołań do nurtu realistycznego, więcej jest ekspresji emocji postaci niż typowego dla Mascagniego czy Leoncavalla portretowania rzeczywistości. Opery Pucciniego opowiadają o zwykłych ludziach, ujawniając przy tym generalne prawdy życiowe. W rezultacie dzieła te poruszają do łez, postacie są żywe i pełne emocji, a tematyka opowieści jest bogata i zróżnicowana, pozwalając widzom zobaczyć życie cierpiących ludzi w różnych zakątkach świata. Utrzymując się w nurcie weryzmu, Puccini w rzeczywistości przekroczył jego ramy³.

Popularna w ostatnim dwudziestoleciu XIX wieku opera werystyczna stanowiła wyraz opozycji wspomnianych kompozytorów i wielu innych twórców wobec włoskiej tradycji operowej, kładącej nacisk na melodyjność partii wokalnych, a także modnej wówczas tendencji do ślepego naśladowania stylu Wagnera.

II. Znaczenie badań

Niniejsza praca zawiera analizę wybranych utworów trzech kompozytorów: P. Mascagniego, R. Leoncavalla i G. Pucciniego. Na ich przykładzie można naświetlić cechy charakterystyczne teatru muzycznego w późnym XIX wieku, jaką był realizm. Realizm skupiał się na charakterystyce zwykłych postaci, na życiu i emocjach ludzi z niższych klas społecznych. Umożliwiał przeprowadzenie głębokiej analizy ludzkiej natury i lepsze zrozumienie efektów zmian społecznych, idei kulturowych oraz wartości estetycznych tamtych czasów.

Głos tenorowy często wykonuje w operze partie, w których pojawiają się intensywne emocje i konflikty. Jego skala i barwa umożliwią wyrażenie przejmujących uczuć i zwrotów emocjonalnych. Poprzez pogłębioną analizę tego, w jaki sposób ukształtowane są role tenorowe w realistycznych operach, możliwe jest zbadanie złożoności męskiej tożsamości, oczekiwań społecznych oraz podejścia do emocji w XIX wieku. Badanie ról tenorowych może również pomóc w lepszym zrozumieniu wyjątkowej roli muzyki wokalne w wyrażaniu emocji i stanu psychicznego bohatera.

³ Matteo Sansone, *Verga and Mascagni: The Critics' Response to 'Cavalleria Rusticana'*; Music & Letters, vol. 71, no. 2, 1990; s. 198–214.

Opery realistyczne nie tylko opowiadają o życiu zwykłych ludzi i poruszają problemy niższych klas społecznych. Zastosowane w tych operach techniki kompozytorskie i dramaturgiczne nadają bohaterom złożoność i głębię emocjonalną, czyniąc ich postaciami pełnymi wewnętrznych sprzeczności i ludzkich uczuć. Analiza roli głosu tenorowego w operach realistycznych pozwala lepiej zrozumieć, w jaki sposób indywidualne przeznaczenie bohaterów splata się z kontekstem społecznym, tworząc bogatszy, trójwymiarowy świat sztuki.

III. Trendy badawcze

Badania w Chinach

Większość wyników uzyskanych po wpisaniu hasła „opera werystyczna” oraz nazwisk trzech omawianych w niniejszej pracy kompozytorów w chińskich bazach prac dyplomowych dotyczy narodzin opery werystycznej, definicji realizmu oraz stylów kompozytorskich Mascagniego, Leoncavalla i Pucciniego. Wiele z tych opracowań analizuje również fabułę i warstwę muzyczną wybranych oper tych kompozytorów, zwracając uwagę na charakterystyczne cechy gatunku.

Jak dotąd nie powstała praca doktorska poświęcona tematyce niniejszej dysertacji, czyli analizie artystycznego wizerunku ról tenorowych w operze werystycznej. Nieliczne prace magisterskie oraz artykuły naukowe poruszające ten temat zawierają słowa kluczowe takie jak „cechy artystyczne”, „estetyka artystyczna” czy „charakteryzacja”.

W swoim artykule zatytułowanym *The Artistic Aesthetics and Formation Factors of Italian Realist Opera (Estetyka artystyczna i czynniki formalne we włoskiej operze werystycznej)* Chen Xiaowei⁴ bada estetykę muzyczną arii, recytatywów, fragmentów chóralnych i muzyki pojawiającej się w poszczególnych scenach oper werystycznych. Zwraca również uwagę na zawartą w tych utworach tematykę i wątki fabularne oraz to, w jaki sposób wewnętrzne i zewnętrzne czynniki motywują estetykę artystyczną dzieła.

Xie Dan⁵, w artykule *The Artistic Characteristics of Verismo Operas of the Second Half of the Nineteenth Century (Artystyczne cechy charakterystyczne oper werystycznych w drugiej połowie XIX wieku)*, opisuje historyczne podłoże, które doprowadziło do powstania oper werystycznych, a także dramaturgiczne cechy charakterystyczne tych oper, takie jak tematyka, wątki fabularne i scenografia. Bada również cechy charakterystyczne tych oper uwidaczniające

⁴ Artystyczna estetyka i czynniki formacji włoskiej opery realistycznej zostały opublikowane w *Badania zagraniczne* 1/2019, Shaanxi Normal University, 2011, s. 104-108.

⁵ Xie Dan: *The Artistic Characteristics of Verismo Operas of the Second Half of the Nineteenth Century (Artystyczne cechy charakterystyczne oper werystycznych w drugiej połowie XIX wieku)*, Shaanxi Normal University, 2011.

się na przykładzie arii, recytatywów, fragmentów chóralnych i czysto instrumentalnych ustępów.

W artykule zatytułowanym *Aesthetic Practice and Contemporary Value of Italian Verismo Opera* (*Praktyka estetyczna i współczesna wartość włoskiej opery werystycznej*) Jia Kun⁶ zauważa, że estetyka artystyczna opery werystycznej opiera się na życiu i konflikcie.

W artykule *The Deep Implications of the Passionate Appearance – A Brief Introduction to the Image of the Common Man in Realist Opera* (*Głębokie implikacje emocjonalnego wrażenia – krótki wstęp do obrazu prostego człowieka w operze werystycznej*) Zhao Wei⁷ analizuje opery takie jak *La bohème*, *Tosca*, czy *Cavalleria rusticana* i bada charakterystykę muzyczną arii takich jak *Che gelida manina*, *Si, mi chiamano Mimi*, *Vissi d'arte, vissi d'amore*, *Coro a bocca chiusa*. Na jej podstawie analizuje sposób przedstawienia protagonistów w szeregu dzieł operowych.

Podsumowując, można stwierdzić, że w chińskim świecie naukowym wciąż brakuje prac poświęconych obrazowi ról tenorowych w werystycznych operach. Niniejsza praca będzie stanowić analizę i eksplorację wybranych dzieł trzech najbardziej reprezentatywnych włoskich kompozytorów opery werystycznej: Mascagniego, Leoncavalla i Pucciniego. Analiza ról tenorowych w operach ich autorstwa będzie stanowić punkt wyjścia do pogłębionej eksploracji obrazu artystycznego tenora w operze werystycznej.

Badania światowe

Opera werystyczna powstała pod koniec XIX wieku jako reakcja na skostniałe założenia opery romantycznej. Jej głównym celem było przedstawienie prawdziwego życia oraz emocji i konfliktów przeżywanych przez zwykłych ludzi. Muzykolodzy i europejscy badacze zdążyli zgłębić ten gatunek z różnorodnych perspektyw, m.in. historycznej, literackiej i społeczno-kulturowej, dokonywali też analiz muzycznych i wykonawczych.

Narodziny opery werystycznej są ściśle związane ze społecznymi i kulturowymi zmianami, jakie miały miejsce w Europie pod koniec XIX wieku. W książce *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario* (*Przemysł operowy we Włoszech od Cimarosa do Verdiego: rola impresariów*) John Rosselli⁸ analizuje komercyjny aspekt przemysłu operowego we Włoszech końca XIX wieku i zwraca uwagę na to, że opera werystyczna powstała w odpowiedzi na rynkowe zapotrzebowanie i działania menedżerów

⁶ Jia Kun, *The Aesthetic Practice and Contemporary Value of Italian Verismo Opera*, Contemporary Music, 2019.

⁷ Zhao Wei: *Głębokie znaczenie pod pojawieniem się pasji: O obrazie zwykłych ludzi w operze realistycznej* "opublikowano w *Edukacji Sztuki*, 7/2006, s. 70-71.

⁸ John Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*, wyd. Cambridge University Press, 1984.

teatrów operowych. Choć Verdi nie jest uważany za bezpośredniego „ojca” opery werystycznej, jego dzieła wywarły głęboki wpływ na późniejsze opery komponowane w tym nurcie, z uwagi na ekspresję emocjonalną i realistyczne sceny.

Opera werystyczna była wyjątkowo innowacyjna z uwagi na strukturę muzyczną i ekspresję. Alexandra Wilson⁹ bada związek Giacomo Pucciniego z operą werystyczną w książce *The Puccini Problem: Opera, Nationalism, and Modernity* (*Problem Pucciniego: opera, nacjonalizm i współczesność*). Skupia się na tym, że dzieła Pucciniego stanowią odbicie włoskiego nacjonalizmu i ówczesnej współczesności. Pochyliła się nad technikami, jakie kompozytor stosował, tworząc realistyczne pejzaże i emocjonalną atmosferę przy pomocy muzyki.

Autor David Kimbell¹⁰ w *Italian Opera* (*Opera włoska*) stworzył dogłębny przegląd opery włoskiej, omawiając szczegółowo dzieła takie jak *Cavalleria Rusticana*, *Pagliacci* i najważniejsze opery Pucciniego, a także analizując ich strukturę muzyczną, charakterystykę bohaterów i emocjonalną ekspresję.

Wykonywanie partii z oper werystycznych stanowi istotne wyzwanie dla wokalistów. Zwraca na to uwagę Philip Gossett¹¹ w *Divas and Scholars: Performing Italian Opera* (*Divy i uczeni: wykonawstwo włoskiej opery*), analizując sposób, w jaki opery werystyczne są wykonywane w celu poruszenia publiczności emocjonalną autentycznością i silnymi efektami dramatycznymi.

W zredagowanej przez Deborah Burton¹² w pozycji *Recondite Harmony: Essays on Puccini's Operas* (*Ukryta harmonia: eseje o operach Pucciniego*) znajduje się wiele esejów poświęconych operom Pucciniego, zgłębiających jego realistyczny styl operowy z różnorodnych perspektyw. Niektóre zawierają analizę muzyczną, inne podchodzą do problemu z perspektywy literackiej, a jeszcze inne skupiają się na praktyce wykonawczej. Szczególny nacisk położony jest na *Toscę* i *Madame Butterfly*, które są przeanalizowane w pogłębiony sposób.

Opery werystyczne były ważne nie tylko z muzycznego i dramatycznego punktu widzenia – stanowiły również odzwierciedlenie społecznych i politycznych zmian. Autor *Italy in Early American Cinema: Race, Landscape, and the Picturesque* (*Włochy we wczesnym kinie amerykańskim: rasa, krajobraz i malowniczość*), Giorgio Bertellini¹³, zauważa, że realistyczna

⁹ Alexandra Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism, and Modernity*, wyd. Cambridge University Press, 2009.

¹⁰ David R. B. Kimbell, *Italian Opera*, wyd. Cambridge University Press, 2008.

¹¹ Philip Gossett *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, wyd. University of Chicago Press, 2008.

¹² Deborah Burton *Recondite Harmony: Essays on Puccini's Operas*, wyd. Pendragon, 2012.

¹³ Giorgio Bertellini, *Italy in Early American Cinema: Race, Landscape, and the Picturesque*, wyd. Indiana University Press, 2009.

estetyka i techniki narracyjne oper werystycznych wywarły istotny wpływ na wczesnych twórców filmowych.

W *Music and Politics in the Shadow of Beethoven (Muzyka i polityka w cieniu Beethovena)* Elisabeth Abbate¹⁴ zgłębia polityczne i społeczne wątki w operach werystycznych, analizując to, w jaki sposób opery te odzwierciedlały zachodzące w czasie ich powstania zmiany społeczne i polityczne.

Opery werystyczne były wyjątkowe z uwagi na swą emocjonalną ekspresję i realistyczną fabułę. Mary Ann Smart¹⁵ bada związek między muzyką a gestem w XIX-wiecznej operze w pozycji *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera (Mimomania: muzyka i gest w XIX-wiecznej operze)*. Autorka skupia się szczególnie na związku między muzyką i gestem w operze werystycznej. Autorzy *Opera: The Art of Dying (Opera: sztuka umierania)*, Linda Hutcheon i Michael Hutcheon, pochylają się nad wątkiem śmierci w operze, zwłaszcza w operze werystycznej. Twierdzą oni, że opery werystyczne w realistyczny i poruszający sposób poruszają problem nieuchronności śmierci i jej wpływu na ludzkie życie.

Opery werystyczne są fascynujące nie tylko z muzycznej i dramatycznej perspektywy. Stanowią one również głębokie odzwierciedlenie zmian społecznych i kulturowych. Wspomniane wyżej badania naświetlają ich wyjątkowe zasługi w kontekście ekspresji emocjonalnej, realistycznej fabuły i krytyki społecznej, świadczące o trwałym wpływie, jaki opera werystyczna wywarła na świat opery jako takiej.

¹⁴ Elisabeth Abbate, *Muzyka i polityka w cieniu Beethovena: muzyka i transformacja polityczna od Beethovena*, wyd. Brown, C. Farsight Press 2007.

¹⁵ Mary Ann Smart, *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, wyd. University of California Press, 2004.

Rozdział 1. Pochodzenie i charakterystyka opery werystycznej

1.1 Powstanie opery werystycznej

Opera werystyczna stanowi ważny etap w historii rozwoju opery włoskiej, będąc kontynuacją szkoły wagnerowskiej, a jednocześnie nawiązując do nowych nurtów, takich jak ekspresjonizm, impresjonizm i neoklasycyzm. Nosząc wyraźne piętno swoich czasów, posiadając oryginalną koncepcję artystyczną i unikalny styl, stanowi ona ważny etap w historii rozwoju opery włoskiej i europejskiej w okresie post-klasycznym i romantyzmie.

Opera werystyczna jest niezwykle bogata pod względem artystycznym i estetycznym, co już w chwili jej powstania przesądziło o jej znaczeniu dla historii opery jako takiej. Chcąc lepiej zrozumieć charakterystykę artystyczną i wartość duchową XIX-wiecznej włoskiej opery werystycznej, musimy zrozumieć okoliczności jej powstania. Z tych też przyczyn autor niniejszej pracy analizować będzie te kwestie z trzech perspektyw: historycznej, literackiej i perspektywy czynników wewnętrznych¹⁶.

1.1.1 Perspektywa historyczna powstania opery werystycznej

Pojawienie się weryzmu było wynikiem historycznego rozwoju opery i pozostawało w ścisłym związku z ówczesnymi uwarunkowaniami politycznymi, ekonomicznymi i kulturalnymi. W drugiej połowie XIX wieku odniósł sukces włoski ruch odrodzenia narodowego, a w latach 70-tych ustanowiono Królestwo Włoch z monarchią konstytucyjną. Jednakże rewolucja burżuazyjna we Włoszech nie zrealizowała w pełni stawianych jej celów. Różnice polityczno-ekonomiczne między północą a południem kraju nasiliły się, a w wielu obszarach wiejskich na południu nadal utrzymywały się feudalne relacje rodowe, co zaostrzało społeczne konflikty. Tymczasem druga rewolucja przemysłowa we Włoszech przyczyniła się do rozwoju sił wytwórczych, kształtowania się nowych relacji społecznych, a także rozwoju kultury i sztuki. Jej wpływ na ówczesną kulturę i sztukę można podsumować w następujący sposób.

Wzrost skali produkcji pociągnął za sobą wzrost wartości jednostki. Druga rewolucja przemysłowa była kontynuacją pierwszej światowej kapitalistycznej rewolucji przemysłowej. Nie tylko przyspieszyła rozwój sił wytwórczych, ale też podniosła przeciętny standard życia i przekształciła powszechnie funkcjonujący system wartości. Wzrost produkcji materialnej spowodował wykształcenie się podziału pracy w społeczeństwie oraz utrwalenie się ról

¹⁶ A. Mallach, *The Autumn of Italian Opera: from verismo to modernism, 1890-1915*[M]. UPNE, 2007.

społecznych jednostek. Przemianom uległ również wielki, narracyjny styl operowy powszechny na początku XIX wieku. Zaczęto stopniowo odchodzić od poważnych tematów „sprawiedliwości”, „ojczyzny”, „narodu” i „mitu” na rzecz tematyki bardziej realistycznej i zindywidualizowanej, takiej jak sceny z realnego życia¹⁷.

Tendencje realistyczne zyskiwały rosnącą popularność, wypierając tematykę charakterystyczną dla epoki romantyzmu. Druga rewolucja przemysłowa dodatkowo przyspieszyła ten proces, podkreślając znaczenie rzeczywistości i efektywności. Giacomo Puccini jest powszechnie uważany za jedną z najważniejszych postaci nurtu werystycznego. Kontynuował on realistyczne koncepcje twórcze Verdiego, skupiając się na postaciach z niższych warstw społecznych i ich uczuciach. W porównaniu do Wagnera, którego twórczość przypadła na szczyt popularności opery romantycznej, styl Pucciniego był wyjątkowy i stanowił początek opery werystycznej w XIX-wiecznych Włoszech.

Refleksja na temat życia niższych klas społecznych stała się koniecznością. Druga rewolucja przemysłowa przyspieszyła rozwój sił wytwórczych społeczeństwa, lecz jednocześnie powiększyła różnice społeczne. W tej sytuacji opera werystyczna stała się ważną formą zwrócenia uwagi na niższe warstwy społeczeństwa, co jednocześnie poszerzyło możliwości doboru tematów¹⁸. Do końca XIX wieku Włochy pozostawały zawieszone pomiędzy rozwojem i cywilizacją a biedą, zepsuciem duchowym i pogonią za pieniędzem. Nie dbano już o los ludzkości i narodu, przyjmując fałszywe i nienaturalne stanowiska wobec wielkich i głębokich problemów filozoficznych. Dlatego G. Puccini, przedstawiciel nurtu werystycznego w operze, stworzył postacie operowe pochodzące z niższych klas społecznych, takie jak Mimì i Tosca. Pragnął on kreować prawdziwe, pełne pasji i na wskroś ludzkie osobowości, opowiadając ich „małe”, na pozór prozaiczne historie. Nadał tym samym operze werystycznej charakter realistyczny i wysoką wartość duchową.

1.1.2 Perspektywa literacka powstania opery werystycznej

Opera werystyczna rozwijała się pod silnym wpływem literackich nurtów realizmu i naturalizmu.

Aby przeanalizować okoliczności powstania opery werystycznej z perspektywy ówczesnych nurtów artystycznych, musimy cofnąć się do lat 70-tych XIX wieku. W tym czasie Włochy uzyskały niepodległość, lecz jedność terytorialna kraju nie przyniosła automatycznie jego jedności duchowej. Bieda, zacofanie i choroby stanowiły codzienność życia ówczesnych

¹⁷ Chen Xiaowei, *Charakterystyka artystyczna XIX-wiecznej włoskiej opery werystycznej*, Shaanxi Normal University, 2011.

¹⁸ Wang Ying, *Charakterystyka artystyczna werystyki w operze Pucciniego*, Nanjing University of the Arts, 2012.

ludzi po zakończonej wojnie. Stworzyło to korzystne warunki dla popularyzacji francuskiej filozofii pozytywistycznej. Filozofia ta podkreślała znaczenie poznawania świata materialnego i duchowego za pomocą logiki i metod naukowych, co przyczyniło się do rozwoju nurtu realistycznego w sztuce.

Literacki prąd naturalizmu narodził się we Francji i wkrótce dotarł również do Włoch. Twórcy literatury naturalistycznej byli zwolennikami filozofii pozytywistycznej i wierzyli, że w przyrodzie nie ma miejsca na zjawiska nadprzyrodzone. Naturaliści przywiązywali wagę do naturalnych aspektów życia ludzkiego, obserwując, rozumiejąc i przedstawiając człowieka z perspektywy fizjologicznej, co stanowiło wyraźną nowość w stosunku do wcześniejszych koncepcji. Naturalizm był zatem rodzajem realizmu, kładącym nacisk na realizm szczegółów i empiryzm. Powieści braci Goncourtów¹⁹ są bardzo realistyczne, a opisane w nich postacie powstały na podstawie szczegółowych notatek sporządzonych zgodnie z autentycznymi wydarzeniami. Przedstawiciele realizmu w literaturze starali się przedstawić społeczeństwo ze wszystkimi jego szczegółami. Emil Zola był pionierem naturalizmu literackiego. Łącząc nauki przyrodnicze z twórczością literacką, stworzył naturalistyczne arcydzieło *Lugon Magal*²⁰. Zola uważał, że najwyższym celem powieściopisarza jest poczucie prawdziwości i wymagał, aby autentyczność była celem twórczości literackiej, mówiąc: „Jeśli chcesz opisać życie, najpierw poznaj je dokładnie, a potem przekaż jego dokładny obraz”²¹. Naturalistyczni pisarze odwiedzali slumsy, zanurzali się w pełnych życia dzielnicach biedy, obserwowali przestępców, prostytutki, alkoholików i podglądali niemoralne zachowania wiejskiej biedoty. W swoim stylu twórczym pisarz miał przy tym przedstawiać naturę w sposób oryginalny, wykazując własną indywidualność i nadając jej życie poprzez pryzmat własnych doświadczeń.

Włoski nurt literacki, będący reakcją na romantyzm, stanowił odpowiedź na francuski naturalizm literacki, a jego pionierami byli Luigi Capuana²² i Giovanni Verga²³. Twierdzili oni, że istotą literatury jest bezpośredni opis rzeczywistych wydarzeń z realnego życia. W związku z tym „naturalizm” jako nurt literacki stworzył nowe wyzwania intelektualne zarówno pod względem motywów twórczych, jak i stylu, stając w opozycji do tradycji romantycznych.

¹⁹ Bracia Goncourt – Edmond (1822–1896) i Jules (1830–1870) de Goncourt – francuscy pisarze, historycy i krytycy sztuki, uważani za prekursorów naturalizmu w literaturze. W swoich wspólnych dziełach realistycznie przedstawiali społeczeństwo i psychologię bohaterów. Ich spuścizna obejmuje m.in. powieści, dzienniki oraz ustanowioną po ich śmierci prestiżową Nagrodę Goncourt.

²⁰ Wang Lingyun, *Charakterystyka artystyczna opery weryistycznej*, „Journal of Jiamusi Institute of Education”, vol. 9, no. 95, 2012.

²¹ Adriana Guarneri Corazzol & Roger Parker, *Opera and Verismo: Regressive Points of View and the Artifice of Alienation*, „Cambridge Opera Journal”, vol. 5, no. 1, 1993, s. 39–53.

²² Luigi Capuana (1839–1915) – włoski pisarz, krytyk literacki i teoretyk realizmu. Jeden z głównych przedstawicieli weryzmu, dążył do wiernego odzwierciedlenia rzeczywistości, inspirowanego naturalizmem Émila Zoli.

²³ Giovanni Verga (1840–1922) – włoski pisarz i dramaturg, czołowy reprezentant weryzmu. Jego powieści i opowiadania, takie jak *Rodzina Malavogliów*, ukazują życie prostych ludzi z Sycylii w realistycznym i surowym stylu.

Legło to u podstaw XIX-wiecznej włoskiej literatury realistycznej, stając się bezpośrednią inspiracją dla kolejnych pisarzy.

1.1.3 Transformacja opery

W ewolucji opery włoskiej XIX wiek był zdominowany przez nurt romantyzmu, który później, pod wpływem nurtu naturalistycznego i tendencji realistycznych, przekształcił się w weryzm. W tych skomplikowanych okolicznościach historycznych opera znalazła się pod wpływem zachodzących przemian myślowych i estetycznych. Po upadku romantycznej szkoły wagnerowskiej, opera włoska stanęła przed dylematem wyboru nowej drogi swojego rozwoju. Narodziny opery werystycznej stanowiły taki właśnie wybór, którego dokonali włoscy twórcy operowi w obliczu nowych trendów rozwoju społecznego i historycznego. Stanowił on odzwierciedlenie ówczesnej zmiany gustów estetycznych. Opera werystyczna opierała się na zainteresowaniu sztuką, a nie na teorii.

Jej początek stanowiła jednoaktowa opera P. Mascagniego *Cavalleria rusticana*. Pod wpływem koncepcji twórczej Mascagniego, R. Leoncavallo stworzył dla niej siostrzaną operę o tytule *Pagliacci*, stając się jednym z pierwszych kompozytorów opery werystycznej. Twórczość operowa G. Pucciniego również rozpoczęła się od weryzmu, obejmując takie dzieła jak *La Boheme*, *Tosca* czy *Madame Butterfly*. Wszystkie one stanowiły arcydzieła operowe tego nurtu, bezpośrednio przekazując treść dramatyczną libretta poprzez swoją zwięzłą strukturę. Powstanie tych dzieł stanowiło odpowiedź na braki i niedociągnięcia XIX-wiecznej opery romantycznej²⁴.

Pod wpływem weryzmu XIX-wieczna opera włoska przeszła od dominującego nurtu romantycznego do większego pluralizmu form operowych. Z czasem pojawiły się takie kierunki jak ekspresjonizm i impresjonizm, a ewolucja ta stała się możliwa dzięki osłabieniu opery romantycznej przez wpływ weryzmu.

1.2 Charakterystyka dramatyczna opery werystycznej

1.2.1 Zainteresowanie życiem mieszkańców wsi

Twórcy opery werystycznej zaczęli skupiać się na tematach związanych z ludem i życiem wiejskim, przenosząc swoje zainteresowanie na problemy realnego życia osób z najniższych warstw społeczeństwa. Przed pojawieniem się opery werystycznej, opera romantyczna stanowiła główny nurt twórczości operowej we Włoszech. Jej tematyka często

²⁴ Li Dan, *Interpretacja pojęcia „realizmu” we włoskiej operze werystycznej*, w *Music Creation*, vol. 4, 2016, s. 151-152.

obejmowała mitologię, religię, wątki narodowe, wojnę oraz los ludzki, w czym zbliżona była do tradycji klasycyzmu. Natomiast opera werystyczna, wraz z włoską literaturą realistyczną, stanowiły nawiązanie do francuskiego nurtu literatury naturalistycznej, ukazując prawdziwy obraz życia niższych warstw społecznych oraz działania spontaniczne, wynikające z impulsu emocjonalnego. Zmiana obszaru zainteresowań twórców opery werystycznej, przejawiająca się w tematyce ich twórczości, związana jest z przejściem od tematyki typowej dla opery romantycznej do tematyki przemian emocjonalnych, zazdrości i morderstw, portretowania zwykłych, prostych ludzi i ich ubożego życia. Twórcy opery werystycznej uważali za swoje zadanie przedstawianie losów ludzi z niższych warstw społecznych, dążąc do prawdziwego odzwierciedlenia ich ubóstwa i przeżyć emocjonalnych. Pozwalało to na obnażenie negatywnych zjawisk społecznych²⁵.

Przykładem może tu być wspomniana już opera P. Mascagniego *Cavalleria rusticana*. Akcja tego dzieła rozgrywa się na przełomie wieków w wiejskich rejonach Sycylii, jednej z najbiedniejszych części ówczesnych Włoch. Wśród wątków fabularnych dominują w niej miłosne perypetie zwykłych mieszkańców wsi, lecz pojawia się także problem relacji matki i syna, rywalizacji między kochankami, przyjaźni oraz inne wątki. Wszystkie one zostały potraktowane w sposób wielopoziomowy, co sprawia, że treść artystyczna tej opery jest niezwykle bogata. Mascagni bardzo pomysłowo wybrał ubogie rejony Sycylii jako tło dla cierpienia i złych warunków życia ludzi w ubogich częściach kraju. Umiejętnie wykorzystał również interakcje emocjonalne między postaciami, z miłością jako głównym wątkiem, a dzięki różnym poziomom rozwoju fabuły, stworzył bogatszą intrygę i ukazał głębokie refleksje nad ludzką naturą i emocjami.

Drugie ze słynnych dzieł wczesnej opery werystycznej, *Pagliacci*, również poświęcone jest tematyce wiejskiej. Opera R. Leoncavalla opowiada o grupie wędrownych artystów, opisując zmianę relacji między przywódcą tej trupy a jego przybraną córką w relację małżeńską. W pewnym momencie młody chłopak ze wsi dołącza do trupy i zakochuje się ze wzajemnością w przybranej córce przywódcy. Oboje postanawiają uciec. Przywódca trupy dowiaduje się jednak o tym i decyduje zabić dwójkę kochanków. Tłem fabuły jest wieś, a wszystkie postacie to wędrowni artyści i młodzież wiejska. Opera opisuje zatem prawdziwe życie ówczesnych ludzi z niższych klas społecznych. Właściwe zrozumienie życia staje się kluczem do jej pojęcia.

Podobnie *La Boheme* G. Pucciniego opowiada o grupie młodych artystów, poetów,

²⁵ Chen Z., *Verismo opera: how bel canto technique protected the voices of its singers*[D]. Open Access Te Herenga Waka-Victoria University of Wellington, 2020.

malarzy, muzyków i filozofów, mieszkających na starym poddaszu w ubogiej, łacińskiej dzielnicy Paryża. Mimo skrajnego ubóstwa i nierzadko głodu zdolni są oni do miłości, współczucia i radowania się swoim smutnym życiem. Z kolei *Tosca* tego samego kompozytora opiera się na treści sztuki o tym samym tytule, autorstwa francuskiego dramaturga Sardou, opowiadającej o rzymskim malarzu, który wikła się w tragiczną historię, próbując chronić politycznego zbiega. Wszystkie te utwory pokazują pewną wspólną tendencję w wyborze tematów w operze werystycznej.

1.2.2. Estetyka „pospolitości”

Opery romantyczne zazwyczaj ukazują postacie wyniosłe i bohaterskie, przedstawiając życie arystokratów z epoki średniowiecza w sposób poetycki i podniosły. Opery realizmu są inne – ujawniają biedę i nieszczęście ludzi z niższych warstw społecznych. Właśnie to sprawiło, że opery werystyczne były często krytykowane za swoją „pospolitość” i „wulgarność”. Jednak to właśnie ten „pospolity” sposób przedstawiania elementów fabuły sprawia, że utwory te są pełne życia i odzwierciedlają społeczną rzeczywistość w jeszcze bardziej realistyczny sposób. Skupienie się na scenach „pospolitych” w operze werystycznej wynika z wpływu estetyki naturalistycznej. Twórcy werystyczni podkreślali autentyczność opisu prawdziwego życia i emocji, dlatego skupienie się na opisie prostych i zwykłych obrazów oraz przedmiotów stało się znakiem rozpoznawczym tego nurtu, w którym w sposób bardzo bezpośredni i autentyczny ukazywano różnorodne złożone problemy życiowe, takie jak ubóstwo, choroba czy niesprawiedliwość społeczna. Przedstawiając sceny i tematy „pospolite”, opera werystyczna mogła lepiej ukazać złożoność problemów, których wcześniej na scenie unikano, przyciągając tym samym uwagę i zmuszając do myślenia.

W *Pagliacci*, ze względu na ograniczenia przestrzeni, w której rozgrywa się akcja, cała historia wydaje się bardzo prosta i właśnie „pospolita”. Jest to jednak efekt zamierzony i potrzebny, podkreślający wizerunki ludzi z niższych warstw społecznych, ich ubóstwo i trudne położenie. W scenach przedstawiających wędrowną trupę artystyczną występują zaledwie cztery osoby. Porywczy charakter Canio, a także przyjęcie do domu Nadii, która była na skraju śmierci głodowej – wszystko to tworzy niezwykle realistyczne obrazy z życia ludzi ze społecznych „nizin”. Opera werystyczna przedstawia zarazem egzystencję mieszkańców wsi i obszarów wiejskich. Ludzie ci są często zmęczeni i bladzi, lecz to właśnie ukazanie rzeczywistości, w jakiej żyją, nadaje operze autentyczności i prawdziwości, czyniąc ją bardziej poruszającą.

Opera *La Boheme* G. Pucciniego w jeszcze bardziej drastyczny sposób przedstawia

życie ubogich i pozbawionych perspektyw artystów. Oglądamy w niej biednego malarza czy poetę w trudnej sytuacji, których dni pełne są smutku i goryczy. Brak drewna na opał w kominku, by rozgrzać się w zimnej porze roku jeszcze bardziej pozbawiają ich nadziei. Kompozytor dopełnia ten obraz w innej operze *Il Tabarro*. Jest to tragiczne dzieło, opowiadające o parze pogrążonej w rozpacz po utracie dziecka. Jej fabuła jest wyjątkowo realistyczna i poruszająca. Jest ona przejawem skupienia się twórców opery werystycznej na scenach „pospolitych”, które jest odbiciem estetyki naturalistycznej. Główną zasadą naturalizmu był bowiem autentyczny opis życia i ludzkich emocji, odzwierciedlający i ujawniający istotę prawdziwej egzystencji poprzez właśnie wymienioną w tytule niniejszego podrozdziału „pospolitość”²⁶.

Z drugiej strony unikalność estetyki i koncepcji twórczej opery werystycznej polega na zainteresowaniu rzeczami uważanymi za „pospolite” i „brzydkie”. Taka koncepcja estetyczna koncentruje się na niedoskonałości świata, odzwierciedlając jednocześnie głębokie, filozoficzne przemyślenia twórcy na temat życia oraz krytykę społecznych uwarunkowań. Poprzez tragedię wyrażane są emocje i tęsknota za szczęściem oraz lepszym, bardziej sprawiedliwym światem. Właśnie z tego powodu ta koncepcja estetyczna stanowi ważny punkt wyjścia do interpretacji estetyki twórczości G. Pucciniego i innych twórców werystycznych przez późniejsze pokolenia.

Puccini stworzył wiele realistycznych postaci, takich jak Cio-Cio-San, Mimì czy Tosca, które wyróżniają się prostotą, autentycznością i surowym pięknem. Ich wizerunki na długo zapadają w pamięć widzów, pozwalając im doświadczyć prawdy o ludzkiej naturze. Kompozytor z niezwykłą wrażliwością podniósł codzienność do rangi sztuki, sprawiając, że „pospolitość” nabiera znamion piękna. Dzięki temu widzowie mogą przeżyć duchowe uniesienie i rozkoszować się tym pięknem poprzez łzy i emocje.

Tę koncepcję estetyczną można również uznać za odpowiedź na nawiązanie do twierdzenia starożytnego greckiego filozofa Arystotelesa²⁷, który uważał, że tragedia odgrywa istotną rolę w oczyszczeniu ludzkiej duszy. Jak mówią słowa śpiewane podczas uwertury do opery *Rigoletto*: *Prosimy was, na chwilę zapomnijcie, że jesteśmy aktorami naśladowującymi rzeczywistość, spójrzcie w nasze dusze. My też jesteśmy ludźmi, z uczuciami, tak jak wy*

²⁶ Lv Cuicui, *Studium realistycznej kreacji postaci i nauczania śpiewu w operze Pucciniego*, Jiangxi Normal University, 2014.

²⁷ *Katharsis* (gr. κάθαρσις) to pojęcie wywodzące się z filozofii Arystotelesa, które odnosi się do oczyszczenia emocjonalnego, moralnego lub duchowego, jakie widzowie doświadczają poprzez przeżywanie tragedii. W *Poetyce* Arystoteles wskazuje, że sztuka dramatyczna, zwłaszcza tragedia, oddziałuje na widza poprzez wzbudzanie uczuć litości i trwogi, prowadząc do ich oczyszczenia. Koncepcja ta stała się kluczowym elementem estetyki i teorii sztuki, znajdując zastosowanie również w późniejszych analizach literatury, teatru i muzyki.

wszyscy, mierzącymi się z trudnościami tego świata²⁸. Te słowa libretta kierują uwagę publiczności ku wewnętrznemu światu owych „brzydkich” postaci, podkreślając ich człowieczeństwo i wartość, oraz skracając psychologiczny dystans między widownią i sceną. Deklaratywizm języka pomaga publiczności wczuć się w rozwój fabuły dramatycznej, pogłębiając efekt rezonansu emocjonalnego z postaciami²⁹. Bezpośredni i emocjonalnie intensywny język libretta w operach werystycznych Pucciniego odgrywa kluczową rolę w budowaniu dramaturgii i angażowaniu widza. Bohaterowie wyrażają swoje emocje w sposób jednoznaczny, unikając przesadnie poetyckiego stylu czy rozbudowanych metafor, charakterystycznych dla wcześniejszych oper romantycznych. Proste wypowiedzi, często pełne pasji, rozpacz czy uniesienia, sprawiają, że odbiorca nie tylko rozumie sytuację dramatyczną, ale także głęboko ją przeżywa. Ten bezpośredni sposób komunikacji pozwala publiczności silniej rezonować emocjonalnie z postaciami i ich losem, czyniąc opery Pucciniego wyjątkowo przejmującymi. Dzięki temu widzowie mogą utożsamić się z bohaterami i w pełni doświadczyć dramatycznej siły muzyki oraz libretta.

Jedną z najbardziej wyrazistych cech opery werystycznej jest bezpośrednie i intensywne wyrażanie emocji. Głębokie i prawdziwe emocje obecne są zarówno w warstwie muzycznej, jak i w tekście czy aspektach wykonawczych. Jest to przejaw dążenia do rezonowania z publicznością. Sposoby wyrażania emocji w operze werystycznej są zazwyczaj bardzo intensywne i bezpośrednie. Nacisk położony jest na wewnętrzne konflikty emocjonalne bohaterów i złożoność relacji międzyludzkich.

W operze *Cavalleria Rusticana* P. Mascagniego aria Turiddu *Addio alla madre* zawiera w sobie kulminację bezpośredniej i silnej ekspresji emocjonalnej. W tej scenie Turiddu żegna się ze swoją matką tuż przed pojedynkiem, jaki ma stoczyć z Alfiem. Pełen lęku przed nadchodzącą śmiercią, przeprosza matkę. Warstwa muzyczna arii doskonale odzwierciedla bezpośredniość i intensywność emocji, jakie odczuwa bohater. Podobne zjawisko można zaobserwować w *Pagliacci* Leoncavalla. W prologu Tonio bezpośrednio zwraca się do publiczności, co sugeruje, że opera będzie autentyczna. Zapowiada to również nadchodzącą tragedię, podkreśla zawarte w operze realistyczne wątki i bezpośredni przekaz emocjonalny. Wreszcie aria Cania *Vesti la giubba* wypełniona jest bólem i gniewem, które bohater czuje po tym, gdy dowiaduje się o tym, że jego żona go zdradziła. Aria ta jest jednym z najśłynniejszych fragmentów opery, a intensywne emocje Cania znajdują swoje odzwierciedlenie w warstwie muzycznej i aspektach wykonawczych – szczególnie w momencie, w którym bohater musi

²⁸ George Guida, *I Pagliacci*, w „Italian Americana”, vol. 28, no. 1, 2010, s. 85–86.

²⁹ Lou Yixuan, *Analiza czynników dramatycznych w werystycznej operze Pagliacci*, Shandong Normal University, 2022.

zmusić się do tego, by uśmiechnąć się na scenie.

Z estetycznego punktu widzenia opera werystyczna przełamuje wyidealizowaną strukturę opery romantycznej poprzez swą bezpośrednią i intensywną ekspresję, która rezonuje z publicznością. Przedstawiając życia zwykłych ludzi i ich prawdziwe emocje, opera pomaga słuchaczom poczuć rodzaj intymności i identyfikować się z bohaterami na scenie. Tego typu emocjonalny rezonans nie tylko wzbogaca sam akt oglądania opery, lecz również sprawia, że publiczność lepiej rozumie los i emocje oglądanych postaci. Obecne w operze werystycznej konflikty emocjonalne są często bardzo gwałtowne, a fabuła rozwija się w sposób szybki i zwięzły. Bezpośrednie wyrażanie emocji i wewnętrznych konfliktów bohaterów pozwala na przykucie uwagi publiczności w krótkim czasie. Wzrastające i opadające emocje umożliwiają z kolei stworzenie silnego efektu dramatycznego.

Zwrócenie uwagi na estetykę „pospolitości” wzmacnia napięcie estetyczne w operze werystycznej. Na przykład w *Madame Butterfly* Puccini często odwołuje się do tematów „pospolitych”, takich jak „śmierć”, „klątwa” czy „samobójstwo”, przeplatając je tematem pięknej miłości. Jednak to właśnie obecność tych „pospolitych” tematów tworzy silny kontrast między szczęściem a śmiercią. Piękno i niedoskonałość przeplatają się w tej samej przestrzeni, a słodycz zawiera w sobie również niepokojącą gorycz. To właśnie te sprzeczności umożliwiają znaczne zwiększenie napięcia estetycznego opery.

1.3. Cechy charakterystyczne opery werystycznej

Opera werystyczna, która rozwinęła się pod koniec XIX wieku, stanowiła artystyczną reakcję na idealizowane i często odrealnione narracje oper romantycznych. Twórcy tego nurtu, inspirowani prądami literackimi, takimi jak naturalizm i realizm, dążyli do przedstawiania autentycznych, często brutalnych obrazów codziennego życia. W odróżnieniu od wcześniejszych oper, w których dominowały postaci wywodzące się z arystokracji, mitologii czy historii, opera werystyczna skupiała się na losach zwykłych ludzi – robotników, rzemieślników, artystów, a także osób z marginesu społecznego. Ten nacisk na realizm przejawiał się nie tylko w warstwie fabularnej, lecz także w psychologicznej głębi postaci, ich emocjonalnej złożoności oraz w specyficznej dramaturgii muzycznej, łączącej gwałtowne kontrasty i ekspresyjne środki wyrazu. W niniejszym rozdziale omówione zostaną kluczowe cechy opery werystycznej, w tym jej podejście do bohaterów, tła społecznego oraz konstrukcji psychologicznej postaci, które przyczyniły się do wyjątkowego charakteru tego gatunku.

1.3.1 Postaci z niższych warstw społecznych

Kreując postaci z niższych warstw społecznych, kompozytorzy oper werystycznych skupiali się na autentyczności i dokładnych opisach zwykłych ludzi, a także na ukazywaniu ich emocji, pragnień, trudności z jakimi się zmagali oraz losu. Odbija się w nich prawdziwe człowieczeństwo i złożone emocje, z którymi publiczność może się utożsamiać. Słuchacze są też skłaniani do myślenia³⁰.

Bohaterowie oper werystycznych należący do niższych klas społecznych, często wiedzą zwykłe, codzienne życie i wykonują określone profesje. Ich zachowanie, język i emocje odzwierciedlają odgrywane przez nich role społeczne i środowisko, w którym żyją. Przykładowo w *La Bohème* G. Pucciniego kompozytor Marcello i malarz Rodolfo są artystami, a sposób, w jaki myślą o miłości i sztuce jest napiętnowany przez ich profesje. Bohaterowie oper werystycznych z reguły należą do niższych klas i mają niższy, skromny status społeczny. Zazwyczaj nie są oni władcami czy szlachcicami, nie należą też do społecznych elit. Są zwykłymi ludźmi, robotnikami, rolnikami lub przedstawicielami podobnych profesji. Codziennie spotykają się z wieloma trudnościami i wyzwaniem. Skupiając się na tych wcześniej pomijanych jednostkach, opera werystyczna naświetla społeczne niesprawiedliwości i rzeczywistość osób pokrzywdzonych przez los. Tego typu podejście sprawia, że publiczność zaczyna zastanawiać się nad społecznymi problemami.

1.3.2 Odzwierciedlenie społecznego i historycznego tła

Bohaterowie oper werystycznych są często zakorzenieni w warstwie społecznej, z której pochodzą. Nie oznacza to jedynie, że towarzyszy im statyczna scenografia – statyczność dotyczy tu również struktury społecznej, różnic klasowych, atmosfery politycznej i tradycji.

W operach werystycznych z reguły pojawiają się bohaterowie z różnych klas społecznych. Służy to zilustrowaniu warstw i różnic w strukturze społecznej. Przykładowo okoliczności, w jakich żyją robotnicy, rolnicy czy biedni ludzie w znaczny sposób ograniczają ich codzienne życie i przyszłość. Wiąże się to z warunkami ekonomicznymi i politycznymi oraz normami społecznymi. Jeden z bohaterów *La Bohème* Pucciniego, Marcuccio, jest artystą, który zmaga się z trudnościami spowodowanymi biedą. Jest on stereotypowym ubogim artystą w Europie końca XIX wieku, a podobne postaci często występowały w komponowanych wówczas operach.

³⁰ A. Donatelli, *Verismo: A New Paradigm in Opera*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

W operze często można też dostrzec wpływ atmosfery politycznej i tradycji na wybory i zachowania bohaterów. Uwidaczniają się one w ich słowach, czynach, a także w sposobie, w jaki postaci wchodzą w interakcje między sobą. Przykładowo główny bohater opery *La Traviata* G. Verdiego, choć obraca się w modnym kręgu towarzyskim, wpada w konflikt spowodowany moralnymi i ekonomicznymi dylematami. Konflikt ten nie tylko ilustruje etyczną dwuznaczność, jaka towarzyszyła rozwojowi kapitalizmu w XIX-wiecznej Francji, lecz również odzwierciedla określone trendy społeczne w Paryżu tamtych czasów.

Niektóre opery werystyczne opowiadają o skutkach określonych wydarzeń historycznych lub przemian społecznych, czyniąc to zarówno poprzez fabułę, jak i charakterystykę postaci. Akcja Normy Belliniego dzieje się w starożytnym Rzymie, a opera skupia się na konflikcie między religijną a polityczną władzą. Nadaje to racjonalności decyzjom bohaterów, a opera zyskuje głębokie znaczenie historyczne i kulturowe.

1.3.3 Złożone opisy psychologiczne

Bohaterowie w operach werystycznych nie mają znaczenia czysto symbolicznego. Są złożonymi postaciami z unikatowymi osobowościami i bogatym życiem emocjonalnym. Złożone opisy ich psychiki umożliwiają kompozytorom i autorom librett na głębokie zbadanie wewnętrznych sprzeczności bohaterów, ich emocjonalnego rozdarcia i cech osobowości. Czyni to bohaterów oper werystycznych barwniejszymi i bardziej trójwymiarowymi.

W operach werystycznych często uwypuklona jest złożona struktura psychologiczna i motywacje postaci. Dzieje się to poprzez pokazanie ich wewnętrznych konfliktów emocjonalnych i moralnych. Przykładowo bohater może zmagać się z moralnym dylematem, chcąc podążać za osobistym szczęściem, nie jest w stanie jednak zapomnieć o oczekiwaniach społeczeństwa i własnej rodziny. Może być zakochany i musieć wybrać między pożądaniem a odpowiedzialnością. Kompozytorzy podkreślają tego typu napięcie emocjonalne przy pomocy muzycznego kontrapunktu, zmian harmoniczych i odpowiedniego kształtowania warstwy rytmicznej. Wszystko to pozwala publiczności głęboko odczuć wewnętrzne zmagania bohaterów.

Każdy bohater w operze werystycznej posiada unikatowe cechy osobowości i strukturę psychiczną, które są wyrażane poprzez warstwę muzyczną i tekstową. Przykładowo partia zdeterminowanej bohaterki może być złożona z energicznych melodii i pełnych pasji słów. Z drugiej strony niepewny, introwertyczny bohater drugoplanowy może być charakteryzowany przez elegancką, delikatną muzykę, pełną niejednoznacznej, a przy tym głębokiej emocjonalnej ekspresji. Kompozytorzy w inteligentny sposób ilustrują cechy

charakterystyczne i stan psychiczny postaci poprzez zmiany w warstwie rytmicznej, dobór barwy i pracę tematyczną, dzięki czemu publiczność może głęboko zrozumieć i poczuć urok i złożoność bohaterów³¹.

Opera werystyczna nie ogranicza się do statycznego ukazywania stanów emocjonalnych–jest ona pełna dynamicznych, emocjonalnych transformacji. Emocje bohaterów mogą ulegać dramatycznym zmianom wraz z rozwojem fabuły i zmianami w relacjach między postaciami. Przykładowo pierwsza miłość, jaką czuje główny bohater, może zmienić się w miłość dojrzałą, a intymność przyjaźni przemienić się w ból zdrady³². Kompozytorzy inteligentnie ilustrują tego typu procesy i ich wewnętrzną logikę poprzez zmiany w warstwie muzycznej, aby publiczność mogła głęboko doświadczyć autentyczności i intensywności emocji odczuwanych przez bohaterów.

³¹ De Sanctis D. A. *Literary Realism and Verismo Opera (Italy and France)* [M], City University of New York, 1983.

³² Lee J. Y. *A Critical Survey of Musical Dynamism from Bel Canto to Verismo Opera* [J] w *Opera Journal*, 2020, 53(1).

Rozdział 2. Kreowanie wizerunku „smutku” postaci tenorowych

W operze werystycznej emocje postaci są wyrażane z niezwykle intensywnością, a smutek zajmuje szczególne miejsce w dramaturgii dzieła. Werystyczni kompozytorzy, w dążeniu do prawdy psychologicznej i realizmu scenicznego, wykorzystywali konkretne środki muzyczne i teatralne, aby w pełni oddać wewnętrzne przeżycia bohaterów. Smutek postaci tenorowych w tej stylistyce nie ogranicza się jedynie do ekspresji lirycznej, lecz staje się nośnikiem dramatycznego napięcia i często kulminacyjnym momentem dzieła.

Kreowanie „wizerunku smutku” w operze werystycznej opiera się na kilku istotnych elementach. Przede wszystkim, tekst literacki tych arii, choć zwięzły i nacechowany emocjonalnie, często podkreśla fatalizm, rezygnację lub wewnętrzne rozdarcie postaci. Równocześnie muzyka, poprzez specyficzne środki harmoniczne, melodyczne i rytmiczne, wzmacnia tę ekspresję. Dominują tu chromatyczne zwroty, nagłe dynamiczne kontrasty oraz specyficzne prowadzenie frazy wokalne – często oparte na szerokich łukach melodycznych i dramatycznych skokach interwałowych.

Smutek w operze werystycznej nie jest jednolity – może przyjmować różne formy, od melancholijnej refleksji, przez bolesne pożegnanie, aż po desperację i gniew. Jego interpretacja wymaga od śpiewaka nie tylko technicznej precyzji, ale i umiejętności dramatycznego wyrazu, który w tej stylistyce staje się równie istotny jak walory czysto wokalne.

W niniejszym rozdziale analiza wizerunku „smutku” zostanie przedstawiona na przykładzie trzech kluczowych postaci oper werystycznych i ich arii: **Cania** w *Recitar!... Vesti la giubba* z opery *Pagliacci* R. Leoncavalla, **Pinkertona** w *Addio, fiorito asil* z *Madama Butterfly* G. Pucciniego oraz **Johnsona (Ramerreza)** w *Ch'ella mi creda* z *La fanciulla del West* G. Pucciniego. Każda z tych arii ukazuje inną odsłonę smutku – od bolesnej autoironii, przez poczucie winy i wyrzuty sumienia, po heroiczną akceptację własnego losu. Analiza tekstowa, muzyczna oraz wykonawcza pozwoli uchwycić, w jaki sposób kompozytorzy oddali złożoność emocji tych bohaterów oraz jakich środków użyli, by nadać smutkowi wyraziste, dramatyczne oblicze.

2.1. Obraz muzyczny Cania na podstawie arii *Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci* R. Leoncavalla³³

Opera *Pajace* Ruggera Leoncavalla powstała w 1892 roku i również wtedy miała swoją premierę na deskach Teatro Dal Verme w Mediolanie. Leoncavallo skomponował wcześniej romantyczną operę *Chatterton*. Jest też autorem opery *Medyceusze*, silnie inspirowanej *Pierścieniem Nibelungów* Ryszarda Wagnera. Dzieło to było niedocenione przez środowisko teatralne, a jego premiera okazała się fiaskiem. Sytuacja ta trwała do momentu, w którym opera *Rycerskość wieśniacza* Pietro Mascagniego, opowiadająca o życiu prostych ludzi, odniosła sukces. Sfrustrowany Leoncavallo postanowił napisać realistyczną operę. Libretto *Pajaców* zainspirowane zostało prawdziwym morderstwem, o którym kompozytor usłyszał w dzieciństwie od ojca, będącego rzekomo sędzią w sprawie tej zbrodni. Pisząc je, Leoncavallo korzystał również z własnego doświadczenia pracy w trupie teatralnej. Operę ukończył w przeciągu zaledwie pięciu miesięcy.

Jedną z najbardziej przejmujących i dramatycznych arii opery *Pagliacci* Ruggera Leoncavalla jest analizowana w niniejszym rozdziale *Vesti la giubba*, śpiewana przez głównego bohatera – Cania, aktora występującego w wędrownym trupie teatralnej. Scena ta ma miejsce w finale pierwszego aktu, kiedy Canio uświadamia sobie zdradę swojej żony, Neddy, ale mimo tego musi wyjść na scenę i odegrać swoją komediową rolę. Jego dramatyczny monolog w pełni oddaje istotę werystycznego stylu opery, ukazując silne emocje, wewnętrzne rozdarcie i brutalność życia, które nie oszczędza nawet artystów.

2.1.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii

Głównym bohaterem opery *Pajace* jest Canio, szef wędrownego zespołu teatralnego z kalabryjskiej wsi na południu Włoch. Tworzy on trupę razem z żoną Neddą oraz dwójką aktorów: Toniem i Beppe. W operze ukazane zostaje przedstawienie teatralne, w którym Canio wciela się w postać o imieniu Pagliaccio. Canio jest typowym młodzieńcem z południa Włoch. Emanuje żywiołowością i bezpośredniością, a jego impulsywna natura i zaborczość są niezwykle wyraźne. Często targają nim silne emocje takie jak radość czy złość. Akcja opery rozgrywa się w dniu święta Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny. Kompozytor umiejętnie zestawiał ukazaną w operze tragedię z idyllicznym i spokojnym nastrojem tego dnia, tworząc ostry kontrast uwydatniający społeczną niesprawiedliwość.

³³ W nagraniu dołączonym do opisu dzieła artystycznego pozycja numer 11.

Słowa arii, przedstawione w oryginale wraz z tłumaczeniem w tabeli nr 1, oddają skrajny ból i wewnętrzny konflikt Cania. Bohater, ogarnięty rozpaczą i szaleństwem, traci kontrolę nad sobą, nie wie już, co mówi i robi. Mimo to zmusza się do występu, pytając samego siebie, czy jest jeszcze człowiekiem, czy już tylko postacią sceniczną. Refren arii odzwierciedla tragiczną ironię losu – Canio musi ukryć swój ból pod maską klauna, ponieważ publiczność oczekuje śmiechu i zabawy. Paradoks ten zostaje podkreślony przez obraz teatralnej farsy, w której Arlekin (w sztuce grany przez kochanka Neddy) odbiera mu ukochaną (zob. Tabela nr 1). Kulminacją arii są powtarzane desperacko słowa „*Ridi, Pagliaccio*”, które symbolizują tragiczną kondycję artysty zmuszonego do grania, mimo że jego serce przepełnione jest bólem.

Tabela nr 1: tekst i tłumaczenie arii *Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci* R. Leoncavalla.

Tekst oryginalny w języku włoskim	Tłumaczenie w języku polskim ³⁴
<i>Recitar! Mentre preso dal delirio Non so più quel che dico e quel che faccio! Eppur...è d'uopo...sforzati! Bah, se' tu forse un uom! Tu se' Pagliaccio!</i>	<i>Teraz grać! Gdy chwyta mnie szaleństwo, Nie wiem już co mówię i co robię! A jednak... trzeba... się postarać! Cóż, czy jesteś może mężczyzną? Jesteś klaunem!</i>
<i>Vesti la giubba e la faccia infarina La gente paga e rider vuole qua E se Arlecchin t'invola Colombina Ridi Pagliaccio, e ognun applaudirà! Tramuta in lazzi lo spasmo ed il pianto; In una smorfia il singhiozzo e il dolore... Ridi Pagliaccio, sul tuo amore infranto! Ridi del duol che t'avvelena il cor!</i>	<i>Wdziej strój pajaca i obiel twarz swą bielidłem Bo tłum zapłacił, za grosz swój śmiać się chce! Gdy ci Arlekin porwał Kolombinę Śmiej się Pajacu, tyś wart oklasków dziś! Ukrywać chciej palce lzy! Lęki, skargi I swym grymasem pokrywaj serca ból O! Śmiej się Pajacu! Z twej miłości wzgardzonej! Śmiej się, choć serce twoje pławi się we krwi!</i>

³⁴ Tłumaczenie z włoskiego - Piotr Maszyński.

2.1.2 Analiza muzyczna

Aria *Vesti la giubba* jest jednym z najbardziej przejmujących momentów opery i kulminacją emocjonalnego napięcia w pierwszym akcie. Jej dramatyzm podkreślony jest przez gwałtowne zmiany dynamiki i napięcie harmoniczne. Partię wokalną wprowadza trzynastotaktowy recytatyw w metrum 4/4, utrzymany w tonacji *a-moll*. Jego początkowe frazy oddają wewnętrzny chaos Cania. Sama aria moduluje od *e-moll* do *E-dur*. Utrzymana jest w metrum 2/4, przy czym w ostatnich dziewiętnastu taktach pojawia się również metrum 3/4. Co ciekawe, elementy recytatywu można odnaleźć również w materiale muzycznym arii, a jej melodyjne, szeroko rozpięte frazy w kulminacyjnym momencie ukazują skrajne cierpienie głównego bohatera.

Pod względem budowy formalnej całą arię można podzielić na cztery części, w której każda przedstawia inne stany emocjonalne bohatera (zob. tabela nr 2).

Tabela nr 2: Struktura formalna arii *Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci* R. Leoncavalla.

	Recytatyw		Aria		
Fraza	Preludium	Fragment a	Fragment b	Fragment c	Koda
Takty	1-2	3-13	14-29	30-46	47-65
Tonacja	a	a	e-G	G-e	E
Metrum:	4/4	4/4	2/4	2/4	2/4, 3/4

Partię recytatywu wprowadza dwutaktowe „preludium”. Słysząc w nim charakterystyczny motyw rytmiczny w partii kotłów i kontrabas. Fragment ten jest krótki i wyrazisty. Ilustruje on moment, w którym Canio przygotowuje się do zagrania w spektaklu, jednocześnie oddając ponury nastrój i przygnębienie bohatera, jak również jego wewnętrzny konflikt³⁵ (zob. przykład 2.1).

³⁵ Williams G. Machine, *Speak Ruggiero Leoncavallo, 'Vesti la giubba' (Pagliacci), I Pagliacci, Act I* [J]. Cambridge Opera Journal, 2016, 28(2): s. 243-246.

Przykład 2.1: R. Leoncavallo, Scena *Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 1-2³⁶.

Stanowiący właściwą część recytatywu fragment *a*, rozpoczynający się słowami *Recitar! Mentre preso dal delirio!* (pol. *Teraz grać! Gdy chwyta mnie szaleństwo*³⁷) przypada na takty 3-13. Jest utrzymany w metrum 4/4 i w tonacji *a-moll*. Charakteryzuje się silnym dramatyzmem i narracyjnością. Od trzeciego taktu melodia zaczyna się stopniowo wznosić. Podkreślone są w niej mocne części taktu, co sprawia wrażenie wzrastającej „siły napędowej” muzyki. Następnie w linii wokalne ma miejsce skok w dół, o kwintę czystą, mogący ilustrować złość Cania po bezskutecznym przesłuchaniu żony (patrz przykład 2.2). Sekcja smyczkowa gra wartości półnutowe, przygotowując grunt pod dalsze budowanie nastroju emocjonalnego Cania.

W materiale melodycznym pojawia się uporeczywa repetycja dźwięku prowadzącego *cis*¹ (takt 5, patrz przykład 2.2), który zwiastuje modulację do tonacji *d-moll* i sygnalizuje subtelą zmianę nastroju postaci. To zachwianie harmoniczne wywołuje odczucie niepewności i braku stabilizacji, co dobrze oddaje panikę odczuwaną przez Cania. W dalszej części melodii występują synkopy i rytmy punktowane. Doskonale ilustrują one to, jak poczucie bezradności i przytłoczenia bohatera stopniowo zmienia się we wściekłość i autodeprecjację. W taktach 5 – 7 do sekcji smyczkowej dołączają instrumenty dęte, jak gdyby jeszcze mocniej podkreślając panikę i przytłoczenie Cania.

³⁶ Wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d. [1892], pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 201 - 206 niniejszej pracy.

³⁷ Patrz: Tabela nr 1: *tekst i tłumaczenie arii Vesti la giubba z I aktu opery Pagliacci R. Leoncavallo*, s. 34 niniejszej pracy.



Przykład 2.2: R. Leoncavallo, *Scena Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 5-10³⁸.

W taktach 8 – 9 warstwa rytmiczna partii orkiestrowej ulega gwałtownej zmianie. Na mocnych miarach taktu pojawiają się pauzy, a na słabych ósemki (patrz przykład 2.2). Ta krótka wstawka przerywa wzorec rytmiczny pierwszej połowy utworu. W melodii partii wokalne w dalszym ciągu podkreślane są mocne miary taktu, jej kierunek jest też w dalszym ciągu ascendentalny. Orkiestrowy akompaniament stanowi tu rodzaj kontrapunktu dla głosu tenorowego, uwypuklając wykonywane przez niego akcenty i wzmacniając dodatkowo aspekt narracyjny.

W takcie 10 melodia w partii wiolonczel i kontrabasów opada, zaś w partii skrzypiec i altówek podąża w górę (patrz przykład 2.2). Rozbieżność ta stwarza dysonansowe wrażenia słuchowe i uwypukla stłumione emocje Canio, dla którego występ na scenie wiąże się w tym momencie z porzuceniem własnej godności. Targają nim skrajne emocje, a jego konflikt wewnętrzny osiąga apogeum. Canio śmieje się bezradnie, dając upust swoim uczuciom, choć nie poprawia to jego sytuacji emocjonalnej.

Recytatyw kończy pełna ironii odpowiedź *Tu se' Pagliaccio!* (pol. *Jesteś Klaunem!*³⁹) zobrazowany opadającym trójdźwiękiem zmniejszonym (patrz przykład 2.3). Być może ma to na celu ukazanie bezradnej strony osobowości Cania i pogłębienie jego tragizmu. Dodatkowo w partyturze, przy wysokim dźwięku *a*¹ w partii wokalne, we frazie pytającej *Bah! Seitu forse un uom?* (pol. *Ach! Czy jesteś jeszcze człowiekiem?*⁴⁰), pojawia się oznaczenie wykonawcze *sghignazzando con dolore* - gorzko się śmiejąc. Ów „gorzki śmiech” odzwierciedla stan

³⁸ Wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d. [1892], pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 201 - 206 niniejszej pracy.

³⁹ Patrz: Tabela nr 1: Tekst i tłumaczenie arii *Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci* R. Leoncavalla, s. 34 niniejszej pracy.

⁴⁰ Ibidem.

psychiczny Cania, który jest w stanie załamania nerwowego, czy wręcz hysterii, a także uwypukla tragizm jego postaci.

Przykład 2.3: R. Leoncavallo, *Scena Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 11-16⁴¹.

Pod koniec recytatywu ma miejsce przejście do tonacji *e-moll*, które zapowiada początek właściwej arii. Recytatyw ten stanowi doskonale ucieleśnienie tego, że w operze werystycznej postaci oraz ich tragizm są kreowane poprzez partie wokalne.

Fragment *b* przypada na takty 14 – 29 i rozpoczyna się od akordu głównego *e-moll* i rozwija nastrój z zakończenia recytatywu. Faktura akompaniamentu orkiestry jest stosunkowo prosta i w naturalny sposób podkreśla warstwę melodyczną partii wokальной. Zastosowane określenie *Adagio* sugeruje spokojne tempo wykonania. Melodia w początkowych taktach (14-17) jest silnie nacechowana liryzmem. Opadające przebiegi sekundowe i synkopowany rytm pozwalają kontynuować narrację o bezradności i stopniowej utracie kontroli.

Począwszy od taktu 18 zakończeniu każdej frazy towarzyszy zmiana tonacji. Kompozytor dwukrotnie stosuje oznaczenie *crescendo*, co podkreśla niestabilność stanu emocjonalnego Cania. Akompaniament w rejestrze basowym wykorzystuje opadającą chromatyczną progresję, która przygotowuje grunt pod wznoszące się przebiegi melodyczne w partii wokальной i skrzypcowej.

⁴¹ Wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d. [1892], pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 201 - 206 niniejszej pracy.

Przykład 2.4: R. Leoncavallo, *Scena Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 17-24⁴².

W takcie 24 w melodii pojawiają się zmiany chromatyczne oraz oznaczenie dynamiczne *pp*. Canio odznacza się silną zaborczością i toksyczną miłością wobec żony. W tym momencie pod wpływem ukazanych wcześniej w operze wydarzeń w jego umyśle zaczyna kiełkować fantazja o zamordowaniu partnerki. Zaraz potem łagodną melodię przerywa skok o sekstę w takcie 27 (patrz przykład 2.5). Stłumione przez bohatera do granic możliwości emocje zaczynają znajdować ujście w katharsis urazy i żalu.

Przykład 2.5: R. Leoncavallo, *Scena Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 25-33⁴³.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

W procesie muzycznej charakterystyki Cania Leoncavallo zastosował technikę przeplatania ze sobą trybów dur i moll. W taktach 14 – 19 następuje modulacja z *e-moll* do *G-dur*, kompozytor stosuje też odważniejszą harmonię. Takty od 14 do 17 składają się z progresji harmoniczej na następujących stopniach: I-VII-I-VI-I, gdzie powracająca tonika daje wrażenie stabilizacji. W takcie 14 kontrabas gra prymę w akordzie *e-moll*, altówka tercję *h*, a wiolonczele wykonują dźwięki *e* i *g*. Drugie skrzypce grają dźwięk prowadzący *dis*, który wyraziście brzmi w rejestrze sopranowym. Progresja z *C-dur* do *G-dur* to czynnik destabilizujący arię. Stabilność akordu *e-moll* symbolizuje nieunikniony los Cania - nieuchronnie czeka go zmierzenie się z występem na scenie, natomiast niestabilny przebieg z *C-dur* do *G-dur* przypomina wewnętrzną walkę bohatera między miłością a nienawiścią do Neddy.

Fragment *c* przypada na takty 30 – 46 i rozpoczyna się w tonacji *G-dur*. Można go podzielić na dwie mniejsze części. Takty 30 – 38 mają silny charakter recytatywny i stanowią łącznik muzyczny, zwiastujący konflikt dramatyczny. Natomiast kolejna fraza (takty 39 – 46) charakteryzuje się bogatą kolorystyką liryczną i stanowi kulminację całej arii. W tej części faktura akompaniamentu staje się gęstsza względem poprzedzającego fragmentu *b*. Pozostaje w zgodności rytmicznej z partią wokalną, co nadaje muzyce płynność i podkreśla recytatywny charakter zastosowanego języka muzycznego. Całość zarysowuje też kolejną zmianę nastroju Cania – bohater, jak gdyby popada w szaleństwo i rozmawia sam ze sobą próbując się pocieszyć. Falująca dynamika pozwala na ukazanie emocji tłumionych wcześniej. Począwszy od taktów 34-38 intensywność fraz stale wzrasta, co w połączeniu z niespokojną atmosferą, jaką stwarza akord dominantowy w takcie 37, ilustruje stan Cania pogrążonego w nieznośnym żalu i chęci wyładowania się. W ten sposób melodia osiąga punkt kulminacyjny (patrz przykład 2.6).

34

affrett.

cres. rit.

a piena voce straziente

CANTO. in u - na smor - fia il sin - ghiozzo e' l do - lor! Ah! ... Ri - di Pa - gliaccio sul tuo a - more in.

V.I.

V.II.

Viole.

Celli.

C.B.

I. Soli. DIVISI

Przykład 2.6: R. Leoncavallo, Scena *Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 34-41⁴⁴.

Punkt kulminacyjny całej arii znajduje się w taktach 39 – 46. Zastosowane w nich zostało spójne, płynne frazowanie o dużej sile napędowej. Muzyka sama w sobie staje się ładunkiem emocjonalnym. Pojawia się oznaczenie dynamiczne *forte*, a melodia w swoim diapazonie sięga nawet a¹. Struktura linii melodycznej zdominowana jest przez interwały sekundowe, a jej ambitus ma granice zbliżone do tercji małej, co doskonale ilustruje niepokój bohatera, pogrążającego się w otchłani rozpacz. Nagromadzony w Caniu tragizm zostaje w tej części całkowicie uwolniony. Emocje bohatera osiągają swój szczyt, pogrążając go w ogromnym bólu. Canio czuje nagłą potrzebę by wyrazić wszystkie złożone emocje skrywane w sercu. Melodia opada aż do taktu 43 (patrz przykład 2.7). Symbolizuje to uspokojenie następujące po wybuchu emocji. Całość kończy się dominantą. Od tego momentu sekcja smyczkowa i dęta powoli zanikają, pozostawiając partię wokalną Cania sam na sam z akompaniamentem skrzypiec solo.

⁴⁴ Ibidem.

198 42 Lo stesso movim^o. *Cantabile con molta espress.*

3 Fl.¹ 93

Ob.

Cor. Ing.

Clar.¹

Fag.

Clar.²

Corni.

Tr.²

Tr.¹

B.T.

Timp.

Arpa.

C.A.VJO

V.¹.I.

V.¹.II.

Violo.

Celli.

C.B.

con grande espress. (singhiessando) *muove lentamente verso il teatrino piangendo; però giuste*

Lo stesso movim^o. Cantabile con molta espress.

sonoro

pp dolce

pp

sonoro

DIVISI

Przykład 2.7: R. Leoncavallo, *Scena Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 42-49⁴⁵.

Koda (takty 47-65) utrzymana jest w tonacji *E-dur*. Ukazuje złożony wachlarz emocji bohatera: od złości, żalu, zazdrości, rozpacz i bezradności, aż po pokorne pogodzenie się z rzeczywistością i samym sobą. W zakończeniu arii partia wokalna jest nieobecna, a wyrażaniu emocji służy warstwa instrumentalna, w której dochodzi do wielu momentalnych zboczeń modulacyjnych. Naprzemienne stosowane melodie o ciemnej i jasnej barwie zarysowują stan zawieszenia Cania pomiędzy terażniejszością a przeszłością. Część melodyczna wielokrotnie przywołuje motywy z taktów 14 – 15, powracając do zarysowanego

⁴⁵ Ibidem.

wówczas wątku „wdziewania kostiumu scenicznego”. Po przerwie następuje gwałtownie zakończona reprzyza. Powtórzenie tematu pozostawia publiczność w napięciu, a także przygotowuje grunt dla kontrastu w drugim akcie, w którym Canio ponownie traci nad sobą kontrolę i zabija swoją żonę.

Vesti la giubba to nie tylko aria, ale prawdziwy dramat psychologiczny w muzyce. Ukazuje ideę *teatru w teatrze*, gdzie granica między życiem a sztuką zaciera się w najbardziej brutalny sposób. Canio, zmuszony do założenia maski klauna, staje się symbolem artysty skazanego na ukrywanie własnego bólu przed publicznością. Leoncavallo, stosując werystyczne środki wyrazu – gwałtowne emocje, realistyczny tekst i przejmującą dramaturgię muzyczną – stworzył jedną z najbardziej ikonicznych scen w historii opery.

2.1.3. Analiza wykonawcza

W recytatywie dominuje złość i autoodeprecjacja bohatera. Preludium choć krótkie, doskonale spełnia swoją rolę w zarysowaniu emocji. Canio jest w tym momencie fabuły pogrążony we wściekłości i uciemieniu, dlatego też w takcie 3 należy przygotować oddech, tak aby głos miał zrównoważoną, ciężką barwę, dopasowaną do ponurego nastroju preludium. Koloryt ten należy utrzymać przez dwa kolejne takty, a pod względem rytmicznym konieczne jest podkreślenie mocnych części taktu, tak aby wyrazić tłumioną przez Canio złość. W kolejnym fragmencie emocje Cania ulegają zmianie. Skrywany przez niego gniew sprawia, że znajduje się on w zawieszeniu między rozsądkiem a szaleństwem i zaczyna mówić do siebie. W tym miejscu należy aktywnie modelować dźwięk, utrzymywać jego stały rezonans i intensywność (patrz przykład 2.8).

1 Sostenuato assai $\text{♩} = 60$

4 Canio

Re - ci - tar! Men - tre pre - so dal de - li -
To go on! When my head's whirl - ing with mad -

Przykład 2.8: R. Leoncavallo, *Scena Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 1-4⁴⁶.

⁴⁶ Ibidem.

Na początku drugiej frazy Canio stopniowo odzyskuje jasność umysłu, staje się świadomy przykłej sytuacji, w której się znajduje. Kierunek melodii jest wznoszący, a oddech podczas śpiewania powinien być silny i zarazem płynny. Śpiewak powinien wziąć szybki wdech i wydech i zaśpiewać dźwięk *g* wysokim, skupionym głosem. Ma to na celu zilustrowanie jego gniewu i niezdolności bohatera do jego dłuższego skrywania (patrz przykład 2.9).



Przykład 2.9: R. Leoncavallo, *Scena Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 5-7⁴⁷.

W dalszej części arii Canio wpada w gniew i śmieje się sam z siebie. Fragment ze słowami *Bah! Sei tu forse un uom, Ah! Ah! Ah! Ah! Tu sei Pagliaccio* (pol. *Cóż, czy jesteś może mężczyzną? Jesteś klaunem!*⁴⁸) wymaga od śpiewaka istotnych umiejętności technicznych. To właśnie w tym fragmencie partii wokalne po raz pierwszy pojawia się najwyższy dźwięk w całej arii. Następuje intensyfikacja wewnętrznych zmagani głównego bohatera. Podczas mojego własnego wykonania tego fragmentu starałem się zastosować do określenia wykonawczego *string un poco*, oddychać równo i w taki sposób, by wystarczyło mi powietrze do ostatniego *a*¹.

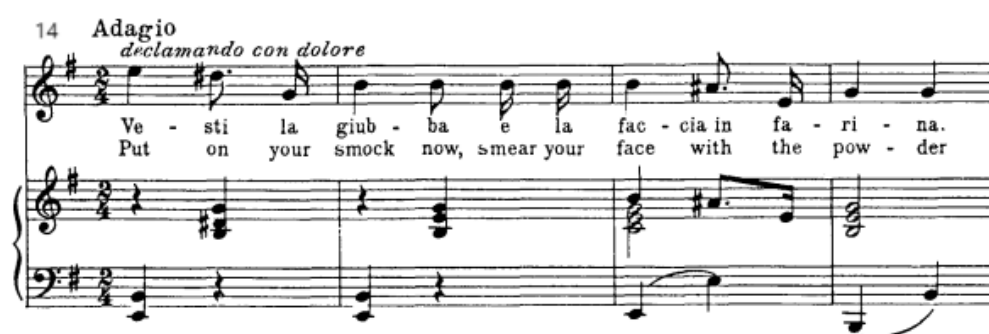
Trudniejszym fragmentem jest ten, na który przypadają słowa *Sei tu forse un uom*. Należy zaśpiewać go z szeroko otwartymi ustami, aby głos był pełniejszy. *Ah! Ah! Ah! Ah!* to gorzki śmiech Cania w obliczu rzeczywistości. Powinien on stopniowo zanikać, podobnie jak ogólne nasilenie emocjonalne partii. Kolejnym słowem, *Tu sei Pagliaccio*, towarzyszy oznaczenie *ritardando*. Być może ma ono na celu podkreślenie bezsilności Cania w obliczu rzeczywistości. W tym miejscu wykonawca powinien zmniejszyć intensywność głosu i śpiewać wolno, niejako cedząc słowa.

Część *b* jest mocno liryczna i nawiązuje do emocji zilustrowanych pod koniec poprzedzającego ją fragmentu *a*. Jej początek został w didaskaliach oznaczony terminem

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Patrz: Tabela nr 1: *tekst i tłumaczenie arii Vesti la giubba z I aktu opery Pagliacci R. Leoncavalla*, s. 34 niniejszej pracy.

declamando con dolo Care (deklamując ze smutkiem). W tym momencie gniew Cania zostaje całkowicie zgaszony przez przytłaczającą go rzeczywistość. W emocjach bohatera dominuje bezradność i rozżalenie. W porównaniu z częścią *a*, część *b* charakteryzuje się wolniejszym tempem i w miarę ustabilizowanym nastrojem. Należy tu przede wszystkim unikać zbyt niskiej pozycji krtani, bowiem większość fraz tego fragmentu znajduje się w naturalnym dla śpiewaka rejestrze. Ponadto śpiewając, należy kierować się określeniami wykonawczymi z partytury, otworzyć rezonatory i śpiewać pełnym, barwnie oddającym charakter opowiadanej historii głosem. Takie zabiegi pozwolą uczynić naszą interpretację wewnętrznych przeżyć bohatera bardziej realistyczną (patrz przykład 2.10).



Przykład 2.10: R. Leoncavallo, Scena *Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 14-17⁴⁹.

W takcie 22, rozpoczynającym część *b*, melodia partii wokalne podąża ku górze. W tym momencie do Cania dociera, iż fabuła spektaklu, w którym gra, jest łudząco podobna do jego własnej rzeczywistości. Z oceanu jego bezradności wyłania się nienawiść do miłosego rywala i zaborczość wobec żony. W jego wnętrzu przeplata się cały wachlarz emocji, czyniąc jego przeżycia niezwykle złożonymi. Kompozytor zaakcentował słowa *Arlecchin, t'invola, Pagliaccio* (pol. *Arlekin, porywa, Błazen*) doskonale łącząc akcent logiczny języka z akcentem logicznym rytmu muzycznego. Aby trafnie oddać złożone emocje Cania, śpiewak powinien kontrolować natężenie dynamiczne swojego głosu, tak aby zyskać określoną siłę oddziaływania, podkreślić akcent mocniejszych miar taktu, wyrazić nienawiść bohatera żywioną do Arlekina, który skradł serce jego żony, a także oddać nową świadomość Cania, iż on sam jest tytułowym Pajacem. Warto dodać, że w porównaniu z pierwszymi dwoma taktami głos powinien być tu stosunkowo cichy, a tempo odpowiednio spowolnione, aby ukazać pełne spektrum emocji Cania. Kontrast dynamiczny jest ważnym elementem interpretacji tej

⁴⁹ Wyciąg fortepianowy, wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d. [1892], pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 201 - 206 niniejszej pracy.

tragicznej postaci (patrz przykład 2.11).



Przykład 2.11: R. Leoncavallo, Scena *Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 22-25⁵⁰.

Część *c* ilustruje stopniowe zatracenie się Canio w szaleństwie, będącym skutkiem jego wielu prób tłumienia emocji i wreszcie przeżytego *katharsis*. Fragment ten charakteryzuje się nakładającymi się na siebie emocjami. Na potrzeby dalszej analizy można podzielić go na dwie części. Pierwsza z nich obejmuje takty 30-38 i ma cechy recytatywu. To tutaj emocje Cania wymykają się spod kontroli, a jego nastrój ulega destabilizacji. Podczas wykonania tego fragmentu należy zwracać uwagę na wzmocnienie ekspresji emocjonalnej przy jednoczesnym utrzymaniu recytatywnego tonu. Dźwięk *as* w takcie 32. należy zaśpiewać z siłą i wystarczającym wsparciem oddechowym przy jednoczesnym zwolnieniu tempa i błyskawicznym zmniejszeniu natężenia dynamicznego. Kontrola dynamiki i obecnych w niej kontrastów jest warunkiem koniecznym dla oddania stanu Cania, balansującego na cienkiej granicy szaleństwa. Ze względu na falującą linię melodyczną i częste zmiany dynamiki ważne jest również ujednolicenie pozycji głosu. Przy takcie 34 kompozytor zastosował słowne określenie *affrettando* (pol. przyspieszając). Bohater jest wówczas na skraju załamania, a fragment ten zdaje się być ostatnią minutą ciszy przed burzą. Dlatego też emocje towarzyszące wykonawcy powinny być bardziej napięte niż w pierwszych czterech taktach części *c*, a natężenie dynamiczne musi wzrastać w *crescendo*, aby utorować drogę do późniejszego oczyszczenia i pogodzenia się z rzeczywistością (patrz przykład 2.12).

⁵⁰ Ibidem.

Przykład 2.12: R. Leoncavallo, *Scena Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 30-36⁵¹.

W takcie 37, śpiewak musi być już w pełni przygotowany pod względem oddechu. W tym celu należy wziąć spokojny wdech i zaśpiewać *crescendo* zgodnie z zastosowanymi w tym fragmencie wskazówkami wykonawczymi. Następnie trzeba odpowiednio zwolnić, aby jaskrawo odmalować obraz bólu i tragedii Cania. W trosce o płynność muzyki i możliwe gładkie przejście do taktu 39, nie należy wymieniać powietrza pomiędzy taktami 38 a 39. Świadome planowanie oddechowe w tym miejscu arii pomoże zapewnić silne podparcie podczas kolejnych wybuchów emocji (patrz przykład 2.13).

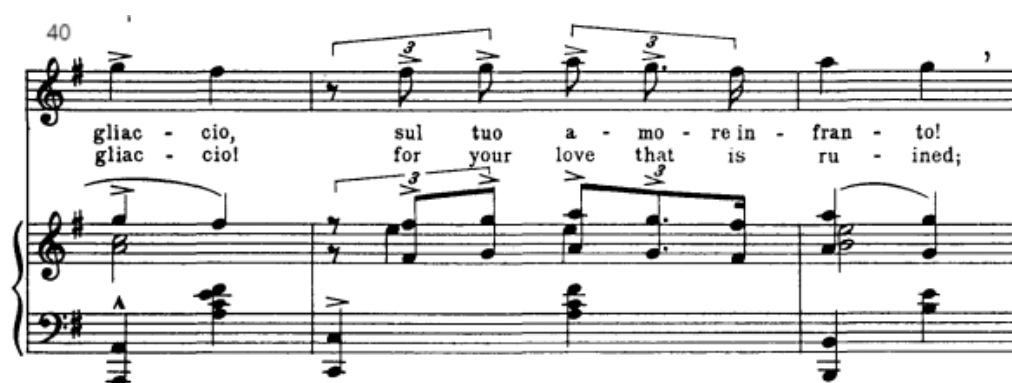
Przykład 2.13: R. Leoncavallo, *Scena Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 37-39⁵².

⁵¹ Ibidem

⁵² Ibidem

W drugim fragmencie części *c* (takty 39 – 46) rozpoczyna się niekontrolowana eksplozja tłumionych uczuć Cania. Większość materiału melodycznego w taktach 39 – 42 pod względem wysokości koncentruje się powyżej dźwięku *e*¹. Słabe części taktu przy słowach takich jak *ridi, pagliaccio* (pol. *śmiej się, klaunie*⁵³) czy *sul tuo amore* (pol. *o twojej miłości*⁵⁴) zostały oznaczone przez kompozytora dynamiką *forte* oraz terminami *a piena voce* (pełnym głosem) i *straziante* (przenikliwie). Śpiewając ten fragment należy maksymalnie otworzyć rezonatory i wziąć największy możliwy wdech. Każdy mocniejszy dźwięk winien być śpiewany pełnym, głębokim głosem, przy czym z zachowaniem wolniejszego niż w poprzednich częściach tempa, aby pokazać rozdzierający serce ból Cania. Jest to szczególnego rodzaju sprawdzian dla śpiewaka, który porusza się w tym fragmencie w obrębie oktawy razkreślnej. Wymaga on od niego umiejętności miękkiej zmiany rejestru i odpowiedniej gospodarki oddechem. Choć emocje Cania wymykają się w tym miejscu spod kontroli, nie powinno się to dziać z dźwiękiem, panować nad oddechem i głosem przy jednoczesnym zachowaniu znaczenia tekstu.

Dźwięki *a*¹ w taktach 41 i 42 są zaakcentowane. Aby zachować jednolitość pozycji emisji głosu i artykulacji, przy założeniu stabilnego podparcia oddechowego, podczas śpiewania tych dwóch wysokich tonów należy świadomie „zawęzić samogłoski”, aby nie poddać się emocjom utworu i nie zaśpiewać ich z nadmierną ekspresją, co mogłoby skutkować utratą przenikliwości i bogactwa barwy głosu, a także naruszeniem integralności muzyki. We fragmencie tym należy zadbać o to, by utrzymać dobry rezonans, skupiając się na tym, by dźwięk skierowany był na górne rezonatory (patrz przykład 2.14).



Przykład 2.14: R. Leoncavallo, *Scena Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 40-42⁵⁵.

⁵³ Patrz: Tabela nr 1: *tekst i tłumaczenie arii Vesti la giubba z I aktu opery Pagliacci R. Leoncavalla*, s. 34 niniejszej pracy.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Wyciąg fortepianowy, wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d. [1892], pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 201 - 206 niniejszej pracy.

Jak wynika z wcześniejszych analiz, wymiana powietrza w tym miejscu może wzmocnić natężenie dynamiczne na słowie *infranto* i odpowiednio wydłużyć je z jednej do dwóch miar taktu. Ma ona też na celu zwiększenie narracyjnego napięcia muzyki, jej dramaturgii i tragizmu bohaterów. Jeśli zdecydowalibyśmy się nie brać oddechu, pozwoli nam to z kolei lepiej oddać liryzm i ciągłość muzyki, lecz wymagać będzie od nas lepszej kontroli oddechu. Autor osobiście uważa, że w tym miejscu nie sformułowano jeszcze obowiązujących standardów i wybór należy do wykonawcy. W procesie kreowania osobistej interpretacji wykonawczej warto jednak kierować się charakterystyką własnego głosu i efektem, który pragniemy osiągnąć.

W takcie 43, kończąc arię, Canio podsumowuje rzeczywistość, w której żył słowami: *to jest niczym bolesny uśmiech*. Bohater zdaje się z bólem akceptować swój los, choć momentami oskarża i przeklina go, głucho płacząc. Wykonanie tego fragmentu powinno nosić znamiona płaczliwości, co pozwoli dopasować się do faktycznej ekspresji emocjonalnej, na którą wskazuje oznaczenie wykonawcze *con grande espressione* (z ogromnym wyrazem). Aby uzyskać ostry kontrast dynamiki i barwy w taktach 39-42, można użyć sposobu przetwarzania końcówki części *a* i śpiewać powoli słowo po słowie, z tą jednak różnicą, że wszystkie dźwięki oznaczone jako *forte* nie mogą zostać pominięte, co nada całości odmienny nastrój emocjonalny. Canio pogrąża się w rozpacz i w żaden sposób nie jest w stanie zmienić smutnej rzeczywistości, co czyni z jego serca podatny grunt dla ziarna zemsty (patrz przykład 2.15).



Przykład 2.15: R. Leoncavallo, Scena *Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 43-45⁵⁶.

⁵⁶ Ibidem.

2.2. Obraz muzyczny Pinkertona w arii *Addio, fiorito asil* z III aktu opery *Madama Butterfly* G. Pucciniego⁵⁷

Madama Butterfly Giacomina Pucciniego, której prapremiera miała miejsce w 1904 roku w mediolańskiej La Scali, jest jednym z najbardziej przejmujących dzieł operowych w historii. Choć pierwsze wykonanie spotkało się z chłodnym przyjęciem, już kilka miesięcy później, po dokonaniu rewizji partytury, opera odniosła triumfalny sukces, stając się jednym z najczęściej wykonywanych utworów Pucciniego. Inspiracją dla libretta, stworzonego przez Luigię Illicę i Giuseppe Giacose, była sztuka Davida Belasco, oparta na noweli Johna Luthera Longa, ukazująca tragiczne losy młodej Japonki porzuconej przez amerykańskiego oficera marynarki wojennej.

W dramaturgii opery kluczowe znaczenie ma aria *Addio, fiorito asil*, wykonywana przez Pinkertona w III akcie. Jest to moment, w którym bohater, po latach, powraca do Nagasaki, by spotkać się z Butterfly – lecz nie po to, by z nią zostać, lecz by odebrać syna, którego nigdy nie widział. Aria stanowi jedyny moment w operze, w którym Pinkerton ukazuje jakiegokolwiek poczucie winy i żal. Do tej chwili jego postać była przedstawiana jako bez troski i lekkomyślny oficer, nieświadomy (lub świadomie obojętny) na konsekwencje swoich czynów. Właśnie w tej arii ukazuje on ludzką słabość i chwilowe wyrzuty sumienia, lecz jego emocje pozostają efemeryczne – w przeciwieństwie do niewzruszonego cierpienia Butterfly, które prowadzi ją do tragicznego finału.

W dalszej analizie przedstawiona zostanie szczegółowa interpretacja tej arii, zarówno pod względem muzycznym, jak i tekstowym, ukazując, w jaki sposób Puccini kreuje emocjonalną głębię postaci Pinkertona oraz dramatyzm całej sceny.

2.2.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii

Fabula *Madama Butterfly* rozgrywa się w Japonii, we wczesnej epoce Meiji. Pierwsza scena pierwszego aktu ma miejsce na pięknym podwórzu, gdzie odbywa się ślub amerykańskiego oficera marynarki wojennej Pinkertona oraz Cio-Cio San, która wydała nieco pieniędzy, by owe podwórze zakupić. Pinkerton pojawia się jako pierwszy, prowadzony przez swata Goro. Za nimi idzie konsul Sharpless. Pinkerton chce, by Goro pomógł mu poślubić Cio-Cio San, w której zakochał się od pierwszego wejrzenia. Ostatecznie mu się to udaje.

Drugi akt ma miejsce trzy lata później. Pinkerton musiał wrócić do Stanów

⁵⁷ W nagraniu dołączonym do opisu dzieła artystycznego pozycja numer 5.

Zjednoczonych, Cio-Cio San niechętnie podchodziła do perspektywy podróży i zdecydowała się pozostać w Japonii. Pinkerton obiecał żonie, że wróci do niej „nim drozd uwije swoje gniazdo”, nie stało się tak jednak. W rzeczywistości po powrocie do Stanów Zjednoczonych Pinkerton poślubił Amerykankę o imieniu Kate. Goro próbuje przekonać Cio-Cio San, by wyszła za mąż po raz drugi, ta jednak pozostaje nieugięta. W pewnym momencie w oddali słysząc wystrzał armaty – to „Lincoln”, statek Pinkertona. Cio-Cio San ubiera się szybko, podekscytowana powrotem męża. W trzecim akcie Cio-Cio San po nieprzespanej nocy dowiaduje się, że jej mąż powrócił z nową, amerykańską żoną. Gdy Pinkerton widzi, że Cio-Cio San pozostała mu wierna podczas jego nieobecności, czuje wstyd i wychodzi z jej domu. Kate zamierza zaopiekować się dzieckiem Cio-Cio San i Pinkertona. Cio-Cio San jest tak zrozpaczona, że ostatecznie popełnia samobójstwo przed buddyjskim ołtarzem, przebijając się sztyletem odziedziczonym po ojcu.

Aria tenorowa *Addio, fiorito asil* stanowi część III aktu i jest najważniejszą arią Pinkertona w całej operze. Jej tekst opowiada o tym, jaki wstyd czuje Pinkerton, gdy dowiaduje się, że Cio-Cio San wiernie czekała na niego przez te wszystkie lata, a także o tym, jak nie jest w stanie spojrzeć jej w oczy. Pozostawiając za sobą dom swej japońskiej małżonki, Pinkerton spogląda na swą przeszłość z dużą dozą potępienia i żalu. Poniżej przedstawiony został tekst całej arii wraz z tłumaczeniem na język polski (patrz tabela nr 3).

Tabela nr 3: Tekst i tłumaczenie arii *Addio, fiorito asil* z III aktu opery *Madama Butterfly* G. Pucciniego.

Tekst oryginalny w języku włoskim	Tłumaczenie w języku polskim ⁵⁸
<i>Addio, fiorito asil</i>	<i>Żegnaj, kwitnący zakątku</i>
<i>Di letizia e d'amor.</i>	<i>Beztroski i miłości...</i>
<i>Sempre il mite suo sembiante</i>	<i>Już zawsze twoje wspomnienie</i>
<i>con strazio atroce vedrò</i>	<i>Będzie dla mnie torturą,</i>
<i>Addio, fiorito asil,</i>	<i>Żegnaj, kwitnący zakątku...</i>
<i>Non reggo al tuo squallor.</i>	<i>Teraz tchniesz smutkiem i opuszczeniem.</i>
<i>Fuggo, fuggo: son vil!</i>	<i>Nie mogę znieść tego widoku,</i>
<i>Addio, non reggo al tuo squallor,</i>	<i>Uciekam... jestem tchórzem!</i>
<i>Ah! son vil, ah! son vil!</i>	<i>Żegnaj, nie mogę znieść tego widoku.</i>
	<i>Jestem tchórzem! Jestem tchórzem!</i>

⁵⁸ Tłumaczenie : Anna Księżopolska.

Tekst arii *Addio, fiorito asil* stanowi kulminacyjny moment emocjonalnej przemiany postaci Pinkertona. Już od pierwszych słów – *Addio, fiorito asil, di letizia e d'amor* – bohater żegna miejsce, które kiedyś kojarzyło mu się ze szczęściem i miłością. Użycie metafory *fiorito asil* (kwitnącego azylu) podkreśla iluzję harmonii, którą niegdyś postrzegał, a która teraz staje się dla niego źródłem cierpienia. Kluczowe dla wyrażenia tragizmu jest zestawienie przeszłości i teraźniejszości – *sempre il mite suo semblante con strazio atroce vedrò* – wskazujące na nieuniknione poczucie winy, które będzie go prześladować. Pinkerton dostrzega konsekwencje swoich czynów, jednak jego reakcja nie wynika z empatii wobec Butterfly, lecz raczej z własnej niezdolności do zmierzenia się z dramatem, który spowodował. Słowa *non reggo al tuo squallor* i powtarzające się *fuggo, fuggo: son vil!* podkreślają jego ucieczkę zarówno fizyczną, jak i moralną – Pinkerton nie chce konfrontować się z rzeczywistością, zamiast tego przyznaje się do swojej słabości (*son vil!*, pol. *jestem nikczemny/tchórzliwy*), ale nie podejmuje żadnych działań, by naprawić wyrządzone krzywdy. To krótkie, dramatyczne pożegnanie jest zatem bardziej wyrazem wewnętrznego rozdarcia niż autentycznej skruchy, co czyni Pinkertona jedną z najbardziej kontrowersyjnych postaci w operze Pucciniego.

2.2.2 Analiza muzyczna

Aria *Addio fiorito asil* jest rodzajem arii *da capo*⁵⁹. Jej strukturę została przedstawiona w poniższej tabeli (patrz tabela nr 4).

Tabela nr 4: Struktura formalna arii *Addio, fiorito asil* z III aktu opery *Madama Butterfly* G. Pucciniego.

Część	Wstęp	Część A		Łącznik	Część B		Część A'
Fraza		a	b		c	d	a'
Takty	1-2	3-6	7-10	11-13	14-16	17-22	23-29
Tonacja	Des-dur	Des-dur			Des-dur		

Aria rozpoczyna się zestawieniem dwóch trójdźwięków durowych (As-dur i D-dur).

⁵⁹ Aria *da capo* – forma arii barokowej, szczególnie popularna w operze XVIII wieku, zbudowana według schematu ABA. Po zaprezentowaniu pierwszej sekcji (A), następuje kontrastująca część (B), po czym dochodzi do powtórzenia sekcji początkowej (*da capo* – „od początku”). W powtórzonej części często stosowano ozdobniki improwizowane przez śpiewaka, co pozwalało na indywidualną interpretację. Choć forma ta była charakterystyczna dla opery seria i dzieł kompozytorów takich jak Händel czy Scarlatti, jej wpływy można odnaleźć także w późniejszych operach. Kompozytorzy XIX i XX wieku, w tym Puccini, nawiązywali do struktury arii *da capo*, wykorzystując powtórzenia motywów i powroty do pierwotnego materiału muzycznego w celu podkreślenia dramatyzmu i emocjonalnej intensyfikacji danej sceny (przypis autora).

Same w sobie, akordy te są zdecydowanie konsonansowe, zestawione ze sobą tworzą jednak silnie dysonansowe napięcie. Puccini wykorzystuje je, by podkreślić sprzeczne emocje targające Pinkertonem.

Addio, fiorito asil składa się zaledwie z 29 taktów. Arię tę można podzielić na trzy części. Część pierwsza i trzecia zaczynają się od takich samych słów, obie utrzymane są w metrum 3/4 i tonacji Des-dur. Poprzedza je dwutaktowy wstęp, oparty na progresji akordów dominantowych. Dopiero po nim pojawia się główny temat melodyczny. Metrum zmienia się z początkowego 4/4 na 3/4. Melodia rozpoczyna się od przedtaktu, skokiem o kwartę czystą. Na pierwszych, tytułowych słowach arii melodia rozwija się spokojnie i powoli. Descendentalny charakter partii smyczków zdaje się ilustrować rozżalenie i wstyd Pinkertona. Po pochodzie czterech ósemek melodia osadza się na dźwięku *b*. Pierwsze dwie frazy, oparte na słowach *Żegnaj, kwitnący zakątku, beztroski i miłości...* tworzą temat melodyczny i podparte są pochodami sekstowymi w sekcji smyczkowej (patrz przykład 2.16).

(dolcemente con rimpianto)

PINK. Ad - di - o fio - ri - to a -
Lob' wohl, mein Blü - ten -

SHAR. ve - ro da so - la ap - pre - ra...
Wahrheit wird bald ihr of - fou - bart...

Viol. *p* *pp* *div.* *pp*

V-le *p* *pp* *div.* *pp*

Vc. *p* *pp* *div.* *pp*

Cb. *pizz.* *pp*

rall. ♩ = 48

PINK. - sil, di le - ti - zia e d'a - mor... Semp - re il mi - te suo sem -
reich! Teu - re Stät - te, le - be wohl... Ewig wird mir im Herzen

Viol. *p* *uniti* *p*

V-le *p* *uniti* *p*

Vc. *p* *uniti* *p*

Cb. *arco* *p*

Przykład 2.16: G. Puccini, Aria *Addio, fiorito asil* z III aktu opery *Madama Butterfly*, takty: 1-8⁶⁰.

⁶⁰ Wyd. Milan: G. Ricordi, 1907, pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 207 - 214 niniejszej pracy.

Kolejny odcinek otwiera opadająca triola ósemkowa (w takcie 8), a po niej dwie punktowane grupy rytmiczne, przypadające na słowa *Sempre il mite suo semblante, con strazio atroce vedrò* (tłum. *twoje wspomnienie będzie dla mnie torturą*⁶¹). Tekst w tym fragmencie podkreśla ideę tego, jakim bólem napełniło Pinkertona ponowne spotkanie z żoną, niewinną i pozbawioną fałszu. Opadające triole i rytmy punktowane ilustrują jego żal i smutek. W tym momencie smyczki imitują warstwę rytmiczną partii wokalne (patrz przykład 2.16).

W takcie 9 pojawia się akord septymowy na czwartym stopniu w tonacji Des-dur, aby w kolejnym, 10 takcie powróciła tonika, kończąca część A.

Łącznik, przypadający na takty 11-13, oparty jest na progresji harmoniczej z IV na II stopień. W partii instrumentów dętych pojawiają się triole, a jej warstwa rytmiczna stanowi powtórzenie materiału wprowadzonego wcześniej w partii wokalne (patrz przykład 2.17).

The image shows a musical score for G. Puccini's 'Addio, fiorito asil' from the opera Madama Butterfly. The score covers measures 9 to 14. The vocal parts are for Pinkerton (PINK.) and Sharpless (SHAR.). The instrumental parts include Flutes (I. II. Fl., III. Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (C. Ing.), Clarinet in F (Cl. F.), Clarinet in Bb (Cl. B.), Violin (Viol.), Viola (V.le), Violoncello (Ve.), and Contrabass (Cb.). The score features triplets and dynamic markings such as *pp*, *p*, and *arco pizz.*. The lyrics for Pinkerton are in Italian and German, and the lyrics for Sharpless are also in Italian and German.

Przykład 2.17: G. Puccini, *Aria Addio, fiorito asil* z III aktu opery *Madama Butterfly*, takty: 9 -14⁶².

⁶¹ Patrz: Tabela nr 3: Tekst i tłumaczenie arii *Addio, fiorito asil* z III aktu opery *Madama Butterfly* G. Pucciniego, s. 51 niniejszej pracy.

⁶² Wyd. Milan: G. Ricordi, 1907, pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 207 - 214 niniejszej pracy.

W takcie 14 partia wokalna ponownie wchodzi od przedtaktu, ponawiając te same słowa co wcześniej: *Żegnaj, mój ukochany zakątku!*. Powtórzenie to jest w oczywisty sposób nacechowane silniejszym ładunkiem emocjonalnym. Pinkerton odczuwa coraz silniejszy wstyd i poczucie winy, targają nim coraz intensywniejsze uczucia. W warstwie melodycznej można zaobserwować liczne wahania kierunku partii wokalne w dialogu z instrumentami dętymi, wznoszące się i opadające triole, jak również dysonansowy skok o interwał septymy, co barwnie ilustruje huśtawkę emocjonalną bohatera, jego konflikt wewnętrzny, wstyd i inne złożone uczucia. Końcowy efekt jest dodatkowo wzmocniony przez tremolo w partii smyczków (patrz przykład 2.18).

The musical score is for Act III, measures 15-18 of 'Madama Butterfly' by G. Puccini. It features the vocal parts of Pinkerton (PINK.) and Sharpless (SHAR.), and the instrumental parts including Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fag.), Horns (Corni), Violins (Viol.), Viola (V.le), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The key signature is B-flat major. The tempo is marked 'a due'. The score includes lyrics in Italian, German, and Japanese. The vocal parts are marked with 'a due' and 'con slancio'. The instrumental parts include various markings such as 'p', 'f', 'arco', 'div.', 'unite', 'divise', and 'IV. corda'.

P. R. 112

Przykład 2.18: G. Puccini, Aria *Addio, fiorito asil* z III aktu opery *Madama Butterfly*, takty: 15-18⁶³.

⁶³ Ibidem.

W takcie 18 pojawia się największy skok interwałowy w całej arii (oktawa), ilustrujący apogeum niepokoju Pinkertona. Jednocześnie w partyturze pojawia się określenie *con slancio* (z siłą). Warstwa harmoniczna w taktach 19-20 jest wysoce niestabilna. W takcie 19 pojawia się kadencja zwodnicza, w której akord dominantowy rozwiązuje się na tonikę VI stopnia, a w takcie 19 ma miejsce kadencja D6/4 na 5/3 oparta na akordzie dominantowym w tonacji głównej. Bas taktach 18-20 ma kierunek opadający, a warstwa akompaniamentu ma ciągły, pasażowy charakter (patrz przykład 2.19).

Takty 21-23 oparte są na kadencji D6/4 na 5/3-tonika w tonacji głównej. Akord toniczny pojawia się dopiero w takcie 23, zrytmizowany jako podwójna triola ósemkowa oparta na szesnastkowym tremolo wspierające główny temat melodyczny. Zarówno harmonia jak i melodia ilustrują w tym miejscu pełen sprzeczności, bolesny nastrój Pinkertona. W połączeniu ze słowami *Teraz tchniesz smutkiem i opuszczeniem, nie mogę znieść tego widoku* obraz muzyczny oddaje jego uczucia. Bohater odczuwa duże poczucie winy. Faktura smyczków ulega zagęszczeniu, a wznoszące się pochody dwudźwięków intensyfikują pełen napięcia nastrój (patrz przykład 2.19).

Przykład 2.19: G. Puccini, Aria *Addio, fiorito asil* z III aktu opery *Madama Butterfly*, takty: 19-23⁶⁴.

W takcie 23 pojawia się określenie *sostenuto* (powściągliwie), a wzmożone emocje tymczasowo przygasają. Takty 23-24 mają charakter reprzyzowy, następuje w nich praktyczne powtórzenie materiału muzycznego z sekcji A. W takcie 24 pojawia się najwyższa nuta w całej arii, jaką jest b^1 i towarzyszące jej słowa to *Ach, uciekaj!*. Ekstremalne poczucie winy sprawia,

⁶⁴ Ibidem.

że Pinkerton nie jest w stanie stawić czoła bólowi, jaki sprawił Cio-Cio San i jedynym rozwiązaniem, które widzi, jest ucieczka. Najwyższemu dźwiękowi w partii wokalne zaczyna towarzyszyć akompaniament instrumentalny utrzymany w dynamice *piano*. Obecne w nim tremolo sprawia szokujące wrażenie. Arię kończy rozwiązanie dominanty septymowej na tonikę w tonacji głównej, przypadające na takty 27-29.

2.2.3 Analiza wykonawcza

W pierwszej części arii (takty 1-10) nastrój Pinkertona jest raczej spokojny, co znajduje swoje odzwierciedlenie w charakterze linii melodycznej. Fragment ten skupia się na idei nostalgii i wspomnień. Pierwsze dwa takty wstępu są bardzo zwięzłe (patrz przykład 2.20).

Przykład 2.20: G. Puccini, Aria *Addio, fiorito asil* z III aktu opery *Madama Butterfly*, takty: 1-3⁶⁵.

Śpiewając ten odcinek, należy panować zarówno nad emocjami, jak i nad barwą głosu. Na słowie *addio* w pierwszym zdaniu aparat wokalny powinien pozostawać w pełni rozluźniony i otwarty, a dźwięk prowadzony swobodnie z dobrze podpartym oddechem, z naciskiem na aktywne wykorzystanie rezonansu piersiowego. Frazę *di letizia d'amor* powinno się wykonać na jednym oddechu. Szczególną uwagę warto zwrócić na artykulację samogłosek *i*, zostawiając dla niej miejsce w jamie ustnej i nie zagryzając sąsiednich spółgłosek. Należy zwrócić szczególną uwagę na zależność między intensywnością brzmienia a barwą początkowej sekcji arii. Jeśli wokalista odpowiednio kontroluje barwę głosu, dźwięk zachowuje naturalną dźwięczność.

Interludium w taktach 11-22 stanowi fragment, w którym warstwa muzyczno-emocjonalna ulega nasileniu. Choć ma w nich miejsce powtórzenie tekstu z początku arii, to

⁶⁵ Wyciąg fortepianowy, wyd. Wybrane dzieła Oper Zagranicznych vesttenor aria, strony 98-101, Wydawnictwo Muzyczne Szanghaju, pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 207 - 214 niniejszej pracy.

właśnie w tym momencie Pinkerton zdaje sobie sprawę z tego, jak wielki ból sprawił Cio-Cio San i zaczyna oskarżać się o to w duchu. Ton jego głosu nabiera w związku z tym większego natężenia (patrz przykład 2.21).

Przykład 2.21: G. Puccini, Aria *Addio, fiorito asil* z III aktu opery *Madama Butterfly*, takty: 11-15⁶⁶.

Patrząc na powyższy przykład, już nutę w przedtackie należy zaśpiewać na pełnym oddechu, co pozwoli uzyskać bardziej skoncentrowany dźwięk. W momencie pojawienia się słowa *fuggo*, należy nadać mu tempo i utrzymać je aż do taktu 22, podczas gdy fraza ze słowami *son vil* może zostać wykonana nieco szybciej. Tego rodzaju zabiegi interpretacyjne wzmacniają dramatyczny efekt końcowy, podkreślając poczucie winy Pinkertona oraz jego desperacką chęć ucieczki.

W taktach 22-29 ma miejsce kulminacja arii. Na sylabach „go” i „lor”, w słowach *reggo* i *squallor* należy kontrolować oddech, biorąc szybkie i pełne wdechy. Szczególnie istotne jest odpowiednie wykonanie sylaby „lor”, stanowi ona bowiem klucz do wyrazistego zaśpiewania całego końcowego zdania arii. Segmenty fonetyczne „squal” i „lor” dzieli interwał seksty. Dźwięk *as*¹ należy podeprzeć oddechem, dbając o jego stabilność i klarowność, przy jednoczesnym umiarkowanym otwarciu ust. Pomoże to w odpowiednim przygotowaniu przestrzeni rezonansowej dla kolejnego tonu *b*. Jeżeli poprzedzający go dźwięk zostanie zaśpiewany zbyt głośno, *b* będzie słumione, jego barwa matowa, a głos może nawet ulec załamaniu. Decyzja o wzięciu nowego oddechu pomiędzy zgłoskami *lor* i *ah* pozostaje w gestii wykonawcy, jednak kluczowe jest utrzymanie swobody i elastyczności aparatu oddechowego

⁶⁶ Ibidem.

(patrz przykład 2.22).

22 *Sostenendo*
vil! 掉! Ad - di - o, non
永 别 啦, 你
p
cresc.
Ped. *6* *

24
reg 痛苦, al tuo aqual - lor, 不
痛 苦, 我 受 不 了,
ff sempre cresc.
Ped. *6* *

Przykład 2.22: G. Puccini, *Aria Addio, fiorito asil* z III aktu opery *Madama Butterfly*, takty: 22-25⁶⁷.

Aria Addio, fiorito asil stanowi kluczowy moment w dramaturgii *Madama Butterfly*, ukazując chwilowe wyrzuty sumienia Pinkertona i jego emocjonalne rozdarcie. Smutek werystyczny w tej scenie budowany jest wielowarstwowo: poprzez tekst, obraz muzyczny oraz interpretację wokálną.

Tekst arii podkreśla żal bohatera, który zdaje sobie sprawę z konsekwencji swoich czynów, lecz jego skrucha pozostaje powierzchowna – bardziej związana z własnym dyskomfortem niż autentycznym współczuciem wobec Butterfly. W warstwie muzycznej Puccini stosuje szerokie frazy, płynne linie melodyczne oraz kontrast między liryką a dramatycznym napięciem, co wzmacnia ekspresję smutku. Harmonia i dynamika stopniowo budują napięcie, ukazując wewnętrzny konflikt Pinkertona – wahanie między żalem a niezdolnością do konfrontacji z tragedią, którą spowodował.

Dla tenora interpretacja tej arii stanowi wyzwanie zarówno techniczne, jak i dramatyczne. Wymaga nie tylko precyzyjnej kontroli oddechu i legata, ale przede wszystkim umiejętności oddania emocjonalnej niestabilności bohatera. Smutek Pinkertona nie jest prostą lamentacją – to mieszanina poczucia winy, tchórzostwa i desperacji, co śpiewak musi

⁶⁷ Ibidem.

przekazać poprzez subtelne zmiany barwy, dynamiczne niuanse oraz świadome kształtowanie frazy.

2.3. Obraz muzyczny Johnsona / Ramerreza w arii *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West* G. Pucciniego⁶⁸

Kiedy *Madama Butterfly* zyskała nową obsadę, została ponownie wystawiona i bardzo pozytywnie przyjęta, Puccini zaczął szukać nowych inspiracji. Udał się do Metropolitan Opera, gdzie obejrzał premierę własnej opery, a także trzy dzieła skomponowane na podstawie dramatów Davida Belasca, które wywarły na nim ogromne wrażenie. Szczególnie zainteresowała go sztuka *The Girl of the Golden West*, osadzona w realiach amerykańskiej Gorączki Złota.

Odkrycie złota w Kalifornii w połowie XIX wieku wywołało masową migrację i ogromne zmiany społeczne. Ludzie z różnych zakątków świata, m.in. z Panamy, Skandynawii i Australii, przybywali w nadziei na szybkie wzbogacenie się. Jednak już po dwóch latach łatwo dostępne złoża złota zaczęły się wyczerpywać, a wydobywanie było chaotyczne i niszczycielskie dla środowiska. Gorączka Złota przyczyniła się do dynamicznego rozwoju miast, ale również wzrostu przestępczości. Belasco w swojej sztuce barwnie ukazał ten okres, wpłatając elementy lokalnego folkloru muzycznego – zamiast tradycyjnych instrumentów dętych użył concertiny i innych instrumentów ludowych, co nadało dramatowi unikalny koloryt.

Puccini dostrzegł w tej historii operowy potencjał i postanowił na jej podstawie skomponować *Dziewczynę z Zachodu* (*La fanciulla del West*). Proces twórczy nie przebiegał jednak gładko – kompozytor zmagał się z osobistymi problemami, które spowolniły pracę nad partyturą. Ostatecznie opera w trzech aktach, do libretta Guelfa Civininiego i Carla Zangariniego, miała swoją prapremierę w 1910 roku w Metropolitan Opera w Nowym Jorku. W roli bandyty Johnsona wystąpił Enrico Caruso, a całość została przyjęta przez publiczność z dużym entuzjazmem.

Jednym z kluczowych momentów opery jest aria *Ch'ella mi creda*, w której Johnson, pojmany i skazany na śmierć, w ostatnich chwilach przed egzekucją błaga, by Minnie nigdy nie dowiedziała się o jego losie i wierzyła, że uciekł daleko, wolny. Jest to jeden z najbardziej przejmujących momentów opery, a zarazem przykład wyrazistego werystycznego smutku,

⁶⁸ W nagraniu dołączonym do opisu dzieła artystycznego pozycja numer 6.

który łączy dramatyzm z prostotą wyrazu. W dalszej analizie omówione zostaną środki muzyczne i interpretacyjne, które nadają tej arii jej emocjonalną siłę i znaczenie w całej operze.

2.3.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii

W momencie, w którym Johnson zostaje schwytyany przez żandarmów, inne postaci śpiewają unisono „*Kara śmierci! Zostanie powieszony!*”. Scena ta jest pełna napięcia – tłum, żądny sprawiedliwości, nie daje Johnsonowi szansy na obronę, oskarżając go nie tylko o kradzież, ale także o porwanie Minnie, która stała się dla nich symbolem dobra i opiekuńczości w trudnych warunkach życia na Dzikim Zachodzie. Johnson usiłuje przekonać górników, że choć rzeczywiście był przestępcą, nigdy nie odebrał nikomu życia. Jego słowa nie trafiają jednak do rozwścieczonego tłumu, który postrzega go jedynie jako bandytę.

W obliczu nieuchronnej śmierci Johnson nie błaga o litość, nie próbuje się ratować – jedyne, o co mu chodzi, to dobro Minnie. Oznajmia, że nie boi się umierać, ale prosi, by po jego egzekucji Minnie nigdy nie dowiedziała się prawdy o jego losie. Pragnie, by do końca życia wierzyła, że udało mu się uciec i że gdzieś daleko wiedzie wolne życie. To moment, w którym Puccini ukazuje nieoczywistą szlachetność bohatera – mimo popełnionych błędów, Johnson okazuje się postacią zdolną do bezinteresownej miłości i poświęcenia.

Pod wpływem głębokich, szczerych uczuć do ukochanej Johnson rozpoczyna arię *Ch'ella mi creda*, która w swoim tekście jest zarówno wyrazem jego ostatniego życzenia, jak i pełnym melancholii pożegnaniem z życiem. Powtarzane słowa *Ch'ella mi creda libero e lontano* (pol. *Niech wierzy, że jestem wolny i daleko*⁶⁹) stanowią nie tylko apel do górników, ale także jego własną, wewnętrzną potrzebę pozostawienia Minnie w iluzji szczęścia.

Tabela nr 5: Tekst i tłumaczenie arii *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West* G. Pucciniego.

Tekst oryginalny w języku włoskim	Tłumaczenie w języku polskim ⁷⁰
<i>Ch'ella mi creda libero e lontano</i>	<i>Niech wierzy, że jestem wolny i daleko</i>
<i>Sopra una nuova via di redenzione!...</i>	<i>na nowej drodze odkupienia!...</i>
<i>Aspetterà ch'io torni...</i>	<i>Będzie czekała aż wrócę...</i>
<i>E passeranno I giorni</i>	<i>A upłyną dni,</i>
<i>E passeranno I giorni</i>	<i>A upłyną dni,</i>
<i>Ed io non tornerò...</i>	<i>A ja nie wrócę...</i>
<i>Ed io non tornerò...</i>	<i>A ja nie wrócę...</i>

⁶⁹ Patrz: Tabela nr 5: Tekst i tłumaczenie tekst arii *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West* G. Pucciniego, s. 60 niniejszej pracy.

⁷⁰ Tłumaczenie: Tymoteusz Polak

<i>Minnie, della mia vita mio solo fiore</i> <i>Minnie, che m'hai voluto tanto bene!...</i> <i>Tanto bene!</i> <i>Ah tu del la mia vita mio solo fior!</i>	<i>Minnie, mojego życia mój jedyny kwiatku,</i> <i>Minnie, kochałaś mnie tak bardzo!...</i> <i>Tak bardzo!</i> <i>Ach, ach! ty mojego życia mój jedyny kwiatku!</i>
---	--

Tekst arii, choć stosunkowo krótki, zawiera silne napięcie emocjonalne – podkreśla zarówno dumną akceptację losu, jak i desperację w obliczu niemożności spełnienia marzeń. Puccini, poprzez prostotę i bezpośredniość słów, buduje niezwykle intensywny portret psychologiczny bohatera, sprawiając, że aria staje się jednym z najbardziej poruszających momentów całej opery.

2.3.2. Analiza muzyczna

Arię *Ch'ella mi creda* charakteryzuje jednoczęściowa, zwarta forma, typowa dla werystycznych arii o wyrazistej ekspresji. Utrzymana jest w tonacji Ges-dur, której specyficzna barwa brzmieniowa nadaje całej scenie subtelnie egzotyczny i jednocześnie mroczny koloryt. Ten wybór tonalny, rzadko spotykany w tradycyjnym repertuarze operowym, przywołuje na myśl sonorystyczne poszukiwania kompozytorów impresjonistycznych, takich jak Ravel czy Massenet, którzy wykorzystywali go do kreowania przestrzennej, pełnej głębi atmosfery.

Arię można podzielić na trzy części: A, interludium i A'. Jej tempo oznaczone jako *Andante molto lento* podkreśla refleksyjny charakter sceny i dramatyczny ciężar emocjonalny wypowiedzianych przez Johnsona słów. Schemat budowy formalnej przedstawia poniższa tabela.

Tabela nr 6: Struktura formalna arii *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West* G. Pucciniego.

Część	A		Interludium	A'	
Fraza	a	b		a'	b'
Takty	1-4	5-10	11-12	12-15	16-23
Tonacja	Ges-dur				

Już w pierwszych taktach kompozytor świadomie operuje prostym, lecz wyrazowym schematem rytmicznym, opartym na spokojnych przebiegach ćwierćnutowych i ósemkowych,

co nadaje frazom płynności i lirycznego spokoju. Rytm jest klarowny, pozbawiony skomplikowanych synkop czy rytmów punktowanych, co sprawia, że melodia nabiera kołyszącego, elegijnego charakteru.

Akompaniament orkiestrowy został ograniczony wyłącznie do sekcji smyczkowej, która odgrywa kluczową rolę w budowaniu intymnej atmosfery tej sceny. Smyczki przez pierwszych dziesięć taktów grają *con sordina* (z tłumikiem), *arco* (smyczkiem) oraz *come organo* (jak organy), co nadaje dźwiękowi miękkość i zamgloną, niemal organową barwę, przywodzącą na myśl modlitwę lub pożegnanie. Dodatkowo Puccini zastosował tu unisono orkiestry z linią wokalną, co wzmacnia uczucie jedności między tekstem a muzyką i sprawia, że ekspresja wokalna Johnsona staje się jeszcze bardziej przejmująca.

Konstrukcja melodii opiera się na stopniowym rozwijaniu ekspresji – pomimo falującego przebiegu fraz, w kolejnych motywach melodia ewoluuje poprzez sukcesywne podnoszenie rejestru. Każde kolejne wejście prowadzi do wyższych dźwięków, co wzmacnia emocjonalne napięcie i stopniowo intensyfikuje dramatyzm całej arii. Równocześnie narasta intensywność dynamiczna, podkreślając wewnętrzną determinację bohatera, który w swojej ostatniej prośbie nie prosi o ratunek, lecz jedynie o zachowanie złudzenia wolności w oczach ukochanej Minnie (patrz przykład 2.23).

(con grande espressione, esaltandosi, col viso quasi sorridente)

JOHN.

Ch'el-la mi cre-da il-bero e lon-ta-no, so-pra u-na nuo-va via..... di re-den-zio-nel... A-spet-te-rà ch'io

ANDANTE MOLTO LENTO ♩ = 40

Arco *pp* come organo con Sordina

con Sordina

Arco *pp*

con Sordina

pp come organo con Sordina

Arco *pp*

con Sordina

pp

Con Celi

più piano

più piano

più piano

26

Przykład 2.23: G. Puccini, Aria *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West*, takty: 1-5⁷¹.

⁷¹ Wyd. Milan: G. Ricordi, 1907, pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 215 - 220 niniejszej pracy.

Podsumowując, można powiedzieć, że część A ma niesymetryczną budowę, opartą na dwóch sekcjach złożonych z 4 i 6 taktów. Jej początek jest krótszy, zakończenie natomiast bardziej rozbudowane, co nadaje całości stabilności formalnej. Temat wprowadzony we frazie *a* opiera się na repetycjach dźwiękowych przeplatanych dużymi skokami interwałowymi (kwinty i seksty), które Puccini stosuje w sposób nowatorski. Zamiast tradycyjnych, płynnych pochodów sekundowych, kompozytor wykorzystuje nagle przeskoki o nieoczywiste interwały, zestawiając je z lirycznym, legatowym charakterem frazy. Taki zabieg intensyfikuje dramatyzm i buduje napięcie, prowadząc do kulminacji na wysokim *b'* w takcie 8 (patrz przykład 2.24). Dodatkowo wzmocnienie ekspresji uzyskane jest poprzez dynamiczne *crescendo* i agogiczne *allargando*, podkreślające myśli i emocje Johnsona, który w kulminacyjnym momencie wyraża zarówno determinację, jak i pragnienie, by Minnie zachowała w pamięci jego wyidealizowany obraz.

JOHN.
tor. ni... E pas-se-ranno i gior. ni, e pas-se-ranno i gior. ni, ed io, ed lo non tor-ne-rò, ed lo non tor-ne-

cres. *allarg.* *rall:.....*

cres. *cres. e allarg.* *Via Sordina*

cres. *cres.* *cres. e allarg.* *Via Sordina*

cres. *cres.* *cres. e allarg.* *Via Sordina*

rall:.....

Przykład 2.24: G. Puccini, Aria *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West*, takty: 6-10⁷².

Akompaniament smyczkowy w tej arii pełni istotną rolę w kreowaniu nastroju. Zamiast tradycyjnych akordowych pionów brzmieniowych, Puccini operuje szerokimi plamami dźwiękowymi, które w połączeniu z charakterystyczną harmoniką nadają barwie orkiestry miękkość i delikatność. Ważnym elementem jest także unisono orkiestry z linią wokalną – smyczki prowadzą przebieg rytmiczny identyczny z partią śpiewaka, co wzmacnia ekspresję i podkreśla spójność emocjonalną tej sceny.

⁷² Ibidem.

Takty 11-12 stanowią interludium, które mimo krótkiego trwania pełni funkcję łącznika – nie tylko daje śpiewakowi moment wytchnienia, ale także podkreśla melancholijny, refleksyjny charakter arii (patrz przykład 2.24).

The image shows a musical score for John's aria 'Ch'ella mi creda' from Act III of the opera *La fanciulla del West*. The score is written for voice and piano. The vocal line is marked 'a tempo' and 'p dolce, espressivo'. The piano accompaniment features a 'Divise' section with 'Pizz.' (pizzicato) and 'cres. molto' markings. The score includes lyrics in Italian and a note '(mormorio sdegnato del Coro)'.

Przykład 2.25: G. Puccini, Aria *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West*, takty: 11-15⁷³.

Fraza *b'* przypada na takty 15-23 i stanowi wariacyjne powtórzenie frazy *b*, jednak w tej sekcji Puccini intensyfikuje dramaturgię utworu. Następuje tu kolejna kulminacja o dużo większym natężeniu, co wynika ze skrócenia motywów muzycznych i gwałtowniejszej fluktuacji w sferze dynamiki. Kompozytor operuje dużymi kontrastami, które potęgują ekspresję emocjonalną Johnsona. Rytmika oparta na podstawowych wartościach (ósemki i ćwierćnuty) sprawia, że linia melodyczna zachowuje płynność, a zastosowanie ligatur i przedtaktów niweluje wyraźne odczuwanie podziału metrycznego. W efekcie schemat podziału na mocne i słabe części taktu zostaje zatarte – zamiast tego pojawia się naturalna, niemal mówiona intonacja, w której akcenty wyrazowe wynikają bezpośrednio z emocjonalnej wymowy poszczególnych słów. To sprawia, że dramatyczna kulminacja nabiera jeszcze bardziej organicznego, ekspresyjnego charakteru, wzmacniając wrażenie autentyczności i desperacji bohatera.

Część *A'* zawiera wariacyjne przekształcenie materiału z części *A*. Zastosowane w niej techniki kompozytorskie pogłębiają warstwę wyrazową dzieła, oddając szczerą uczucie Johnsona oraz jego tęsknotę za Minnie. Ten fragment ma nieregularną budowę 3+9 taktów, a frazy *a'* i *b'* pozostają skontrastowane. Melodia w tej sekcji ma szerszy ambitus niż w części

⁷³ Ibidem.

A, rozwijając się poprzez połączenie kroków melodycznych i dużych skoków interwałowych, przy jednoczesnym zachowaniu struktury akompaniamentu instrumentalnego z części A.

Dzięki tym zabiegom wzmocniona zostaje wyrazistość myśli bohatera. Johnson, porównując Minnie do kwiatów, podkreśla jej niezastąpioną rolę w swoim życiu. W tym momencie Johnson po raz ostatni wyraża nadzieję, że Minnie będzie mogła prowadzić życie wolne od trosk, mimo że on sam stoi na progu śmierci.

2.3.3. Analiza wykonawcza

Oddech jest kluczowym elementem w wykonawstwie muzyki wokalne. Tylko poprzez racjonalne wykorzystanie oddechu podczas śpiewu można osiągnąć satysfakcjonujący efekt końcowy. Omawiana w tym rozdziale aria *Ch'ella mi creda* nie stanowi tu wyjątku – jest niezwykle wymagająca pod względem kontroli oddechu. Na jej przestrzeni pojawia się wiele odcinków legato, których płynne wykonanie wymaga precyzyjnej gospodarki oddechowej. Ponieważ aria nie posiada rozbudowanego wstępu orkiestrowego, a temat zostaje wprowadzony już w pierwszych taktach partii wokalne, śpiewak musi być w pełnej gotowości jeszcze zanim rozpocznie frazę.

Legato, jako fundamentalny element frazy melodycznej Pucciniego, odgrywa kluczową rolę w budowaniu narracyjnego charakteru tego dramatycznego wyznania bohatera. Kompozytor, zestawiając repetycje dźwięków z nagłymi skokami interwałowymi, kreuje linię melodyczną wymagającą niezwykle płynności wykonania. Zachowanie spójności w tak skonstruowanej frazie stanowi jedno z największych wyzwań interpretacyjnych dla śpiewaka. Co istotne, powtarzane dźwięki pełnią w tej strukturze nie tylko funkcję ekspresyjną, lecz także praktyczną – stanowią naturalny punkt przygotowania wokálnego przed skokiem interwałowym o dużej rozpiętości. Dzięki temu śpiewak ma możliwość stabilizacji pozycji głosu oraz kontroli nad emisją dźwięku przed wykonaniem wymagającego interwału.

Szczególnie w przypadku dużych skoków interwałowych konieczne jest świadome prowadzenie dźwięku tak, aby uniknąć niepożądanego sztywności czy przerywania frazy. Wykonawca może zastosować lekkie, kontrolowane *glissando*, które ułatwi łączenie dźwięków bez utraty płynności, jednak nie może to prowadzić do rozmycia precyzji intonacyjnej. Równowaga między swobodą wykonania a dbałością o czystość dźwięku jest kluczowa w interpretacji tej arii, by przekaz pozostawał zarówno technicznie klarowny, jak i pełen emocjonalnej głębi.

Początek arii odgrywa kluczową rolę w przygotowaniu do jej pełnego wykonania – to właśnie w pierwszych taktach kształtuje się stabilność wokalna, która wpłynie na dalszy

rozwój frazy. Pierwsze dźwięki arii, osadzone w klasycznej strukturze melodycznej, rozpoczynają się od toniki w oktawie małej i płynnie rozwijają materiał melodyczno-rytmiczny. Charakterystyczna kantylena Pucciniego w tym fragmencie pozostaje jeszcze dość spokojna, a linia wokalna prowadzona jest w sposób zrównoważony (patrz przykład 2.26).

Już w takcie 3 następuje jednak istotna zmiana – kolejna fraza rozpoczyna się o oktawę wyżej (*ges'*), co wymaga od śpiewaka odpowiedniego przygotowania technicznego. Przed wejściem w ten rejestr konieczne jest świadome wzięcie dużego, głębokiego oddechu zarówno ustami, jak i nosem, aby zapewnić płynne i kontrolowane przejście przez punkt zmiany rejestrów głosowych. Ten moment wymaga szczególnej uwagi – chociaż jest to pierwszy wyraźny skok w linii melodycznej, nie może on zabrzmieć przesadnie dramatycznie, ponieważ aria dopiero rozpoczyna swoją narrację. Śpiewak powinien skupić się na rozluźnieniu całego ciała i zachowaniu naturalnej pozycji emisji, tak aby głos w wyższym rejestrze brzmiał swobodnie i klarownie. Prowadzenie frazy w wysokiej pozycji pozwoli na jej płynne rozwinięcie i przygotowanie do dalszej części arii, w której ekspresja stopniowo będzie się intensyfikować.

Przykład 2.26: G. Puccini, Aria *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West*, takty: 1-3⁷⁴.

Warstwa tekstowa pierwszej frazy opisuje stan emocjonalny Johnsona, widoczny w tytułowych słowach *ch'ella mi creda libero e lontano* (pol. *Niech wierzy, że jestem wolny i daleko stąd*⁷⁵). Należy tu zwrócić uwagę na podwójną samogłoskę „ll” w wyrazie *ch'ella*. Podczas wymawiania głoski „l” oddech wprawia w vibracje struny głosowe, a koniec języka

⁷⁴ Wyciąg fortepianowy, wyd. Wybrane dzieła Oper Zagranicznych vesttenor aria, Wydawnictwo Muzyczne Szanghaju, pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 215 - 220 niniejszej pracy.

⁷⁵ Patrz: Tabela nr 5: *Tekst i tłumaczenie tekst arii Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West* G. Pucciniego, s. 60 niniejszej pracy.

dotyka górnego podniebienia. Działka i powierzchnia języka obniżają się, a powietrze płynie po obu stronach języka. Wykonując wspomnianą wyżej frazę, trzeba wyrazić żal i smutek. W taktach 3 – 4, w momencie, w którym padają słowa *sopra una nuova via di redenzione* (pol. *prostą drogą w stronę światła*⁷⁶), trzeba zwrócić uwagę na stan emocjonalny bohatera. Aria Johnsona odzwierciedla jego żal związany z wcześniejszym postępowaniem i postanowienie poprawy. Śpiewając zdanie przypadające na tę frazę trzeba zwrócić szczególną uwagę na wymowę pierwszej sylaby „so”, dodając do niej komponent „ou” przy jednoczesnym zachowaniu precyzji rytmicznej (sylaba „so” przypada na drobną wartość rytmiczną). Druga grupa rytmiczna, dźwięk ges¹ znajduje się w wysokim rejestrze głosu tenorowego. Tu również należy przypilnować poprawnej wymowy komponentu „ou”. Pozwoli on na to, by wysoki ton brzmiał skoncentrowany w aparacie jamy ustnej, nie rozpiezchał się i nie tracił na bogactwie barwy. Powinno się tu również zwrócić uwagę na wymowę „nuo”, które musi zostać podzielone na „nu” i „o”. To samo dotyczy się segmentów „den” oraz „zio”.

Na takty 6 – 11 przypada kulminacja melodyczna arii. Pauza po takcie 6 stanowi najlepszy moment na pobranie oddechu. Powinien to być szybki, ale efektywny wdech, który umożliwi pełne otwarcie klatki piersiowej, rozszerzenie żeber po obu stronach oraz maksymalne obniżenie przepony. Jednocześnie należy pamiętać o rozluźnieniu aparatu fonacyjnego i naturalnym otwarciu przestrzeni gardłowej podczas wdechu, co pozwoli na swobodne i pełne przygotowanie do wykonania kolejnej frazy. Nadmierne nagromadzenie powietrza w płucach może prowadzić do zatrzymania oddechu w ciele, co w konsekwencji powoduje utratę płynności dźwięku oraz ograniczenie jego nośności i rezonansu.

W takcie 8 melodia osiąga dźwięk *b'*, który stanowi istotny próg przejścia między rejestrami w głosie tenorowym. W tym miejscu kluczowe jest zachowanie elastyczności ciała oraz kontrolowane, lecz niewymuszone napięcie mięśni wspomagających emisję dźwięku. Wysoka pozycja głosu powinna być utrzymana poprzez świadome rozluźnienie i odpowiednie otwarcie przestrzeni rezonansowej, co umożliwi płynny i naturalny przepływ dźwięku. Boki dolnej części pleców powinny pozostawać w pełni rozszerzone, natomiast dolna część mięśni brzucha musi pozostawać napięta, przy jednoczesnej stabilizacji aparatu głosowego. Satysfakcjonujący efekt wykonawczy może być osiągnięty wyłącznie dzięki precyzyjnemu podparciu oddechowemu, które zapewni optymalną kontrolę nad wysokimi dźwiękami i pozwoli na ich pełne wybrzmienie w przestrzeni akustycznej (patrz przykład 2.27).

⁷⁶ Ibidem.



Przykład 2.27: G. Puccini, Aria *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West*, takty: 4-9⁷⁷.

Należy też zwrócić uwagę na fragment w t. 6 – 8, w którym padają słowa *E passeranno i giorni, e passeranno i giorni* (pol. *Czeka na wieści ode mnie, czeka mojego powrotu*⁷⁸). W tym miejscu szczególnie dokładnie trzeba wykonać podwójną spółgłoskę „ss” w słowie *passe* oraz podwójną spółgłoskę „nn” w słowie *rannoi*. Są to tak zwane *geminate*⁷⁹, typowe dla języka włoskiego. Ich wykonanie powinno charakteryzować się dłuższym czasem artykulacji w śpiewie, ponieważ ma to niemały wpływ na interpretację frazy muzycznej. Można również zastosować pauzy (patrz przykład 2.27).

Słowa *ed io, ed io non tornerò, ed io non tornerò* (pol. *Odszedłem i nigdy nie wrócę, jak tylko odejdę, odejdę bez śladu*⁸⁰) w taktach 8 – 11, towarzyszą pierwszej kulminacji w arii i przypadają również na miejsce stosunkowo trudne pod względem wykonawczym. Aby nadać temu fragmentowi odpowiedni emocjonalny koloryt, nie wystarczy zastosować odpowiedniej techniki oddechowej i zabarwienia emocjonalnego. Trzeba skupić się również na artykulacji. Śpiewając słowa *ed io* w wysokim rejestrze, należy skupić się na samogłosce „e”, delikatnie rozszerzając kąciaki ust i utrzymując naturalne rozluźnienie aparatu artykulacyjnego. Ważne

⁷⁷ Wyciąg fortepianowy, wyd. Wybrane dzieła Oper Zagranicznych vesttenor aria, Wydawnictwo Muzyczne Szanghaju, pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 215 - 220 niniejszej pracy.

⁷⁸ Patrz: Tabela nr 5: Tekst i tłumaczenie arii *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West* G. Pucciniego, s. 60 niniejszej pracy.

⁷⁹ *Geminate* (*geminata*) – termin używany w fonetyce i fonologii na określenie wydłużonej, podwojonej spółgłoski, np. w języku włoskim *notte* ['not:e] czy japońskim *gakki* [gak:i].

⁸⁰ Patrz: Tabela nr 5: Tekst i tłumaczenie arii *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West* G. Pucciniego, s. 60 niniejszej pracy.

jest, aby pozostawić niewielką przestrzeń między szczękami, co pozwoli na swobodny przepływ dźwięku i uniknięcie nadmiernego napięcia. Optymalne brzmienie można uzyskać poprzez aktywne wykorzystanie rezonatorów, szczególnie w obrębie zatok, oraz stabilne podparcie oddechowe, które zapewni pełne, dobrze osadzone brzmienie w wysokim rejestrze. Warto zwrócić uwagę na to, że obu motywom towarzyszy ten sam tekst. Służy to podkreśleniu poczucia winy Johnsona i tego, że pragnie, by Minnie mu wybaczyła. Przy powtórzeniu tekstu powinno się wymówić go z większą intensywnością niż za pierwszym razem, aby uwypuklić przekaz emocjonalny utworu.

Druga część arii (takty 12 – 23), stanowi jej główną kulminację. Należy wziąć oddech odpowiednio wcześniej przed frazą przypadającą na takty 13 – 14, a następnie powoli, w kontrolowany sposób wypuszczać z płuc powietrze nie gubiąc podparcia przeponowego. Zabieg ten służy zilustrowaniu tego, jak ważna dla Johnsona jest Minnie. W taktach 15 – 23 wdechy i wydechy powinny następować po sobie w sposób bardziej regularny (patrz przykład 2.28).

The image displays a musical score for a vocal and piano duet. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 10 to 14, and the second system covers measures 14 to 16. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The lyrics are in Italian and Chinese. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). Various musical markings are present, including 'rall. a tempo', 'p dolciss', 'cresc.', and 'f'.

Przykład 2.28: G. Puccini, Aria *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West*, takty: 10-16⁸¹.

Po drugiej mierze taktu w taktach 15 – 17 powinien wystąpić całkowity wydech, stanowiący przygotowanie do wzięcia kolejnego wdechu. Całość powinna doprowadzić do

⁸¹ Wyciąg fortepianowy, wyd. Wybrane dzieła Oper Zagranicznych vesttenor aria, Wydawnictwo Muzyczne Szanghaju, pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 215 - 220 niniejszej pracy.

wysokiego b^1 w takcie 18, gdzie następuje najbardziej efektowny wykonawczo fragment arii (patrz przykład 2.29). Przed zaśpiewaniem wspomnianego wysokiego dźwięku trzeba wziąć pełny wdech, rozszerzając mięśnie brzucha, talii oraz klatki piersiowej. Podniebienie miękkie powinno ulec podniesieniu podobnemu do tego, które można zaobserwować podczas ziewania. Należy zwrócić uwagę, by powietrze nie uciekało w trakcie śpiewania, gdyż może to znacznie utrudnić wykonanie. Cały fragment można wykonać, nie biorąc dodatkowego wdechu.

17
爱 我, 那 么 爱 我! 啊 我 生 命 中
be - ne, tan - to be - ne! Ah tu del - la mia

20
唯 一 的 美 鲜 花!
vi - ta mio so-lo fior!

Przykład 2.29: G. Puccini, Aria *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West*, takty: 17-23⁸².

Ten odcinek stanowi kulminacyjny moment arii. Muzyka w taktach 16–18 oraz słowa *che m'hai volute tanto bene, tanto bene* (pol. *kochałaś mnie tak bardzo!... Tak bardzo!*⁸³) nie są idealnie zsynchronizowane, dlatego wymowa każdego wyrazu powinna być precyzyjna. We włoskim systemie fonetycznym spółgłoska *h* nie jest wymawiana, dlatego fraza „*m'hai*” powinna być śpiewana jako „*mai*”, przypadając na dźwięk *es* (patrz przykład 2.28).

Emocjonalne apogeum arii następuje na słowie „*Ah*”, które pojawia się w końcowej części frazy i przypada na najwyższy dźwięk partii tenorowej – b^1 – dodatkowo podkreślony i przedłużony przez fermatę. Jest to moment pełnego wybuchu uczuć Johnsona wobec Minnie, dlatego wymowa samogłoski „*a*” powinna być naturalna, dobrze osadzona, z odpowiednim

⁸² Ibidem.

⁸³ Patrz: Tabela nr 5: Tekst i tłumaczenie arii *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West* G. Pucciniego, s. 60 niniejszej pracy.

otwarcie ust i prawidłowym ułożeniem języka, które zapewni klarowność i nośność dźwięku (patrz przykład 2.29).

Wykonawca powinien zachować rozluźnienie, formując usta w owalny kształt i utrzymując język w optymalnej pozycji dla swobodnego przepływu dźwięku. Głos należy utrzymać w wysokiej pozycji, dbając o stabilną emisję i promienistą projekcję dźwięku. Napięcie emocjonalne powinno być konsekwentnie podtrzymywane aż do zakończenia frazy w taktach 19 – 21 (*tu della mia vita, mio solo fior* – pol. *jesteś jedynym kwiatem w moim życiu*⁸⁴). Warto zwrócić szczególną uwagę na kolejną geminatę w słowie „*della*”, aby zachować poprawność fonetyczną oraz płynność frazy. Melodia w tym fragmencie nawiązuje do motywu z taktów 9 – 11, jednak Puccini wprowadza subtelne modyfikacje początku i zakończenia frazy, co nadaje jej większą spójność i wzmacnia dramaturgiczną intensywność wyznania bohatera.

W takcie 21 następuje zakończenie frazy wokalne, przypadające na mocną część taktu. Ostatni dźwięk powinien być stabilny i w pełni wybrzmieć, zachowując nośność do końca frazy. Interpretacyjnie finał tego fragmentu oddaje wewnętrzny konflikt Johnsona – jego pragnienie pozostania z Minnie skonstrastowane z nieuniknionym losem, który zmusza go do odejścia.

Aria *Ch'ella mi creda* stanowi kulminacyjny moment dramatyczny opery *La fanciulla del West* i pełni kluczową rolę w kreowaniu wizerunku smutku postaci Johnsona. Żal ten nie przejawia się jednak w klasycznej lamentacji czy desperacji, lecz w głębokim, wewnętrznym rozdarciu bohatera. Muzyka i tekst ukazują jego heroiczne pożegnanie ze światem – zamiast wyrażać żal nad własnym losem, Johnson kieruje swoje ostatnie słowa do Minnie, pragnąc, by wierzyła, że uciekł i żyje na wolności. Puccini mistrzowsko oddaje tę emocjonalną sprzeczność poprzez płynną, lecz napiętą linię melodyczną, w której liryczne legato przeplata się z nagłymi skokami interwałowymi, wzmacniając dramaturgię frazy. Pięknie budowane kulminacje podkreślają wewnętrzny ból bohatera, który mimo nieuchronnej śmierci nie pozwala sobie na załamanie. W warstwie wykonawczej kluczowe jest zachowanie subtelności emocjonalnej – smutek Johnsona nie może przybrać formy rozpaczliwego wybuchu, lecz powinien być ukazany jako cicha, lecz intensywna determinacja, co wymaga od śpiewaka zarówno technicznej precyzji, jak i umiejętności budowania napięcia dramatycznego w oparciu o kontrolowaną ekspresję i płynność frazy.

⁸⁴ Ibidem.

Rozdział 3. Kreowanie wizerunku „impulsywnego” bohatera w partii tenorowej

Postać tenora w operach werystycznych często ukazywana jest w skrajnych emocjach, oscylując między liryzmem a gwałtownymi wybuchami uczuć. Jednym z charakterystycznych archetypów tego gatunku jest „impulsywny tenor” – bohater kierujący się silnymi namiętnościami, działający pod wpływem chwili, niekiedy na granicy irracjonalnych decyzji. Jego impulsywność manifestuje się zarówno w sferze dramaturgicznej, jak i w samej muzyce – dynamiczne zwroty melodyczne, nagle zmiany agogiczne, dramatyczne skoki interwałowe i intensywne napięcia harmoniczne wzmacniają emocjonalną nieprzewidywalność tych postaci.

Doskonałym przykładem takiej konstrukcji bohatera jest **Turridu** z opery *Cavalleria Rusticana* Pietra Mascagniego oraz **Calaf** z *Turandot* Giacoma Pucciniego. W ich ariach – odpowiednio *Mamma, quel vino è generoso* oraz *Non piangere, Liù* – emocje sięgają zenitu, a sposób prowadzenia frazy i struktura muzyczna w pełni oddają wewnętrzny chaos i porywczosć bohaterów. W przypadku Turrida muzyka wzmaga tragizm jego losu i podkreśla fatalistyczny charakter decyzji, natomiast Calaf, choć nie poddaje się rozpacz, ujawnia dominującą pewność siebie, typową dla bohaterów oper werystycznych.

Analiza tych dwóch arii pozwoli przyjrzeć się, w jaki sposób tekst, muzyka oraz interpretacja wykonawcza współtworzą obraz „impulsywnego tenora” – postaci jednocześnie charyzmatycznej i nieprzewidywalnej, której emocje dyktują przebieg scenicznej akcji.

3.1. Muzyczny obraz Turridu w arii *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana* P. Mascagniego⁸⁵

Opera *Cavalleria Rusticana* Pietra Mascagniego, wystawiona po raz pierwszy w 1890 roku, uznawana jest za jedno z fundamentalnych dzieł opery werystycznej. Jej powstanie było wynikiem konkursu zorganizowanego przez wydawnictwo Sonzogno, które poszukiwało nowej, jednoaktowej opery. Mascagni, wówczas młody i mało znany kompozytor, sięgnął po opowiadanie Giovanniego Vergi o tym samym tytule, wpisując się w nurt *verismo* – literackiego realizmu koncentrującego się na losach prostych ludzi, ich namiętnościach, zdradach i brutalnych konsekwencjach ich czynów. *Cavalleria Rusticana* odniosła

⁸⁵ W nagraniu dołączonym do opisu dzieła artystycznego pozycja numer 9.

spektakularny sukces i wyznaczyła nowy kierunek w operowej dramaturgii, wprowadzając intensywną emocjonalność oraz bezpośrednią, surową narrację, wolną od romantycznego idealizmu.

Aria *Mamma, quel vino è generoso*, poprzedzająca dramatyczny finał opery, jest momentem pełnym napięcia i nieuchronnej tragicznej kulminacji. Śpiewa ją Turridu – bohater uwikłany w konflikt honorowy, który doprowadził go do pojedynku z mężem kochanki, Alfio. Po emocjonalnej eksplozji w poprzednich scenach opera na chwilę zwalnia, a Turridu zwraca się do swojej matki w przejmującym, niemal spowiedniczym monologu. W tej scenie jego impulsywność nabiera nowego wymiaru – choć wciąż pod wpływem alkoholu, zaczyna odczuwać ciężar swojego losu i po raz pierwszy w operze ujawnia prawdziwy lęk. Właśnie w tej arii Mascagni ukazuje jego wewnętrzną przemianę: od beztroskiego kochanka do człowieka, który przeczuwa własną śmierć.

Pod względem dramaturgicznym i muzycznym aria ta stanowi kluczowy moment opery – jest jednocześnie wyznaniem, pożegnaniem i zapowiedzią tragicznego finału. Jej emocjonalny ładunek wzmacnia napięcie narracyjne, a charakterystyczna dla werystycznej stylistyki melodyka oraz gwałtowne zmiany dynamiczne podkreślają wewnętrzne rozdarcie bohatera. W dalszej analizie omówione zostaną zarówno struktura muzyczna arii, jak i jej interpretacyjne wyzwania, które czynią ją jednym z najbardziej przejmujących momentów w całym repertuarze operowym.

3.1.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii

Aria Turiddu *Mamma, quel vino è generoso* jest kluczowym momentem opery *Cavalleria Rusticana*, ukazującym bohatera w obliczu nieuchronnej konfrontacji i emocjonalnego rozdarcia. Po gwałtownej kłótni z Alfio, zdradzonym mężem Loli, Turiddu akceptuje wyzwanie na pojedynek, zdając sobie sprawę, że może to oznaczać jego śmierć. Pod wpływem alkoholu, rozdarty między strachem a poczuciem honoru, kieruje swoje ostatnie słowa do matki, prosząc ją o błogosławieństwo oraz o opiekę nad Santuzzą – kobietą, którą uwiódł i której miłość odrzucił na rzecz ponownego romansu z Lolą.

Relacje między bohaterami są kluczowe dla zrozumienia jego emocjonalnego stanu. Lola, dawna ukochana Turiddu, poślubiła Alfiego, gdy ten służył w wojsku, co stało się przyczyną późniejszych konfliktów. Santuzza, z kolei, to kobieta porzucona, ale nadal darząca go uczuciem i upokorzona przez jego decyzje. To właśnie ona, odrzucona i zraniona, ujawnia Alfiovi zdradę jego żony, przyczyniając się tym samym do tragicznego finału. W ostatnich chwilach przed pojedynek Turiddu, pełen wewnętrznego niepokoju, próbuje dodać sobie

odwagi alkoholem, jednocześnie żegnając się z matką w przejmującej prośbie o błogosławieństwo i opiekę nad Santuzzą. Pełen tekst arii wraz z tłumaczeniem umieszczony został w poniższej tabeli nr 7.

Tabela nr 7: Tekst i tłumaczenie arii *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana* P. Mascagniego.

Tekst oryginalny w języku włoskim	Tłumaczenie w języku polskim ⁸⁶
<i>Mamma!</i>	<i>Mamo, Mamo,</i>
<i>Quel vino è generoso</i>	<i>To wino jest hojne,</i>
<i>E certo oggi</i>	<i>I na pewno dzisiaj</i>
<i>troppi bicchier ne ho traccannati</i>	<i>zbyt dużo kieliszków wypilem...</i>
<i>Vado fuori all'aperto</i>	<i>Wychodzę na zewnątrz.</i>
<i>Ma prima voglio che mi benedite</i>	<i>Ale najpierw chcę, żebyś mnie</i>
<i>come quel giorno</i>	<i>pobłogosławiła</i>
<i>che partii soldato</i>	<i>Jak tamtego dnia, kiedy poszedłem do</i>
<i>E poi, mamma, sentite</i>	<i>wojska.</i>
<i>S'io non tornassi</i>	
<i>s'io non tornassi</i>	<i>A potem... Mamo... posłuchaj</i>
<i>voi dovrete fare da madre a Santa</i>	<i>Gdybym nie wrócił, gdybym nie wrócił.</i>
<i>ch'io le avea giurato di condurla all'altare</i>	<i>Będziesz musiała być matką dla Santuzzy,</i>
<i>Voi dovrete fare da madre a Santa</i>	<i>Której przysięgłem</i>
<i>s'io non tornassi</i>	<i>Iść z nią do ołtarza.</i>
<i>(Perché parli così figliolo mio?)</i>	<i>Będziesz musiała być matką dla Santuzzy,</i>
<i>Oh! Nulla!</i>	<i>Gdybym nie wrócił!</i>
<i>È il vino che m'ha suggerito!</i>	<i>Ah! Niczym jest wino, które mi</i>
<i>M'ha suggerito il vino!</i>	<i>zapropnował!</i>
<i>Per me pregate lddio!</i>	<i>Które mi zapropnował wino.</i>
<i>Per me pregate lddio!</i>	<i>Za mnie módl się do Boga!</i>
<i>Un bacio, un bacio, mamma!</i>	<i>Za mnie módl się do Boga!</i>
<i>Un altro bacio</i>	<i>Całuję cię, całuję cię, Mamo,</i>
<i>Un altro bacio</i>	<i>Całuję cię, całuję cię, do widzenia!</i>
<i>Addio!</i>	<i>Gdybym nie wrócił,</i>
<i>S'io non tornassi, fate da madre a Santa</i>	<i>bądź matką dla Santuzzy.</i>

⁸⁶ Tłumaczenie: Tymoteusz Polak

<i>Un bacio Mamma! Addio!</i>	<i>Całuję cię, Mamo, do widzenia!</i>
-------------------------------	---------------------------------------

W warstwie tekstowej aria jest pełna symbolicznych odniesień. Wino, o którym mówi Turiddu, staje się metaforą jego losu – „szczodre” (*generoso*), ale nieuchronnie prowadzące do tragicznego finału. Z kolei powtarzane wezwanie do matki (*Mamma mia*) i nakłanianie jej do wspólnego picia podkreślają zarówno jego desperację, jak i próbę ukrycia prawdziwych emocji pod maską pozornej beztroski. W tej krótkiej, ale intensywnej scenie Mascagni kondensuje kluczowe cechy bohatera – jego impulsywność, pasję, a także tragiczne uwikłanie w konsekwencje własnych decyzji.

3.1.2 Analiza muzyczna

Aria składa się ze 101 taktów i można podzielić ją na cztery części: pierwszą (takty 1-38), drugą (takty 39-61), trzecią (takty 62-74) i czwartą (takty 75-101). Jej budowę ilustruje poniższa tabela:

Tabela nr 8: Struktura formalna arii *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana* P. Mascagniego.

Części:	Takty	Tonacja	Tempo
pierwsza	t. 1-38	<i>as-moll</i>	<i>Allegro giusto</i>
druga	t. 39-61	<i>Ces-dur</i>	<i>Andante moderato</i>
trzecia	t. 62-88	<i>As-dur</i>	<i>Andante con moto</i>

Pierwszy fragment arii (t. 1-38) rozpoczyna się triolowym tremolando wykonywanym przez sekcję smyczków w tempie *Allegro giusto*. Molowa tonacja i rozedrgane brzmienie smyczków, obrazuje stan strachu i emocjonalne rozchwianie Turiddu. Widmo przegranego pojedynku jest obecne w wyraźnie słyszalnym poczuciu lęku i gniewu (patrz przykład 3.1).

All: giusto (♩ = 112)

64

(Lucia entra)
(Lucia entra)

Mamma!
Mè - re!

64

Przykład 3.1: P. Mascagni, *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 1-7.⁸⁷

Początkowy fragment w warstwie orkiestrowej ma zwięzły charakter, natomiast partia wokalna składa się natomiast z urywanych, krótkich fraz deklamacyjnych. Ów kontrast między partią instrumentalną a wokalną stwarza silnie dramatyczną atmosferę, ilustrującą zdezorientowanie Turiddu i jego wewnętrzny konflikt, któremu towarzyszy stan upojenia alkoholowego. Melodia partii wokalne osiąga dźwięk dominany, a partia smyczków wznosi się monofonicznym tremolo, w dynamice stopniowego *crescendo*.

Na przestrzeni drugiej części arii (t. 39-61) ma miejsce modulacja z *Ces-dur* do *As-dur*, utrzymana w umiarkowanym tempie *Adagio*. Turiddu, motywowany poczuciem winy, powierza tu Santuzzę swojej matce. Instrumenty dęte wykonują w tym momencie ten sam rytm unisono. W takcie 51, gdy Turiddu wspomina imię Santuzzy, ma miejsce pierwsza z kulminacji w arii. Kierunek melodii odzwierciedla skomplikowany stan umysłowy bohatera, który czuje względem Santuzzy poczucie winy i niepokój (patrz przykład 3.2).

⁸⁷ Wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d. [1890], pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 221 - 228 niniejszej pracy.

Po pierwszych kilku wersach o recytatywnym charakterze, w których wyczuwalna jest technika modalna, melodia osiąga kulminację, warstwa emocjonalna wychodzi na pierwszy plan, a głos wykonawcy osiąga wysoki rejestr. Powstałe napięcie dramatyczne uwidacznia się szczególnie w momencie, w którym brzmi dźwięk *as*¹. Jednocześnie w partii smyczków pojawia się tremolo na dłuższych wartościach rytmicznych, a skrzypce dublują melodię głosu wokalnego w wysokim rejestrze. Mascagni w barwny sposób ilustruje kłamstwa Turiddu i jego wewnętrzny konflikt (patrz przykład 3.4). Emocje bohatera, raz gwałtowne, a raz nieco spokojniejsze, znajdują swoje odzwierciedlenie w kombinacji muzycznego ożywienia i spowolnienia. Cała aria jest tragiczna w wyrazie, opowiada o tym, jak niechętnie Turiddu chce rozstać się z matką i jak duże poczucie winy czuje w stosunku do Santuzzy tuż przed pojedynkiem. Całość pokazuje, jak duży wpływ na bohatera mają jego uczucia. Poczucie winy Turiddu i rozpacz w obliczu przyszłości jawią się w niezwykle wyrazisty sposób, co czyni postać protagonisty złożoną i trójwymiarową.

Przykład 3.4: P. Mascagni, *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 80 – 82⁹⁰.

3.1.3. Analiza wykonawcza

W pierwszej części arii (t. 1-38) ascendentalny charakter preludium w pierwszych trzech taktach, utrzymanego w tempie *Allegro giusto*, wywołuje w słuchaczu poczucie niepewności i rosnącego napięcia. Pierwsze słowo otwierające arię - *Mamma* w takcie 4 powinno być wykonane tak, by śpiew mieszał się z krzykiem. Ma to na celu zobrazowanie

⁹⁰ Ibidem

lęku, jaki czuje Turiddu, jak również jego niepokoju związanego z nadchodzącym pojedynkiem. Wokalista powinien zaśpiewać to słowo z dużą energią (patrz przykład 3.5).

Przykład 3.5: P. Mascagni, *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 1 – 4⁹¹.

W taktach 17 – 20 rozpoczyna się deklamacja wokalna na dźwięku *es*¹ ze słowami: *To vino jest hojne*. Powinno się ją wykonać głosem o smutnym zabarwieniu, w sposób zbliżony do płaczu. Warstwa melodyczna składa się w tym momencie z wielokrotnej repetycji dźwiękowej. Głos wokalisty powinien mieć tu odpowiednie natężenie, należy też zadbać o dobrą dykcję.⁹² Fragment ten towarzyszy momentowi, w którym Turiddu stawia czoła swojej matce, nie chce wyznać jej prawdy, ale też nie jest w stanie wymyślić wystarczająco dobrego kłamstwa (patrz przykład 3.6).

Przykład 3.6: P. Mascagni, *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 16 – 19⁹³.

Frazę w taktach 31-34, na którą przypadają słowa *I na pewno dzisiaj zbyt dużo kieliszków wypilem... Wychodzę na zewnątrz*, powinno się wykonać z mocą i frustracją (patrz przykład

⁹¹ Wyciąg fortepianowy, wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d. [1890], pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 221 - 228 niniejszej pracy.

⁹² Liu Yulong, *Research on Mascagni's opera "Cavalleria rusticana"*, Fujian Normal University, 2010.

⁹³ Wyciąg fortepianowy, wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d. [1890], pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 221 - 228 niniejszej pracy.

3.7). W kolejnych taktach należy zwolnić tempo, kolejny fragment jest bowiem oznaczony określeniem *Andante moderato*.



Przykład 3.7: P. Mascagni, *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 31 – 33⁹⁴.

Druga część arii (takty 39-61) towarzyszy scenie, w której Turiddu pociesza swoją matkę i ma nadzieję, że będzie ona modlić się o jego zwycięstwo. Należy ją wykonać ze spokojem; jedyny wyjątek stanowią wysokie dźwięki w takcie 58. W wielu miejscach w tym fragmencie pojawiają się zapisane akcenty. Zalecane jest wykonanie ich błagalnym tonem. W takcie 51, należącym do sekcji, w której padają słowa *Ach, zatem słuchaj mnie, matko*, powinno się zastosować przesadną artykulację i wykonać ów takt w gorliwy, a przy tym nerwowy sposób, kontrastujący z monotonicznym materiałem melodycznym. Kompozytor podkreśla nerwową atmosferę przeplatając frazy liryczne z krótkimi, urywanymi motywami deklamacyjnymi opartymi na repetycjach. Ma to na celu zobrazowanie rozpacz, jaką czuje Turiddu, mówiąc matce, że nie wie, czy rezultat nadchodzącego pojedynku pozwoli mu do niej wrócić (patrz przykład 3.8).



Przykład 3.8: P. Mascagni, *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 50 – 55⁹⁵.

W trzecim fragmencie (takty 62-74), po interludium opartym na długich dźwiękach

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Ibidem.

o tej samej wysokości (takty 60-61), następuje zmiana tonacji na *As-dur*, a ogólny nastrój ulega delikatnemu rozjaśnieniu. Również tempo ulega przyspieszeniu (*Andante co moto*). Melodia utrzymana jest tu w wysokim rejestrze, a jej odpowiednie wykonanie wymaga od tenora dobrej techniki wokalne. Kolejne dźwięki muszą być wykonywane precyzyjnie. Pojawiające się w tym fragmencie triole ilustrują emocje Turiddu, między innymi lęk. Należy je zaśpiewać w wyrównany sposób, zwracając szczególną uwagę na pierwszą i ostatnią ósemkę z trioli (patrz przykład 3.9).

Przykład 3.9: P. Mascagni, *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 62 – 68⁹⁶.

W interpretacji wokalne niniejszej części arii powinno być słyszalne poczucie winy bohatera i błagalny ton jego wypowiedzi. Na doprowadzeniu do taktów 71-74 należy nieco zredukować tempo i powoli przejść do kulminacji całej arii na fermacie i wysokim dźwięku *as*¹. Jednocześnie trzeba utrzymać natężenie brzmienia głosu, pilnując, by nie nadwyrężyć aparatu głosowego (patrz przykład 3.10).

⁹⁶ Wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d. [1890], pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 221 - 228 niniejszej pracy.

T.
ren...Schützt, o lie-be Mut-ter, die ar-me San-ta, kehricht nicht wie
re, voi do-vrete fa-re da madre a San-ta, s'io non tor-nas

1.Viol.
2.Viol.
Br.
Vell.
Kbss.

rinf. rinf. p 3 pp pp pp rall. pp

B.B. 63

Przykład 3.10: P. Mascagni, *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*,
takty: 69 – 72⁹⁷.

Czwarta część (t. 75-101) zawiera w sobie kulminację całej arii. Choć melodia partii wokальной nie osiąga szczytu skali tenorowej, całość jest niezwykle trudna pod względem wykonawczym. Turiddu zdaje sobie sprawę z tego, że w pojedynku z Alfim znajduje się na przegranej pozycji, udaje więc, że jest pijany, by ostatecznie pożegnać się z matką. Na przestrzeni tego krótkiego fragmentu ukazane zostają patos, poczucie winy i zdecydowanie bohatera. Ma on niezwykle dramatyczny charakter, jest w nim też jednak obecny swobodny, delikatny liryzm, mający na celu dogłębne poruszenie słuchacza. Wszystko to sprawia, że czwarta część arii jest bardzo wymagająca pod względem wokalnym. Obecne w niej triole i kwintole muszą być zaśpiewane równo i spójnie. Należy otworzyć aparat głosowy i utrzymywać jego stabilną pozycję w wysokim rejestrze, przy jednoczesnym podparciu oddechowym. Ostatnia fraza wokalna pozostawiona jest w pustej przestrzeni brzmieniowej *a capella* co nadaje całości obezwładniającej mocy i doprowadza do ostatecznej kulminacji, w której odbija się dramatyzm całej arii (patrz przykład 3.11).

⁹⁷ Ibidem.

un poco calando
rall. *calando sempre* *ffa piacere* (Pause) (Pause) (Pause)
(pausa) (pausa) (pausa)

T. Kuß noch! O teure Mutter! Lebt wohl! O, le-bet wohl, schützet die ar-me San-ta, lebt wohl, Mutter, lebt
da - eto... un al-tro da - eto... Ad - di - o... S'io non tor-nas-si, fu - le da madre a San-ta... Un ba-cio, mamma, ad-

1. Viol. *scaland*
2. Viol. *p*
Br. *p*
Vcll. Kbss. *p* *rall.* *p* *allegro*

Przykład 3.11: P. Mascagni, *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*,
takty: 88 – 94⁹⁸.

Aria *Mamma, quel vino è generoso* stanowi muzyczne uosobienie impulsywnej natury Turiddu – bohatera kierującego się instynktem, gwałtownymi emocjami i chwilowymi uniesieniami. Mascagni kreuje jego postać za pomocą dynamicznych zwrotów melodycznych, dramatycznych skoków interwałowych i nieregularnej frazy, która oddaje jego wewnętrzne napięcie oraz emocjonalny chaos. Charakterystyczne dla stylu werystycznego zmiany agogiczne, ekspresyjne rubata oraz kontrasty dynamiczne podkreślają niestabilność bohatera, który balansuje między fałszywą brawurą a narastającą świadomością nadchodzącego losu. Muzyka doskonale odzwierciedla porywczosć jego natury – jego słowa płyną niespokojnie, przerywane nagłymi zatrzymaniami i przyspieszeniami, a napięcie narasta wraz z rosnącą dramaturgią linii wokalne. Mascagni, rezygnując z tradycyjnej, regularnej kantyleny na rzecz liryczno-deklamacyjnego charakteru frazy, podkreśla nie tylko silne emocje Turiddu, ale i jego nieuchronny upadek. W ten sposób aria ta staje się kwintesencją muzycznej kreacji impulsywnego bohatera werystycznego – postaci, która w swoim muzycznym geście zawiera zarówno nieokiełznaną pasję, jak i dramatyczne poczucie fatum.

3.2. Obraz muzyczny Calafa w arii *Non piagere Liù* z I aktu opery *Turandot* G. Pucciniego⁹⁹

Opera *Turandot* Giacoma Pucciniego, której premiera odbyła się w 1926 roku (dwa lata po śmierci kompozytora), stanowi jedno z najbardziej monumentalnych dzieł w historii

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ W nagraniu dołączonym do opisu dzieła artystycznego pozycja numer 3.

opery. Czerpiąc inspirację z orientalnej baśni Carla Gozziego, Puccini stworzył dzieło o niezwykle ładunku emocjonalnym, łączące elementy baśniowe z dramatycznym napięciem werystycznym. Jego *Turandot* to nie tylko historia o miłości i tajemnicy, ale także opowieść o determinacji, poświęceniu i przemianie emocjonalnej bohaterów.

W tym bogatym kontekście muzycznym i dramatycznym aria *Non piangere, Liù*, śpiewana przez Calafa w I akcie opery, pełni szczególną rolę. Jest to pierwsze solowe wyznanie bohatera, ukazujące nie tylko jego liryczną stronę, ale również charakterystyczną dla opery werystycznej mieszankę czułości i zdecydowania. Aria ta nie jest jedynie momentem pocieszenia skierowanym do Liù – niewolnicy, która darzy go bezgranicznym oddaniem – ale także stanowi zapowiedź jego determinacji w dążeniu do zdobycia serca Turandot. Muzyka, osadzona w szeroko rozpiętej kantylenie, subtelnie rysuje psychologiczny portret Calafa: z jednej strony współczującego i ciepłego, z drugiej – już na tym etapie opery ukazującego nieugiętą wolę i wewnętrzną siłę.

W kontekście całego dzieła *"Non piangere, Liù"* stanowi kluczowy moment w narracji. W przeciwieństwie do pełnych dramatyzmu późniejszych arii i ansambli, Puccini konstruuje tu liryczną, niemal intymną scenę, w której główny bohater ujawnia się jako postać zarówno wrażliwa, jak i nasycona impulsywną pasją. To właśnie ten kontrast między jego łagodnością wobec Liù a nieustępliwością wobec Turandot będzie determinował jego dalsze losy w operze.

3.2.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii

Aria *Non piangere, Liù* z I aktu *Turandot* Giacoma Pucciniego stanowi istotny moment w rozwoju dramaturgicznym opery, prezentując postać Calafa w dwóch kluczowych aspektach: jako czułego i współczującego bohatera oraz jako człowieka o niezłomnej determinacji. Scena ta rozgrywa się w kontekście tragicznych wydarzeń – egzekucji perskiego księcia, której Calaf jest świadkiem. Dramatyczny początek opery ukazuje okrucieństwo rządów Turandot, a zarazem nieugiętość bohatera, który – pomimo brutalnej rzeczywistości – nie rezygnuje z idei podjęcia wyzwania rzuconego przez księżniczkę.

W warstwie tekstowej aria *Non piangere, Liù* ma dwojakie znaczenie. Z jednej strony jej bezpośrednim celem jest uspokojenie tytułowej bohaterki – Liù, oddanej służki Timura, która obawia się o los Calafa. Tekst arii pełen jest czułości, co wyraża się w delikatnym imperatywie *Non piangere* (pol. *Nie płacz*), ale również w nawiązaniach do jej przeszłości i lojalności wobec Timura. Calaf przypomina dziewczynie o jej poświęceniu, o tym, że była dla jego ojca wsparciem, a jednocześnie sugeruje, że powinna odnaleźć siłę, by zaakceptować jego decyzję.

Jednak na głębszym poziomie aria ta pełni również funkcję charakterologiczną. Choć początek sugeruje łagodność i troskę Calafa, dalszy rozwój frazy ujawnia jego wewnętrzną siłę i pewność siebie. Jego słowa nie są wyłącznie pocieszeniem – są także deklaracją determinacji. Kluczowym momentem jest fragment *Un giorno, tuttavia, vincerò* (pol. *Pewnego dnia zwyciężę*), który stanowi zapowiedź jego dalszych działań. Tekst arii nie pozostawia wątpliwości, że Calaf nie jest bohaterem, który działa pod wpływem chwili – wręcz przeciwnie, impulsem do jego działania jest w pełni świadoma i nieodwołalna decyzja. Tekst całej arii wraz z tłumaczeniem przedstawiony został w poniższej tabeli nr 9.

Tabela nr 9: Tekst i tłumaczenie arii *Non piangere, Liù* z I aktu *Turandot* G. Pucciniego.

Tekst oryginalny w języku włoskim	Tłumaczenie w języku polskim ¹⁰⁰
<i>Non piangere, Liù,</i> <i>Se in un lontano giorno io t'ho sorriso,</i> <i>per quel sorriso, dolce mia fanciulla,</i> <i>m'ascolta:</i> <i>il tuo signore sarà domani</i> <i>forse solo al mondo...</i> <i>Non lo lasciare!</i> <i>Portalo via con te!</i> <i>Dall'esilio addolcisci a lui le strade...</i> <i>Questo, questo, o mia povera Liù,</i> <i>al tuo piccolo cuore che non cade</i> <i>chiede colui</i> <i>che non sorride più...</i> <i>che non sorride più.</i>	<i>Nie płacz, Liù!</i> <i>Jeśli kiedyś</i> <i>Uśmiechnąłem się do ciebie,</i> <i>W zamian za ten uśmiech</i> <i>Wysłuchaj mnie teraz,</i> <i>Słodka dziewczyno: jutro,</i> <i>Być może, mój ojciec zostanie sam,</i> <i>Nie zostawiaj go,</i> <i>Zabierz go z sobą!</i> <i>Bądź przy nim na wygnaniu</i> <i>Proszę cię o to, droga Liù,</i> <i>Apeluję do twego odważnego serca</i> <i>Ja, który straciłem uśmiech!</i> <i>Który straciłem uśmiech!</i>

W kontekście całego dzieła aria *Non piangere, Liù* pełni istotną funkcję w kreowaniu postaci Calafa. Ukazuje go nie tylko jako człowieka wrażliwego i empatycznego, lecz także jako bohatera kierującego się wewnętrznym przekonaniem i nieustraszoną wolą. Sposób, w jaki mówi o swojej przyszłości i o własnym przeznaczeniu, buduje jego wizerunek jako postaci dążącej do wyznaczonego celu, niezależnie od przeciwności losu. W ten sposób Puccini

¹⁰⁰ Tłumaczenie: Marzenna Maria Smoleńska

nie tylko rozwija psychologię bohatera, ale również antycypuje dramatyczne napięcie, które towarzyszyć mu będzie w dalszej części opery.

3.2.2 Analiza muzyczna

Aria *Non piangere, Liù* jest doskonałym przykładem lirycznego, ale jednocześnie dramatycznie nacechowanego stylu Giacomina Pucciniego. Opiera się ona na jednoczęściowej formie, w której kompozytor stosuje charakterystyczne dla swojego stylu ewolucyjne rozwijanie fraz i motywów muzycznych. Choć formalnie nie wyróżnia się klasycznego podziału na części, to w dramaturgii muzycznej wyodrębniają się trzy główne odcinki:

Odcinek *a* (takty 1–22) – wprowadzenie i pierwsza kantylena Calafa

Odcinek *b* (takty 22–33) – rozwój napięcia i elementy dialogowe

Odcinek *c* (takty 33–45) – dramatyczna kulminacja i ekspresyjna intensyfikacja

Tabela nr 10: Struktura formalna arii *Non piangere, Liù* z I aktu *Turandot* G. Pucciniego.

Struktura	Wstęp	Część A			Zakończenie
Odcinki		<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	
Takty	1-2	3-22	22-33	33-43	43-45

Każda z tych części ukazuje inną odsłonę osobowości Calafa, przechodząc od delikatnej perswazji do dramatycznego uniesienia, podkreślając jego impulsywność i niezłomną determinację.

Odcinek *a* (takty 1–22) charakteryzuje się łagodną kantyleną i emocjonalną intymnością. Aria rozpoczyna się dwutaktowym wstępem (takty 1–2), w którym oboje i klarnety wykonują statyczne repetycje długich akordów, tworząc harmoniczne tło o spokojnym i lirycznym charakterze. Smyczki *con sordino* pełnią rolę delikatnego podkładu, przygotowując wokalną ekspozycję tematu, który pojawia się w takcie 3.

Pierwsza fraza wokalna prowadzona jest w typowej dla Pucciniego śpiewnej kantylenie, zbudowanej na diatonicznych pochodach sekundowych, które nadają muzyce nastrojowość kołysanki. Linie melodyczne charakteryzuje delikatny falujący ruch, przeplatany subtelnymi skokami tercjowymi.

Akompaniament pozostaje oszczędny, dominują instrumenty smyczkowe i harfa, co wzmacnia intymność wyznania. Calaf jawi się tu jako postać opiekuńcza i współczująca, jednak już w tej części można dostrzec sygnały zmiany emocjonalnej – stopniowe rozszerzanie ambitusu melodii i subtelne napięcie harmoniczne sugerują narastającą determinację bohatera (patrz przykład 3.12).

IL PRINCIPE (*avvicinatosi a Liù con commozione*)
Non pian - gere, Liù! Sein un lontano gior - no io t'ho sor -

And.^{te} lento sostenuto $\text{♩} = 40$

43 a tempo rall.

Vni con Sordina *leggeriss.* *sforato*

Vle con Sordina *sforato*

Vc. con Sordina *sforato*

Cb. con Sordina *leggeriss.* *div.* *Arco pp*

Przykład 3.12: G. Puccini, arii *Non piangere, Liù* z I aktu *Turandot*, takty: 1-5¹⁰¹

W kolejnym odcinku *b* (takty 22–33) dochodzi do chwilowego uspokojenia rozwoju napięcia i wprowadzone zostają elementy dialogowe. Wraz z przejściem do tego fragmentu arii, narracja zyskuje większą dynamikę. Napięcie budowane jest poprzez skrócenie fraz i ciągłe dialogi w poszczególnych partiach wokalnych i instrumentalnych. Choć dynamika jest dość stonowana, to głos Liù oraz krótki motyw Timura rozbudza emocje. Ich obecność działa z jednej strony uspokajająco, przerywając intensyfikację narracyjną Calafa lecz przejmujące tło harmoniczne przygotowuje grunt pod finałową kulminację (patrz przykład 3.13).

¹⁰¹ Wyd. Milan, G. Ricordi, 1926, pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 229 - 238 niniejszej pracy.

Fl. *I. espressivo*
p
espressivo
Ob.
C. i.
Cl. in Sib
Fg.
in Fa
Cr.
in Fa
Trb. in Fa
A.
LIÙ
stra... da del - l'e - si - lio!
IL PR.
Del - l'e - si - lio ad - dol - ci - sci a lui le
TIMUR
Noi mor - rem!

Przykład 3.13: G. Puccini, arii *Non piangere*, Liù z I aktu *Turandot*, takty: 24-29¹⁰²

Odcinek c (takty 33-45) to dramatyczna kulminacja, w której dochodzi do ostatecznej intensyfikacji ekspresyjnej. Ostatnia część arii rozpoczyna się ponownym ukazaniem tematu z początku arii, jednak jego wzmocnienie przez unisono ze skrzypcami i wiolonczelą natychmiast nadaje mu większe natężenie brzmieniowe i emocjonalne (patrz przykład 3.14).

¹⁰² Ibidem.



Przykład 3.14: G. Puccini, arii *Non piangere, Liù* z I aktu *Turandot*, takty: 33-36¹⁰³

Kolejne frazy linii wokalne, mimo że prowadzone na długich wartościach, nie są statyczne – ich napięcie wzmacniają burzliwe pasaże drugich skrzypiec, altówek i harfy, które nadają muzyce dramatyzmu i sprawiają, że melodyka stopniowo narasta w intensywności (patrz przykład 3.15).

Przykład 3.15: G. Puccini, arii *Non piangere, Liù* z I aktu *Turandot*, takty: 37-40¹⁰⁴.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Ibidem.

Konkretny proces budowania apogeum emocjonalnego rozpoczyna się w takcie 37, na frazie *Chiede colui* (pol. *Apeluję do twego odważnego serca*¹⁰⁵), której stanowczy marszowy rytm ćwierćnutowy jest dodatkowo podkreślony przez cały skład orkiestrowy. Równolegle instrumenty dęte wykonują pasaże w klawirach, fagotach oraz harfie, intensyfikując napięcie muzyczne. Wszystko to zostało opatrzone wykonawczym określeniem *molto espressivo*, co jednoznacznie wskazuje na emocjonalne nasycenie i ekspresyjną intensyfikację.

Ostateczna kulminacja przypada na takt 41, na dramatycznym wysokim *b*¹ z fermatą, które pojawia się w drugim powtórzeniu wersu *che non sorride più* (pol. *Ja, który straciłem uśmiech!*¹⁰⁶). Ten moment jest emocjonalnym szczytem całej arii, podkreślonym przez potężne współbrzmienia orkiestry i dramatyczne prowadzenie frazy wokalne (patrz przykład 3.16).

Przykład 3.16: G. Puccini, arii *Non piangere, Liù* z I aktu *Turandot*, takty: 41-44¹⁰⁷

Dwa ostatnie takty arii stanowią chwilowe uspokojenie, które jednocześnie wprowadza partię zespołową. Puccini nie kończy tej sceny spokojnie – wręcz przeciwnie, pozostawia

¹⁰⁵ Tłumaczenie tekstu całej arii, patrz: Tabela nr 9: Tekst i tłumaczenie arii *Non piangere, Liù* z I aktu *Turandot* G. Pucciniego, s. 85 niniejszej pracy.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Wyd. Milan, G. Ricordi, 1926, pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 229 - 238 niniejszej pracy.

otwarte napięcie dramatyczne, kontynuując ekspresję emocji Calafa w materiale melodycznym rozbudowanym przez chór i orkiestrę (patrz przykład 3.16).

Muzyka Pucciniego w *"Non piangere, Liù"* ukazuje pełnię psychologicznej złożoności Calafa. Jego linia wokalna balansuje między płynną kantyleną a dramatycznymi skokami interwałowymi, co obrazuje jego wewnętrzne napięcie i silne postanowienie. Dzięki zastosowaniu: stopniowego rozszerzania ambitusu melodycznego, zagęszczenia faktury smyczków i intensyfikacji orkiestry oraz dramatycznego budowania kulminacji w całej fakturze zespołu wykonawczego.

Puccini konstruuje portret bohatera, który z jednej strony jest troskliwy i empatyczny, a z drugiej – niezłomny i impulsywny. Calaf, początkowo ukazany jako postać pełna czułości i współczucia, w miarę trwania arii odsłania swą silną wolę i determinację, a jego emocjonalna natura prowadzi do decyzji, której nic nie jest w stanie zmienić. *Non piangere, Liù* to nie tylko aria pożegnania – to muzyczny obraz mężczyzny, który kieruje się instynktem i emocjami, nie zważając na konsekwencje.

3.2.3 Analiza wykonawcza

Aria *Non piangere, Liù* (*Nie płacz, Liu*) opowiada historię Calafa, który zamierza zaryzykować własnym życiem i podjąć wyzwanie postawione przed potencjalnymi małżonkami przez księżniczkę Turandot. Bohater nie zważa na to, że próbują mu to odradzić ojciec i służąca Liù. To jej powierza opiekę nad sędziwym rodzicem, śpiewając pełen desperacji lament. Aria ta to niezwykle subtelny, a zarazem wymagający moment dla tenora, który musi zachować równowagę między czułością a dramatyzmem, tworząc postać impulsywnego, ale jednocześnie pełnego współczucia Calafa. Problematyka wykonawcza tej arii wynika nie tylko z jej kantylenowego charakteru, ale także ze specyficznego prowadzenia fraz, pracy nad podparciem oddechowym oraz konieczności świadomego operowania rejestrami i rezonansem.

Wstęp instrumentalny (takty 1–2) przygotowuje statyczne wejście wokalne, wymagające od śpiewaka natychmiastowej gotowości. Pierwsza fraza rozpoczyna się na słowach *Non piangere, Liù*, gdzie tenor wykonuje łagodną kantylenę, utrzymując pełne podparcie oddechowe, by uzyskać jednolity i aksamitny dźwięk (patrz przykład 3.17).

Przykład 3.17: G. Puccini, arii *Non piangere, Liù* z I aktu *Turandot*, takty: 1-5¹⁰⁸.

Początek frazy wymaga pełnej stabilizacji oddechu i unikania nadmiernego wysiłku w górnym rejestrze. Samogłoska *i* w słowie *piangere* wymaga szczególnej uwagi – powinna być rozświetlona, aby uniknąć nadmiernej nosowości i zachować spójność brzmienia. Legatowe prowadzenie frazy powinno być priorytetem – wszelkie mikropałzowania lub zbyt gwałtowne przejścia mogą zaburzyć płynność linii melodycznej (patrz przykład 3.17).

W takcie 8 pojawia się pierwsze subtelne zwiększenie intensywności frazy, na słowie *sorriso* (pol. *uśmiech*). Jest to pierwszy moment, w którym tenor może podkreślić wspomnienie bohatera, stosując delikatne poszerzenie dźwięku i wykorzystując rezonans w maski twarzy.

Rozwój dynamiki i napięcia przynosi już kolejna fraza *dolce mia fanciulla* (takty 9-11). Pojawia się tutaj *ritardando*, które należy wykonać naturalnie, unikając nagłego spowolnienia, co podkreśla emocjonalną wrażliwość Calafa. Technicznie: fraza ta jest wyzwaniem, ponieważ wymaga zbalansowania pozycji wokalne – dźwięki muszą pozostać lekko osadzone na podparciu oddechowym, bez zbędnego napinania krtani. Pod względem retoryki należy pamiętać, że jest to moment delikatnej refleksji, w którym Calaf stara się uspokoić Liù – dlatego śpiewak powinien unikać nadmiernego dramatyzowania frazy i zachować subtelność w barwie (patrz przykład 3.18).

¹⁰⁸ Wyd. Milan, G. Ricordi, 1926, pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 229 - 238 niniejszej pracy.



Przykład 3.18: G. Puccini, arii *Non piangere, Liù* z I aktu *Turandot*, takty: 9-11¹⁰⁹.

W dalszym rozwoju arii, w przejściu do części środkowej (takty 22-33) należy zwrócić uwagę na zmiany rejestrów oraz stabilizację aparatu głosowego. W tym fragmencie aria przechodzi w bardziej deklamacyjny styl, a frazy zyskują większą intensywność rytmiczną i harmoniczną. Słowa *Non lo lasciare* (takt 27) – to jeden z pierwszych momentów, gdzie Calaf przejawia większą stanowczość, co powinno zostać zaakcentowane zarówno w barwie, jak i w interpretacji. W tym miejscu głos tenorowy przechodzi przez zmianę rejestrów dlatego ważne jest utrzymanie otwartej przestrzeni w gardle, aby uniknąć siłowego przechodzenia na wyższe dźwięki. Prowadzenie frazy na długich wartościach wymaga pełnego osadzenia na przeponie, aby brzmienie pozostało spójne, a fraza nie była „łamana” na krótkie oddechy (patrz przykład 3.19).

¹⁰⁹ Ibidem.

Fraza *Chiede colui* (takt 37) wprowadza marszowy rytm ćwierćnutowy, wymagający stabilnego i wyraźnego prowadzenia głosu – należy unikać nadmiernych retuszów rytmicznych, aby fraza zachowała swój dramatyczny charakter. Szczytowym momentem tej części jest dramatyczne wysokie *b¹* na słowach *che non sorride più* (pol. *Ja, który straciłem uśmiech!*¹¹¹) w takcie 41. Dźwięk ten powinien być rozświetlony i pełny, ale nie wymuszony – kluczowe jest pełne otwarcie rezonatorów oraz kontrola emisji, by uniknąć przeciążenia głosu. *Crescendo* w dynamice wzmacnia ekspresję i musi być prowadzone świadomie, by uniknąć gwałtownego wybuchu emocji. Całość tej frazy została przez Pucciniego oznaczona jako *molto espressivo*, co oznacza, że śpiewak musi w pełni oddać dramatyzm postaci, zarówno poprzez barwę, jak i mimikę oraz gest sceniczny (patrz przykład 3.20).

Przykład 3.20: G. Puccini, arii *Non piangere, Liù* z I aktu *Turandot*, takty: 41-44¹¹²

Dwa ostatnie takty stanowią chwilowe uspokojenie, jednak tenor nie może pozwolić sobie na całkowite rozluźnienie – mimo że fraza kończy się na bardziej lirycznej nucie, jest to jednocześnie przejście do dalszej części akcji. Ostatnia fraza wokalna *sorrino de piu* jest

¹¹¹ Tłumaczenie tekstu całej arii, patrz: Tabela nr 9: Tekst i tłumaczenie arii *Non piangere, Liù* z I aktu *Turandot* G. Pucciniego, s. 85 niniejszej pracy.

¹¹² Wyd. Milan, G. Ricordi, 1926, pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 229 - 238 niniejszej pracy.

subtelna, ale powinna być wykonana na pełnym podparciu, ponieważ jej dynamiczne osłabienie nie oznacza braku napięcia dramatycznego (patrz przykład 3.20). Interpretacyjnie jest to moment, w którym Calaf wyraża swoją ostateczną decyzję – dlatego mimo łagodniejszego tonu, w głosie powinna być wyczuwalna jego wewnętrzna determinacja.

Analiza wykonawcza arii *Non piangere, Liù* ukazuje, że jest to utwór wymagający pełnej kontroli techniki wokalne, subtelnej pracy nad oddechem i świadomego operowania ekspresją dramatyczną. Liryczna kantylena wymaga płynnego prowadzenia frazy, aby uniknąć przerywania napięcia. Moment kulminacyjny na wysokim *b*¹ musi być wykonany z precyzją intonacyjną i właściwą dynamiką, by podkreślić dramatyzm arii. Praca nad rejestrami i świadome prowadzenie legata są kluczowe, aby uzyskać efekt emocjonalnej płynności i autentyczności postaci.

Muzyka w *Non piangere, Liù* pełni podwójną funkcję: z jednej strony buduje obraz Calafa jako troskliwego, empatycznego bohatera, ale z drugiej – podkreśla jego nieugiętość i determinację. Początkowa kantylena i subtelne akompaniamenty smyczkowe pokazują jego zdolność do okazywania współczucia, natomiast stopniowa intensyfikacja środków muzycznych w drugiej części arii zdradza jego impulsywność i silną wolę, które zdominują dalszy rozwój jego postaci.

Puccini operuje tutaj charakterystycznym dla siebie kontrastem fraz lirycznych i dramatycznych, tworząc płynną narrację muzyczną, która jednocześnie ukazuje emocjonalne spektrum bohatera. Dzięki temu Calaf jawi się jako postać wielowymiarowa – człowiek, który potrafi zarówno pocieszać i okazywać czułość, jak i bez wahania podjąć niebezpieczne wyzwanie, które zmieni jego los.

Rozdział 4. Wizerunek „namiętnego” bohatera w wybranych partiach tenorowych

Opera werystyczna, dążąc do jak najpełniejszego oddania prawdy psychologicznej, nie unika tematów silnych namiętności i skrajnych emocji. Jednym z archetypów bohaterów tenorowych w tej stylistyce jest zalotnik – postać, której namiętność wyraża się w intensywnej ekspresji muzycznej, pełnej pasji i emocjonalnej żarliwości. W przeciwieństwie do typowego bohatera romantycznego, którego wyznania miłosne niosą w sobie melancholię i subtelność, werystyczny tenor-zalotnik jest impulsywny, bezpośredni, a jego emocje często sięgają skrajnych rejestrów zarówno w warstwie muzycznej, jak i dramatycznej.

Postacie te łączy silna potrzeba zdobycia ukochanej, podporządkowanie całego swojego świata uczuciowego jednej osobie oraz gotowość do walki o miłość za wszelką cenę. Ich namiętne wyznania miłosne, choć często pełne szczerości i uroku, bywają także nacechowane dramatyzmem lub przeczuciem tragicznego losu.

Niniejszy rozdział poświęcony jest analizie sześciu arii tenorowych, w których ukazany zostaje różnorodny obraz namiętnych zalotów bohaterów oper werystycznych. Wybrane utwory nie tylko prezentują indywidualne cechy postaci, ale także ukazują charakterystyczne dla tej stylistyki środki muzyczne, które w pełni oddają pasję, żarliwość i niekiedy desperację bohaterów.

Analiza opiera się na następujących ariach:

Rozdział 4.1: Turiddu – *O Lola bianca come fior di spino* (*Cavalleria Rusticana*, P. Mascagni) – przykład wyznania nacechowanego prostotą i ludową ekspresją, w którym wyczuwalne jest zarówno pożądanie, jak i tragizm sytuacji.

Rozdział 4.2: Mario Cavaradossi – *Recondita armonia* (*Tosca*, G. Puccini) – ukazanie wzniosłego zachwyty nad pięknem ukochanej, który w kontekście opery nabiera melancholijnej głębi.

Rozdział 4.3: Calaf – *Nessun dorma* (*Turandot*, G. Puccini) – scena pełna triumfalnej determinacji, ukazująca bohatera jako niezłomnego zdobywcę, pewnego swojej przyszłej miłości.

Rozdział 4.4: Mario Cavaradossi – *E lucevan le stelle* (*Tosca*, G. Puccini) – tragiczne wspomnienie namiętnej miłości, śpiewane w obliczu nadchodzącej śmierci, pełne rozpacz i żarliwości.

Rozdział 4.5: Fritz – *Ed anche Beppe amo* (*L'amico Fritz*, P. Mascagni) – aria przedstawiająca miłosne przebudzenie bohatera, który uświadamia sobie swoją głęboką miłość, wyrażając ją w sposób pełen delikatności i emocjonalnego napięcia.

Rozdział 4.6: Des Grieux – *Donna non vidi mai* (*Manon Lescaut*, G. Puccini) – jedno z najbardziej impulsywnych i natychmiastowych wyznań miłosnych, w którym bohater od pierwszego spojrzenia poddaje się miłości do Manon, co zostaje podkreślone przepiękną linią melodyczną o rozpiętej frazie i ekspresyjnych skokach interwałowych.

Wybrane arie ukazują różne aspekty werystycznej namiętności i sposobów jej muzycznego wyrazu. Niektóre z nich są pełne siły i pewności siebie (Calaf, Turiddu), inne ukazują wahanie i refleksję (Fritz, Cavaradossi), a jeszcze inne stają się bolesnym wspomnieniem miłości (Cavaradossi w III akcie). Dzięki temu możliwe będzie przeanalizowanie różnorodnych technik kompozytorskich stosowanych przez Mascagniego i Pucciniego w kreowaniu postaci tenorowych, a także określenie wspólnych elementów i indywidualnych cech muzycznych charakterystycznych dla tego typu ról.

Analiza każdej z arii zostanie przeprowadzona według trzech głównych aspektów: treści i tekstu libretta, struktury muzycznej oraz aspektów wykonawczych. Dzięki takiemu podejściu możliwe będzie pełne ukazanie złożoności kreacji postaci tenorowych jako bohaterów pełnych pasji, zdeterminowanych w dążeniu do zdobycia ukochanej, ale także niekiedy skazanych na dramatyczne konsekwencje swoich wyborów.

4.1. Obraz muzyczny Turiddu w arii *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana* P. Mascagniego¹¹³

Opera *Cavalleria Rusticana* Pietro Mascagniego, wystawiona po raz pierwszy w 1890 roku, stała się przełomowym dziełem nurtu werystycznego¹¹⁴. Jej fabuła, oparta na opowiadaniu Giovanniego Vergi, przedstawia dramatyczną historię miłosnego trójkąta i porywczych emocji bohaterów osadzonych w surowej rzeczywistości sycylijskiej wioski. Werystyczne dążenie do realizmu sprawia, że postaci nie są jednowymiarowe – kierują nimi intensywne uczucia, często prowadzące do tragicznych konsekwencji. *Cavalleria Rusticana* to opera, w której miłość, zazdrość, honor i fatalizm splatają się w nieuchronny dramat, a warstwa muzyczna podkreśla emocjonalną głębię bohaterów.

¹¹³ W nagraniu dołączonym do opisu dzieła artystycznego pozycja numer 8.

¹¹⁴ Kontekst historyczny powstania opery został przedstawiony we wstępie do rozdziału 3.1 niniejszej pracy; patrz s. 73.

Aria *O Lola bianca come fior di spino* pojawia się w otwarciu opery i pełni istotną funkcję w charakterystyce głównego bohatera, Turiddu. Jest to pieśń serenadowa, którą bohater wykonuje za sceną, zwracając się do ukochanej Loli, obecnie żony Alfia. Muzyczna forma *siciliany* podkreśla jej intymny, osobisty charakter, lecz treść ujawnia zarówno czułość, jak i determinację Turiddu w dążeniu do odzyskania Loli.

Aria ma podwójne znaczenie dramaturgiczne – z jednej strony stanowi charakterystykę bohatera, ukazując jego namiętność, porywczosć i zaborczość w miłości, z drugiej zaś zapowiada konflikt, który stanie się osią fabularną opery. Już w pierwszych frazach Turiddu ujawnia swoją obsesję na punkcie Loli, śpiewając o jej pięknie i jego pragnieniu, by do niej powrócić. W kontekście całej opery ten moment muzyczny staje się prorocstwem jego tragicznego losu – w świecie honorowych zasad i porywczych namiętności jego uczucia nie mogą pozostać bez konsekwencji.

Muzyka Mascagniego doskonale oddaje tę emocjonalną rozpiętość – od czułości i tęsknoty po skrywaną desperację. Aria opiera się na płynnej linii melodycznej i subtelnym akompaniamencie, który podkreśla intymność wyznania, ale również niesie w sobie podskórne napięcie. W ten sposób Mascagni już na samym początku opery kreśli portret bohatera pełnego pasji i wewnętrznego rozdarcia, który nie potrafi pogodzić się z utratą ukochanej.

W dalszej analizie przedstawiona zostanie szczegółowa interpretacja tekstu, struktury muzycznej oraz wyzwań wykonawczych, jakie niesie partia Turiddu w tej arii, ukazując sposób, w jaki kompozytor buduje muzyczny obraz bohatera o porywczym temperamencie i tragicznym przeznaczeniu.

4.1.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii

Turiddu jest czarującym i impulsywnym młodym mężczyzną, uwikłanym w miłosny trójkąt ze swoją byłą kochanką Lolą i zakochaną w nim głęboko Santuzzą. Turiddu i Lola mają za sobą długą historię, pełną sekretów i niespełnionych pragnień. Bohater śpiewa arię *O Lola bianca come fior di spino* w domu dawnej ukochanej. Aria odzwierciedla silne uczucia, jakimi Turiddu darzy Lolę, a także jego wewnętrzne zmagania dotyczące tego, czy powinien z nią być.

W omawianej arii uwidacznia się to, co Turiddu wciąż czuje do Loli. Jego tęsknota i żądze są wyrażone poprzez tekst i warstwę melodyczną. W początkowych słowach *O Lola ch'ai di latti la cammisa, si bianca e russa comu la cirasa* (pol. *O jak żeś piękną w twojej szacie białej!*

*Gdy się uśmiechasz niebo się otwiera;*¹¹⁵) mowa jest o tęsknocie za słońcem, które może być tu rozumiane jako symbol nieosiągalnych pragnień. Emocje Turiddu ukazane są wyraziście, dzięki czemu sprawia on wrażenie postaci pełnej pasji.

Również w dalszej części tekstu arii można odnaleźć opis uczuć bohatera: *Nie cofnę się, polecę duszę Bogu; Do raju bram mię zbliży śmierć dla ciebie*, mówi Turiddu. Lola wydaje mu się czymś niemożliwym do zdobycia. Dobór słów bohatera świadczy o tym, że Turiddu idealizuje ukochaną, darząc ją przy tym niezwykle głębokim uczuciem. Cały tekst arii wraz z tłumaczeniem znajduje się w poniższej tabeli nr 11.

Tabela nr 11: Tekst i tłumaczenie arii *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana* P. Mascagniego.

Tekst oryginalny w języku włoskim	Tłumaczenie w języku polskim ¹¹⁶
<i>O Lola ch'ai di latti la cammisa sìbianca e russa comu la cirasa quannu t'affacci fai la vucca arisa biato cui ti dàlu primu vasu! 'Ntra la porta tua lu sanguèsparsu e nun me mporta si ce muoru accisu E s'iddu muoru e vaju mparadisu si nun nce truovu a ttia,mancu ce trasu E s'iddu muoru e vaju mparadisu si nun nce truovu a ttia,mancu ce trasu Ah...ah...ahah...ahah...</i>	<i>O jak żeś piękną w twojej szacie białej ! Gdy się uśmiechasz niebo się otwiera; Gdyś smutna słońce traci blask swój cały A całus komu dasz ze szczęścia umiera Choć widzę zdała krew na twoim progu Nie cofnę się, polecę duszę Bogu Do raju bram mię zbliży śmierć dla ciebie Nie wejdę tam, gdy cię nie znajdę w niebie Do raju bram mię zbliży śmierć dla ciebie Nie wejdę tam, gdy cię nie znajdę w niebie Ach ! Ach ! Ach ! Ach !</i>

4.1.2 Analiza muzyczna

Aria *O Lola bianca come fior di spino* z opery *Cavalleria Rusticana* Pietro Mascagniego jest przykładem siciliany – tradycyjnej pieśni sycylijskiej charakteryzującej się kołyszącym rytmem i pastoralnym charakterem. W kontekście opery pełni ona funkcję

¹¹⁵ Cały tekst wraz z tłumaczeniem w tabeli nr 11; patrz: Tekst i tłumaczenie arii *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana* P. Mascagniego, s 101 niniejszej pracy.

¹¹⁶ Źródło tłumaczenia: Biblioteka Narodowa Polski: Tytuł: Intermezzo; Siciliana: from the opera "Cavalleria rusticana" Pietro Mascagni. Seria: *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*. Wydawca: Rajchman and Frencler. 1890.

serenady, w której Turiddu wyraża swoją tęsknotę i miłość do Loli. Struktura arii została przedstawiona w poniższej tabeli nr 12.

Tabela nr 12: Struktura formalna arii *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana* P. Mascagniego.

Części	Wstęp	A		B				
odcinki		a	a'	b	b'	c	c'	d
Takty	1-2	3-10	11-19	20-23	24-27	28-34	35-41	42-48

W taktach 1-2 zawiera się wstęp do arii. Całość rozpoczyna żywa melodia grana przez harfę, która wprowadza słuchacza w kołyszący rytm siciliany, ustanawiając spokojny i liryczny nastrów zrelaksowaną i romantyczną atmosferę.

W przeciwieństwie do wielu operowych arii, *O Lola bianca come fior di spino* nie jest wspierana przez pełną orkiestrę, lecz jej akompaniament w całości grany jest wyłącznie przez harfę. To bardzo istotny zabieg kompozytorski, który sprawia, że cała uwaga słuchacza skupia się na partii wokalne. Harfa pełni tu funkcję subtelnej, niemal efemerycznej akompaniamentu, który nie narzuca wyrazistych akcentów harmonicznym, lecz jedynie delikatnie podkreśla falujący ruch fraz wokalnych. Akordowe przebiegi w harfie tworzą subtelne tło harmoniczne, wzmacniające wrażenie marzycielskiej atmosfery. Dzięki temu prostemu, wręcz ascetycznemu instrumentarium Mascagni osiąga efekt intymności i delikatności, podkreślając, że Turiddu nie jest bohaterem o heroicznym, monumentalnym charakterze – to młodzieniec śpiewający pieśń miłosną, wyrażający swoje uczucia w sposób prosty i szczery.

Warstwa instrumentalna w adekwatny sposób towarzyszy scenie, w której młody człowiek głośno i spokojnie mówi do swej ukochanej. Muzyka podkreśla pochwalny charakter słów wypowiedzianych przez bohatera (patrz przykład 4.1).



Przykład 4.1: P. Mascagni, aria *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 1-2¹¹⁷

Aria napisana jest w typowym dla siciliana metrum 6/8, które nadaje jej delikatny, falujący rytm. Naprzemiennosc ósemek i szesnastek sprawia, że melodia ma łagodny, niemal hipnotyzujący charakter, przywołujący skojarzenia z sycylijskimi pieśniami ludowymi.

To właśnie regularność rytmiczna, z lekkim *rubato*, bez gwałtownych przyspieszeń czy synkop, oddaje spokój i pewność uczuć bohatera. Nie ma tu jeszcze dramatyzmu – Turiddu snuje swoją pieśń w sposób niespieszny, rozmarzony, jakby chciał zatrzymać ten moment.

W sekcji A (takty 3–19) Turiddu rozpoczyna swoją serenadę, śpiewając o pięknie Loli i swojej miłości do niej. Melodia jest płynna i liryczna, odzwierciedlając uczucia bohatera. Partia tenorowa rozpoczyna się od ostatniej miary drugiego taktu. Przez całą arię wokaliście towarzyszy jedynie harfa. Instrumenty smyczkowe i dęte milkną, a warstwa harmoniczna oparta jest głównie na relacjach toniczo-subdominantowych i toniczo-dominantowych (patrz przykład 4.2).

¹¹⁷ Wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d. [1890], pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 239 - 241 niniejszej pracy.

Fl.

Timp.

Arpa

T

rit a tempo

rit a tempo

IV I V7

ri - - so... bi - a - to cu - i ti da... lu primi va - - -
 - ri - - no... gra - zia più bel - la a Di - o chieder non vò - - -
 ro - - se... Vù toute u - ne e - ter - ni té... dans un seul jour...

Przykład 4.2: P. Mascagni, aria *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*,

takty: 4-8¹¹⁸

Część A składa się z dwóch podobnych do siebie ośmiotaktowych fraz, skąd wnioskujemy oparcie na tradycyjnej budowie okresowej. Główny temat melodyczny powtarza się w niej w homofonicznym opracowaniu, co jest zgodne z tym, w jaki sposób Turiddu okazuje Loli swoją miłość.

Linia melodyczna wyróżnia się płynną kantyleną, w której partia wokalna opiera się głównie na ruchu sekundowym, przeplatany skokami o tercję i kwartę, co nadaje melodii śpiewność i naturalność. Proste, ale emocjonalnie sugestywne formowanie motywów muzycznych podkreśla pełne uwielbienia uczucie Turiddu, który zdaje się niemal zawieszony w chwili adoracji ukochanej. Co istotne, fraza rozwija się stopniowo, nie od razu eksponując pełnię emocji – pierwsze takty są spokojne, wręcz kołysankowe, co podkreśla idealizowaną wizję miłości bohatera.

Dynamika w pierwszych frazach jest subtelna, piano, co podkreśla intymność i delikatność tej serenady. Mascagni stosuje delikatne crescendo, które stopniowo budują napięcie, ale nie prowadzą jeszcze do gwałtownych emocji – jest to spokojne, liryczne wyznanie. Legato w prowadzeniu frazy wokalnej wzmacnia emocjonalną płynność, nadając

¹¹⁸ Ibidem.

frazom swobodę i śpiewność, a także podkreślając łagodną, uwodzicielską naturę Turiddu (patrz przykład 4.3).

Siciliana

Turiddu (hinter dem Vorhang)
(a sipario calato)

mf

O Lo - la, ro - sen - gleich blühn dei - ne Wan - gen,
 O Lo - la c'hai di lat - ti la cam - mi - sa,
 O Lo - la, bian - ca co - me fior di spi - no,

Hrf.
(a.d.B.)

affrett. col canto *a tempo*

f *mf*

T.

affrett. *a tempo*

rot wie die Kir - schen leuch - ten dei - ne Lip - pen; wer vom Mund dir Küs - se darf
si bian - ca e rus - sa co - mu la ci - ra - sa, quan - tu l'af - fac - ci - fai la vuc - ca a
 quan - do l'af - fac - ci tu, s'af - fac - cia il so - le; chi t'ha ba - cia - to il lab - bro por - po -

Przykład 4.3: P. Mascagni, aria *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 1-12¹¹⁹.

W takcie 20 ma początek część B arii (takty 20 – 48). Melodia partii wokalne w dalszym ciągu ma charakter homofoniczny i rozwija się na tle powtarzalnej harmonicznego progresji. Emocje narastają. Następują zmiany tonalne i dynamiczne, podkreślające intensyfikację emocji Turiddu. W pierwszych dwóch, czterotaktowych odcinkach (b i b') melodia staje się bardziej ekspresyjna czemu towarzyszą ciekawe zabiegi rytmiczne. Metrum pozostaje niezmiennie, natomiast zmienia się naprzemiennie akcentacja miar w takcie. Z dotychczasowo wyczuwalnych, stabilnych trzech miar (6/8 w podziale na 3 ćwierćnuty) poprzez zmiany w strukturze akompaniamentu w niektórych taktach pojawia się puls dwumiarowy (6/8 w podziale na 2 ćwierćnuty z kropką). Do tego kompozytor dodaje zmiany agogiczne - częste *ritardando* i powroty *a tempo* - co w sumie powoduje lekkie przyspieszenie narracji i wzmożenie wyrazowości uczuciowej (patrz przykład 4.4).

¹¹⁹ Ibidem.

Hrf.
(a. d. B.)

T.

affrett. a tempo poco rit.

ff mf

Wohlsteht vor der Tür ein warnendes Mal, dennoch, ach, lieb ich
Nir la puer-ta tua... lu san-gu è spa-su, ma nun me mpuor-la
C'e scrit-to san-gue so-pra la tua por-ta, ma di-re-star-ci a

B.B. 63

Przykład 4.4: P. Mascagni, aria *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 19-24¹²⁰.

Kolejne odcinki c i c' to właściwie dwa, skrócone, siedmiotaktowe okresy muzyczne, złożone, każdy z dwóch fraz (3 + 4). Nadal pojawiają się zmiany pulsacji, a linia wokalna wznosi się na wyższy rejestr (patrz przykład 4.5). Te zabiegi, łącznie ze strukturą zaburzają nieco sielankowość południowo-włoskiej serenady i podkreślają kontrast między spokojnym wyznaniem miłości a narastającą pasją i determinacją Turiddu oraz zapowiadany konflikt w fabule opery, co jest charakterystyczne dla stylu werystycznego Mascagniego.

12

Fl.

Timp.

Arpa

T.

ff col canto p portando

ff stent

E s'id-du nuo-ro e va-jum-pa-ra-di-su, si nun ce tru-o-a tti-a-man-cu-ce
Se per te nuo-io e va-doin pa-ra-di-so, Non c'entro se non ve-do il tuo bel
Le pa-ra-dis sans toi... Que m'im-por-te? Car le bonheur est seul... où je te

Przykład 4.5: P. Mascagni, aria *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 27-31¹²¹.

Ostatnie takty arii *O Lola bianca come fior di spino* stanowią emocjonalną kulminację, wyrażoną poprzez rozległą kantylenową wokalizę na otwartej sylabie *Ah!*. Mascagni zastosował tutaj rozciągnięte łuki melodyczne, które stopniowo rozwijają się w kierunku wyższych rejestrów, intensyfikując ekspresję Turiddu.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Ibidem.

Budowa muzyczna tego fragmentu opiera się na stopniowym poszerzaniu fraz, co daje wrażenie pełnego oddania uczuciowego i pasji bohatera. Mascagni unika gwałtownych skoków interwałowych – wokaliza płynie naturalnie i śpiewnie, co podkreśla liryczny, niemal błagalny charakter tej frazy. Choć w warstwie dynamicznej zauważalne jest stopniowe *diminuendo* fraz, jednak wyrazowo wzmacnia się namiętność wyznania i sprawia, że finał tej serenady brzmi bardziej żarliwie i sugestywnie niż jej początek (patrz przykład 4.6). Turiddu nie jest już tylko czułym adoratorem, ale pełnym pasji mężczyzną, którego uczucia stają się coraz bardziej intensywne i niemal desperackie.



Przykład 4.6: P. Mascagni, aria *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 44-48¹²².

Co istotne, ten fragment nie kończy się gwałtownie, Mascagni wygasza napięcie, pozwalając wokalizie rozplynać się w ciszy, co sprawia, że zakończenie brzmi zarówno melancholijnie, jak i pełne tęsknoty. Puenta arii pozostaje w zawieszeniu, sygnalizując, że uczucia Turiddu nie znajdują spełnienia – jest to zaledwie początek opowieści, która ostatecznie doprowadzi do tragicznego finału opery.

4.1.3 Analiza wykonawcza

Partie wokalną tej arii otwierają słowa *O Lola ch'ai di latti la cammisa, sì bianca e russa comu la cirasa* (pol. *O jak żeś piękną w twojej szacie białej ! Gdy się uśmiechasz niebo się otwiera*;¹²³) a całość rozpoczyna się od przedtaktu do taktu 3. Śpiewając to zdanie należy uczynić głos umiarkowanie intensywnym i nadać mu możliwie przyciemnionej barwy. Odpowiednie podparcie oddechowe pomoże zredukować liczbę potrzebnych wdechów do

¹²² Ibidem.

¹²³ Cały tekst wraz z tłumaczeniem w tabeli nr 11; patrz: Tekst i tłumaczenie arii *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana* P. Mascagniego, s 101 niniejszej pracy.

minimum. Słowa kolejnej frazy *quannu t'affacci fai la vucca arisa, biaso cui ti dà lu primu vasu!* (pol. *Gdyś smutna słońce traci blask swój cały A calus komu dasz ze szczęścia umiera*¹²⁴) powinny być zaśpiewane z większą intensywnością, należy jednak pamiętać o umieszczonym w partyturze oznaczeniu dynamicznym *mp* (patrz przykład 4.7). W tym momencie Turiddu wyraża swój żal i zauroczenie zamężną Lolą. Opisanie wyżej zabiegi umożliwią wyraziste przedstawienie targających nim emocji.

Siciliana

Turiddu (hinter dem Vorhang)
(a sipario calato)

mp

O Lo - la, ro - sen - gleich blühn dei - ne Wan - gen,
O Lo - la, c'hai di lat - ti la cam - mi - sa
O Lo - la, bian - ca co - me fior di spi - no,

Przykład 4.7: P. Mascagni, aria *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*,
takty: 1-6¹²⁵.

Część B rozpoczyna fraza na słowach *'Ntra la porta tua lu sangu è sparsu, e nun me mporta si ce muoru accisu*. Mają one charakter subtelny recytatywu. Je również należy wykonać z umiarkowaną intensywnością, choć nieco głośniej niż wcześniejszy fragment (patrz przykład 4.8).

affrett. a tempo poco rit.

Hrf. (a. d. B.)

T.

Wohlsteht vor dei - ner Tür ein war - nen - des Mal, dennoch, ach, lieb ich
Ntra la puor - ta tua... lu san - gu è spa - su, ma nun me mpuor - ta
C'è scrit - to san - gue so - pra la tua por - ta, ma di re - star - ci a

B.B. 63

Przykład 4.8: P. Mascagni, aria *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*,
takty: 19-24¹²⁶.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d. [1890], pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 239 - 241 niniejszej pracy.

¹²⁶ Ibidem.

Aby odpowiednio wyrazić przysięgi i wielkie nadzieje, jakie Turiddu wiąże z Lolą, można tu pokusić się o nieco bardziej narracyjną interpretację. Tekst wyraźnie wskazuje na to, że bohater, stojący u progu służby wojskowej, jest bez pamięci zakochany w Loli. Otwarcie mówi, że jego zdaniem Bóg dał im kolejną szansę, że ich miłość będzie wieczna i już nic ich nie rozłączy. Wszystko to jednak mrzonki. Turiddu musi zmierzyć się z serią trzeźwiących faktów: tym, że kobieta ma męża, a on sam ma narzeczoną (choć ani on nie kocha Santuzzy, ani ona jego). Spontanicznie narastają w nim sprzeczne emocje. Właśnie dlatego wykonując część B, należy zwrócić uwagę na skomplikowaną psychikę bohatera, a następnie w naturalny sposób wyrazić ją poprzez wokalną narrację. Utrzymanie stosownego nastroju, prawidłowy oddech i intensywność głosu, a także jego jasna i podekscytowana barwa pomogą w odpowiednim przygotowaniu kulminacji arii.

Najbardziej ekscytujący fragment arii (takty 35 – 41) przypada na słowa *E s'iddu muoru e vaju'n paradisu, si nun ce truovu a ttia, mancu ce trasu* (pol. *Do raju bram mię zbliży śmierć dla ciebie; Nie wejść tam, gdy cię nie znajdę w niebie*¹²⁷) powinny być zaśpiewane wyrównanym tonem, z dobrym podparciem oddechowym i bez większego patosu. Nie tylko pomoże to w uzyskaniu efektu napięcia emocjonalnego, ale też przyciągnie uwagę słuchaczy (patrz przykład 4.9). Miłosna utopia, której wizję Turiddu roztacza przed Lolą, nabiera w tym momencie heroicznego charakteru. Bohater otwarcie stwierdza, że tęskni za Lolą i chce znów z nią być, porzucając wszystko, w co wierzy.

12

Fl.

Timp.

Arpa

T.

ff col canto

ff stent

portando

E s'id-du muo-ro e va-fu mpa-ra-di-su, si nun ce truo-vo a ttia-man-cu ce
Se per te muo-roe va-doin pa-ra-di-so, Non-centro se non ve-do il tuo bel
Le pa-ra-dis sans toi-Que m'im-por-te? Car le bonheur est seul-ou je te

Przykład 4.9: P. Mascagni, aria *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 35-39¹²⁸.

¹²⁷ Cały tekst wraz z tłumaczeniem w tabeli nr 11; patrz: Tekst i tłumaczenie arii *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana* P. Mascagniego, s. 101 niniejszej pracy.

¹²⁸ Wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d. [1890], pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 239 - 241 niniejszej pracy.

Aria *O Lola bianca come fior di spino* odgrywa kluczową rolę w budowaniu obrazu Turiddu jako zakochanego, impulsywnego i namiętnego bohatera, który nie potrafi pogodzić się z utratą ukochanej. Dzięki zastosowanym środkom muzycznym Mascagni kreśli portret młodzieńca pełnego żarliwych uczuć, determinacji, ale i podskórnego niepokoju, który z czasem prowadzi do jego tragicznego losu.

Struktura arii, oparta na formie siciliany, nadaje jej kołyszący, liryczny charakter, ale stopniowe intensyfikowanie emocji w kolejnych frazach ukazuje coraz większe napięcie w uczuciach Turiddu. Początkowa spokojna i kantylenowa linia melodyczna oddaje delikatność i idealizację ukochanej, ale już w kolejnych fragmentach wprowadzone dynamiczne kontrasty, rozbudowana fraza wokalna i stopniowe wznoszenie melodii w górę rejestru sygnalizują rosnącą pasję, a nawet wewnętrzny rozdarcie bohatera.

Akompaniament samej harfy sprawia, że cała uwaga skupiona jest na linii wokalne – to właśnie głos Turiddu staje się jedynym nośnikiem jego emocji. Subtelne *arpeggio* i powściągliwa harmonia wzmacniają intymność tego wyznania, ale w zakończeniu Mascagni stopniowo intensyfikuje wyrazowość – kantylenowa wokaliza w finałowych taktach podkreśla namiętność i niepokój bohatera, który zdaje się coraz bardziej zatracać w swoich uczuciach.

Całość ukazuje Turiddu nie jako rycerskiego adoratora, ale raczej impulsywnego młodzieńca, którego emocje stopniowo wymykają się spod kontroli. Choć melodia wydaje się liryczna, to jednak napięcie emocjonalne i dramatyczne crescendo w kolejnych frazach sprawiają, że wyznanie miłosne brzmi zarówno czuło, jak i niepokojąco namiętnie. Ta aria to muzyczne preludium do tragicznej historii – w jej pozornie łagodnych frazach pobrzmiewa fatalizm i zapowiedź dramatycznych wydarzeń, które są nieodłącznym elementem opery *Cavalleria Rusticana*.

4.2. Obraz muzyczny Cavaradossiego w arii *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca* G. Pucciniego¹²⁹

Opera *Tosca* Giacoma Pucciniego, skomponowana do libretta Luigi Illicy i Giuseppe Giacosa, miała swoją premierę w 1900 roku w Rzymie i od tamtego czasu należy do najczęściej wykonywanych dzieł operowych na świecie. Dramatyczna historia, rozgrywająca się na tle napiętej sytuacji politycznej we Włoszech w 1800 roku, łączy elementy miłości, poświęcenia, zazdrości i brutalnej władzy. Główny bohater, Mario Cavaradossi, to

¹²⁹ W nagraniu dołączonym do opisu dzieła artystycznego pozycja numer 2.

malarz, który zakochany jest w słynnej śpiewaczce Floria Tosca, a jego los zostaje tragicznie spleciony z uciekinierem politycznym Angelottim i despotycznym baronem Scarpia, reprezentującym represyjny reżim papieski.

Aria *Recondita armonia*, pojawiająca się w I akcie, stanowi pierwszy muzyczny monolog Cavaradossiego i pełni kluczową rolę w kreacji jego postaci. Artysta, pochłonięty pracą nad obrazem Marii Magdaleny, porównuje rysy malowanej kobiety z urodą ukochanej Toski. W warstwie tekstowej pojawia się kontrast dwóch kobiecych archetypów – blondwłosej modelki o jasnej cerze oraz ciemnowłosej Toski o płomiennej osobowości. Tym samym aria nie tylko ukazuje artystyczną duszę bohatera, ale również jego głębokie, pełne uwielbienia uczucia do Toski, które staną się osią całego dramatu.

Pod względem muzycznym Puccini buduje intymną atmosferę tej arii poprzez subtelną, kantylenową linię melodyczną, harmonijny akompaniament oraz delikatne modulacje tonalne. Mimo swojego pozornie spokojnego charakteru, *Recondita armonia* zawiera w sobie pierwsze oznaki dramatycznego napięcia, które będą się rozwijać w dalszym przebiegu opery. Stanowi zatem nie tylko wyraz zachwytu Cavaradossiego nad ukochaną, ale także zapowiedź jego wielkiej miłości i tragicznego losu.

W niniejszym rozdziale analizie poddane zostaną zarówno warstwa literacka, jak i muzyczna arii *Recondita armonia*, a także techniczne i interpretacyjne aspekty jej wykonania, które pozwalają w pełni oddać osobowość i emocjonalność Cavaradossiego.

4.2.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii

Aria *Recondita armonia* stanowi pierwszy solowy monolog Mario Cavaradossiego, wprowadzający zarówno jego postać, jak i jego uczucia wobec ukochanej Toski. Jej treść opiera się na kontrastowym zestawieniu dwóch kobiecych wizerunków – jasnowłosej modelki, której rysy maluje artysta, oraz ciemnowłosej Toski, w której jest zakochany. Cavaradossi, zapatrzonej w swoje dzieło, dostrzega różnice między obiema kobietami, śpiewając: *Recondita armonia di bellezze diverse!* (pol. *Tajemnicza harmonia różnych piękności!*). Już w tych pierwszych słowach pojawia się kluczowy motyw arii – zachwyt nad różnorodnością piękna. Słowo *recondita* (tajemnicza) wskazuje na subiektywne postrzeganie urody, a także na głębię emocjonalną bohatera, który nie ocenia urody powierzchownie, lecz dostrzega w niej metafizyczną harmonię.

Cavaradossi kontynuuje swoje rozważania w kolejnych wersach: *Floria, il tuo viso d'arte ignoto è incanto* (pol. *Florio, twój tajemniczy, pełen sztuki wdzięk jest czarujący*), co jednoznacznie podkreśla, że Tosca, choć różna od modelki, jest dla niego uosobieniem ideału

– to jej piękno i osobowość są dla niego najważniejsze. Pojawia się tu pierwsza zapowiedź miłości bohatera, która stanie się osią całego dramatu.

Kolejne wersy arii koncentrują się na narastającym uniesieniu emocjonalnym – porównanie chłodnej, eterycznej blondynki do pełnej ognia Toski wzmacnia symboliczne znaczenie tych dwóch postaci. Zastosowanie określenia *ardente amante* („płomienna ukochana”) wzmacnia wizerunek Toski jako kobiety pełnej pasji, a także zwiastuje gwałtowność i emocjonalną intensywność ich relacji.

Ostatnie wersy arii podkreślają namiętność i determinację Cavaradossiego. Tutaj, na słowach *E a te, Tosca, ardente di sol, l'amor mio!* (pol. *I dla ciebie, Tosco, rozpalony jak słońce, jest mój płomienny miłość!*) następuje szczyt emocjonalnej ekspresji, który Puccini wzmocnił również środkami muzycznymi. Cavaradossi otwarcie wyznaje miłość Tosce, podkreślając, że jego uczucie nie jest tylko podziwem dla piękna, ale prawdziwą, głęboką namiętnością.

Cały tekst wraz z tłumaczeniem przedstawiony został w poniższej tabeli nr 13.

Tabela nr 13: Tekst i tłumaczenie arii *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca* G. Pucciniego

Tekst oryginalny w języku włoskim	Tłumaczenie w języku polskim ¹³⁰
<i>Recondita armonia</i> <i>Di bellezze diverse!</i> <i>é bruna Floria...</i> <i>l'ardente amante mia.</i> <i>E te, beltade ignota,</i> <i>Cinta de chiome e bionde,</i> <i>Tu azzuro hai l'occhio,</i> <i>Tosca ha l'occhio nero.</i> <i>L'arte nel suo mistero</i> <i>Le diverse bellezze insieme</i> <i>confonde: Ma nel ritrar costei</i> <i>Il mio solo pensiero,</i> <i>Ah! il mio sol pensier sei tu!</i> <i>Tosca, sei tu!</i>	<i>Ukryty wdzięk i piękno</i> <i>Barw harmonia rozsunęła !</i> <i>Brunetkę Floria ma, kochanka moja czuła.</i> <i>Nieznanej włosów jasnych splot,</i> <i>Twarz blaskami otoczył;</i> <i>Tamtej wzrok jak niebo, Toski czarneczy.</i> <i>Prawa sztuk tajemnicze,</i> <i>Chcę więc różne ich piękno łączyć w jedno dziś.</i> <i>Oczu twych światłami patrzy świętej oblicze,</i> <i>Dziś, przy tobie każda myśl,</i> <i>Toska ty ma!</i>

¹³⁰ Tłumacz : Tadeusz Śliwiak

Treść arii *Recondita armonia* kreuje Cavaradossiego jako artystę i marzyciela, który w każdej kobiecie dostrzega inne oblicze piękna, ale to Tosca jest dla niego ideałem. W tekście nie pojawia się bezpośrednio temat niepokoju czy tragedii, ale już tutaj Puccini subtelnie podkreśla kontrast pomiędzy namiętną miłością bohatera a nadchodzącym dramatem.

Aria nie jest tylko zachwytem nad urodą – to również ukazanie charakteru Cavaradossiego jako człowieka pełnego pasji, niezależnych sądów i silnych emocji, co będzie miało kluczowe znaczenie w dalszym przebiegu opery.

4.2.2. Analiza muzyczna

Recondita armonia pojawia się w pierwszym akcie opery. Malarz Cavaradossi wykonuje tę klasyczną arię niedługo po tym, jak pojawia się na scenie. Aria ma budowę trzyczęściową, a jej budowę ilustruje poniższa tabela:

Tabela nr 14: Struktura formalna arii *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca* G. Pucciniego.

Części	Wstęp	Część A		Interludium	Część B		Łącznik	Część A		Zakończenie
Odcinki		a	b		c	d		a	e	
Takty	1-13	14-17	18-21	22	23-26	27-30	31-35	36-39	40-43	44-46

Na takty 1-13 przypada orkiestrowe preludium do arii. Kompozytor używa w nim pięknej kombinacji skrzypiec i fletu. Partia skrzypiec toruje drogę dla partii basowych, zaś flet prowadzi główny, energiczny temat melodyczny, pełen zdumienia i fantazji. Można przypuszczać, że Puccini chciał, aby muzyka stwarzała w tym momencie spokojną i przyjemną atmosferę, stanowiącą fundament dla pięknego, emocjonalnego tonu i liryczno-pochwalnego stylu, w jakim powinno się wykonać arię.

Część A (takty 14-21) można podzielić na dwie czterotaktowe frazy. Pierwsza z nich kończy się kadencją zawieszoną, zaś druga kadencją doskonałą. Melodia pierwszej frazy składa się głównie z repetycji dźwiękowych, które mają miejsce na przestrzeni stopniowej progresji. Melodia drugiej frazy skoncentrowana jest wokół triady harmoniczej i opiera się na rozłożonych trójdźwiękach. Dźwięki z następujących po sobie akordów podzielone są między instrumenty smyczkowe, które akompaniują w tym momencie wokaliście (patrz przykład 4.10).

Przykład 4.10: G. Puccini, aria *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca*, takty: 14-18¹³¹.

Po jednotaktowym interludium rozpoczyna się część B. Składa się ona z dwóch skontrastowanych czterotaktowych fraz, opartych na materiale melodycznym z drugiej frazy w części A. Pierwsza fraza kończy się kadencją zawieszoną, zaś na końcu drugiej ma miejsce rozwiązanie na akord *C-dur*. Na przestrzeni części B instrumenty smyczkowe głównie utrzymują długie pojedyncze dźwięki tworząc podstawę harmoniczną dla partii wokalne, a partia harfy jest jednorodna i złożona z pasażowych przebiegów (patrz przykład 4.11).

Przykład 4.11: G. Puccini, aria *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca*, takty: 23-25¹³².

¹³¹ Wyd. Milan: Milan: G. Ricordi, (1924, 1954), pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 242 - 249 niniejszej pracy.

¹³² Ibidem.

Część A, nieco zmieniona, pojawia się ponownie w t. 36. W tym momencie w partii instrumentów smyczkowych słychać ascendentne tremola. Ten materiał muzyczny jest imitowany przez instrumenty dęte (patrz przykład 4.12).

The musical score is for G. Puccini's aria "Recondita armonia" from the opera "Tosca". It is divided into two systems. The first system shows the vocal line (I. II. and III.) and the piano accompaniment. The vocal line is marked "col canto" and "I. Tempo". The piano accompaniment features ascending tremolos in the strings, marked "pp" and "f". The second system shows the vocal line continuing with the lyrics "verse bellezze in siem con fon - de: ma nel ritrar co - ste - i... Queste diverse gon - ne". The piano accompaniment continues with the same tremolo pattern, marked "pizz." and "pp". The vocal line is marked "rall." and "I. Tempo". The piano accompaniment features a "tremolo fitto" in the strings, marked "arco" and "f".

Przykład 4.12: G. Puccini, aria *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca*, takty: 34-37¹³³.

¹³³ Ibidem.

W repyzye części A dochodzi do kulminacyjnego finału arii, który Puccini buduje od taktu 38, na słowach: *il mio sol pensier si tu! Tosca sei tu!* (pol. *Dziś, przy tobie każda myśl, Toska ty ma!*¹³⁴) i kultowej już dzisiaj frazie wokalne opartej na niezwykle efektownych skokach interwałowych sekst i kwint wraz z wysokim *b*¹, które przypada na wykrzyk imienia ukochanej Tosci. To napięcie kulminacyjne podparte jest unisonem skrzypiec wraz z przejmującym *tremolo* w altówkach i wiolonczelach (patrz przykład 4.13).

Przykład 4.13: G. Puccini, aria *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca*, takty: 38-42¹³⁵.

Puccini w arii *Recondita armonia* mistrzowsko kreuje namiętny portret Cavaradosiego poprzez płynną, szeroko rozwijaną frazę wokálną, opartą na kantylenie i bogatych łukach melodycznych, które eksponują zarówno liryczność, jak i żarliwość emocjonalną bohatera. Linie wokalne, wymagające pełnego legato i subtelnego prowadzenia dynamiki, zbudowane są na ekspansywnych skokach interwałowych i delikatnym rubato, podkreślającym jego uniesienie. Orkiestracja, pomimo stosunkowo oszczędnego instrumentarium, stanowi pełne napięcia tło, gdzie śpiewność smyczków i ciepło instrumentów dętych drewnianych subtelnie wspierają wokálną ekspresję, potęgując atmosferę intymnego zachwyty. Harmoniczne napięcia, modulacje i dynamiczne kontrasty budują dramaturgię arii, nadając jej wyjątkową intensywność. Popularność tej arii do dziś wynika nie tylko z jej śpiewności i technicznej

¹³⁴ Patrz: Tabela nr 13: tekst i tłumaczenie arii *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca* G. Pucciniego, s. 114 niniejszej pracy.

¹³⁵ Wyd. Milan: Milan: G. Ricordi, (1924, 1954), pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 242 - 249 niniejszej pracy.

atrakcyjności, ale przede wszystkim z umiejętnego oddania emocjonalnej głębi Cavaradosiego – jego namiętnej idealizacji piękna oraz pasji, które definiują go jako bohatera pełnego wewnętrznego żaru i artystycznej wrażliwości.

4.2.3 Analiza wykonawcza

Takty 14-21 zawierają w sobie pierwszą część arii. Pierwsza zdanie, rozpoczynające się od tytułowych słów: *Recondita armonia*, powinno zostać zaśpiewane w piękny i liryczny sposób. Fraza ta oscyluje w tym miejscu w relatywnie wysokim przedziale wokalnym i oscyluje wokół typowego dla głosu tenorowego punktu zmiany rejestru. Aby dobrze wyrazić odczuwane w tym momencie przez bohatera emocje, nie należy śpiewać kolejnych dźwięków z dużym obciążeniem brzmieniowym, a stosunkowo lekko. Kluczem do odpowiedniego wykonania całego zdania jest sylaba *con*. Już drugi dźwięk tej frazy osiąga *f*¹, który jest punktem zmiany rejestru dla głosu tenorowego, szczególnie istotnym w kontekście techniki wokalne. Śpiewając sylabę *con*, można wyobrazić sobie strzał z łuku, moment, w którym strzała uderza w środek tarczy umieszczonej w jamie nosowej, należy też uaktywnić miękkie podniebienie. Pomoże w tym wyobrażenie sobie uczucia, jakie towarzyszy wymowie głoski „a”, a następnie zwrócenie uwagi na wygłos sylaby. Głoskę „n” należy zanucić, aby powstały dźwięk był zrelaksowany i jednolity, a całość frazy spójna wewnętrznie (patrz przykład 4.14).

Przykład 4.14: G. Puccini, aria *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca*, takty: 11-21¹³⁶.

¹³⁶ Wyciąg fortepianowy, źródło online <https://musescore.com/user/56747/scores/1912436> ; dostęp 10.03.2025, pełna

W taktach 18-21, na słowach *È bruna Floria, l'ardente amante mia*, (pol. *Brunetką Floria ma, kochanka moja czuła*¹³⁷), po raz pierwszy pojawia się charakterystyczny dla utworu motyw skoków interwałowych. Tego typu fragmenty należy wykonywać bez przesadnej siły, z zachowaniem jednolitej intensywności głosu. Jest to sprawdzian dla umiejętności panowania dla oddechem. Oddech powinien wspierać dźwięk, aby muzyka była spójna i płynna a intonacja niezwykle precyzyjna (patrz przykład 4.15).

Przykład 4.15: G. Puccini, aria *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca*, takty: 16-21¹³⁸.

Śpiewając słowa *e te beltade ignota...* (pol. *a ty, nieznana piękności...*¹³⁹) w drugiej części arii B (takty 23-30), należy zadbać o odpowiednio bogaty koloryt emocjonalny, sugerujący podekscytowanie bohatera. Sylaba *te* przypada na wysoki dźwięk *a*¹. Przed początkiem zdania kompozytor zastosował określenie dynamiczne *piano*. Ma ono przypominać o tym, by śpiewać łagodnie i od serca. Jeśli wokalista nie będzie wystarczająco ostrożny, może nie udać mu się wykonanie wysokiego *a*¹. Aby dobrze zaśpiewać ten dźwięk, konieczne jest zwrócenie uwagi na poprzedzającą go samogłoskę *e*, która powinna zabrzmieć w samym aparacie głosowym, przy odpowiednim wykorzystaniu oddechu. Powstałe w ten sposób odczucie i ustawienie należy pozostawić niezmiennie, śpiewając wysoki ton na sylabie *te* (patrz przykład 4.16).

Podczas wykonania pierwszego zdania w części B usta powinny być lekko otwarte, również w okolicach koniuszków, na tzw. „lekkim uśmiechu”. Pozwoli to na lepsze ukazanie napięcia dźwięku i przez to lepsze wyrażenie towarzyszących bohaterowi emocji.

partytura zamieszczona w aneksie nutowym, s. 242 – 249 niniejszej pracy.

¹³⁷ Patrz: Tabela nr 13: tekst i tłumaczenie arii *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca* G. Pucciniego, s. 114 niniejszej pracy.

¹³⁸ Wyciąg fortepianowy, źródło online <https://musescore.com/user/56747/scores/1912436> ; dostęp 10.03.2025, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym, s. 242 – 249 niniejszej pracy.

¹³⁹ Tłumaczenie dosłowne.



Przykład 4.16: G. Puccini, aria *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca*, takty: 22-27¹⁴⁰.

Słowa *L'arte nel suo mistero...* (pol. *różne ich piękno*¹⁴¹) rozpoczynają recytatywny łącznik (takty 31 – 35) przed ostateczną reprzyzą i finałem. Towarzysząca im melodia oparta jest w większości na repetycjach, stąd należy zachować deklamacyjny charakter i zwrócić szczególną uwagę na wymowę poszczególnych słów, a śpiew potraktować jak mowę (patrz przykład 4.17). Moment ten stanowi świadectwo pomysłowości Pucciniego, zwłaszcza w kontekście brzmienia. Kompozytor daje wykonawcy dwa momenty, w których może on wziąć oddech, przygotowując się do wykonania kulminacji w ostatniej części arii.



Przykład 4.17: G. Puccini, aria *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca*, takty: 32-35¹⁴².

¹⁴⁰ Wyciąg fortepianowy, źródło online <https://musescore.com/user/56747/scores/1912436> ; dostęp 10.03.2025, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym, s. 242 – 249 niniejszej pracy.

¹⁴¹ Patrz: Tabela nr 13: tekst i tłumaczenie arii *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca* G. Pucciniego, s. 114 niniejszej pracy.

¹⁴² Wyciąg fortepianowy, źródło online <https://musescore.com/user/56747/scores/1912436> ; dostęp 10.03.2025, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym, s. 242 – 249 niniejszej pracy.

Ostatnia część arii przypada na takty 36-43 i zawiera w sobie kulminację utworu, która wymaga od śpiewaka szczególnej techniki wokalne (patrz przykład 4.18). Ponieważ w tym momencie konflikt dramatyczny jest bardziej intensywny, należy zrozumieć treści przekazywane przez warstwę tekstową i warstwę muzyczną. Ostatnie kilka zdań w wierszu lub w pieśni często wyraża centralną ideę, na której opiera się utwór. Niniejszy fragment w bezpośredni sposób wyraża głęboką miłość Cavaradossiego do Tosci. Dlatego śpiewak powinien wykonać go szeroko, z pełnią głębi emocjonalnej, dbając o uwypuklenie cech charakterystycznych unikatowego języka muzycznego Pucciniego – pełnego liryzmu i emocji. Jednocześnie należy zwrócić uwagę na zmiany metryczne.

Jeśli chodzi o strukturę arii, kompozytor zastosował w niej formę reprzyzową. Część A powraca echem, co dodatkowo podkreśla główną kulminację w utworze. Wiele śpiewaków zużywa w tym momencie zbyt dużo energii, co może skutkować łatwym zmęczeniem głosu. Konieczne jest zwrócenie uwagi na podparcie oddechowe i odpowiednie operowanie aparatem wokalnym, aby nie napinać zbyt samych strun głosowych. Wykonując takty 36-39, należy wykorzystywać jamę ustną jako głównego nośnika rezonansowego co doprowadzi do odciążenia strun głosowych i znacznie ułatwi wykonawcy efektowne zakończenie arii bez nadmiernego zmęczenia.

Przykład 4.18: G. Puccini, aria *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca*, takty: 36-40¹⁴³.

Śpiewając ostatnie takty 40-41, można nadać głosowi „płaczliwy” charakter i wykorzystać warstwę emocjonalną do zamaskowania zmęczenia. Ważne jest, by zaśpiewać słowa „Tosca, moja ty!” ze szczerością. Choć są one proste i prawdziwe, to właśnie one

¹⁴³ Ibidem.

stanowią podstawę dla najtrudniejszego melodycznie fragmentu w całej arii. Jego wykonanie wymaga silnej ekspresji emocjonalnej.

W powyższym zdaniu znajduje się najwyższy dźwięk w utworze – b^1 . Śpiewając go, należy zachować równowagę między technicznym a emocjonalnym podejściem (patrz przykład 4.19). Podczas śpiewu ma miejsce prezentacja umiejętności wokalnych, a także proces łączenia ich z warstwą emocjonalną. Jeśli wykonanie ma posiadać zarówno walory emocjonalne, jak i techniczne, należy podejść do fizjologii wykonania we wręcz naukowy sposób i w pełni kontrolować ekspresję emocjonalną – wówczas jedno będzie dopełniać drugie. Śpiewając to ostatnie zdanie arii, należy zwrócić uwagę na szczegóły. Pomocnym będzie wyobrażenie sobie uczucia towarzyszącego wymowie samogłoski *a*, pełne otwarcie ust i zaśpiewanie tego fragmentu w sposób pełen pasji. Druga sylaba imienia *Tosca* przypada na dźwięk znajdujący się ponad punktem zmiany rejestru, więc nie należy wykonać go zbyt lekko. Umożliwi to wyobrażenie sobie uczucia, jakie towarzyszyło wykonaniu kulminacyjnego b^1 i ponowne przywołanie na myśl uczucia towarzyszącego wykonaniu samogłoski *a*. Segment foniczny *sca* należy domknąć na mocnym podparciu oddechowym.

W warstwie wyrazowej finałowe *sei tu* powinno oddawać głębię afektu bohatera, podkreślając jego emocjonalne zaangażowanie. Z perspektywy technicznej zaleca się jego wykonanie w neutralnej pozycji wokalne, z wyobrażeniem nucenia, co sprzyja płynności i organicznej linii frazy. Kolejne dźwięki powinny być łączone w sposób jednolity, niczym perły nanizane na nić, co pozwala na uzyskanie spójności i subtelnej gradacji dynamicznej. Stabilność kształtu ust oraz umiarkowane napięcie warg są kluczowe dla klarowności brzmienia, przy czym dźwięk powinien stopniowo wygasać, zachowując płynność i naturalność wybrzmienia.

The image shows a musical score for the aria 'Recondita armonia' from the opera 'Tosca' by G. Puccini. The score is for measures 41 to 46. It consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'sier sei tu! To sca, sei tu!'. The piano accompaniment includes markings such as 'allarg.', 'allarg. col canto', 'p', and 'ppp'. There are also performance instructions like 'dokiass.' and 'ra...'. The score is written in G major and 4/4 time.

Przykład 4.19: G. Puccini, aria *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca*, takty: 41-46¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Ibidem).

Arię *Recondita armonia* można uznać za utwór wymagający zarówno pod względem technicznym, jak i interpretacyjnym, mimo że nie zawiera skrajnie wirtuozowskich elementów. Efektowność tej arii wynika z jej lirycznego charakteru i stopniowego budowania napięcia emocjonalnego, które kulminuje w intensywnym wyrazie zachwyty Cavaradosiego. Kluczowe jest jednak, by nie poprzestać na samej ekspozycji pięknej linii melodycznej – równie istotne jest oddanie szczerego uniesienia bohatera, jego artystycznej wrażliwości i namiętnej wizji piękna. Nadmierna ekstrawagancja wokalna mogłaby osłabić autentyczność interpretacji, dlatego śpiewak musi znaleźć balans między wokalną elegancją a głębokim zaangażowaniem emocjonalnym, by w pełni oddać charakter tej ikonicznej arii.

4.3. Obraz muzyczny Calafa w arii *Nessun Dorma* z III aktu opery *Turandot* G. Pucciniego¹⁴⁵

Aria *Nessun dorma* z III aktu opery *Turandot* Giacomo Pucciniego stanowi kulminacyjny moment dzieła, w którym postać Calafa ujawnia pełnię swojej namiętności, determinacji i triumfalnej pewności siebie. Ta najsłynniejsza aria opery, osadzona w dramatycznym kontekście oczekiwania na rozwiązanie zagadki, nie tylko podkreśla niezwykłą dramaturgię finałowych wydarzeń, ale również dobitnie kształtuje wizerunek głównego bohatera. W przeciwieństwie do wcześniejszego *Non piangere, Liù*, które ukazywało liryczny i współczujący aspekt Calafa, *Nessun dorma* jest manifestacją jego nieugiętej woli i płomiennej pasji. Muzyczna ekspresja tej arii, pełna narastającego napięcia, szerokich fraz oraz triumfalnej kulminacji, doskonale oddaje jego emocjonalną intensywność i siłę charakteru. W kontekście całego dzieła aria ta odgrywa kluczową rolę, antycypując nieuchronny finał i nadając postaci Calafa wymiar "namiętnego tenora", którego uczucia – choć skrajne i niezłomne – stają się motorem przemiany księżniczki Turandot.

4.3.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii

W trzecim akcie opery *Turandot* postać Calafa przechodzi znaczącą przemianę emocjonalną. Po poprawnym rozwiązaniu trzech zagadek księżniczki, zgodnie z regułami ustanowionymi przez nią samą, zwycięstwo wydaje się być w jego rękach. Mimo to Calaf nie narzuca Turandot swojego prawa do małżeństwa, lecz stawia jej własną zagadkę – jeśli do świtu księżniczka odkryje jego imię, zgodzi się na śmierć. Tym samym dramatyczne napięcie w operze osiąga punkt kulminacyjny.

¹⁴⁵ W nagraniu dołączonym do opisu dzieła artystycznego pozycja numer 4.

Scena otwierająca III akt ukazuje miasto pogrążone w niepokoju – rozkaz księżniczki, by odnaleźć imię nieznajomego, wywołuje panikę wśród mieszkańców. Na tym tle Calaf jawi się jako postać niezachwiana i pewna swego losu. W chwili, gdy wokół panuje chaos i strach, on, samotny na scenie, patrzy w gwiazdy i śpiewa *Nessun dorma* – pieśń triumfu i nadziei, będącą zarówno wyrazem jego niezłomnej determinacji, jak i namiętnego przekonania o własnym zwycięstwie.

Tekst arii podkreśla kontrast między rozkazem Turandot, nakazującym czuwanie (*Nessun dorma* – pol. *Nikt nie śpi*), a wewnętrzną pewnością Calafa, który zapowiada nadejście świtu jako momentu swojego zwycięstwa (*All'alba vincerò!* – pol. *O świcie zwyciężę!*). Fraza ta, eksponowana w kulminacyjnym punkcie arii, staje się symbolem jego pasji, siły i niezachwianej wiary w miłość. Cały tekst arii wraz z tłumaczeniem umieszczony został w poniższej tabeli nr 15.

Tabela nr 15: Tekst i tłumaczenie arii *Nessun dorma* z III aktu opery *Turandot* G. Pucciniego

Tekst oryginalny w języku włoskim	Tłumaczenie tekstu na język polski ¹⁴⁶
<i>Nessun dorma! Nessun dorma!</i> <i>Tu pure o principessa</i> <i>Nella tua fredda stanza</i> <i>Guardi le stelle che tremano d'amore</i> <i>E di speranza</i> <i>Ma il mio mistero è chiuso in me</i> <i>Il nome mio nessun saprà</i> <i>No no sulla tua bocca lo dirò</i> <i>Quando la luce splenderà</i> <i>Ed il mio bacio scioglierà il silenzio</i> <i>Che ti fa mia</i> <i>Di legua o notte tramontate stelle</i> <i>tramontate stelle</i> <i>All'alba vincerò!</i> <i>Vincerò! Vincerò!</i>	<i>Niech nikt nie śpi! Niech nikt nie śpi!</i> <i>Ty też, księżniczko,</i> <i>W twojej pustej komnacie</i> <i>Wpatrujesz się w gwiazdy drżące z miłości</i> <i>I nadziei...</i> <i>Moja tajemnica jest ukryta we mnie.</i> <i>Mego imienia nie pozna nikt!</i> <i>Nikt, nikt, powiem je twoim ustom,</i> <i>Kiedy rozbłyśnie słońce...</i> <i>A mój pocałunek złamie ciszę,</i> <i>która uczyni cię moją!</i> <i>Nocy, rozprosz się! Zajdźcie gwiazdy!</i> <i>Zajdźcie gwiazdy!</i> <i>O świcie zwyciężę!</i> <i>Zwyciężę! Zwyciężę!</i>

¹⁴⁶ Tłumaczenie: Marzenna Maria Smoleńska.

Wizerunek Calafa w tej scenie jest wzorcowym przykładem „namiętnego bohatera” opery werystycznej. Jego emocjonalna intensywność nie objawia się tu w afektowanej rozpacz czy dramatycznych wybuchach, lecz w głębokiej pewności siebie, niezłomnym dążeniu do celu i ekspresyjnej, a zarazem kontrolowanej wokalne frazie. Muzyczna struktura arii, z charakterystycznym narastającym napięciem, szerokimi łukami melodycznymi i triumfalnym zakończeniem, odzwierciedla tę namiętą determinację bohatera, czyniąc go postacią niemal heroiczną. Choć aria sprawia wrażenie jednoznacznie triumfalnej, dalszy rozwój dramatyczny w operze wprowadza dodatkowe napięcia – zwłaszcza poprzez tragiczny los Liù, której śmierć stanowi emocjonalny kontrast wobec pewności Calafa i finalnie prowadzi do przemiany Turandot.

4.3.2 Analiza muzyczna

Nessun Dorma ma złożoną, dwuczęściową formę z dwoma skontrastowanymi tematami. Na przestrzeni całego utworu ma miejsce zarówno wariacyjne przetwarzanie materiału muzycznego, jak i jego powtarzanie – odbywa się ono w mniejszym stopniu po prezentacji części A i B. Całość składa się z 35 taktów, jest utrzymana w metrum 4/4, tonacji *D-dur* i tempie *andante*. Budowę arii ilustruje poniższa tabela nr 16.

Tabela nr 16: Struktura formalna arii *Nessun dorma* z III aktu opery *Turandot* G. Pucciniego.

Część	Wstęp	Część A		Część B		Łącznik	Część A'	Łącznik	Część B'	Zakończenie
Fraza		a	a1	b	c		a2		c1	
Takty	1-3	4-6	7-9	10-13	14-17	18	19-21	22-25	26-29	30-35

Struktura utworu nie jest typowa dla oper z nurtu werystycznego. Analiza użytego w nim materiału muzycznego i struktury tonalnej wykazuje, że można w nim wyodrębnić dwie podstawowe muzyczne myśli. Zarówno część A, jak i część B zawierają odrębne tematy. Pierwszy z nich jest stabilny i ma charakter narracyjny, natomiast drugi jest ożywiony i emocjonalny. Ich zestawienie skutkuje powstaniem wyrazistego kontrastu na gruncie tonalności, warstwy emocjonalnej, a także skali głosu.

Część A zawiera dwie frazy, podobne do siebie pod względem wykorzystanego w nich materiału muzycznego, opartego na opadającym pochodzie dźwiękowym. Melodia głosu

wokalnego opada od dominantowego *d* do tonicznego *g*. Nieustannie zstępując linia melodyczna ma stabilny charakter, jest też zdecydowana i pełna mocy (patrz przykład 4.20).

W ostatniej frazie części A tempo ulega stopniowemu zwolnieniu, w przygotowaniu do części B. Tego typu wstrzymanie inicjalne i następujące po nim wzniesienie jest techniką, którą Puccini często wykorzystywał w celu uczynienia swoich kompozycji bardziej elastycznymi.

The image shows a musical score for the aria 'Nessun dorma' from the opera 'Turandot' by Giacomo Puccini. The score is for the vocal part (Vni) and the piano accompaniment (Vle, Vc, Cb). The tempo is marked 'Andante sostenuto' and the mood is 'III. Corda (sfiorato)'. The lyrics are 'Nes-sun dor-ma!... nes-sun dor-ma!... Tu pure, o Prin-ci-'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'pp', and performance instructions like 'div.' and 'Pos. Nat.'.

Przykład 4.20: G. Puccini, aria *Nessun dorma* z III aktu opery *Turandot*, takty: 1-4¹⁴⁷.

Na początku części B zostaje wprowadzony nowy materiał muzyczny, w ramach którego melodia faliście wznosi się, wymuszając na wykonawcy wykorzystanie nieco szerszej skali głosu. Podstawowa skala melodii podnosi się o 3-4 stopnie, co sprawia, że część B ostro kontrastuje z częścią A. Podobnie do poprzedniego fragmentu arii i tutaj kompozytor wykorzystuje dwie frazy o odmiennym materiale muzycznym. W melodyce pierwszej przeważa kierunek wznoszący, natomiast w drugiej frazie partia wokalna, choć wciąż jest ascendentna, ma charakter bardziej skupiony i prowadzi do głównego dźwięku *d*¹ (patrz przykład 4.21).

¹⁴⁷ Wyd. Milan: Milan: G. Ricordi, 1926, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym s. 250 – 258 niniejszej pracy.



Przykład 4.21: G. Puccini, aria *Nessun dorma* z III aktu opery *Turandot*, takty: 18-21¹⁴⁸.

Aria kończy się w tonacji dominantowej *D-dur*, co ponownie tworzy kontrast z tonacją *G-dur* z początku utworu (patrz przykład 4.22). Nie jest to częsty zabieg formalno-harmoniczny, jednak wykorzystane w arii tworzywo dźwiękowe jest wewnętrznie spójne, całość jest logiczna, a forma sprawia pełne wrażenie.

Przykład 4.22: G. Puccini, aria *Nessun dorma* z III aktu opery *Turandot*, takty: 28-31¹⁴⁹.

Aria *Nessun dorma* wyróżnia się klarowną, dwuczęściową strukturą, w której kontrastujące tematy A i B budują napięcie emocjonalne oraz podkreślają rozwój dramatyczny postaci Calafa. Stabilna, opadająca linia melodyczna w części A nadaje frazom narracyjny i zdecydowany charakter, podczas gdy część B, z wznoszącym ruchem i poszerzoną skalą głosu, eksponuje namietność i triumfalność bohatera. Puccini zastosował tu zarówno

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ Ibidem.

wariacyjne przetwarzanie materiału muzycznego, jak i jego powtórzenia, co zapewnia spójność formalną utworu. Niecodzienna relacja tonalna pomiędzy początkiem i zakończeniem arii stanowi dodatkowy środek ekspresji, podkreślający dramaturgię tej sceny. Pomimo odejścia od typowych schematów opery werystycznej, aria cechuje się wewnętrzną logiką i pełnią formalno-harmoniczną, co sprawia, że pozostaje jednym z najbardziej wyrazistych momentów *Turandot* i ikonicznym przykładem wokalne ekspresji Pucciniego.

4.3.3 Analiza wykonawcza

Aria *Nessun Dorma* jest niezwykle wyrazista. Rozpoczyna się ona od jednotaktowego wstępu, który ma na celu przygotowanie wejścia partii wokalne. Kompozytor stosuje określenie tempa jako *Andante sostenuto* (spokojnie, powściągliwie). W praktyce wykonawczej to oznaczenie często sugeruje nieco bardziej rozciągnięte frazy i większą kontrolę nad ich prowadzeniem w porównaniu do standardowego *andante*. W trakcie arii pojawia się również szereg innych oznaczeń agogicznych, które sugerują, że w niektórych miejscach utwór powinien być wykonany nieco szybciej.

Wyraźne oznaczenie *piano* jest świadectwem tego, że główny bohater Calaf jest w tym momencie u progu zwycięstwa i nie może powstrzymać się od śpiewu. W pierwszej części arii muzyka zarysowuje atmosferę i oddaje emocje. Atmosfera jest kształtowana przede wszystkim przez muzykę.

Początkowy temat arii *Nessun dorma* wymaga od śpiewaka szczególnej dbałości o płynność frazy oraz kontrolę dynamiczną, aby oddać zarówno pewność siebie bohatera, jak i subtelne napięcie emocjonalne tej sceny. Pomimo stabilności melodii, wykonanie pierwszej frazy wymaga precyzyjnego przygotowania oddechowego, zwłaszcza w ataku pierwszego dźwięku w frazie *a*, który nie powinien być zaśpiewany z nadmierną siłą, lecz z pełnią nośnego brzmienia i kontrolowanej ekspresji. Początkowy fragment, utrzymany w wolnym tempie, powinien być interpretowany z umiejętnym rozłożeniem napięcia, unikając przesadnej sentymentalności, a jednocześnie zachowując sugestywną tkliwość frazy.

Struktura melodyczna oparta na sekundach, kwintach i sekstach nadaje frazie płynny, falisty charakter, co stanowi wyzwanie dla śpiewaka w zakresie prowadzenia linii wokalne i kontrolowania *legato*. Barwa głosu powinna współgrać z subtelnym, lekko przytłumionym akompaniamentem smyczków, co wymaga szczególnej dbałości o rezonans i umiejętne balansowanie pomiędzy projekcją dźwięku a jego delikatnością. Pomimo osadzenia frazy w tonacji G-dur, jej kolorystyka brzmieniowa sugeruje pewien stopień melancholii, który

powinien być interpretacyjnie zrównoważony, aby nie osłabić wrażenia determinacji i pewności triumfu bohatera (patrz przykład 4.23).

Przykład 4.23: G. Puccini, aria *Nessun dorma* z III aktu opery *Turandot*, takty: 1-3¹⁵⁰.

Podczas wykonywania frazy *b* należy zadbać o odpowiednio wczesne przygotowanie oddechu. Choć fragment ten w dalszym ciągu utrzymany jest w tonacji G-dur, wymaga pełnej stabilności w metrum 4/4. Prosta motywika nadaje muzyce poczucie wewnętrznego napięcia i kierunkowości, co stanowi wyzwanie wykonawcze. W tym miejscu konieczne jest solidne podparcie rezonansowe, zaś w momentach, w których melodia ulega stabilizacji, należy zadbać o jednolitość brzmienia, aby dobrze oddać wewnętrzny spokój Calafa (patrz przykład 4.24).

Przykład 4.24: G. Puccini, aria *Nessun dorma* z III aktu opery *Turandot*, takty: 5-6¹⁵¹.

¹⁵⁰ Wyciąg fortepianowy, wyd. Gold stamped cloth binding, s. 291-295, Casa Ricordi S. Milano, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym s. 250 – 258 niniejszej pracy.

¹⁵¹ Ibidem.

Gdy Calaf stoi na schodach, obserwuje miasto pogrążone w chaosie – mieszkańcy gorączkowo próbują odnaleźć odpowiedź na zagadkę, podczas gdy on pozostaje pewny swego zwycięstwa i nieuchronnego triumfu miłości. Przekonany, że Turandot nie odgadnie jego imienia, wie, że tej nocy nikt nie zaśnie. W tej kluczowej scenie wykonawca musi dostosować sposób emisji dźwięku do dramaturgii sytuacji: należy ograniczyć rezonans w rejestrze głowowym, osadzić dźwięk w niższej pozycji wokalne oraz zadbać o odpowiednie wsparcie oddechowe, rozszerzając klatkę piersiową, aby uzyskać nośność i stabilność brzmienia (patrz przykład 4.25).

W sekcji o wzmożonym napięciu emocjonalnym konieczne jest zwiększenie intensywności oddechu oraz nadanie frazie większej siły i dramatyzmu, co pozwoli uchwycić gwałtowność wewnętrznych przeżyć Calafa. Dynamika i artykulacja powinny odzwierciedlać jego determinację, unikając jednak nadmiernej ekspresji, która mogłaby zaburzyć spójność frazy.

Kolejny fragment wokalny ilustruje kontrastującą emocjonalnie ideę „miłości i nadziei”, co znajduje odzwierciedlenie w wymaganej precyzji wykonawczej w zakresie *crescendo* i *diminuendo*. Wokalista powinien zwrócić szczególną uwagę na kontrolę oddechu, wydłużenie strumienia powietrza oraz optymalne wykorzystanie rezonansu, co umożliwi klarowne oddanie pragnienia i uczuciowego uniesienia bohatera. We frazie *d* konieczne jest stopniowe ograniczenie intensywności brzmienia, natomiast finalne *ritenuto* stanowi kulminacyjny moment wykonawczy, wymagający świadomego kształtowania tempa w celu podkreślenia emocjonalnej zmienności tej części arii.

10

THE PRINCE
IL PRINCIPE

With in my heart my se . cret lies, and what my name is none shall
Ma il mio mi . ste . ro è chiuso in me, il no . me mio nessun sa .

a tempo
ben cantato

p

Przykład 4.25: G. Puccini, aria *Nessun dorma* z III aktu opery *Turandot*, takty: 11-12¹⁵².

¹⁵² Ibidem.

Wykonanie części B powinno podkreślać wytrwałość bohatera i jego intensywne pragnienie miłości. Śpiewak musi tu zadbać o stworzenie kontrastu w zakresie gospodarki oddechowej i warstwy emocjonalnej. Powolne wdechy oraz ograniczenie intensywności głosu umożliwią uzyskanie płynności i swobody w emisji dźwięku. Dzięki temu wykonawca z łatwością zrealizuje znajdujące się w partyturze oznaczenia ekspresyjne, a także perfekcyjnie odda bogaty wewnętrzny świat Calafa. Oddech powinien być dostosowywany w zależności od potrzeb, a intensywność głosu stopniowo się zmieniać (patrz przykład 4.26).



Przykład 4.26: G. Puccini, aria *Nessun dorma* z III aktu opery *Turandot*, takty: 16-18¹⁵³.

W końcowym fragmencie, rozpoczynającym się od słowa „Vincerò!” powinna mieć miejsce integracja oddechu i emocji, która pozwoli na dramatyczne wykonanie akcentu (>) na dźwięku *b*¹.

Podczas wykonywania części B' należy traktować puls w metrum 4/4 jako punkt odniesienia, jednocześnie uwzględniając przeplatające się takty w metrum 2/4, które wpływają na wewnętrzną elastyczność frazy. W tym fragmencie występuje stopniowe *rubato*, polegające na subtelnych zmianach tempa, które wymagają świadomego prowadzenia narracji muzycznej.

W trakcie frazy wokalne w części B' kluczowa jest kontrola oddechu – zwłaszcza jego precyzyjne równoważenie i dostosowanie intensywności emisji w miarę stopniowego wznoszenia się linii melodycznej aż do wysokiego *a*¹. Podparcie oddechowe musi pozostać stabilne, jednak napięcie mięśniowe powinno być płynnie regulowane w celu uzyskania naturalnej kulminacji brzmieniowej. Następnie konieczne jest stopniowe wyciszenie ekspresji, co umożliwia organiczne zakończenie frazy (patrz przykład 4.27).

¹⁵³ Ibidem.

not - te!.. tramon.ta - te, stel - le! tramon.ta - te, stel - le! Al.l'al.ba vin - ce - rò! Vin - ce.

cresc. molto

poco rit. a tempo *poco rit. a tempo* *senza Sord.*

f *uniti* *div.* *uniti* *p cresc. molto* *senza Sord.*

f *div.* *uniti* *senza Sord.* *p cresc. molto* *div.* *p cresc. molto*

P. R. 117

Przykład 4.27: G. Puccini, aria *Nessun dorma* z III aktu opery *Turandot*, takty: 23-26¹⁵⁴.

Wykonawca powinien podejść do tego fragmentu z pełną świadomością dramaturgiczną i zadbać o jednolitość barwy głosu. Szczególną rolę odgrywa tutaj rezonans czaszkowy, który zapewnia nośność i ułatwia kontrolę intensywności dźwięku w momentach gwałtownej emocjonalności. Odpowiednie operowanie rezonatorem umożliwia zachowanie płynności dynamicznej i ekspresyjnej, co przekłada się na klarowność interpretacyjną.

Zamykający fragment arii stanowi powtórzenie tematu miłości, wymagające precyzyjnej stabilności rytmicznej oraz świadomego prowadzenia opadającej linii melodycznej. Śpiewak powinien dążyć do subtelnej domknięcia frazy, tak aby podkreślić emocjonalną wymowę tej części utworu i zachować spójność interpretacyjną.

Interpretacja arii *Nessun dorma* wymaga od śpiewaka nie tylko doskonałej techniki wokalne, ale także świadomego kształtowania napięcia dramatycznego. Kluczowe jest precyzyjne operowanie frazą, kontrola oddechu oraz umiejętne różnicowanie barwy głosu, które pozwalają oddać emocjonalną ewolucję bohatera – od introspektywnej pewności siebie po triumfalne uniesienie. Wykonawca musi dążyć do płynnego przechodzenia między różnymi poziomami ekspresji, uwzględniając zarówno subtelne niuanse dynamiczne, jak i kulminacyjne momenty arii. Poprzez świadome kształtowanie linii melodycznej, operowanie rezonansem oraz precyzyjne frazowanie możliwe jest osiągnięcie spójnej i przekonującej interpretacji, oddającej zarówno namiętność, jak i niezłomną determinację Calafa.

¹⁵⁴ Wyd. Milan: G. Ricordi, 1926, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym s. 250 – 258 niniejszej pracy.

4.4 Obraz muzyczny Cavaradossiego w arii *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca* G. Pucciniego¹⁵⁵

Aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca* Giacomo Pucciniego jest jednym z najbardziej przejmujących momentów całego dzieła i stanowi kluczowy element w kształtowaniu wizerunku Mario Cavaradossiego. W przeciwieństwie do wcześniejszej arii *Recondita armonia*, w której bohater wyraża artystyczną pasję i namiętność do Toski, tutaj mamy do czynienia z momentem głębokiej refleksji i rozpacz. Cavaradossi, uwięziony i świadomy zbliżającej się egzekucji, wspomina chwile miłości i szczęścia, które dzielił z ukochaną, przywołując je w muzycznej frazie pełnej melancholii i rezygnacji.

Aria ta nie tylko odgrywa kluczową rolę dramaturgiczną, ale także ujawnia wewnętrzne przemiany bohatera, którego emocjonalność i namiętność przybierają tutaj formę bolesnej kontemplacji nad losem i utraconym szczęściem. Puccini, posługując się subtelną, lecz intensywną ekspresją melodyczną, konstruuje obraz bohatera tragicznego, którego namiętność, choć silna i prawdziwa, nie może ocalić go przed nieuchronnym przeznaczeniem. W kontekście opery aria ta stanowi muzyczne i emocjonalne apogeum postaci Cavaradossiego, czyniąc go jednym z najbardziej wyrazistych tenorowych bohaterów opery werystycznej.

4.4.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii

Aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca* stanowi jeden z najbardziej dramatycznych momentów w całym dziele Pucciniego. Bohater, Mario Cavaradossi, znajduje się w celi więziennej, gdzie oczekuje na egzekucję. Jego monolog jest zarówno pożegnaniem ze światem, jak i intymnym wyznaniem miłości, w którym wspomina szczęśliwe chwile spędzone z Toską.

Tekst arii rozpoczyna się od malowniczego opisu otaczającej bohatera scenerii: *E lucevan le stelle, e olezzava la terra...* (pol. *I świeciły gwiazdy, i ziemia pachniała...*) Już w pierwszych słowach pojawia się kontrast między pięknem nocnego nieba a tragiczną sytuacją Cavaradossiego. Otaczający go świat wydaje się niemal obojętny wobec jego losu – natura trwa w swoim cyklu, podczas gdy on zmierza ku nieuchronnej śmierci.

Następnie bohater przywołuje obraz ukochanej: „*Mi cadea fra le braccia... Oh dolci baci, o languide carezze...*” (pol. *Wpadała w moje ramiona... Och, słodkie pocałunki, omdlałe pieszczoty...*). Jest to kulminacyjny moment arii, w którym wspomnienia nabierają

¹⁵⁵ W nagraniu dołączonym do opisu dzieła artystycznego pozycja numer 1.

intensywności. Wzmianka o fizycznej bliskości z Toscą podkreśla jego namiętność i głęboki żal za tym, co bezpowrotnie utracił. Im bardziej zatracą się w tych reminiscencjach, tym wyraźniejszy staje się dramat sytuacji, gdyż za chwilę wszystko to zostanie mu odebrane.

Przejście do ostatnich wersów jest gwałtowne i brutalne: *E non ho amato mai tanto la vita!* (pol. *A nigdy tak bardzo nie kochałem życia!*). Te finałowe słowa stanowią esencję tragizmu arii. W obliczu śmierci Cavaradossi uświadamia sobie, jak silne było jego pragnienie życia. Paradoksalnie, dopiero w chwili, gdy traci wszystko, odczuwa pełnię istnienia i intensywność swoich uczuć.

Pod względem dramaturgicznym tekst arii ukazuje Cavaradossiego jako bohatera tragicznego, który nie buntuje się wobec losu w sposób gwałtowny, lecz pogrąża się w refleksji. Stopniowe budowanie napięcia – od spokoju i kontemplacji, przez wzmożoną ekspresję wspomnień, aż po dramatyczną kulminację w finałowym wersie – pozwala na dogłębne ukazanie jego emocji. Cały tekst arii wraz z tłumaczeniem został przedstawiony w poniższej tabeli nr 17.

Tabela nr 17: Tekst i tłumaczenie arii *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca* G. Pucciniego

Tekst oryginalny w języku włoskim	Tłumaczenie tekstu na język polski ¹⁵⁶
<i>E lucevan le stelle</i>	<i>Błysły gwiazd złotych roje</i>
<i>ed olezzava la terra</i>	<i>A ciche nasze ustronie</i>
<i>stridea l'uscio dell'orto</i>	<i>Wśród drzew i kwiatów tonie</i>
<i>e un passo sfiorava la rena</i>	<i>Ja czekam na ścieżce tam stoję</i>
<i>Entrava ella fragrante</i>	<i>Już spieszy Florya stęskniona</i>
<i>mi cadea fra le braccia</i>	<i>Wyciąga mi ramiona</i>
<i>Oh! dolci baci, o languide carezze</i>	<i>O boskie chwile rozkoszna pieśczęty</i>
<i>mentr'io fremente</i>	<i>Do serca tuli mię złoty promienny anioł</i>
<i>le belle forme disciogliea dai veli</i>	<i>natchniony</i>
<i>Svanì per sempre il sogno mio d'amore l'ora</i>	<i>Rozwiał się sen a śniłem tak czarownie</i>
<i>è fuggita</i>	<i>Brzmia śmierci dzwony</i>
<i>e muoio disperato</i>	<i>Ach żal mi niewymownie</i>
<i>e muoio disperato !</i>	<i>Życia żal niewymownie</i>
<i>E non ho amato mai tanto la vita</i>	<i>Bo rzucam świat miłością ozłocony</i>

¹⁵⁶ Źródło tłumaczenia: Biblioteka Narodowa Polski: *Tosca*, Akt 3, solo by Cavaradossi/G.Puccini; Seria: Opera in the Salon 126, pages from 5. Wyd. Warsaw: Gebethner and Wolff, 1912-1915.

<i>tanto la vita</i>	<i>Cudnie ozłocony</i>
----------------------	------------------------

Aria ta nie tylko pogłębia psychologiczny rys bohatera, ale również pełni funkcję kontrpunktu wobec wcześniejszych wydarzeń w operze. O ile *Recondita armonia* prezentowała Cavaradossiego jako namiętnego artystę, o tyle *E lucevan le stelle* ujawnia jego kruchość i tragiczne rozdarcie pomiędzy przeszłością a nieuniknionym przeznaczeniem.

4.4.2 Analiza muzyczna

Struktura arii *E lucevan le stelle* jest stosunkowo regularna. Ma ona dwuczęściową formę pozbawioną repetycji. Utwór łączy elementy recytatywu z elementami arii. Utrzymany jest naprzemiennie w metrum 3/4 i 4/4, wolnym tempie Andante i tonacji h-moll. Jego partytura jest bogata w oznaczenia ekspresyjne i agogiczne. Melodia arii ma smutny, bolesny charakter. Strukturę całości ilustruje poniższa tabela:

Tabela nr 18: Struktura formalna arii *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca* G. Pucciniego.

Części	Wstęp	A	B		Zakończenie
Odcinki		a	b	b'	
Takty	1-4	5-13	14-20	21-30	31-32

Aria *E lucevan le stelle* zaczyna się na początku trzeciego aktu opery. W warstwie muzycznej tego fragmentu obecny jest silny kontrast. Waltornie zaczynają grać delikatną melodię, ilustrującą to, jak śpiący Rzym wita wschodzące słońce, a pasterz delikatnie śpiewa. Nieoczekiwanie cisza zostaje przerwana przez trzy odległe uderzenie dzwonu. Cavaradossi jest z wolna prowadzony na miejsce egzekucji, a publiczność czuje, że wkrótce będzie mieć miejsce tragiczna scena. Cztery takty wstępu zawierają materiał tematyczny arii, jak również główną melodię, którą wykonuje głos, prezentowaną przez klarnet (patrz przykład 4.28).

Przykład 4.28: G. Puccini, aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca*, takty: 1-5¹⁵⁷.

Takty 5-15 zawierają recytatyw. Stan psychiczny bohatera w tym fragmencie jest relatywnie spokojny i stabilny. Podkreślone zostają tu romantyczność i niezależność Cavaradossiego. Zatopiony jest on w pięknych wspomnieniach o swej ukochanej. Akompaniament składa się głównie z powtórzeń tych samych dźwięków utrzymanych w stabilnym rytmie, a skala materiału dźwiękowego partii wokalne nie jest wysoka. Warstwa tekstowa opisuje to, w jaki sposób malarz wyobraża sobie swoją ukochaną Toscę: zarysowana zostaje piękna i romantyczna scena, w której Cavaradossi spotyka ją w ogrodzie, przy świetle księżyca. Akompaniament jest ściśle związany z melodią głosu wokálnego, zdaje się on pełnić rolę kochanka rozmawiającego z samym sobą i ukazuje niewinną stronę Cavaradossiego. Całość opowiada piękną historię miłosną, toczącą się przy świetle księżyca. Rozwijające się partie instrumentalne czynią recytatyw coraz bardziej muzycznym. Partia smyczków składa się z granych sporadycznie pojedynczych dźwięków, a instrumenty dęte trzymają długie dźwięki w wyższym rejestrze (patrz przykład 4.29).

¹⁵⁷ Wyd. Milan: G. Ricordi, 1926, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym s. 259 – 264 niniejszej pracy.

Przykład 4.29: G. Puccini, aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca*, takty: 6-10¹⁵⁸.

Właściwa aria rozpoczyna się w t. 16. Powtórzony zostaje motyw tematyczny z początku utworu. Od tego momentu można zaobserwować długie, połączone ze sobą frazy, przebiegające na przestrzeni wielu taktów. Nastroj całości zmienia się, zwłaszcza na słowach *le belle for me disciogliea dai veli* (pol. *Piękne kształty wylaniały się z zasłon*¹⁵⁹). Zdaniu temu towarzyszy melodia w kierunku wznoszącym, osiągająca wysoki dźwięk *a*¹. W tym momencie Cavaradossi jest bardziej zdeterminowany niż wcześniej, podkreślona zostaje też jego głęboka i pełna pasji miłość do Toski (patrz przykład 4.30).

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Tłumaczenie dosłowne.

383

Przykład 4.30: G. Puccini, aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca*, takty: 15-18¹⁶⁰.

W taktach 21-23 pojawia się tekst *svani per sempre il sogno mio d'amore* (pol. *Ten sen o miłości odszedł na zawsze*¹⁶¹) i *l'ora è fuggita* (pol. *czas ucieka*¹⁶²). Wraz z tym, jak czas muzyczny ulega skróceniu, emocje bohatera stają się coraz bardziej posępne, a z jego wypowiedzi nagle znika ekspresja emocjonalna. Nadchodzące tragiczne zakończenie sprawia, że Cavaradossi docenia w pełni wartość życia.

Muzyka przywołuje go z powrotem do rzeczywistości. W takcie 24, na słowach *e muoio disperato* (pol. *poświęcę się w rozpacz*¹⁶³), pierwsze słowo przypada na przetrzymaną, zaakcentowaną nutę. Bogate oznaczenia ekspresyjne w tym miejscu sugerują, że ta tzw. fałszywa egzekucja naprawdę nastąpi.

Takcie 28, w którym brzmią słowa *E non ho amato mai tanto la vita* (pol. *Nigdy tak bardzo nie kochałem swego życia*¹⁶⁴), sugeruje, że niewinny i dobry Cavaradossi zaakceptował już w swym sercu czekające go tragiczne zakończenie. Smutek, związany

¹⁶⁰ Wyd. Milan: G. Ricordi, 1926, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym s. 259 – 264 niniejszej pracy.

¹⁶¹ Tłumaczenie dosłowne.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Ibidem.

z tym, że nie będzie mógł spędzić reszty życia u boku ukochanej i bezsilność w obliczu rzeczywistości, której nie może zmienić, znajdują w tym momencie swoje ujście. Niniejszy fragment opowiada o bezsilności w obliczu śmierci. Kierunek linii melodycznej instrumentów smyczkowych pokrywa się z kierunkiem melodii partii wokalne, co dodatkowo podkreśla emocje Cavaradossiego (patrz przykład 4.31).

Przykład 4.31: G. Puccini, aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca*, takty: 25-29¹⁶⁵.

Aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca* G. Pucciniego stanowi wyrazisty przykład mistrzowskiego połączenia recytatywu i kantylenowej arii, oddając głęboki tragizm bohatera. Jej struktura opiera się na dwuczęściowej formie, w której przeplatają się metra 3/4 i 4/4, a wolne tempo *Andante* oraz tonacja h-moll potęgują melancholijny nastrój. Wstęp buduje atmosferę spokoju, którą burzą dzwony, zapowiadając nieuchronny los Cavaradossiego. Charakterystyczne są bogate oznaczenia ekspresyjne i agogiczne, podkreślające dramatyzm arii. Wzrastające napięcie kulminuje na frazie *le belle forme disciogliea dai veli*, w której linia melodyczna osiąga swój szczyt, wyrażając tęsknotę i pasję. Wraz z upływem czasu muzycznego zmienia się emocjonalny wydźwięk utworu – od wspomnienia miłości, przez rozpacz, aż po pełną rezygnacji akceptację nadchodzącego losu. Finalne słowa *E non ho amato mai tanto la vita* przynoszą ostateczny kontrast: świadomość śmierci wzmacnia miłość do życia, co czyni tę arię jednym z najbardziej poruszających momentów opery.

¹⁶⁵ Wyd. Milan: G. Ricordi, 1926, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym s. 259 – 264 niniejszej pracy.

4.4.3 Analiza wykonawcza

W czterotaktowym wstępie zarysowana zostaje główna melodia arii, wykonywana przez klarnet o jasnej i wyrazistej barwie. W trakcie tego fragmentu śpiewak ma czas na przygotowanie techniczne i emocjonalne do wykonania arii, wchodząc stopniowo w nastrój całej sceny aby wnikliwie oddać złożony i zmienny stan psychiczny Cavaradossiego, świadomego zbliżającej się śmierci.

Recytatyw rozpoczyna się w takcie 5. Charakterystyczną cechą niemal wszystkich fraz w utworze jest ich rozpoczęcie na słabej części taktu. Już od pierwszego dźwięku kluczowe jest uchwycenie emocjonalnego napięcia oraz precyzyjna realizacja wartości rytmicznych. Wykonawca powinien wejść z pierwszą frazą płynnie, bez zbędnej przerwy po zakończeniu wstępu, co podkreśla ciągłość narracyjną utworu. W tym momencie Cavaradossi wspomina spotkanie z ukochaną, co wymaga śpiewu opartego na stabilnym, delikatnym prowadzeniu frazy i świadomej kontroli oddechu.

Pierwszy dźwięk partii wokalne – *fis*¹ – powinien zostać wykonany z pełną swobodą, bez napięcia w aparacie głosowym. Dźwięk powinien być subtelny i przejrzysty, aby oddać metaforyczny obraz gwiazd na nocnym niebie. W takcie 6 pojawia się łącznik melodyczny, w którym ponownie przywołany zostaje główny temat arii. Kolejne frazy, zwłaszcza *e dolezza va la terra*, usytuowane o kwartę wyżej niż pierwsze zdanie, przynoszą stopniowy wzrost napięcia emocjonalnego, choć nadal utrzymane są w stosunkowo spokojnym charakterze (patrz przykład 4.32).

The image shows a musical score for G. Puccini's aria 'E lucevan le stelle' from the opera Tosca. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line for Cavaradossi and a piano accompaniment. The lyrics are: 'E lu-ce - van le stel - le' and 'ed o - lez - za - va la ter - ra'. The piano part includes markings for 'rit.', 'rubando', 'rit.', and 'a tempo'.

Przykład 4.32: G. Puccini, aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca*, takty: 1-5¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Wyciąg fortepianowy, źródło online <https://musescore.com/user/286836/scores/839596>, dostęp: 10.03.2025, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym, s. 259 – 264 niniejszej pracy.

Fraza rozpoczynająca się w takcie 8 na słowach *stridea l'uscio dell'orto* (pol. *skrzypnęły drzwi ogrodu*¹⁶⁷) charakteryzuje się zacieśnieniem interwałowym, co podkreśla dramatyzm wypowiedzi. W tym miejscu istotne jest precyzyjne zarządzanie oddechem, aby zapewnić odpowiednią płynność frazy. Na dwóch ostatnich dźwiękach melodeklamacji wznosi się o sekundę wielką. Mimo, że stabilna ósemkowa rytmika nie ulega zmianie, możliwe jest w tym miejscu subtelne rozciągnięcie czasowe motywu w celu nadania mu większej ekspresji i intensyfikacji dramatycznego napięcia (patrz przykład 4.33).



Przykład 4.33: G. Puccini, aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca*, takty: 8-9¹⁶⁸.

Fraza w taktach 10-12 ulega osłabieniu pod względem napięcia emocjonalnego oraz intensywności wyrazowej. W warstwie muzycznej wyraźnie odzwierciedlone zostaje znaczenie tekstu, w którym Tosca, ukochana Cavaradossiego, zbliża się do niego lekkim krokiem. Charakter tej części podkreśla delikatny ton frazy *Entrava ella fragrante* (pol. *Wchodziła ona pachnąca*¹⁶⁹), (patrz przykład 4.34).

Takty 14-15 zawierają ostatnią frazę recytatywu, której interpretacja wymaga szczególnej dbałości o ekspresję. Na jej początku umieszczone zostały oznaczenia *pianissimo* oraz *ritardando*, które odgrywają kluczową rolę w kształtowaniu narracji. Miętkość dźwięku oraz subtelne zwolnienie frazy mają na celu oddanie ciepła i intymności wspomnienia, wprowadzając słuchacza w atmosferę pełną nostalgii i ulotnej tęsknoty. W ten sposób recytatyw stopniowo wygasa, ustępując miejsca bardziej kantylenowej części arii.

¹⁶⁷ Tłumaczenie dosłowne.

¹⁶⁸ Wyciąg fortepianowy, źródło online <https://musescore.com/user/286836/scores/839596>, dostęp: 10.03.2025, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym, s. 259 – 264 niniejszej pracy.

¹⁶⁹ Tłumaczenie dosłowne.



Przykład 4.34: G. Puccini, aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca*, takty: 10-13¹⁷⁰.

Właściwa część arii zaczyna się w takcie 16. W jej pierwszej połowie bohater w dalszym ciągu jest zatopiony w słodkich wspomnieniach o ukochanej. Muzyczny nastrój recytatywu płynnie przechodzi w arię, a całość pełni ważną rolę w doprowadzeniu do kulminacji utworu. Pierwszą frazą arii jest *Oh! Dolci baci o languide carezze* (pol. *Och! Słodkie pocałunki, omdlewające pieszczoty*¹⁷¹), którą należy zaśpiewać wyraźnie i z dbałością o ekspresję. Słowo *Oh!* przypada na słabą część taktu, pełniąc funkcję eksklamacyjną. Wykonawca powinien zaśpiewać je niezwykle miękko, aby podkreślić emocjonalny charakter frazy i wzmocnić jej liryczny wydźwięk. Melodia rozwija się w kierunku ascendentnym, powinno się ją jednak zaśpiewać delikatnie, aby stworzyć lepszy efekt i odpowiednio wyrazić panujący nastrój. Najwyższy dźwięk frazy przypada na sylaby *ci-o*, które również wymagają delikatnej ekspresji, przy jednoczesnym zachowaniu emocjonalnego kolorytu (patrz przykład 4.35).

¹⁷⁰ Wyciąg fortepianowy, źródło onlin <https://musescore.com/user/286836/scores/839596>, dostęp: 10.03.2025, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym, s. 259 – 264 niniejszej pracy.

¹⁷¹ Tłumaczenie dosłowne.



Przykład 4.35: G. Puccini, aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca*, takty: 16-19¹⁷².

Na słowach *svanì per sempre il sogno mio d'amore* (pol. *Na zawsze przepadł mój sen o miłości*¹⁷³) Cavaradossi ujawnia swoje rozczarowanie i ból wynikające z utraconej nadziei na szczęśliwe życie u boku ukochanej. Partia wokalna w tym miejscu nie sięga wysokiego rejestru, co pozwala aparatowi głosowemu na krótką regenerację przed wykonaniem późniejszych, bardziej wymagających dźwięków. Wykonawca powinien zwrócić szczególną uwagę na stopniowe zwolnienie tempa (*ritardando*), które pojawia się na sylabie *sva*, oraz na odpowiednie zaakcentowanie przednutek poprzedzających frazę *mio*.

Po tym fragmencie następuje moment stanowiący rzeczywisty sprawdzian techniki wokalne śpiewaka. Melodia oscyluje wokół punktu przejścia między rejestrami, co wymaga precyzyjnej kontroli nad mechanizmem wokalnym. Kluczowe jest również umiejętne podkreślenie i odpowiednie wytrzymanie dźwięków, zgodnie z intencją dramatyczną utworu. W opinii autora pracy jest to jeden z najtrudniejszych fragmentów arii, wymagający zarówno technicznej biegłości, jak i pełnej ekspresji interpretacyjnej (patrz przykład 4.36).

¹⁷² Wyciąg fortepianowy, źródło online <https://musescore.com/user/286836/scores/839596>, dostęp: 10.03.2025, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym, s. 259 – 264 niniejszej pracy.

¹⁷³ Tłumaczenie dosłowne.



Przykład 4.36: G. Puccini, aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca*, takty: 21-24¹⁷⁴.

Słowa *L'ora è fuggita e muoio disperato* (pol. *Czas przeminął, umieram w rozpacz*)¹⁷⁵ rozbrzmiewają w chwili, gdy Cavaradossi uświadamia sobie, że nie jest w stanie odwrócić biegu wydarzeń i w pełni godzi się ze swoim tragicznym losem. Ich wykonanie wymaga intensywnej ekspresji wokalne, oddającej dramatyczny wybuch emocji bohatera. Śpiewak powinien nadać głosowi napięcie i dramatyczną ekspresję, unikając przy tym nadmiernej afektacji.

Szczegółnej uwagi wymaga realizacja sylab *-gita*, które należy zaśpiewać z wyraźnym akcentem i stanowczością, dbając jednocześnie o swobodę w obrębie aparatu głosowego, aby uniknąć jego nadmiernego napięcia. Trzy dźwięki towarzyszące frazie *e muoio* opatrzone są oznaczeniami *tenuto* oraz akcentami dynamicznymi. Każdy z nich powinien zostać wykonany w wysokiej pozycji dźwiękowej, z pełną kontrolą oddechową i odpowiednią nośnością brzmienia, co podkreśli desperację i wewnętrzne rozdarcie postaci (patrz przykład 4.37).

¹⁷⁴ Wyciąg fortepianowy, źródło onlin <https://musescore.com/user/286836/scores/839596>, dostęp: 10.03.2025, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym, s. 259 – 264 niniejszej pracy.

¹⁷⁵ Tłumaczenie dosłowne.



Przykład 4.37: G. Puccini, aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca*, takty: 24-25¹⁷⁶.

Słowom *E non ho amato mai tanto la vita* (pol. *I nigdy nie kochałem życia tak bardzo*¹⁷⁷) towarzyszy melodia głównego tematu arii. Jest to najbardziej emocjonalny fragment utworu, w którym ponownie pojawiają się dźwięki opatrzone artykulacją *tenuto*, podkreślające bolesny nastrój Cavaradossiego, zmagającego się z rozczarowaniem i smutkiem. Linia melodyczna osiąga kulminacyjny punkt na wysokim dźwięku *a*¹.

Fraza *E non ho amat*” może być wykonana z nieznacznie przyspieszoną deklamacją, co sprzyja utrzymaniu stabilnej pozycji aparatu głosowego. Najwyższy dźwięk przypada na sylabę *to*, w której występuje samogłoska *o*. Ze względu na jej naturalne, bardziej zaokrąglone i cofnięte brzmienie, wykonawca powinien skoncentrować się na utrzymaniu przedniej emisji dźwięku, aby zapewnić jego odpowiednią nośność i klarowność.

Ostatnie zdanie, *mai tanto la vita*, wymaga wyrazistego podkreślenia dramatyzmu. Wokalista powinien zwrócić uwagę na właściwe akcentowanie słów, wzbogacając frazę o subtelne portamenta oraz emocjonalne napięcie w celu oddania rozpaczyny bohatera. Cały fragment może zostać wykonany z większą intensywnością wyrazową niż pozostała część arii, co w pełni odda głębię dramatycznych przeżyć Cavaradossiego w obliczu nadchodzącej śmierci (patrz przykład 4.38).

¹⁷⁶ Wyciąg fortepianowy, źródło online <https://musescore.com/user/286836/scores/839596>, dostęp: 10.03.2025, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym, s. 259 – 264 niniejszej pracy.

¹⁷⁷ Tłumaczenie dosłowne.



Przykład 4.38: G. Puccini, aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca*, takty: 30-31¹⁷⁸.

Aria *E lucevan le stelle* z opery *Tosca* G. Pucciniego stanowi jeden z najbardziej ekspresyjnych i wymagających fragmentów repertuaru tenorowego, zarówno pod względem technicznym, jak i interpretacyjnym. Jej wykonanie wymaga od śpiewaka pełnej kontroli nad aparatem głosowym, umiejętności subtelnej operowania dynamiką oraz dogłębnego zrozumienia emocjonalnej złożoności postaci Cavaradossiego.

W warstwie wykonawczej kluczowe znaczenie ma ściśle powiązanie interpretacji wokalne z dramatycznym przebiegiem utworu. Wprowadzenie, stanowiące przestrzeń na przygotowanie techniczne i emocjonalne, buduje atmosferę nostalgii i nadchodzącej tragedii. Recytatywna część arii wymaga precyzyjnego oddania niuansów frazowania oraz ekspresyjnego wykorzystania oznaczeń dynamicznych i artykulacyjnych. Śpiewak musi zadbać o płynne przejście z recytatywu do kantyleny, stopniowo intensyfikując emocje.

Kulminacyjne momenty arii, takie jak fraza *svani per sempre il sogno mio d'amore* (pol. *Na zawsze przepadł mój sen o miłości*¹⁷⁹) czy *L'ora è fuggita e muoio disperato* (pol. *Czas przeminął, umieram w rozpacz*¹⁸⁰), wymagają szczególnej uwagi w zakresie napięcia frazy i dramatycznego wyrazu. Istotne jest tutaj operowanie agogiką, zwłaszcza stopniowe zwolnienie tempa (*ritardando*) i akcentowanie kluczowych dźwięków, które podkreślają rozpacz bohatera.

¹⁷⁸ Wyciąg fortepianowy, źródło onlin <https://musescore.com/user/286836/scores/839596>, dostęp: 10.03.2025, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym, s. 259 – 264 niniejszej pracy.

¹⁷⁹ Tłumaczenie dosłowne.

¹⁸⁰ Ibidem.

Finalna fraza *E non ho amato mai tanto la vita* (pol. *I nigdy nie kochałem życia tak bardzo*¹⁸¹) stanowi szczyt emocjonalnego napięcia. Realizacja wysokiego dźwięku *a*¹ wymaga nie tylko technicznej precyzji, lecz także świadomej kontroli nad barwą i ekspresją wokalną. Wokalista powinien skupić się na klarowności dźwięku oraz wyważonym balansie między dramatycznym wybuchem emocji a subtelnym liryzmem.

Całość interpretacji powinna w sposób konsekwentny kreować wizerunek Cavaradossiego jako postaci tragicznej, łączącej w sobie pierwiastek lirycznego marzyciela i namiętnego kochanka, którego los prowadzi do nieuchronnej katastrofy. Wykonanie arii musi podkreślać jego wewnętrzną walkę – od czułości i melancholii po desperację i ostateczne pogodzenie się ze śmiercią. W związku z tym kluczowe stają się świadome operowanie kolorytem głosu, wykorzystanie portamenta i subtelnych retardacji, a także umiejętne modelowanie napięcia dramatycznego.

Pod względem wykonawczym aria ta stanowi wyjątkowe wyzwanie interpretacyjne, wymagając od śpiewaka zarówno technicznej maestrii, jak i głębokiego zaangażowania emocjonalnego. Jej właściwa realizacja pozwala w pełni oddać tragizm bohatera, czyniąc ten moment jednym z najbardziej przejmujących w całym repertuarze operowym.

4.5. Obraz muzyczny Fritz'a w arii *Ed anche Beppe amò* z opery *L'amico*

***Fritz P. Mascagniego*¹⁸²**

Po ogromnym sukcesie swojej pierwszej opery, *Cavalleria rusticana* (1890), Pietro Mascagni postanowił podjąć się nowego wyzwania, tworząc dzieło o odmiennej atmosferze. Wybór padł na adaptację francuskiej powieści *L'ami Fritz* autorstwa Émile'a Erckmanna i Alexandre'a Chatriana z 1864 roku. Libretto, napisane przez Nicola Daspuro (pod pseudonimem P. Suardon), opowiada historię bogatego kawalera Fritza Kobusa, który pod wpływem młodej Suzel odkrywa uroki miłości i decyduje się porzucić życie samotnika.

Premiera opery odbyła się 31 października 1891 roku w Teatro Costanzi w Rzymie i spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności. W kolejnych latach *L'amico Fritz* wystawiano w wielu europejskich teatrach, m.in. w Hamburgu pod batutą Gustava Mahlera w 1892 roku. Mimo początkowego sukcesu, opera nie zdobyła takiej trwałej popularności jak *Cavalleria rusticana*, choć nadal jest ceniona za swoją melodyjność i liryczny charakter.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² W nagraniu dołączonym do opisu dzieła artystycznego pozycja numer 10.

Aria *Ed anche Beppe amò* pojawia się w trzecim akcie opery, w momencie, gdy Fritz uświadamia sobie głębię swoich uczuć do Suzel. Do tej pory bohater był przekonany o wyższości życia kawalerskiego, unikając zaangażowania emocjonalnego. Jednak obserwując miłość innych, zwłaszcza Beppe, zaczyna dostrzegać wartość i piękno uczucia, którego sam doświadcza.

W tej arii Fritz wyraża swoje wewnętrzne rozterki i przemianę, przechodząc od sceptycyzmu wobec miłości do pełnego jej akceptowania. Muzyka Mascagniego w tej części opery podkreśla emocjonalną ewolucję bohatera, wykorzystując liryczne frazy i subtelne modulacje, które oddają jego narastające uczucie do Suzel. Aria stanowi kluczowy moment w rozwoju postaci Fritza, ukazując jego transformację z beztroskiego kawalera w mężczyznę gotowego na miłość i zaangażowanie.

Analizując tę arię, można dostrzec, jak Mascagni wykorzystuje środki muzyczne do ukazania przemiany wewnętrznej bohatera, co czyni *Ed anche Beppe amò* istotnym elementem w kreowaniu wizerunku Fritza w operze *L'amico Fritz*.

4.5.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii

Aria *Ed anche Beppe amò* stanowi kluczowy moment w rozwoju postaci Fritza, ukazując jego ewolucję od beztroskiego kawalera do mężczyzny świadomego znaczenia miłości. Tekst tej arii jest bogaty w poetyckie metafory, a jego analiza pozwala lepiej zrozumieć zarówno emocjonalny stan bohatera, jak i symbolikę, którą Mascagni zawarł w swoim dziele.

Pierwsz, tytułowy wers arii, wyraża zdziwienie Fritza faktem, że miłość dosięgnęła nawet jego przyjaciela. To moment uświadomienia sobie, że uczucie to nie jest wyłącznie kaprysem, lecz uniwersalnym doświadczeniem. Początkowo bohater traktuje miłość jako *febbre fatale della vita* (pol. *fatalną gorączkę życia*¹⁸³), co wskazuje na jego jeszcze sceptyczne nastawienie do tego uczucia. Jednak w miarę rozwijania się arii jego stosunek ewoluuje - od dystansu i lekkiego cynizmu po całkowite oddanie się miłości jako najwyższej wartości.

W kolejnych wersach aria obfituje w metafory związane ze światłem i ogniem. Miłość jest tutaj ukazana jako niegasnący płomień, który oświeca serce bohatera i nadaje sens jego istnieniu. Ta symbolika ma głębokie znaczenie - Mascagni kreśli miłość nie tylko jako uczucie romantyczne, ale niemal jako boskie objawienie, które oświeca duszę.

¹⁸³ Tłumaczenie dosłowne.

Ciekawym kontrastem jest odniesienie do nocnego światła i słońca: *Blanda è la luce che a notte scende, sfolgora il sole possente ognor, pure il tuo raggio su tutti splende*. Oznacza to, że światło miłości jest ponad naturalnymi cyklami świata, świeci zawsze i dla wszystkich. To nadaje miłości wymiar absolutny i uniwersalny.

Najbardziej znamieny jest finał arii, w którym Fritz wykrzykuje *la vita è amor!*. To kulminacja jego refleksji nad miłością - z początkowego dystansu przechodzi do pełnego zaakceptowania jej jako sensu życia. Powtórzenia *amor! amor!* mają nie tylko funkcję retoryczną, ale też podkreślają intensywność emocji bohatera, który już nie może i nie chce walczyć z uczuciem.

Tekst arii jest napisany w podniosłym, poetyckim stylu, w którym dominują metafory i personifikacje. Miłość ukazana jest jako światło, ogień, tchnienie życia - co dodaje jej niemal sakralnego charakteru. Ciekawym aspektem jest również użycie imperatywów i apostrof: *Oh, splendi, eterna, limpida face, spanditi, o palpito generator!* (pol. *O, świeć wieczny, przejrzysty płomieniu, rozprzestrzeń się, o tchnienie stwórcze!*¹⁸⁴). Ten rodzaj ekspresji nadaje arii dramatycznego rozmachu i sprawia, że staje się ona czymś więcej niż osobistym monologiem - to niemal hymn ku czci miłości. Cały tekst arii wraz z tłumaczeniem przedstawiony został w poniższej tabeli nr 19.

Tabela nr 19: Tekst i tłumaczenie arii *Ed anche Beppe amò* z III aktu opery *L'amico Fritz* P. Mascagniego.

Tekst oryginalny w języku włoskim	Tłumaczenie tekstu na język polski ¹⁸⁵
<i>Ed anche Beppe amò!</i> <i>anche al suo core si apprese questa febbre</i> <i>fatale della vita!</i> <i>anch'ei si accese del male che delizia e fa</i> <i>soffrir!</i> <i>O amore, o bella luce del core,</i> <i>fiammella eterna che il mondo ha in sè ,</i> <i>mesta carezza, lieto dolore,</i> <i>la vita è in te!</i> <i>Blanda è la luce che a notte scende sfolgora</i> <i>il sole possente ognor, pure il tuo raggio su</i> <i>tutti splende,</i>	<i>I nawet Beppe kochał!</i> <i>Nawet jego serce ogarnęła</i> <i>gorączka śmiertelna życia!</i> <i>Także go rozpalila</i> <i>ta choroba, co cieszy</i> <i>I sprawia ból!</i> <i>O miłości, o piękne światło serca,</i> <i>Płomyku wieczny, który świat masz w sobie,</i> <i>Smutna pieszczoto, radosny bólu,</i> <i>Życie jest w tobie!</i> <i>Łagodne jest światło, które nocą wygasa,</i> <i>Lśni słońce potężne zawsze,</i>

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Tłumaczenie: Tymoteusz Polak

<i>luce del cor! luce del cor!</i> <i>Oh, splendi, eterna, limpida face, spanditi, o</i> <i>palpito generator!</i> <i>Oh, canta, canta l'inno di pace:</i> <i>la vita è amor !</i> <i>la vita è amor !</i> <i>Amor ! Amor !</i>	<i>Lecz twój promień nad wszystkimi świeci,</i> <i>Światło serca! Światło serca!</i> <i>Och! Świeć, wieczny czysty płomieniu,</i> <i>Rozprzestrzeniaj się, o pulsie życia!</i> <i>Och! Niebo śpiewa hymn pokoju:</i> <i>Życie to miłość!</i> <i>Życie to miłość!</i> <i>Miłość! Miłość!</i>
---	--

Aria *Ed anche Beppe amò* stanowi emocjonalną kulminację dla postaci Fritza, ukazując jego wewnętrzną przemianę. Poprzez bogatą metaforę, symbolikę światła i ognia oraz poetycki styl, tekst tej arii w mistrzowski sposób oddaje ewolucję bohatera od dystansu do pełnego oddania się miłości. Fritz, który z początku postrzega miłość jako "gorączkę życia", w końcowych frazach arii otwarcie ją celebrować jako najważniejszą wartość istnienia.

4.5.2 Analiza muzyczna

Aria *Ed anche Beppe amò* wraz z codą jest dwuczęściowym utworem wokalnym utrzymanym w metrum 4/4, z recytatywem w tonacji *B-dur* i arią w tonacji *Ges-dur*. Jej dokładną strukturę ilustruje poniższa tabela:

Tabela nr 20: Schemat budowy formalnej arii *Ed anche Beppe amò* z III aktu opery *L'amico Fritz* P. Mascagniego.

Struktura	Wstęp	Recytatyw	Dwuczęściowa forma					
Części			A		Łącznik	A ¹		Coda
Odcinki			<i>a</i>	<i>b</i>		<i>a¹</i>	<i>c¹</i>	
Takty	1-3	4-12	13-19	20-27	28-29	30-33	34-39	40-42

Pod koniec intermezza w trzecim akcie opery Fritz doświadcza głębokiego emocjonalnego rozdarcia, będącego wynikiem świadomości, że nigdy więcej nie zobaczy Suzel. Odległy śpiew chóru buduje atmosferę melancholii, podczas gdy bohater wyraża swoją tęsknotę w nieskładnych wypowiedziach. Spotkanie z Beppem jedynie pogłębia jego smutek, intensyfikując uczucie nostalgii, po czym Beppe opuszcza scenę. W stanie emocjonalnego przygnębienia Fritz wykonuje arię *Ed anche Beppe amò*, będącą wyrazem jego tęsknoty i rozdarcia.

Strukturalnie, wstęp oraz recytatyw obejmują takty 1–12. W tej części partytury instrumenty smyczkowe wykonują tremolo, natomiast sekcja instrumentów dętych utrzymuje długie, statyczne dźwięki, co wzmacnia wrażenie zawieszenia i napięcia emocjonalnego (patrz przykład 4.39).

The image shows a page from a musical score. It features staves for various instruments: Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), and French Horn (Fr.). There is also a vocal line for Fritz. The tempo is marked 'Sost.º (♩ = 66)' and the dynamic is 'p. legatissimo'. The lyrics are: 'Ed anche Beppe - mò!... An- che al suo cor... siap- pre-se...'. The score is written in F major and 4/4 time.

Przykład 4.39: P. Mascagni, aria *Ed anche Beppe amò* z III aktu opery *L'amico Fritz*, takty: 4-6¹⁸⁶.

Właściwa część arii rozpoczyna się w takcie 13, gdzie partia wokalna jest pięknie zapowiedziana lirycznym pasażem F-dur solo skrzypcowym. W kolejnym, 14. takcie, pojawia się opadający pochód melodyczny o charakterze westchnienia, który symbolizuje smutek bohatera oraz jego niespełnione pragnienie miłości (patrz przykład 4.40). Dynamika tej frazy oznaczona jest jako *pp* (*pianissimo*), co podkreśla jej delikatność i subtelność. W kolejnych taktach narastające napięcie dynamiczne osiąga swój szczyt w takcie 18, po czym melodia

¹⁸⁶ Wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d., pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym s. 265 – 274.

opada, a atmosfera staje się mniej napięta. Smyczki kontynuują wykonywanie *tremolo*, podczas gdy instrumenty dęte nadal utrzymują długie wartości rytmiczne, podtrzymując nastrój kontemplacji i melancholii.

Fr. *ppp* [9] *Larghissimo e molto sostenuto*
 Os - - mo - re, o bella luce del co - re, fiammelle -
col canto *div.* *ppp*
col canto *ppp*

Przykład 4.40: P. Mascagni, aria *Ed anche Beppe amò* z III aktu opery *L'amico Fritz*, takty: 13-15¹⁸⁷.

Odcinek *b* (takty 20–27) otwierają dwie dwutaktowe frazy oparte na podobnym materiale melodycznym, jednak z progresywnym, wznoszącym przesunięciem. Dodatkowe użycie motywu triolowego na początku frazy buduje wrażenie przyspieszenia akcji oraz pogłębia rozwój emocjonalny bohatera (patrz przykład 4.41).

Fr. - te! Bianolalalu - ce che a notte scen - de,
Tutti u *V*
Tutti ppp
unite
Tutti ppp
Tutti ppp

Przykład 4.41: P. Mascagni, aria *Ed anche Beppe amò* z III aktu opery *L'amico Fritz*, takty: 19-21¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Ibidem.

Te zabiegi kompozytorskie mają na celu urozmaicenie materiału, który w dużej mierze opiera się na klasycznej budowie frazy w stylu *belcanto*, jednocześnie pozostając w zgodzie z realistycznym stylem oper werystycznych. Obie frazy doprowadzają do pięknie rozwiniętej kulminacji (takty 24 – 26), bogatej w chromatyczne urozmaicenia i progresje modulujące, co jeszcze bardziej podkreśla wspomniane wyżej pragnienie miłości. Całość wycisza pasaż harfy w takcie 29, zamykając część A arii (patrz przykład 4.42).



Przykład 4.42: P. Mascagni, aria *Ed anche Beppe amò* z III aktu opery *L'amico Fritz*, takty: 24-27¹⁸⁹.

Repryza A¹ rozpoczyna się w takcie 30, gdzie powraca fraza otwierająca arię, jednak w zmodyfikowanej formie. Modyfikacja ta polega na znacznym skróceniu motywu oraz budowaniu niezwykle energetycznego apogeum całej arii, które kulminuje w takcie 37 na wysokim b1. Mascagni wirtuozowsko prowadzi linię wokalną ku temu punktowi kulminacyjnemu, dając śpiewakowi możliwość pełnego wybrzmienia głosu. Jest to triumf miłości, wyrażony w słowach *La vita è amor!* („Życie to miłość!”), które bohater wykonuje z pełnym przekonaniem i siłą ekspresji (patrz przykład 4.43).

Bogata faktura orkiestrowa wspomaga budowanie kulminacji poprzez intensywne tremola smyczków, wsparcie melodii przez instrumenty dęte oraz akcentowane wejścia kotłów, co dodatkowo podkreśla dramatyzm i emocjonalne napięcie.

Aria kończy się dwoma lirycznymi motywami na słowach *Amor, amor...*, które symbolizują namiętne poddanie się sile uczucia oraz jego niepodważalną wartość. Ostateczny pasaż harfy w tonacji Ges-dur, wykonany w dynamicznym *pianissimo*, zamyka utwór niczym klamra, pozostawiając bohatera w stanie refleksji i melancholijnej zadumy.

¹⁸⁹ Ibidem.



Przykład 4.43: P. Mascagni, aria *Ed anche Beppe amò* z III aktu opery *L'amico Fritz*, takty: 37-40¹⁹⁰.

Aria *Ed anche Beppe amò* jest przykładem mistrzowskiego połączenia środków stylistycznych charakterystycznych zarówno dla tradycji belcanta, jak i dla opery werystycznej. Struktura dwuczęściowej formy wokalne, bogata harmonia oraz wyraźnie zarysowana narracja emocjonalna sprawiają, że utwór ten pełni kluczową rolę w ukazaniu wewnętrznej przemiany bohatera. Fritz, który początkowo traktował miłość z dystansem, w tej arii uświadamia sobie jej prawdziwą wartość i znaczenie. Kulminacja na słowach *La vita è amor!* stanowi nie tylko punkt szczytowy pod względem muzycznym, ale także emocjonalnym, podkreślając przemianę bohatera i jego ostateczne poddanie się sile uczucia. Całość kończy się delikatnym wyciszeniem, symbolizującym refleksję i pogodzenie się z własnym losem, co czyni tę arię jednym z najbardziej poruszających momentów opery *L'amico Fritz*.

4.5.3. Analiza wykonawcza

Recytatyw w taktach 4–12, mimo swojej narracyjnej funkcji, cechuje się płynną i rozwiniętą linią melodyczną, co stanowi istotne przygotowanie do właściwej części arii. Wykonawca powinien zwrócić szczególną uwagę na frazowanie oraz sposób prowadzenia melodii, aby zachować naturalność i spójność wypowiedzi muzycznej. Kluczowe jest również

¹⁹⁰ Ibidem.

utrzymanie stabilnej pozycji wokalne oraz precyzyjna kontrola oddechu, umożliwiającą płynne przejścia między frazami. Dopuszczalne są subtelne pauzy oddechowe, które mogą służyć jako środek interpretacyjny podkreślający emocjonalne napięcie bohatera. W szczególności momenty oddechu mogą być wykorzystane do subtelnego zaakcentowania wewnętrznych rozterek Fritza, poprzez delikatne zawieszenia lub niemal niesłyszalne westchnienia, nadające interpretacji dodatkową głębię ekspresyjną

W takcie 13 rozpoczyna się właściwa aria. Pierwszą jej część (takty: 13-27) należy wykonać w nieco bardziej entuzjastyczny sposób, jednocześnie nie zapominając o targającym Fritzem poczuciu straty. Fritz lamentuje przez to, że miłość jest piękna, a jednocześnie sprawia, że ludzie cierpią. Interpretacja tego fragmentu powinna oddawać jego wewnętrzny konflikt. Choć jest głęboko zakochany w Suzel, bohater nie wyznaje jej swoich uczuć. Nie chce stwarzać problemów innym osobom, trudno jest mu jednak pogodzić się ze stratą (patrz przykład 4.44).



Przykład 4.44: P. Mascagni, aria *Ed anche Beppe amò* z III aktu opery *L'amico Fritz*, takty: 13-15¹⁹¹.

Częstotliwość oddechu w tym fragmencie ulega zmianie, znacząco zwiększając się w porównaniu do recytatywu. Wykonawca może zastosować delikatne westchnienia jako środek interpretacyjny, podkreślający emocjonalne rozdarcie bohatera. Ich funkcja jest dwójaka: po pierwsze, mają one uwydatnić tęsknotę Fritza za Suzel i jego wewnętrzny sprzeciw wobec jej odejścia, po drugie, stanowią reakcję na wyznanie Beppego, którego własne doświadczenia miłosne jedynie pogłębiają smutek protagonisty. Kluczowe jest zachowanie stabilnej techniki oddechowej, umożliwiającej płynne prowadzenie frazy. W szczególności w taktach 20–23 wokalista powinien zwrócić uwagę na spójność linii melodycznej oraz jej muzyczne rozwinięcie (patrz przykład 4.45).

¹⁹¹ Wyciąg fortepianowy, wyd. CASA MUSICALE SONZOGNO-MILANO, s. 139-142, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym s. 265 – 274 niniejszej pracy.



Przykład 4.45: P. Mascagni, aria *Ed anche Beppe amò* z III aktu opery *L'amico Fritz*, takty: 20-23¹⁹².

Częstotliwość oddechu w kolejnych taktach (29–39) pozostaje zbliżona do poprzedniego fragmentu. Szczególną uwagę należy poświęcić odcinkowi *c*, prowadzącemu do kulminacji utworu, gdzie konieczne jest wzięcie głębszego wdechu w celu odpowiedniego przygotowania się do wykonania wysokich dźwięków w takcie 37. Istotne jest utrzymanie stabilnej dynamiki oraz kontrolowanego oddechu, co pozwoli na zachowanie spójności frazy. W tym miejscu kluczowe staje się również świadome podparcie oddechowe ze strony przepony, zapewniające pewność i nośność brzmienia (patrz przykład 4.46).

¹⁹² Ibidem.



Przykład 4.46: P. Mascagni, aria *Ed anche Beppe amò* z III aktu opery *L'amico Fritz*, takty: 29-34¹⁹³.

Warstwa emocjonalna tego fragmentu nabiera bardziej entuzjastycznego charakteru w porównaniu do poprzedniej części. Fritz odnajduje w sobie siłę, co odzwierciedla zarówno jego odwagę, jak i afirmację życia.

Aria *Ed anche Beppe amò* nie należy do utworów wyjątkowo wymagających technicznie, jednak stawia przed wykonawcą istotne wyzwania interpretacyjne. Kluczową rolę odgrywa precyzyjna kontrola oddechu, frazowanie oraz umiejętność operowania środkami wyrazu wokalnego w celu oddania emocjonalnej głębi postaci. Bogata w oznaczenia wykonawcze partytura wymaga od śpiewaka nie tylko wierności zapisowi kompozytora, ale także elastyczności interpretacyjnej, pozwalającej na ukazanie wewnętrznych przeżyć bohatera. Ostatecznie sukces wykonania tej arii zależy od umiejętności połączenia techniki wokalne z ekspresją, co pozwala w pełni oddać dramatyzm i subtelność emocji zawartych w muzyce Mascagniego.

¹⁹³ Ibidem.

4.6 Obraz muzyczny Des Grieux w arii *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut* G. Pucciniego

Opera *Manon Lescaut* Giacomo Pucciniego miała swoją premierę 1 lutego 1893 roku w Teatro Regio w Turynie. Była to trzecia opera w dorobku kompozytora i jednocześnie dzieło, które przyniosło mu międzynarodową sławę. Inspiracją dla libretta stała się powieść *Historia Manon Lescaut i kawalera des Grieux* (1731) autorstwa Abbé Prévosta, jednak tekst opery został opracowany przez kilku współpracujących librettystów, w tym Ruggera Leoncavalla, Marca Pragi, Domenica Olivy oraz Luigiego Illicę.

Puccini, choć początkowo sceptyczny wobec ponownego opracowania historii Manon (po operze Jules'a Masseneta), ostatecznie stworzył dzieło o zupełnie innym charakterze – pełne namiętności, dramatycznych zwrotów akcji i rozbudowanej partytury orkiestrowej. *Manon Lescaut* jest uznawana za dzieło przejściowe między werystycznym stylem *Cavallerii rusticany* Mascagniego a dojrzałym stylem Pucciniego, który w pełni rozwinął się w późniejszych operach.

Aria *Donna non vidi mai* pojawia się w I akcie i jest jednym z kluczowych momentów opery. Wykonuje ją młody kawaler René Des Grieux, który po raz pierwszy spotyka Manon i natychmiast się w niej zakochuje. Aria ta pełni funkcję miłosnego wyznania, oddając gwałtowność i siłę uczucia bohatera już od pierwszego wejrzenia. Puccini poprzez szeroko zarysowaną linię melodyczną oraz bogate brzmienie orkiestry kreuje obraz idealizowanego uczucia, które staje się osią dalszej akcji opery. Ten fragment nie tylko przedstawia emocjonalny stan Des Grieux, ale również wprowadza główny temat miłosny, który będzie powracał w późniejszych aktach w zmienionych formach, odzwierciedlając rozwój relacji bohaterów i ich tragiczny los.

4.6.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii

Aria *Donna non vidi mai* pochodzi z pierwszego aktu opery i jest jednym z kluczowych momentów w kreacji postaci kawalera des Grieux. Po krótkiej rozmowie z Manon bohater pozostaje sam i wyznaje swoje nagłe, intensywne uczucie. Aria ta jest wyrazem jego zachwyty i niemal ekstatycznego uniesienia na myśl o nowo poznanej dziewczynie. Stanowi moment introspekcji, w którym emocje Des Grieux zostają ukazane w sposób pełen liryzmu i ekspresji.

Tekst arii, pełen poetyckich metafor i subtelnych obrazów, podkreśla głębię uczucia, które ogarnia bohatera. Początkowe słowa – *Donna non vidi mai simile a questa!* (pol. *Nigdy*

*nie widziałem kobiety podobnej do niej!*¹⁹⁴) – stanowią jednoznaczne wyznaczenie zachwyty i podziwu. Kolejne wersy, *A dirle: Io t'amo, A nuova vita l'alma mia si desta* (pol. *Powiedzieć jej: Kocham cię – do nowego życia budzi się moja dusza*¹⁹⁵), ilustrują całkowitą transformację emocjonalną Des Grieux. Miłość do Manon pojawia się nagle, ale ma charakter absolutny i pełen namiętności, co podkreśla melodyczna płynność oraz szerokie frazowanie arii.

Szczególnie interesującym elementem tekstu jest powracający refren „*Manon Lescaut mi chiamo!*” (pol. *Manon Lescaut się nazywam!*¹⁹⁶), który zostaje powtórzony kilka razy. Imię ukochanej staje się dla bohatera niemal zaklęciem, echem dźwięczącym w jego myślach. Powtórzenia słów *O, sussurro gentil, Deh! Non cessar!* (pol. *O delikatny szept, ach, nie milknij!*¹⁹⁷) podkreślają, że Des Grieux wciąż na nowo przeżywa chwilę ich spotkania, rozkoszując się samą myślą o Manon. Cały tekst utworu wraz z tłumaczeniem na język polski zamieszczony został w poniższej tabeli nr 21.

Tabela nr 21: Tekst i tłumaczenie arii *Donna non vidi* z I aktu opery *Manon Lescaut* G. Pucciniego.

Tekst oryginalny w języku włoskim	Tłumaczenie tekstu na język polski ¹⁹⁸
<i>Donna non vidi mai simile a questa!</i> <i>A dirle: Io t'amo</i> <i>A nuova vita l'alma mia si desta</i> <i>“Manon Lescaut mi chiamo !”</i> <i>Come queste parole profumate</i> <i>Mi vagan nello spirto</i> <i>E ascese fibre vanno a carezzare</i> <i>O, sussurro gentil</i> <i>Deh! non cessar</i> <i>Deh! non cessare!</i> <i>O, sussurro gentil</i> <i>Deh! non cessare</i> <i>Deh! non cessar</i> <i>“Manon Lescaut mi chiamo !”</i>	<i>Cóż za anielska postać ma w oczach niebo !</i> <i>Powiedzieć jej: kocham,</i> <i>Najpierwszą duszy stało się potrzebą.</i> <i>“Manon Lescaut me imię !”</i> <i>Te wyrazy do serca wprost sięgają,</i> <i>Nieznane wprzód wrażenia,</i> <i>Nieznane żądze budząc w duszy mojej.</i> <i>Niech mnie jeszcze ich dźwięk</i> <i>Ich dźwięk melodii niech mnie poi !</i> <i>Niech mnie jeszcze ich dźwięk</i> <i>Melodią poi, niechaj mnie poi !</i> <i>“Manon Lescaut me imię !”</i>

¹⁹⁴ Tłumaczenie dosłowne.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ Ibidem.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ Tłumaczenie: Piotr Maszyński.

<i>Sussu ro gentil! Deh! non cessar</i> <i>Deh! non cessar! Deh! non cessar</i>	<i>Wyrazów tych dźwięk niech poi mnie !</i> <i>Niech poi mnie ! Niech poi mnie !</i>
--	---

Pod względem muzycznym aria oparta jest na szerokiej skali i charakteryzuje się lirycznym prowadzeniem frazy, wzbogaconym o subtelne crescendo i diminuenda, które podkreślają emocjonalne napięcie. Melodyka arii, jej bogata harmonia i delikatne akompaniamenty smyczkowe nadają jej intymny, a zarazem podniosły charakter. Wykonanie tej arii wymaga od śpiewaka doskonałej kontroli oddechu, precyzyjnego frazowania oraz umiejętności budowania ekspresji poprzez stopniowe narastanie emocji.

W kontekście całej opery aria *Donna non vidi mai* pełni funkcję ekspozycji uczuć głównego bohatera, stanowiąc muzyczne wprowadzenie do jego dalszej historii. Des Grieux, w tym momencie jeszcze pełen młodzieńczego idealizmu, jawi się jako postać zdominowana przez swoje uczucia, co Puccini mistrzowsko oddaje zarówno w warstwie tekstowej, jak i muzycznej.

4.6.2 Analiza muzyczna

Aria *Donna non vidi mai* jest utworem wokalnym o kontrastowo przetwarzanym temacie i dwuczęściowej budowie, utrzymanym w metrum 3/4 i tonacji B-dur. Struktura arii obejmuje wstęp, część A i część B, co ilustruje poniższa tabela nr 22:

Tabela nr 22: Schemat budowy formalnej arii *Donna non vidi* z I aktu opery *Manon Lescaut* G. Pucciniego.

Części	Wstęp	A				B			
Frazy		<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>b'</i>	<i>d</i>	<i>d'</i>	<i>c'</i>	<i>b²</i>
Takty	1-4	5-8	9-12	13-16	17-20	21-24	25-28	29-32	33-34

Wstęp arii stanowi homogeniczny materiał muzyczny o spójnej charakterystyce. Jego najbardziej wyrazistą cechą jest sposób, w jaki Puccini buduje atmosferę lekkości i radości

poprzez naprzemienne powtarzanie zdekomponowanych motywów melodycznych, rozwijających się progresywnie na tle harmonii. Warstwa muzyczna odzwierciedla stan emocjonalny Des Grieux, który natychmiast ulega fascynacji Manon. Jego uczucia, pełne idealizmu i uniesienia, zostają uchwycone w lekkim, swobodnym charakterze wstępu.

Puccini w mistrzowski sposób łączy tu ekspresję i subtelność emocjonalność, ukazując wrażliwość bohatera już od pierwszych taktów. Jasna i śpiewna melodyka tej sekcji wprowadza słuchacza w atmosferę młodzieńczej miłości, jednocześnie sugerując intensywność uczucia, które zdominuje dalszą część arii.

Część A (takty 5-21) składa się z czterech, czterotaktowych odcinków. Pierwszy fragment (a) wprowadza miękka i pełna ciepła fraza. Zapowiada ona ton emocjonalny całej arii. Charakteryzuje ją szeroko zarysowana partia wokalna, składająca się głównie z repetycji i rytmów punktowanych. Partia skrzypiec złożona jest z pionów akordowych, podczas gdy kontrabasy i wiolonczelę grają krótkie, pojedyncze dźwięki. W partii harfy słychać rozłożone *arpeggio* (patrz przykład 4.47).

Arpa *pp*

DES GRIEUX

Don - na non vi - di ma - i si - mi - lea que - stal.....

Viol. *gli altri div. l. legg.*

V.le

Vo. *pizz.*

Cb. *pizz.*

And.te lento ♩ = 63

Przykład 4.47: G.Puccini, aria *Donna non vi di mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 5-8¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Wyd. Milan: G. Ricordi, 1915, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym s. 275 – 285 niniejszej pracy.

W drugim odcinku (*b*) akompaniament ulega stopniowej metamorfozie. Rozłożone akordy przechodzą do rejestru basowego i stają się krótsze, co zapowiada lokalną kulminację. Osiągnięta zostaje ona w momencie melodycznego skoku w partii wokalne, który ma miejsce w takcie 11. Des Grieux wspomina Manon i po raz pierwszy, odważnie i bezpośrednio, wyraża miłość, jaką do niej czuje. Głosy basowe budzą się do życia, podczas gdy partia skrzypiec przywołuje motyw z frazy *a* (patrz przykład 4.48).

Przykład 4.48: G.Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 11-14²⁰⁰.

Na przestrzeni odcinka *c* materiał muzyczny ulega większym modyfikacjom. Skrzypce prowadzą dwudźwięki, zaś w partii altówek brzmia triole i pojedyncze dźwięki. Instrumenty dęte przestają grać (patrz przykład 4.49).

Fragment zamykający pierwszą część arii A, odcinek *b*¹ pod względem materiału muzycznego jest niemal taki sam jak pierwotny *b*. W takcie 19, w drugiej grupie drobnych wartości, głos osiąga jednak kulminacyjny dźwięk *b*¹, co nadaje temu fragmentowi większe napięcie emocjonalne i doprowadza całą część do jej kulminacji. Emocje, które czuje Grieux, narastają na tyle, że nie może on ukryć miłości, jaką darzy Manon. Nie może się doczekać, aż ją jej wyzna. Partia instrumentów smyczkowych w tym fragmencie jest zbliżona do materiału, który Puccini wykorzystał we frazie *c*.

²⁰⁰ Ibidem.

Przykład 4.49: G.Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 14-16²⁰¹.

Fragment zamykający pierwszą część arii (A), odcinek b1, jest pod względem materiału muzycznego niemal tożsamy z pierwotnym b. W takcie 19, w drugiej grupie drobnych wartości, głos osiąga jednak punkt szczytowy na dźwięku b1, co intensyfikuje napięcie emocjonalne i prowadzi do apogeum całej sekcji. Narastające uczucia Des Grieux osiągają poziom, w którym nie jest on już w stanie ukrywać miłości do Manon. Oczekuje z niecierpliwością momentu, gdy będzie mógł jej to wyznać. Warstwa instrumentalna, szczególnie partia smyczków, wykazuje wyraźne podobieństwo do materiału zastosowanego przez Pucciniego we frazie c, co podkreśla spójność strukturalną i dramaturgiczną całej arii (patrz przykład 4.50).

Pierwsza część arii (A) nawiązuje do klasycznej formy włoskiej serenady, gdzie frazy wokalne charakteryzują się symetrią oraz rozwiniętą kantyleną. W dalszej części (takty 13–21) struktura ulega zmianie – pojawia się swoista forma dialogu, w którym Des Grieux przywołuje słowa Manon, powtarzając je w myślach i prowadząc wyimaginowaną rozmowę.

²⁰¹ Ibidem.

Przykład 4.50: G.Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 19-21²⁰².

W części B (t. 22–34) frazy ulegają znacznemu skróceniu, a ich struktura opiera się na dwóch kontrastujących motywach: *O sussurro gentil* (pol. *O delikatny szept*²⁰³) oraz *Deh! non cessar* (pol. *Ach, nie milknij*²⁰⁴). Puccini konstruuje dramatyzm tej sekcji poprzez zestawienie tych dwóch elementów.

Motyw *O sussurro gentil* opiera się na subtelnych repetycjach połączonych z legatowanym skokiem interwałowym, wykonywanym zazwyczaj w delikatnej dynamice *piano*, często z lekkim *ritardando*, co oddaje marzycielski charakter wspomnień bohatera (patrz przykład 4.51).

²⁰² Ibidem.

²⁰³ Tłumaczenie dosłowne.

²⁰⁴ Ibidem.

Przykład 4.51: G.Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 22-25²⁰⁵.

Z kolei wykrzyknienie "*Deh! non cessar!*" jest pełnym namiętności wołaniem, wyrażającym pragnienie Des Grieux, by słowa Manon na zawsze pozostały w jego sercu. Fraza ta charakteryzuje się szybkim przebiegiem wznoszącym, dynamicznym *crescendo* oraz przyspieszeniem *con anima*, co podkreśla zarówno emocjonalne napięcie, jak i siłę uczucia głównego bohatera (patrz przykład 4.52).

²⁰⁵ Wyd. Milan: G. Ricordi, 1915, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym s. 275 – 285 niniejszej pracy.

Przykład 4.52: G. Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 26-28²⁰⁶.

W ostatnim odcinku arii (t. 32–34) kontrast między tymi dwoma motywami osiąga swój punkt kulminacyjny. Puccini rozpoczyna "*O sussurro gentil*" niemal efemerycznym *pp*, budując frazę z dodatkowym *rallentando* i fermatą na pauzie w orkiestrze, co sprawia wrażenie muzycznego zatrzymania. Jednak emocje bohatera nie cichną – następuje ostateczna kulminacja w "*Deh! non cessar!*", zakończona ekspresyjnym wybuchem na wysokim b^1 oraz kadencyjnym domknięciem arii (patrz przykład 4.53).

²⁰⁶ Ibidem.

Przykład 4.53: G. Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 32-34²⁰⁷.

Całość analizy ukazuje, że *Donna non vidi mai* to nie tylko popisowa aria tenorowa, lecz przede wszystkim kunsztownie skonstruowany monolog wewnętrzny, w którym każdy element muzyczny służy podkreśleniu emocjonalnej podróży bohatera. Dzięki mistrzowskiej orkiestracji i wyrafinowanej linii melodycznej Puccini kreuje jeden z najbardziej poruszających momentów w całej operze, stanowiący kluczowy punkt w rozwoju postaci Des Grieux.

4.6.3 Analiza wykonawcza

Interpretacja arii *Donna non vidi mai* wymaga od śpiewaka nie tylko doskonałej techniki wokalne, ale również głębokiego zrozumienia emocjonalnego i psychologicznego bohatera. Des Grieux jest postacią pełną młodzieńczej pasji, a jego wyznanie miłości w tej arii stanowi kluczowy moment w budowaniu jego wizerunku jako romantycznego i impulsywnego kochanka. Śpiewak musi umiejętnie balansować pomiędzy liryzmem frazy a dramatycznym napięciem, wykorzystując bogactwo środków wokalnych, takich jak legato, subtelne cieniowanie dynamiczne oraz precyzyjne frazowanie. Wysoka tessitura arii wymaga stabilnego wsparcia oddechowego i umiejętnego operowania rejestrem, zwłaszcza w kulminacyjnych momentach na wysokim *b*¹. Dodatkowo, konieczne jest odpowiednie

²⁰⁷ Ibidem.

operowanie tempem i agogiką, aby oddać zmienne stany emocjonalne bohatera, od marzycielskiej kontemplacji po gwałtowne uniesienie.

Wykonując początkową frazę a, w której Des Grieux zatapia się we wspomnieniach, śpiewak powinien dążyć do uzyskania miękkiego, subtelnego brzmienia o niewielkim wolumenie. Oddech powinien pozostać stabilny i naturalny, stanowiąc solidne wsparcie dla delikatnej kantyleny. Wzmocnienie dźwięku może nastąpić w dwóch ostatnich taktach frazy, zwłaszcza w momencie osiągnięcia dźwięku g^1 , co podkreśli emocjonalną ekspresję i stopniowe narastanie napięcia muzycznego (patrz przykład 4.54).

AND^{te} LENTO ♩ = 63
con accento appassionato

Don - na non vi - di ma - i
我 从 来 没 有 见 过

AND^{te} LENTO. ♩ = 63

pp *P con espress. dolce*

si - mi - le a que - sta!..... A dir - le: io
这 样 的 美 人! 对 她 说: 我

cres.

Przykład 4.54: G. Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 1-2²⁰⁸.

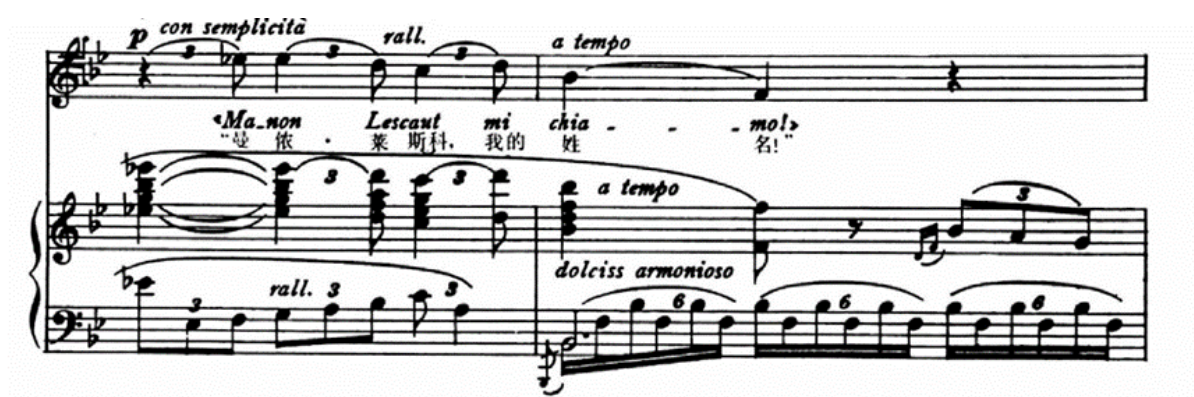
W takcie 11 frazy b głos sięga dźwięku a . Aby poradzić sobie z wykonaniem tego wysokiego dźwięku, śpiewak powinien zawczasu przygotować oddech, dać mu silne, podparcie przeponowe i zaśpiewać wysoki dźwięk pełnym, jasnym tonem (patrz przykład 4.55).

²⁰⁸ Wyciąg fortepianowy, wyd. Selected Works of Foreign Operas - tenor arias, s. 106-109, Shanghai Music Publishing House, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym s. 275 – 285 niniejszej pracy.



Przykład 4.55: G. Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 11-13²⁰⁹.

We kolejnym odcinku *c* Des Grieux powtarza słowa, przed momentem poznanej kobiety: *Manon Lescaut mi chiamo!*. Jest to moment głębokiego emocjonalnego uniesienia, w którym bohater niemal namacalnie odtwarza brzmienie jej głosu. Fraza powinna być śpiewana z wyjątkową miękkością i szerokością, oddając subtelność i delikatność wspomnienia. Wokalista powinien zadbać o wyrównane frazowanie i płynne prowadzenie linii melodycznej, eksponując jej marzycielski charakter. Barwa głosu w tym fragmencie powinna być ciepła i świetlista, unikając nadmiernej emfazy dynamicznej, aby zachować intymny ton wyznania. Precyzyjna kontrola oddechu pozwoli na swobodne kształtowanie frazy, podkreślając uczuciowe napięcie oraz nostalgiczne zapatrzenie Des Grieux w postać Manon (patrz przykład 4.56).



Przykład 4.56: G. Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 15-16²¹⁰.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ Ibidem.

We frazie b¹ następuje kulminacja części A, wymagająca od śpiewaka pełnego wykorzystania techniki wokalne: głębokiego, podpartego oddechu, właściwego ustawienia rezonansu oraz odpowiedniego ukształtowania aparatu fonacyjnego w celu uzyskania jasnego i metalicznego brzmienia głosu tenorowego. Dźwięk b¹ powinien być osadzony w tzw. rezonansie głowowym, co oznacza optymalne wykorzystanie przestrzeni rezonansowych w górnej części jamy ustnej i zatok czołowych. Śpiewak powinien dążyć do skierowania dźwięku ku górze, w stronę punktu określanego jako "maski" – obszaru między oczami i czołem. Takie ustawienie pozwala na pełniejsze brzmienie oraz swobodne prowadzenie linii melodycznej, unikając nadmiernego napięcia krtaniowego (patrz przykład 4.57).



Przykład 4.57: G. Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 19-20²¹¹.

Część B kontrastuje z częścią A, zarówno pod względem harmonicznym, jak i emocjonalnym. W miarę rozwoju warstwy muzycznej następuje stopniowa zmiana nastroju Des Grieux – od euforii ku refleksji i melancholii. W odcinkach d i d¹ słychać jego wewnętrzny niepokój oraz rosnącą niepewność w obliczu nadchodzącego rozstania z Manon.

Z tego względu w tym fragmencie wykonawca powinien zastosować bardziej subtelne operowanie oddechem, aby uzyskać delikatniejszą i lekko zamgloną barwę głosu, oddającą przygaszone emocje bohatera. W miarę opadania linii melodycznej aż do dźwięku e, konieczne jest zachowanie stabilności brzmienia, co wymaga pełnego wykorzystania rezonansu głowowo-piersiowego. Śpiewak powinien zadbać o wysoką, lecz rozluźnioną pozycję krtani, odpowiednie podparcie oddechowe oraz umiejętne balansowanie ciśnieniem subglottalnym, aby uniknąć nadmiernego napięcia w niskim rejestrze. Dążenie do subtelnego, eterycznego

²¹¹ Ibidem.

tonu pozwoli na wyraziste oddanie emocji przygnębienia i nostalgii, jakie w tym momencie przeżywa bohater (patrz przykład 4.58).



Przykład 4.58: G. Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 23-24²¹².

Fraza *c*¹ opatrzona jest określeniem *forte*, co wskazuje na konieczność wyrazistej i intensywnej emisji dźwięku. W tej części arii po raz ostatni Des Grieux wspomina słowa Manon. Tym razem zostają one wyrażone z większą siłą emocjonalną i przeniesione do wyższego rejestru w porównaniu do poprzednich wariacji. Taki zabieg kompozytorski symbolizuje narastającą intensywność uczuć bohatera, który w kulminacyjnym momencie arii z pełnym przekonaniem i determinacją wyznaje swoje zauroczenie.

Technicznie, wykonanie tej frazy wymaga szczególnie stabilnego podparcia oddechowego, pozwalającego na pełne, nośne brzmienie w górnym rejestrze. Śpiewak powinien zadbać o otwartą przestrzeń wokalną, wysokie podniebienie miękkie i właściwe ustawienie krtani, aby uniknąć napięcia i umożliwić swobodne prowadzenie frazy. Kluczowe jest także precyzyjne frazowanie oraz umiejętne operowanie dynamiką, tak aby stopniowo budować napięcie i nadać finalnemu powtórzeniu wyraz pełnej ekspresji emocjonalnej. Fraza powinna być wykonana z wyrazistym dźwiękiem i odpowiednim wsparciem rezonansowym, co pozwoli na uzyskanie potężnego, ale zarazem kontrolowanego brzmienia (4.59).

²¹² Ibidem.



Przykład 4.59: G. Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 25-27²¹³.

Wysokie b^1 w finałowej kulminacji na końcu arii wymaga nie tylko dobrego przygotowania oddechowego i emisyjnego czy siły głosu, ale także kontroli nad aparatem fonacyjnym, tak aby dźwięk był nośny i dobrze osadzony w rezonatorach głowowych. Ważne jest zachowanie odpowiedniego, zrelaksowanego ustawienia krtani co pozwala na uzyskanie klarownego brzmienia.

Dla uzyskania optymalnej projekcji dźwięku, śpiewak powinien świadomie kierować rezonans w górne partie czaszki, szczególnie w okolice zatok czołowych i nosa. Należy unikać nadmiernego napięcia mięśniowego w okolicach szyi i żuchwy, co mogłoby ograniczyć swobodę emisji. Kontrolowane otwarcie jamy ustnej oraz właściwe ustawienie języka wspomogą pełne i jednolite brzmienie dźwięku kulminacyjnego. Dobrze wyważone użycie vibrata dodatkowo podkreśli emocjonalną intensywność tej frazy, nadając jej dramatycznego wyrazu i głębi interpretacyjnej (patrz przykład 4.60).



Przykład 4.60: G. Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 32-34²¹⁴.

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ Ibidem.

Aria *Donna non vidi mai* stanowi jeden z najpiękniejszych przykładów lirycznego repertuaru tenorowego, wymagając od wykonawcy nie tylko znakomitej techniki wokalne, ale również umiejętności subtelnej operowania emocjami i dynamiką. Kluczowe aspekty wykonawcze obejmują precyzyjną kontrolę oddechu, umiejętne kształtowanie fraz oraz świadome operowanie barwą głosu w zależności od dramaturgii poszczególnych fragmentów arii.

Początkowe frazy wymagają lekkości i subtelności w brzmieniu, natomiast rozwój muzyczny prowadzi do ekspresyjnej kulminacji, w której śpiewak musi wykazać się zarówno nośnością dźwięku, jak i pełnym wsparciem rezonansowym. Szczególnie istotne jest wykorzystanie rezonansu głowowego w wysokich rejestrach oraz odpowiednie podparcie oddechowe, które umożliwia stabilność brzmienia.

Interpretacja tej arii wymaga także wyczucia narracyjnego – Des Grieux to bohater pełen młodzieńczej pasji i idealizmu, a jego wyznanie miłości do Manon powinno brzmieć zarówno autentycznie, jak i przekonująco. Przejścia między marzycielską kontemplacją a intensywnym uniesieniem emocjonalnym muszą być płynne, a każda zmiana dynamiczna i agogiczna precyzyjnie kontrolowana. Wykonawca powinien zatem dążyć do stworzenia interpretacji, która odda zarówno liryczną wrażliwość, jak i dramatyczny charakter tej sceny.

Rozdział 5. Partie tenorowe w operze werystycznej – doświadczenia wykonawcze

Proces przygotowania niniejszej pracy doktorskiej, obejmujący zarówno naukową analizę wybranych arii operowych, jak i praktyczne doświadczenie wykonawcze w postaci nagrania recitalu z utworami Ruggiera Leoncavalla, Pietra Mascagniego i Giacomina Pucciniego, pozwolił mi na dogłębne zrozumienie specyfiki partii tenorowych w operze werystycznej. W połączeniu z pogłębioną refleksją nad stylistyką, techniką wokalną oraz interpretacją, uzyskana wiedza ma charakter zarówno analityczny, jak i praktyczny. Ten rozdział stanowi syntezę zdobytych doświadczeń, łącząc teoretyczne rozważania z perspektywą wykonawczą, co pozwala na pełniejsze uchwycenie istoty tenorowego idiomu w operze werystycznej.

5.1. Rozumienie idei i estetyki opery werystycznej

Opera werystyczna stanowiła istotny zwrot w dziejach tego gatunku, redefiniując podejście do dramaturgii, języka muzycznego oraz sposobu kreowania postaci. W przeciwieństwie do wcześniejszych oper romantycznych, w których bohaterowie często należeli do świata mitów, historii czy arystokracji, weryzm koncentrował się na przedstawianiu realistycznych, nierzadko brutalnych historii osadzonych w codziennym życiu. Estetyka ta, szczegółowo omówiona w rozdziale pierwszym niniejszej pracy²¹⁵, wprowadziła do opery intensywny dramatyzm, większą naturalność śpiewu oraz ściśle zespolenie muzyki z ekspresją emocjonalną postaci.

Dla wykonawcy partii tenorowych w operze werystycznej rozumienie tych założeń jest kluczowe dla wiarygodnego oddania zarówno psychologicznej głębi bohatera, jak i jego emocjonalnej impulsywności. Wymaga to nie tylko znajomości technicznych aspektów śpiewu, lecz także umiejętności interpretacyjnej, pozwalającej na uchwycenie niuansów werystycznego stylu. W kolejnych podrozdziałach zostaną omówione wybrane aspekty estetyczne oraz sposoby kreowania postaci przez kompozytorów tego nurtu, ze szczególnym uwzględnieniem roli tenorów w budowaniu dramatycznego napięcia dzieła.

²¹⁵ Patrz rozdział I. *Pochodzenie i charakterystyka opery werystycznej*, s. 20 – 31 niniejszej pracy.

5.1.1 Wielowymiarowy obraz bohatera w partiach tenorowych w operze werystycznej

Wizerunek tenora w operze werystycznej przeszedł znaczącą transformację, odzwierciedlającą zarówno przemiany społeczne, jak i zmieniające się potrzeby estetyczne publiczności. Podczas gdy we wcześniejszych epokach tenorzy wcielali się głównie w role bohaterów o heroicznych cechach, często pochodzących z arystokracji lub mitologii, opera werystyczna przybliżyła ich do rzeczywistości zwykłych ludzi. Partie tenorowe w tym nurcie stały się bardziej złożone i różnorodne, pozwalając widzom na utożsamianie się z bohaterami i ich emocjonalnymi przeżyciami.

Zmiana ta wynikała z nowego spojrzenia na operę jako medium zdolne do ukazywania realistycznych doświadczeń i autentycznych stanów emocjonalnych. Publiczność, dotychczas przyzwyczajona do podniosłych historii, coraz częściej oczekiwała bohaterów, którzy byli bliżsi jej codziennym doświadczeniom. Kompozytorzy oper werystycznych, w dążeniu do wiernego odwzorowania ludzkiej natury, nadali tenorowym postaciom głębię psychologiczną oraz emocjonalną intensywność, czyniąc je bardziej wielowymiarowymi. W efekcie głos tenorowy stał się nośnikiem prawdziwych emocji, pełnym ekspresji i dramatycznej autentyczności.

Nie bez znaczenia były również zmiany wrażliwości estetycznej publiczności. Podczas gdy w tradycyjnych operach tenor był ucieleśnieniem heroizmu, sprawczości i majestatu, w operze werystycznej jego postać stała się bardziej introspektywna i emocjonalnie rozedrgana. Widzowie zaczęli doceniać niuanse psychologiczne i wewnętrzne konflikty bohaterów, śledząc ich wzloty i upadki z większym zaangażowaniem. W związku z tym wykonawstwo partii tenorowych w operach werystycznych wymaga od śpiewaka nie tylko doskonałej techniki wokalne, ale również głębokiej interpretacji emocjonalnej, pozwalającej na przekazanie dramatycznej prawdy postaci.

Zmiany w sposobie kreowania bohaterów tenorowych wpłynęły również na sposób, w jaki publiczność odbiera operę werystyczną. Nowa, bardziej realistyczna koncepcja tenorowego bohatera sprawiła, że przestał on być odległym, idealizowanym herosem. Zamiast tego stał się postacią, której dylematy i emocjonalne rozterki były bliskie doświadczeniom widzów. Publiczność mogła dostrzec w nim odbicie własnych przeżyć, co wzmacniało emocjonalny rezonans pomiędzy sceną a widownią.

Kluczowym elementem tej transformacji było ukazanie tenora jako bohatera zmagającego się z realnymi problemami egzystencjalnymi i społecznymi. W przeciwieństwie do wcześniejszych operowych protagonistów, postaci tenorowe w operach werystycznych

często mierzą się z presją społeczną, konfliktami rodzinnymi, moralnymi dylematami czy egzystencjalnym niepokojem. Ich doświadczenia stają się odbiciem problemów, z którymi borykają się odbiorcy, co prowadzi do głębszego zaangażowania emocjonalnego w rozwój scenicznych wydarzeń.

Ponadto tenor w operze werystycznej nie jest już postacią jednoznaczną – kompozytorzy nadają mu bogactwo emocjonalne, ukazując zarówno jego siłę, jak i słabości. Może on doświadczać skrajnych uczuć, od wielkiej miłości po rozdzierającą rozpacz, od nienawiści po żal i skrucę. Ta wielowarstwowość postaci sprawia, że publiczność nie tylko podziwia jego wokalne wykonanie, ale również angażuje się w jego psychologiczny rozwój.

Z tego względu operowa postać tenorowa stała się w nurcie weryzmu nie tylko nośnikiem emocji, lecz także narzędziem do eksplorowania złożoności ludzkiej natury. Widzowie, obserwując wewnętrzne zmagania bohatera, zostają skłonieni do refleksji nad własnymi doświadczeniami, wartościami i relacjami międzyludzkimi. Opera werystyczna, w przeciwieństwie do wcześniejszych konwencji, nie oferuje prostych odpowiedzi, lecz pozostawia przestrzeń na indywidualne interpretacje i emocjonalne przeżycia.

Podsumowując, wizerunek tenora w operze werystycznej uległ radykalnej zmianie. Zamiast kreowania heroiczych, szlachetnych postaci, kompozytorzy zwrócili się ku bardziej realistycznym, emocjonalnie złożonym bohaterom, co odpowiadało ewoluującym oczekiwaniom publiczności. Ta przemiana nie tylko pogłębiła sceniczne kreacje, ale także umożliwiła widzom silniejsze utożsamienie się z postaciami i intensywniejsze przeżywanie ich dramatów. Dzięki temu opera werystyczna stała się nie tylko spektaklem wokalnym, lecz także głęboko poruszającym doświadczeniem emocjonalnym.

5.1.2 Kreowanie wizerunku postaci przez P. Mascagniego, R. Leoncavalla i G. Pucciniego

Analiza ról tenorowych w operach Pietra Mascagniego, Ruggera Leoncavalla i Giacomina Pucciniego pozwala na dostrzeżenie kluczowych tendencji w kreowaniu postaci w operze werystycznej. Jak wykazano w poprzednich rozdziałach niniejszej pracy, każdy z tych kompozytorów stosował odmienne środki kompozytorskie i dramaturgiczne, które kształtowały unikalny obraz bohaterów scenicznych. Równocześnie można zauważyć pewne wspólne założenia, wynikające ze stylistyki opery werystycznej – dążenie do emocjonalnego realizmu, pogłębionej psychologii postaci oraz silnego związku między warstwą muzyczną a dramaturgią.

W rozdziałach 2, 3 i 4 szczegółowo przeanalizowano wybrane arie tenorowe z oper tych trzech kompozytorów, ukazując, w jaki sposób muzyka wpływa na budowanie charakteru bohatera i jego ekspresję emocjonalną. Obecnie, poszerzając tę refleksję o szerszą perspektywę stylistyczną, można wyróżnić specyfikę sposobu kreowania postaci przez każdego z tych twórców.

Pietro Mascagni, jako twórca *Cavallerii Rusticana*, stał się jednym z pionierów opery werystycznej, kładąc nacisk na bezpośredni, surowy dramatyzm oraz intensywne napięcie emocjonalne w partiach tenorowych. Postać Turiddu to jeden z najbardziej reprezentatywnych przykładów bohatera werystycznego – młody, impulsywny mężczyzna, którego losy determinują gwałtowne uczucia, namiętność i społecznie narzucone normy honoru.

Jego aria *O Lola bianca come fior di spino*, będąca swoistą serenadą, ukazuje bohatera w romantycznym świetle, jednak już w dramatycznym finale opery, w arii *Mamma, quel vino è generoso*, Turiddu w pełni ujawnia swój tragizm – staje się świadomy nieuchronności śmierci, żegnając się z matką w akcie rozpacz, przepełnionym emocjonalną ekspresją. Mascagni stosuje tu charakterystyczne środki muzyczne, takie jak nagłe zmiany dynamiczne, ekspresyjne frazy wokalne i napięcie harmoniczne, aby wzmocnić dramatyczny wymiar postaci.

Również w *L'amico Fritz* Mascagni operuje subtelną liryką i wyrazistymi kontrastami emocjonalnymi. Aria *Ed anche Beppe amò*, choć mniej dramatyczna niż partie tenorowe z *Cavallerii Rusticana*, wciąż ukazuje charakterystyczne dla Mascagniego połączenie melodyjnej kantyleny z głęboką emocjonalnością.

Styl **Ruggera Leoncavalla** wyróżnia się jeszcze większym naciskiem na skrajne stany emocjonalne i psychologiczną głębię postaci. Jego opery nierzadko przedstawiają bohaterów rozdartych wewnątrz, przeżywających ekstremalne emocje – od miłości po rozpacz, od namiętności po żądzę zemsty.

Najbardziej emblematycznym przykładem jest postać Cania w operze *Pagliacci*, którego aria *Recitar!... Vesti la giubba* jest jednym z najsłynniejszych przykładów werystycznego monologu wewnętrznego. Caniowi, jako człowiekowi i artyście, przyszło grać rolę w swoim własnym dramacie życiowym – zdradzony przez ukochaną, zmuszony jest występować przed publicznością, choć jego wnętrze rozdzierane jest bólem. Leoncavallo buduje ten dramat poprzez gwałtowne zmiany tempa, dramatyczne skoki melodyczne oraz pełne napięcia crescendo, które oddają rozedrganie psychiczne bohatera.

Bohaterowie tenorowi w operach Leoncavalla są często ukazani jako postacie silnie skonfliktowane, zderzające się z brutalną rzeczywistością i własnymi słabościami. Nie ma tu

idealizacji – kompozytor dąży do pełnego realizmu psychologicznego, ukazując bohaterów jako ludzi targanych sprzecznymi emocjami.

W twórczości **Giacoma Pucciniego** obraz bohatera tenorowego łączy w sobie zarówno dramatyzm, jak i liryzm, czyniąc postaci bardziej wielowymiarowymi i psychologicznie pogłębionymi. Partie tenorowe w jego operach cechują się subtelnym balansowaniem pomiędzy intymną refleksją a monumentalnym wyrazem dramatycznym.

Puccini mistrzowsko konstruuje momenty kulminacyjne w partiach tenorowych, czego przykładem są arie *E lucevan le stelle* i *Recondita armonia* z opery *Tosca*, w których Cavaradossi jawi się zarówno jako wrażliwy artysta, jak i człowiek gotowy oddać życie za miłość i przekonania. Jego ekspresja wokalna odzwierciedla zarówno romantyczną czułość, jak i tragizm losu, co znajduje odzwierciedlenie w płynnych frazach melodycznych, bogatej harmonii i napięciu dynamicznym.

W *Turandot* postać Calafa prezentuje odmienny typ bohatera – zdeterminowanego, odważnego, niemal archetypicznego „wojownika o miłość”. Jego aria *Nessun dorma* to triumfalny moment zarówno pod względem emocjonalnym, jak i muzycznym, ukazujący heroiczne dążenie bohatera do celu. W przeciwieństwie do bardziej intymnej arii *Non piangere, Liù*, w której Calaf ukazuje współczucie i delikatność, *Nessun dorma* podkreśla jego siłę i determinację, co świadczy o wielowymiarowości tej postaci.

Podobną konstrukcję wielowarstwowego bohatera widać w *Manon Lescaut* (Des Grieux w arii *Donna non vidi mai*) oraz w *Madama Butterfly*, gdzie Pinkerton jawi się jako postać moralnie ambiwalentna – jego aria *Addio, fiorito asil* łączy w sobie zarówno skrucę, jak i nieuniknioną konieczność opuszczenia Japonii.

Porównując sposoby kreowania postaci tenorowych przez Mascagniego, Leoncavallę i Pucciniego, można zauważyć różnorodność podejść do operowego bohatera. Mascagni eksponuje emocjonalny dramatyzm i impulsywność, Leoncavallo podkreśla wewnętrzne rozdarcie i brutalny realizm, podczas gdy Puccini nadaje swoim bohaterom wielowymiarowość, łącząc liryzm z dramatyzmem. Wspólnym elementem pozostaje jednak dążenie do jak najpełniejszego ukazania człowieka – jego emocji, konfliktów i tragizmu, co stanowi kwintesencję opery werystycznej.

5.2. Technika wykonawcza

Wykonawstwo partii tenorowych w operze werystycznej, podobnie jak w innych nurtach operowych, wymaga opanowania szeregu technik wokalnych, które umożliwiają

osiągnięcie zarówno swobody emisji głosu, jak i ekspresyjnej intensywności niezbędnej do oddania dramatyzmu postaci. Choć opera werystyczna wyróżnia się specyficznym podejściem do budowania napięcia emocjonalnego i kreowania ról, to jednak jej wymagania wokalne bazują na uniwersalnych zasadach techniki śpiewu.

W niniejszym podrozdziale omówione zostaną kluczowe aspekty techniki wykonawczej – teoria metody oddechowej, optymalizacja przestrzeni gardłowej oraz akustyczne aspekty rezonansu wokального. Zagadnienia te mają fundamentalne znaczenie dla każdego śpiewaka operowego, niezależnie od stylistyki wykonywanego repertuaru. Ich prawidłowe stosowanie pozwala nie tylko na efektywną projekcję dźwięku i zachowanie zdrowia głosu, ale również na pełniejsze wyrażenie emocji i niuansów interpretacyjnych.

5.2.1 Teoria metody oddechowej

Oddychanie jest fundamentalnym procesem biologicznym, obejmującym cykliczne fazy wdechu i wydechu. W kontekście śpiewu operowego, technika oddechowa odgrywa kluczową rolę w zapewnieniu stabilnej i efektywnej emisji dźwięku. Choć każda osoba ma indywidualne predyspozycje fizjologiczne oraz doświadczenia wynikające z edukacji wokальной, istnieją uniwersalne zasady oddechowe, których przestrzeganie sprzyja prawidłowej i zdrowej emisji głosu. Nieprawidłowe oddychanie może prowadzić do nadmiernego napięcia mięśniowego, ograniczenia swobody artykulacji oraz spadku wydolności wokальной.

Głęboki i swobodny **wdech** stanowi podstawę prawidłowej emisji głosu. Najbardziej komfortowym stanem oddychania dla ludzkiego organizmu jest naturalny rytm oddechowy podczas głębokiego snu. Z tego względu wielu pedagogów wokálních zwraca uwagę na związek pomiędzy oddychaniem w śpiewie a oddechem w stanie relaksu.

Włoski tenor i pedagog Gino Bechi (1913–1993) w swoich wykładach podkreślał: *Musisz oddychać podczas snu i czynisz to prawidłowo. Pamiętaj, aby podczas śpiewania oddychać w taki sam sposób, jak podczas leżenia. Powodem, dla którego lubię oddychanie brzuszne, jest to, że jest ono bliskie naturze*²¹⁶. Podobne podejście prezentowali inni śpiewacy i pedagodzy. Chiński tenor Zhao Dengfeng²¹⁷ zauważył: *Oddech nie tylko nie powinien być sztywny, ale powinien być tak samo naturalny jak podczas snu. Z kolei nauczyciel śpiewu Wang Bingrui podkreślał, że właściwy oddech pojawia się w momencie zaśnięcia, co oznacza,*

²¹⁶ Notatki z prób do przedstawienia operowego w Rzymie 1947, w *Le guide de l'opera, les indispensables de la musique*, R. Mancini & J.-J. Rouvèreux, Fayard, 1986.

²¹⁷ Zhao Dengfeng, znakomity chiński tenor (ur. 1965), zdobywca wielu prestiżowych nagród, m.in. Nagrodę Najlepszego Tenora na Międzynarodowym Konkursie Wokalnym Bevede w Wiedniu (1993).

że wdech powinien być oparty na fizjologicznym instynkcie organizmu, a jego wymuszanie może prowadzić do napięć i blokad.

Z praktycznego punktu widzenia, najistotniejszym elementem wdechu w śpiewie nie jest sama ilość pobieranego powietrza, ale sposób, w jaki zostaje ono zmagazynowane i wykorzystane. Otwieranie gardła oraz eliminowanie zbędnego napięcia mięśniowego powinno stanowić priorytet w treningu wokalnym. Śpiewak powinien dążyć do tego, aby proces wdechu był naturalny i nieświadomy, wynikający z potrzeby wykonawczej, a nie wymuszonego mechanizmu.

Proces **wydechu** w śpiewie jest ściśle powiązany z kontrolą oddechu oraz pracą przepony i otaczających ją mięśni. Znaczenie tych mechanizmów było podkreślane przez licznych pedagogów wokalnych.

Chiński śpiewak operowy Li Xinchang opowiadał anegdotę o pewnym zagranicznym śpiewaku, który podczas wykładów w Chinach demonstracyjnie kładł swoją przeponę na oparciu krzesła, pozwalając zwisać reszcie ciała. Miał w ten sposób zobrazować siłę kontroli oddechowej. Podobne metody stosował również Gino Bechi, akcentując znaczenie aktywności mięśni przepony w procesie śpiewu. Warto jednak zaznaczyć, że termin „przepona” w kontekście techniki wokalnej odnosi się nie tylko do samego mięśnia przeponowego, ale do całego kompleksu mięśniowego współdziałającego w kontroli oddechu. Pod względem funkcjonalnym można wyróżnić trzy główne grupy mięśni zaangażowanych w śpiew:

1. Mięśnie górnej części brzucha,
2. Mięśnie boczne w okolicy żeber,
3. Mięśnie dolnej części brzucha.

Podczas fonacji te grupy mięśni współpracują, kontrolując ciśnienie powietrza i dynamikę wydechu. Koordynacja oddechu z napięciem mięśniowym przypomina relację między smyczkiem a strunami w instrumentach smyczkowych – to właśnie od precyzyjnej kontroli zależy jakość brzmienia głosu.

Znakomita sopranistka Guo Shuzhen²¹⁸ zauważyła: *Punkt podparcia oddechu powinien znajdować się możliwie nisko. Nie zgadzam się z poglądem, że oddech osadza się w brzuchu, gdyż jest to zbyt wysoko. Śpiew powinien opierać się na podparciu przeponowym, a górna część brzucha powinna być aktywna, ale nie napięta*²¹⁹. Podobną opinię wyraziła

²¹⁸ Guo Shuzhen - słynna chińska sopranistka i pedagog muzyczny, ukończyła Centralne Konserwatorium Muzyczne w 1952 r., a następnie Konserwatorium im. Czajkowskiego w Moskwie w 1958 r.

²¹⁹ *Analiza filozofii i wkładu nauczania Guo Shuzhen* - Han Ying, Mudanjiang Normal University, 2020.

śpiewaczka Lang Yuxiu²²⁰, podkreślając, że w prawidłowym oddychaniu powietrze powinno być kierowane „w dół”, a klatka piersiowa pozostawać naturalnie otwarta. Gino Bechi porównywał aktywność przepony do naturalnej reakcji organizmu podczas śmiechu: *Przepona to punkt, który jest poruszany podczas śmiechu. Kiedy śpiewam, czuję, że dźwięk pochodzi właśnie stamtąd*²²¹.

Doświadczenie pedagogiczne potwierdza, że śmiech stanowi jedno z najlepszych naturalnych odniesień do prawidłowego napięcia mięśniowego w śpiewie. Napięcie w górnej części brzucha, podbrzuszu i okolicy żeber podczas śmiechu jest analogiczne do napięcia niezbędnego do stabilnej kontroli wydechu.

W kontekście treningu wokalnego warto odwołać się do metod stosowanych przez słynnych pedagogów śpiewu. W *Caruso's Vocal Method*, autor podkreśla: *To śpiew ćwicz oddychanie, a nie oddychanie śpiew*²²². Zasadnicza kontrola oddechu nie powinna opierać się na izolowanych ćwiczeniach oddechowych, lecz wynikać z praktyki wokalne. Wśród metod wzmacniających kontrolę oddechową stosuje się m.in.:

- powtarzanie samogłosek „a”, „e”, „i”, „o”, „u” w sposób ciągły na jednej wysokości dźwięku,
- śpiewanie skal w szybkim tempie, co wymaga koordynacji oddechu z aktywnością mięśniową.

Niektórzy pedagodzy, w tym Gino Bechi, rekomendowali również ćwiczenia statyczne, takie jak unoszenie nóg w pozycji leżącej, aby zwiększyć siłę mięśni wspierających przeponę. Jednak z perspektywy śpiewu operowego, kluczowe pozostaje kształtowanie kontroli oddechowej w kontekście samej fonacji, a nie izolowanej pracy mięśniowej.

Podsumowując, oddech w śpiewie operowym powinien być zgodny z naturalnymi mechanizmami fizjologicznymi i dostosowany do indywidualnych warunków śpiewaka. Efektywna kontrola oddechu nie opiera się na mechanicznym wdechu i wydechu, lecz na świadomej pracy nad podparciem oddechowym w trakcie śpiewania.

²²⁰ Lang Yuxiu (1918 - 2012), legendarna, chińska sopranistka, pedagog muzyki. W 2001 otrzymała najwyższe wyróżnienie "Golden Bell Award" oraz Medal Lifetime Honor, uznana została za jedną z "Czterech Wielkich Chińskich Sopranów".

²²¹ Notatki z prób do przedstawienia operowego w Rzymie 1947, w *Le guide de l'opera, les indispensables de la musique*, R. Mancini & J.-J. Rouvereux, Fayard, 1986.

²²² P.M. Marafoti: *Caruso's Method of Voice Production: The Scientific Culture of the Voice*, wyd. Dover Books On Music: Voice, 2010.

5.2.2 Optymalizacja przestrzeni gardłowej w emisji głosu

Odpowiednie kształtowanie przestrzeni gardłowej stanowi jeden z kluczowych elementów techniki wokalne, mających wpływ na jakość brzmienia, nośność dźwięku oraz komfort śpiewania. Optymalizacja tej przestrzeni pozwala na osiągnięcie bardziej otwartego, pełnego i zrównoważonego tonu, przy jednoczesnym zminimalizowaniu napięcia krtaniowego oraz nadmiernego wysiłku w trakcie fonacji.

W procesie śpiewu operowego otwarcie gardła nie jest jedynie mechanicznym ruchem, lecz kompleksowym zjawiskiem obejmującym prawidłową postawę, koordynację oddechową oraz świadomą kontrolę napięcia mięśniowego. W podrozdziale tym omówione zostaną podstawowe zasady związane z otwieraniem gardła oraz jego optymalnym wykorzystaniem w emisji głosu.

Gardło, będące anatomicznie skomplikowaną strukturą, składa się z dwóch głównych części:

1. gardła właściwego, które dzieli się na trzy odcinki: nosogardło (część górna) – odpowiada za rezonans i bierze udział w kształtowaniu barwy dźwięku; ustogardło (część środkowa) – kluczowe dla artykulacji oraz kształtowania wysokości dźwięku; krtień (część dolna) – zawiera struny głosowe i bezpośrednio odpowiada za generowanie dźwięku.
2. krtani, która pełni centralną rolę w produkcji dźwięku. Znajdują się w niej struny głosowe, których drgania, wywołane przepływem powietrza, tworzą podstawowy ton wokalny.

Pojęcie „otwierania gardła” odnosi się w szczególności do obniżenia krtani oraz rozszerzenia przestrzeni gardłowej, co pozwala na uzyskanie bardziej swobodnej emisji głosu i uniknięcie napięcia, które mogłoby ograniczać rezonans i siłę dźwięku. Choć w procesie śpiewu wszystkie części gardła ulegają pewnemu rozszerzeniu, to właśnie kontrola krtani odgrywa kluczową rolę w zapewnieniu stabilnej i zdrowej emisji.

Proces świadomego otwierania gardła wymaga praktyki i odpowiedniego podejścia do pracy nad techniką wokalną. Wśród najczęściej stosowanych metod w pedagogice śpiewu znajdują się:

1. Zasada „trzech nie” – wielu pedagogów wokalnych zwraca uwagę na konieczność unikania napięcia w obrębie aparatu głosowego, formułując zasadę: „nie ścisnąć, nie naciskać, nie napinać”. Napięcie w okolicy gardła i szyi ogranicza swobodę emisji i zmniejsza rezonans, natomiast nadmierny nacisk na krtień obciąża struny głosowe

i może prowadzić do ich przeciążenia. Każde niekontrolowane napięcie mięśniowe może skutkować niepożądanym zaciśnięciem krtani.

2. Ziewanie jako metoda otwierania gardła – jednym z najczęściej stosowanych sposobów pracy nad swobodą gardła jest wykorzystanie naturalnej reakcji organizmu, jaką jest ziewanie. Podczas ziewania krtani automatycznie się obniża, a gardło rozszerza, co zapewnia optymalne warunki dla rezonansu dźwięku. Włoski pedagog Giovanni Battista Lamperti (1839–1910) zwracał uwagę na istotność tej techniki, podkreślając, że: *Prawdziwa emisja głosu zaczyna się od odnalezienia naturalnej przestrzeni w gardle. Otwierając gardło w sposób przypominający ziewanie, śpiewak eliminuje niepotrzebne napięcia i pozwala dźwiękowi na swobodny przepływ*²²³.
3. Połączenie otwarcia gardła z prawidłowym oddechem – kluczowe w optymalizacji przestrzeni gardłowej jest świadome połączenie głębokiego oddechu z otwarciem krtani. Wdech i otwieranie gardła powinny stanowić jedną płynną czynność, a nie dwa oddzielne procesy. W praktyce oznacza to, że już w momencie wdechu śpiewak powinien dążyć do uzyskania otwartej, swobodnej przestrzeni rezonacyjnej. Słynny tenor Enrico Caruso (1873–1921) zwracał uwagę na to, że: *Dźwięk nie może być osadzony w ściśniętym gardle. Oddech, gardło i krtani muszą działać w harmonii, aby głos mógł swobodnie płynąć*²²⁴.
4. Utrzymanie „stanu wdechu” podczas śpiewu – wielu pedagogów zwraca uwagę na konieczność zachowania pewnego napięcia oddechowego nawet po zakończeniu fazy wdechu. Taka technika pozwala na stabilizację krtani i unikanie niekontrolowanego „zaciskania” gardła. Manuel García II (1805–1906), jeden z najwybitniejszych nauczycieli śpiewu XIX wieku, pisał w swoich pracach: *Śpiewak powinien utrzymywać stan gotowości do wdechu przez cały czas trwania frazy. To pozwala na kontrolę emisji oraz zapobiega zapadaniu się gardła*²²⁵.

Otwarta przestrzeń gardłowa bezpośrednio wpływa na barwę i jakość dźwięku. Śpiewacy, którzy świadomie kontrolują pozycję krtani i szerokość przestrzeni rezonacyjnej, osiągają: większą nośność dźwięku, lepszą kontrolę nad dynamiką oraz edukują napięcia strun głosowych. Otwarte gardło umożliwia efektywniejsze wykorzystanie rezonansu, co zwiększa siłę i projekcję głosu. Swobodna przestrzeń rezonacyjna pozwala na bardziej precyzyjne

²²³ Berton Coffin, *The Technics of Bel Canto: Giovanni Battista Lamperti*. W: *Journal of Singing*, vol. 39, no. 3, 1983.

²²⁴ P.M. Marafoti: *Caruso's Method of Voice Production: The Scientific Culture of the Voice*, wyd. Dover Books On Music: Voice, 2010.

²²⁵ Manuel García: *Tratado completo del arte del canto, Escuela de García*, Traducción, edición crítica y notas de Lucía Díaz Marroquín y Mario Villoria Morillo, Wyd. DeMusica, 2012.

operowanie głośnością i ekspresją. Natomiast prawidłowe otwarcie gardła zmniejsza obciążenie krtani, co sprzyja długowieczności głosu.

Optimalizacja przestrzeni gardłowej stanowi kluczowy element techniki wokalne, umożliwiając osiągnięcie swobodnej i zdrowej emisji głosu. Świadome otwieranie gardła, obniżenie krtani oraz prawidłowe wykorzystanie rezonansu pozwalają na uzyskanie pełniejszego i bardziej nośnego dźwięku. Właściwa koordynacja oddechu, eliminacja napięcia oraz świadome stosowanie metod takich jak technika ziewania czy „stan wdechu” to elementy niezbędne w kształtowaniu profesjonalnej techniki śpiewu operowego.

5.2.3 Akustyczne aspekty rezonansu wokálnego

Rezonans wokalny jest kluczowym elementem techniki śpiewu operowego, decydującym o jakości, barwie oraz projekcji dźwięku. W procesie śpiewu drgania strun głosowych wywołują vibracje powietrza, które następnie są wzmacniane przez rezonatory znajdujące się w obrębie aparatu głosowego. Optymalne wykorzystanie rezonansu pozwala na osiągnięcie dźwięku o większej nośności i bogatszej barwie, przy jednoczesnym ograniczeniu wysiłku wokálnego.

(I) Istota zjawiska rezonansu w śpiewie operowym

Rezonans wokalny można określić jako mechanizm wzmacniania i modulowania dźwięku wytwarzanego przez struny głosowe. W tym procesie istotną rolę odgrywają przestrzenie rezonacyjne w obrębie aparatu głosowego, w tym: gardło, jama ustna, nosogardło. Każda z tych przestrzeni pełni odmienną funkcję w kształtowaniu finalnej barwy dźwięku. Przykładowo, rezonans gardłowy nadaje głosowi głębi i ciepła, podczas gdy rezonans nosowy odpowiada za jasność i dźwięczność brzmienia. W pedagogice wokalne często pojawiają się terminy takie jak *wysoka pozycja* czy *maska*, które odnoszą się do percepcji i umiejscowienia rezonansu dźwiękowego. Śpiewak Wu Yanze²²⁶ podkreślał, że oprócz oddychania, technika śpiewu opiera się na wysokiej pozycji głosu, sugerując tym samym, że odpowiedni rezonans stanowi podstawowy element techniki wokalne.

Warto jednak zaznaczyć, że zjawisko *wysokiej pozycji* nie odnosi się do fizycznego unoszenia dźwięku, lecz do optymalnego wykorzystania rezonansu w jamie ustnej i nosogardle. Osiągnięcie właściwej barwy i nośności głosu nie wynika z mechanicznego podnoszenia dźwięku, lecz z odpowiedniego podparcia oddechowego oraz swobodnego

²²⁶ Wu Yanze, znakomity chiński tenor, członek Honorowy X Chińskiej Federacji Kręgów Literackich i Sztuki, zdobywca nagrody *China Gold Record Award* (1995).

otwarcia przestrzeni rezonacyjnych. Właśnie dlatego wielu pedagogów wokalnych posługuje się tym terminem jako narzędziem dydaktycznym, pomagającym śpiewakom unikać nadmiernego napięcia gardła.

(II) Kluczowe czynniki wpływające na rezonans wokalny

Optymalizacja rezonansu wokального wymaga uwzględnienia kilku kluczowych aspektów:

1. Koordynacji oddechu i podparcia głosu
2. Otwierania przestrzeni rezonacyjnych
3. Prawidłowego domknięcia strun głosowych.

Prawidłowy rezonans jest nierozdzielnie związany z techniką oddechową. Jak zauważa wspomniany wyżej Gino Bechi: *Każda nuta śpiewaka powinna być podparta oddechem, aby była utrzymana w odpowiedniej pozycji*²²⁷. Podparcie oddechowe stabilizuje dźwięk i pozwala na efektywne wykorzystanie przestrzeni rezonacyjnych, umożliwiając śpiewakowi swobodne operowanie dynamiką oraz barwą głosu.

Aby uzyskać pełny, nośny dźwięk, śpiewak musi dążyć do maksymalnej optymalizacji przestrzeni rezonacyjnych. Proces ten obejmuje m.in.: obniżenie krtani, które pozwala na rozszerzenie przestrzeni gardłowej i uzyskanie bogatszego brzmienia, unikanie napięcia w obrębie jamy ustnej, szczególnie w okolicy języka i podniebienia oraz aktywację rezonansu nosowego, nadającego głosowi klarowność i dźwięczność.

Rezonans nie może zaistnieć bez właściwego funkcjonowania strun głosowych. Proces śpiewu to seria reakcji fizjologicznych wynikających z ich drgań, które muszą zachodzić w optymalnych warunkach. Pełne zwarcie strun głosowych zapewnia lepszą kontrolę nad emisją dźwięku i zapobiega utracie energii wokalnej. W kontekście nauczania śpiewu często pojawia się termin *używanie głosu*, który odnosi się zarówno do aktywnego domykania strun głosowych, jak i kontroli napięcia w obrębie gardła. Warto jednak zaznaczyć, że nie należy utożsamiać go z nadmiernym napinaniem mięśni krtaniowych. W praktyce wokalnej zdarza się, że śpiewacy błędnie interpretują pojęcie „nie używaj swojego głosu” jako nakaz unikania aktywacji strun głosowych. Tymczasem właściwe użycie głosu nie oznacza wyłączenia mechanizmu fonacyjnego, lecz świadome kontrolowanie zwarcia strun w sposób pozwalający na efektywne wykorzystanie rezonansu.

(III) Techniki rozwijania rezonansu

²²⁷ Notatki z prób do przedstawienia operowego w Rzymie 1947, w *Le guide de l'opera, les indispensables de la musique*, R. Mancini & J-J. Rouvereux, Fayard, 1986.

Osiągnięcie optymalnego rezonansu wymaga regularnej praktyki i zastosowania odpowiednich ćwiczeń wokalnych. Do najskuteczniejszych metod należą:

- śpiewanie na samogłoskach – powtarzanie długich fraz na otwartych samogłoskach, np. „a”, „e”, „o”, pozwala na lepsze uświadomienie sobie przestrzeni rezonacyjnych,
- ćwiczenia z zamkniętymi oczami – eliminowanie bodźców wizualnych pomaga skoncentrować się na wewnętrznym odczuwaniu dźwięku i optymalizacji pozycji głosu.
- praca nad rezonatorem nosowym – śpiewanie na „ng” pozwala na aktywację rezonansu nosowego i ułatwia odnalezienie wysokiej pozycji dźwięku.

W procesie kształcenia głosu kluczowe znaczenie ma indywidualne podejście do rezonansu – każdy śpiewak posiada unikalną anatomię aparatu głosowego, dlatego optymalizacja rezonansu wymaga eksperymentowania i świadomego słuchania własnego brzmienia.

Rezonans wokalny stanowi fundament techniki śpiewu operowego, warunkując jakość dźwięku, jego nośność oraz barwę. Osiągnięcie optymalnego rezonansu wymaga harmonijnej współpracy oddechu, otwarcia przestrzeni rezonacyjnych oraz odpowiedniego zwarcia strun głosowych. Kluczowym aspektem pozostaje świadomość własnego brzmienia oraz stosowanie ćwiczeń, które pozwalają na rozwój i kontrolę mechanizmów rezonansowych.

5.3. Interpretacja wokalna w operach werystycznych

Interpretacja partii wokalnych w operze werystycznej wymaga od śpiewaka nie tylko doskonałej techniki, ale także dogłębnego zrozumienia muzyki i treści dzieła. Weryzm, jako nurt kładący nacisk na realistyczne przedstawienie emocji i dramatyczne napięcie, stawia przed wykonawcą szczególne wyzwania interpretacyjne. Aby osiągnąć pełnię wyrazu scenicznego, niezbędne jest świadome podejście do analizy partytury, rozwijanie słuchu wewnętrznego oraz głębokie rozumienie dramatycznej struktury utworu. W niniejszym podrozdziale omówione zostaną kluczowe elementy, które wpływają na jakość interpretacji tenorowych partii oper werystycznych.

5.3.1 Umiejętność analizy partytur operowych

Umiejętność analizy partytury operowej jest jednym z kluczowych elementów przygotowania śpiewaka do wykonania roli scenicznej. Zdolność ta nie tylko pomaga tenorowi – szczególnie w kontekście artystycznej i naukowej pracy śpiewaka-doktora sztuk muzycznych

– w precyzyjnym uchwyceniu charakteru postaci, lecz także podnosi poziom profesjonalizmu w interakcjach z dyrygentami, orkiestrą oraz pozostałymi wykonawcami.

Partytura operowa zawiera kompleksowe informacje na temat dzieła, obejmując zarówno partie wokalne, jak i instrumentalne, a także szczegółowe wskazówki dotyczące tempa, dynamiki czy interpretacji. Jej analiza nie może ograniczać się wyłącznie do studiowania własnej partii, lecz powinna obejmować całą strukturę utworu, jego harmoniczny rozwój oraz relacje między różnymi warstwami muzycznymi.

Craig Timberlake w książce *The Complete Singer-Actor* podkreślał: *Śpiewak, który w pełni rozumie utwór, może lepiej uchwycić intencje kompozytora, a tym samym bardziej realistycznie przekazać emocje i dramatyzm podczas występu*²²⁸. Analiza partytury pozwala wokaliście nie tylko na głębsze zrozumienie warstwy muzycznej dzieła, ale także na uchwycenie dramaturgicznych konfliktów oraz relacji między postaciami. Gustavo Dudamel, w artykule *The Role of the Conductor in Opera*, zwrócił uwagę na interdyscyplinarny charakter opery: *Sukces opery zależy nie tylko od solowych występów śpiewaków, ale także od ich ścisłej współpracy z dyrygentem i orkiestrą*²²⁹. Dzięki znajomości partytury śpiewak może lepiej przewidywać polecenia dyrygenta oraz reakcje orkiestry, co pozwala na bardziej elastyczną współpracę i spójność całego wykonania.

Ponadto analiza partytury obejmuje nie tylko podstawowe aspekty wykonawcze, takie jak melodia czy rytm, lecz także harmonię, orkiestrację oraz oznaczenia ekspresyjne. W książce *Divas and Scholars: Performing Italian Opera* Philip Gossett zaznaczał: *Dogłębna analiza partytury może pomóc śpiewakom zrozumieć i wyrazić subtelne zmiany emocjonalne w muzyce, zwiększając tym samym ich ekspresję muzyczną*²³⁰. Świadome uchwycenie tych elementów odgrywa kluczową rolę w kształtowaniu artystycznej interpretacji oraz w podkreślaniu dramatycznych niuansów utworu.

Analiza strukturalna stanowi podstawę zrozumienia partytury. Pozwala śpiewakom lepiej uchwycić rozwój dramaturgiczny opery, rozkład napięć oraz emocjonalne kulminacje. Michael Ewans w książce *Opera from the Greek: Studies in the Poetics of Appropriation* podkreślał: *Zrozumienie struktury opery nie tylko pomaga uchwycić emocjonalne wznosy i upadki postaci, ale także pozwala śpiewakom lepiej zaplanować rozkład oddechu i siły fizycznej podczas występu*²³¹.

²²⁸ Craig Timberlake, *The Complete Singer-Actor*, Amadeus Press, 2012.

²²⁹ Gustavo Dudamel, *The Role of the Conductor in Opera*, Royal College of Music, 2015.

²³⁰ Philip Gossett, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, University of Chicago Press, 2006.

²³¹ Michael Ewans, *Opera from the Greek: Studies in the Poetics of Appropriation*, Routledge, 2007.

Harmonia i zmiany tonalne są kluczowymi elementami ekspresji muzycznej. Ich analiza umożliwia śpiewakom precyzyjne uchwycenie emocjonalnych kontrastów i wewnętrznych napięć zawartych w partyturze. Jak wskazywał Allen Forte w *Tonal Harmony in Concept and Practice: Analiza harmonii może ujawnić emocjonalną siłę stojącą za muzyką i nadać wykonaniu głębie*²³². Rozumienie harmonii pozwala śpiewakom nie tylko na świadome kształtowanie fraz muzycznych, lecz także na lepsze dostosowanie interpretacji do charakteru danej sceny.

Partytura operowa to nie tylko zapis melodii i rytmu, ale także rozbudowane partie instrumentalne, które stanowią integralną część dzieła. Analiza instrumentacji umożliwia wokaliście lepsze zrozumienie roli poszczególnych sekcji orkiestry oraz ich wpływu na dramaturgię opery. Norman Del Mar w *Anatomy of the Orchestra* zwracał uwagę, że: *Zrozumienie charakterystyki instrumentów i ich pozycji w partyturze może pomóc śpiewakom w dokładniejszej integracji z ogólnym wykonaniem i wzbogacić jego ekspresję*²³³. Śpiewak, który świadomie uwzględnia interakcję swojej partii z orkiestrą, może w bardziej naturalny sposób współgrać z brzmieniem instrumentów i lepiej reagować na ich dynamikę.

Rytm oraz dynamika są elementami, które mają kluczowe znaczenie dla interpretacji partii operowej. Precyzyjne kontrolowanie tych aspektów pozwala wokaliście na bardziej świadome operowanie frazą muzyczną oraz na dokładniejsze wyrażanie emocji. Joel Lester w *The Rhythms of Tonal Music* podkreślał: *Głębokie zrozumienie rytmu i dynamiki może sprawić, że śpiewacy będą bardziej komfortowo i precyzyjnie wyrażać swoje emocje*²³⁴. Dzięki analizie rytmu i dynamiki śpiewak może unikać mechanicznego frazowania, nadając interpretacji większą naturalność i ekspresję.

Świadoma analiza partytury operowej jest nieodzownym elementem pracy śpiewaka, pozwalającym na lepsze zrozumienie zarówno warstwy muzycznej, jak i dramatycznej dzieła. Dogłębne poznanie struktury utworu, harmonii, instrumentacji oraz rytmu umożliwia wokaliście bardziej świadomą i przekonującą interpretację. Wnikliwa analiza partytury pozwala na pełniejsze zrozumienie intencji kompozytora i zapewnia większą swobodę artystyczną, co bezpośrednio przekłada się na jakość wykonania operowego.

²³² Allen, Forte, *Tonal Harmony in Concept and Practice*, W.W. Norton & Company, 2001

²³³ Norman Del Mar, *Anatomy of the Orchestra*, Faber and Faber, 1981.

²³⁴ Joel Lester, *The Rhythms of Tonal Music*, Southern Illinois University Press, 1986.

5.3.2 Rola słuchu wewnętrznego w interpretacji wokalne

Słuch wewnętrzny, nazywany także „*dźwiękiem serca*”, odnosi się do zdolności świadomego słyszenia muzyki w umyśle bez rzeczywistego bodźca dźwiękowego. Zdolność ta odgrywa kluczową rolę w kształceniu śpiewaka operowego, ponieważ pozwala na precyzyjne przewidywanie wysokości dźwięku, rytmu oraz fraz muzycznych jeszcze przed ich wykonaniem. Umiejętność ta ma fundamentalne znaczenie dla rozwoju pamięci muzycznej oraz głębszego rozumienia struktury dzieła. Edwin Gordon w książce *Learning Sequences in Music: Skill, Content, and Patterns* zauważa, że: *Słuch wewnętrzny jest podstawą rozumienia i wykonywania muzyki. Może pomóc muzykom głęboko zrozumieć i zapamiętać muzykę bez użycia instrumentów i rzeczywistych dźwięków*²³⁵. Dzięki rozwiniętemu słuchowi wewnętrznemu śpiewacy są w stanie nie tylko szybciej przyswajać partyturę, ale także lepiej interpretować emocjonalne i dramatyczne aspekty utworu.

Słuch wewnętrzny pełni kluczową funkcję w kształtowaniu interpretacji muzycznej, umożliwiając śpiewakom świadome planowanie wykonania. Poprzez mentalne próby i wyobrażanie sobie dźwięków, śpiewacy mogą przewidywać brzmienie i emocjonalny efekt poszczególnych fraz jeszcze przed ich zaśpiewaniem.

David Elliott w *Music Matters: A Philosophy of Music Education* podkreśla, że: *Słuch wewnętrzny pozwala wykonawcom i śpiewakom przewidzieć efekt muzyki przed jej faktycznym wykonaniem, dzięki czemu mogą czuć większy komfort i być bardziej precyzyjni podczas występu*²³⁶. Wysoko rozwinięty słuch wewnętrzny umożliwia śpiewakom lepszą kontrolę nad intonacją, barwą głosu oraz frazowaniem, co przekłada się na większą stabilność i pewność podczas rzeczywistego wykonania scenicznego.

Jednym z podstawowych sposobów rozwijania słuchu wewnętrznego jest systematyczna praktyka wokalna oraz trening słuchowy. Poprzez świadome śpiewanie oraz analizowanie struktury muzycznej śpiewacy uczą się przewidywać dźwięki, zanim je wykonają. Gary Karpinski w książce *Aural Skills Acquisition: The Development of Listening, Reading, and Performing Skills in College-Level Musicians* podkreśla, że: *Śpiewanie i ćwiczenie słuchu jest kluczem do rozwoju słuchu wewnętrznego, ponieważ bezpośrednio łączy procesy widzenia, słyszenia i dźwięku*²³⁷. Zastosowanie solfeżu oraz ćwiczeń intonacyjnych pozwala na stopniowe doskonalenie zdolności mentalnego słyszenia dźwięków i ich relacji harmoniczných.

²³⁵ Edwin Gordon, *Learning Sequences in Music: Skill, Content, and Patterns*, GIA Publications, 2007.

²³⁶ David J. Elliott, *Music Matters: A Philosophy of Music Education*, Oxford University Press, 1995.

²³⁷ Gary S. Karpinski, *Aural Skills Acquisition: The Development of Listening, Reading, and Performing Skills in College-Level Musicians*, Oxford University Press, 2000.

Jedną z najbardziej skutecznych metod rozwijania słuchu wewnętrznego jest tzw. *dźwięk serca*, czyli mentalne odtwarzanie utworów muzycznych bez fizycznego śpiewania. Ta technika pozwala śpiewakom ćwiczyć frazy muzyczne, dynamikę oraz wyrazistość wykonania w umyśle, co przekłada się na lepszą kontrolę nad dźwiękiem podczas rzeczywistego wykonania. E. Glenn Schellenberg w książce *Inner Hearing: The Role of Imagery in Musical Performance* zaznacza, że: *Ćwiczenia z 'dźwiękiem serca' nie tylko poprawiają pamięć muzyczną, ale także zwiększają dokładność słuchu wewnętrznego, czyniąc śpiewaków bardziej pewnymi siebie i ekspresyjnymi w rzeczywistym wykonaniu*²³⁸.

Innym skutecznym sposobem na kształcenie słuchu wewnętrznego jest wizualizacja śpiewu w pełnym kontekście scenicznym. Poprzez mentalne odtwarzanie nie tylko dźwięków, ale także ich barwy, ekspresji i emocji, śpiewacy mogą przygotować się psychologicznie do wykonania. Andreas C. Lehmann w *The Acquisition of Expertise in Music: Efficiency of Deliberate Practice as a Factor for Performance Success* wskazuje, że: *Wyobrażanie sobie śpiewu może znacznie poprawić ekspresję wokalisty, ponieważ pozwala mu na pełne psychologiczne zrozumienie muzyki, z odpowiednim wyprzedzeniem*²³⁹.

Metoda ta jest szczególnie przydatna w sytuacjach scenicznych, gdy śpiewak musi przygotować się do wykonania w warunkach dużego stresu i napięcia emocjonalnego.

Kształcenie słuchu wewnętrznego ma ogromny wpływ na precyzję każdego wykonania wokalnego. Jego kultywowanie znacząco poprawia zarówno intonację, jak i poczucie rytmu śpiewaka. Powtarzalna mentalna analiza muzyki pozwala na bardziej świadome kontrolowanie wysokości dźwięku oraz rytmicznej precyzji, co przekłada się na większą stabilność wokalną podczas rzeczywistego śpiewania. Jody Kreiman i Diana Sidtis w książce *Foundations of Voice Studies: An Interdisciplinary Approach to Voice Production and Perception* zauważają, że: *Ćwiczenia słuchu wewnętrznego mogą skutecznie poprawić intonację i poczucie rytmu śpiewaków, ponieważ pozwalają im na odbycie mentalnej próby przed faktycznym śpiewaniem*²⁴⁰. Dodatkowo rozwinięty słuch wewnętrzny wpływa na głębsze wyrażanie emocji muzycznych. Powtarzalne mentalne przeżywanie i analizowanie muzycznych emocji pozwala śpiewakom na bardziej naturalne i poruszające interpretacje.

²³⁸ E. Glenn Schellenberg, *Inner Hearing: The Role of Imagery in Musical Performance*, „Psychology of Music”, 2002.

²³⁹ Andreas C. Lehmann, John A. Sloboda, Robert H. Woody, *The Acquisition of Expertise in Music: Efficiency of Deliberate Practice as a Factor for Performance Success*, Oxford University Press, 2007.

²⁴⁰ Jody Kreiman, Diana Sidtis, *Foundations of Voice Studies: An Interdisciplinary Approach to Voice Production and Perception*, Wiley-Blackwell, 2011.

Patricia Shehan Campbell w *Teaching Music Globally* podkreśla, że: *Słuch wewnętrzny może umożliwić śpiewakom swobodniejsze wyrażanie emocji w śpiewie, ponieważ psychologicznie znają emocjonalny kontekst muzyki i opanowali go*²⁴¹.

Rozwój słuchu wewnętrznego stanowi istotny element kształcenia wokalnego, umożliwiając precyzyjniejsze wykonanie muzyczne, większą stabilność intonacyjną oraz głębszą interpretację emocjonalną. Techniki takie jak wizualizacja śpiewu, technika „dźwięku serca” oraz trening wokalny pozwalają na stopniowe doskonalenie tej umiejętności, co bezpośrednio przekłada się na jakość wykonania scenicznego. Świadome kształtowanie słuchu wewnętrznego pozwala śpiewakom nie tylko lepiej kontrolować swój głos, ale także w pełni realizować artystyczne intencje kompozytora.

5.3.3 Rozumienie treści dzieła

Pierwszym krokiem w zrozumieniu dzieła operowego jest dokładne przeanalizowanie jego fabuły. Świadoma interpretacja pozwala śpiewakowi na precyzyjne śledzenie przebiegu akcji oraz zrozumienie kierunku emocjonalnego, w jakim podąża utwór. Jak zauważa Paul Robinson w książce *Opera, Sex and Other Vital Matters: Dogłębne zrozumienie fabuły jest konieczne, by śpiewak mógł wkroczyć w wewnętrzny świat bohatera i wyrazić w swym śpiewie prawdziwe emocje*²⁴². Analiza dramaturgiczna pozwala nie tylko na świadome śledzenie narracji, lecz także na identyfikację kluczowych momentów, które wymagają szczególnej uwagi interpretacyjnej. Wokalista powinien zwrócić uwagę na zwroty akcji i punkt kulminacyjny, które mają bezpośredni wpływ na napięcie dramatyczne opery. Jak podkreśla Philip Gossett w *Divas and Scholars: Performing Italian Opera: Szczegółowa analiza kluczowych wątków może pomóc śpiewakom w lepszym podkreśleniu swoim wykonaniem kulminacji fabuły i zwrotów akcji*²⁴³. Uwzględnienie tych aspektów pozwala wokaliście na dostosowanie frazowania, dynamiki oraz artykulacji do dramatycznych wymagań danej sceny.

Drugim istotnym aspektem analizy dzieła operowego jest wnikliwe poznanie charakterystyki i rozwoju psychologicznego odgrywanej postaci. Wokalista powinien zrozumieć nie tylko historię bohatera, ale także jego status społeczny, relacje z innymi postaciami oraz dominujące cechy osobowości. Konstantin Stanisławski w *An Actor Prepares* podkreślał, że: *Głębokie zrozumienie postaci może pomóc aktorowi w bardziej realistycznym i naturalnym ukazaniu jej świata wewnętrznego*²⁴⁴. Podobnie śpiewak operowy, świadomy

²⁴¹ Patricia Shehan Campbell, *Teaching Music Globally*, Oxford University Press, 2004.

²⁴² Paul Robinson, *Opera, Sex and Other Vital Matters*, University of Chicago Press, 2002.

²⁴³ Philip, Gossett, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. University of Chicago Press, 2006.

²⁴⁴ Konstantin Stanislavski, *An Actor Prepares*, Routledge, 1936.

historii swojego bohatera, jest w stanie bardziej autentycznie przekazać emocjonalne niuanse danej roli.

Kluczowe znaczenie ma analiza stanów psychicznych postaci oraz emocjonalnych zmian, przez które przechodzi w toku narracji operowej. David Levin w *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky* zauważa, że: *Uchwycenie przez śpiewaka zmian emocjonalnych, przez które przechodzi bohater, może sprawić, że jego wykonanie będzie bardziej poruszające i zapadające w pamięć*²⁴⁵. Interpretacja wokalna, oparta na świadomej analizie psychologicznej postaci, umożliwia śpiewakowi nadanie roli większej głębi oraz unikanie schematycznego wykonania.

Oprócz analizy dramaturgicznej i psychologicznej niezwykle istotnym elementem przygotowania wokalnego jest zrozumienie intencji kompozytora tak aby interpretacja arii była zgodna z intencją twórcy. Badanie biografii twórcy, jego inspiracji oraz kontekstu społeczno-kulturowego, w którym powstała opera, pozwala na uchwycenie charakterystycznych dla niego środków ekspresji. Julian Budden w *The Operas of Verdi* podkreśla, że: *Rozumienie czynników, które wpływały na kreatywność kompozytora oraz jego twórczych intencji, może pomóc śpiewakom w lepszym wyrażaniu znaczenia dzieła podczas śpiewu*²⁴⁶. Każdy kompozytor operowy posiada indywidualny język muzyczny, który determinuje sposób prowadzenia linii melodycznej, harmonii oraz relacji między głosem solowym a orkiestrą. Dlatego wokalista powinien nie tylko interpretować dzieło intuicyjnie, ale również świadomie badać styl twórcy, by lepiej oddać jego zamysł artystyczny.

Joseph Kerman w *Opera as Drama* zwraca uwagę, że: *Pogłębione studia nad językiem muzycznym kompozytora mogą pomóc wokalistom w lepszym przekazaniu intencji twórcy i emocji w śpiewie*²⁴⁷. Zrozumienie stylu muzycznego danego kompozytora oraz technik ekspresyjnych, którymi się posługiwał, pozwala na bardziej precyzyjne odczytanie wskazówek zawartych w partyturze i oddanie ich w interpretacji wokalne.

Głębokie zrozumienie treści dzieła operowego stanowi fundament profesjonalnego wykonania. Analiza dramaturgiczna, świadome poznanie psychologii postaci oraz znajomość intencji kompozytora pozwalają śpiewakowi na stworzenie autentycznej i poruszającej interpretacji. Kluczowe znaczenie ma również studiowanie języka muzycznego twórcy, co umożliwia dokładniejsze odczytanie środków ekspresyjnych zastosowanych w dziele. W pełni świadome wykonanie operowe łączy w sobie zarówno doskonałość techniczną, jak i głęboką

²⁴⁵ David J. Levin, *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*, University of Chicago Press, 2007.

²⁴⁶ Julian Budden, *The Operas of Verdi*, Cassell, 1973.

²⁴⁷ Joseph Kerman, *Opera as Drama*, University of California Press, 1988.

wrażliwość na treść dzieła, co czyni interpretację bardziej przekonującą i emocjonalnie angażującą dla odbiorców.

Podsumowanie

Opera werystyczna stanowi wyjątkowy i kluczowy rozdział w historii włoskiej opery, łącząc dramatyzm muzyczny z intensywnym realizmem scenicznym. W centrum tego gatunku znajdują się postaci tenorowe, które pełnią rolę nośników silnych emocji i narracyjnych zwrotów akcji. Niniejsza praca, koncentrując się na analizie ról tenorowych w dziełach Pietra Mascagniego, Ruggera Leoncavalla i Giacoma Pucciniego, dostarcza dogłębnej wiedzy na temat kreacji bohaterów w operze werystycznej, ich znaczenia dramaturgicznego oraz wymagań technicznych stawianych wykonawcom.

Przeprowadzone badania ukazują, że tenorzy w operach werystycznych nie są jedynie bohaterami romantycznych historii, lecz pełnowymiarowymi postaciami o złożonej psychologii, uwikłanymi w emocjonalne konflikty i moralne dylematy. Analiza wybranych arii – od tragicznego lamentu Cania w *Vesti la giubba*, przez subtelną melancholię Pinkertona w *Addio, fiorito asil*, aż po pełną determinacji ekspresję Calafa w *Nessun dorma* – pozwala zrozumieć, jak muzyka i interpretacja wokalna współtworzą głębię artystyczną tych ról.

Wkład P. Mascagniego, R. Leoncavalla i G. Pucciniego w rozwój opery

Dzieła Pietra Mascagniego, Ruggera Leoncavalla i Giacoma Pucciniego w sposób fundamentalny przyczyniły się do rozwoju opery werystycznej i wyznaczyły nowe standardy w kształtowaniu dramaturgii muzycznej. Mascagni, dzięki *Cavalleria Rusticana*, zapoczątkował nurt opery werystycznej, ukazując codzienne życie i emocjonalne napięcia prostych ludzi. Leoncavallo w *Pagliacci* pogłębił dramatyzm operowy, wprowadzając psychologicznie złożone postaci i techniki narracyjne, które oddziaływały na późniejsze kompozycje tego gatunku. Puccini natomiast, wykorzystując zaawansowaną orkiestrację, śmiałe harmonie oraz wyrefinowaną dramaturgię, stworzył arcydzieła, w których każdy element muzyczny służył emocjonalnej intensyfikacji dzieła.

Spoleczny i psychologiczny wpływ opery werystycznej

Opery Mascagniego, Leoncavalla i Pucciniego wyznaczyły nowy kierunek w relacji między dziełem operowym a jego odbiorcą. Ich twórczość, poprzez realistyczne przedstawienie postaci i ich zmagania, przełamała dotychczasowy elitaryzm opery i uczyniła ją bardziej dostępną dla szerokiej publiczności. Werystyczna opera ukazywała życie w całej jego brutalności i autentyczności, a emocjonalna siła dramatyczna tych dzieł prowadziła widzów do

katharsis. Po raz pierwszy w historii opery publiczność mogła utożsamiać się z bohaterami, którzy nie byli już jedynie mitologicznymi herosami czy arystokratycznymi kochankami, lecz zwykłymi ludźmi, doświadczającymi miłości, zdrady, pasji i rozpacz.

Dzięki temu opera werystyczna stała się nie tylko źródłem estetycznych doznań, ale również medium, które oddziaływało na wrażliwość społeczną, wywołując refleksję nad rzeczywistością. Wpływ ten można rozpatrywać w trzech wymiarach: socjalnym, emocjonalnym i psychologicznym. W kontekście socjalnym, opery te ukazywały życie niższych warstw społecznych, wprowadzając na scenę postaci dotąd marginalizowane w świecie opery. W wymiarze emocjonalnym, poprzez ekspresyjne arie tenorowe, oferowały intensywne przeżycia, pozwalając widzowi przejść przez pełen wachlarz uczuć. W aspekcie psychologicznym natomiast, dramatyczna wielowymiarowość bohaterów prowadziła do ich głębokiej analizy i zrozumienia ich wewnętrznych zmagających.

Znaczenie pracy dla śpiewaków i nauki

Wartość tej pracy nie ogranicza się jednak do analizy samych dzieł. To kompleksowe opracowanie stanowi istotne źródło wiedzy dla każdego tenora, który pragnie zgłębić specyfikę opery werystycznej i odnaleźć w niej własną interpretację. Uwzględnia zarówno aspekty techniczne – oddech, rezonans, kontrolę nad dźwiękiem – jak i wymiar emocjonalny, nieodzowny w wykonawstwie operowym. W ten sposób praca ta pełni funkcję swoistego „poradnika” dla śpiewaków, pomagając im zrozumieć i świadomie kreować swoje role na scenie.

Istotnym elementem dysertacji jest również wkład w rozwój doktoranta. Praca nad tym tematem wymagała nie tylko dogłębnej analizy źródeł i partytur, ale także połączenia teorii z praktyką wokalną. Proces badawczy przyczynił się do usystematyzowania ogromu informacji o operze werystycznej oraz weryfikacji ich praktycznej przydatności w rzeczywistym wykonawstwie. W ten sposób praca ta stanowi most łączący akademicką refleksję z artystycznym doświadczeniem, co nadaje jej unikalny i interdyscyplinarny charakter.

Nie można także pominąć wartości materiału nutowego, zawartego w aneksie pracy. Kompletne partytury analizowanych arii to cenny zasób dla badaczy i wykonawców, umożliwiające nie tylko dalsze studia nad twórczością Mascagniego, Leoncavalla i Pucciniego, ale także praktyczne wykorzystanie ich dzieł na scenie.

Bibliografia jako łącznik kultur

Jednym z najcenniejszych elementów niniejszej pracy jest szeroki zakres wykorzystanej bibliografii, łączącej klasyczne pozycje światowej literatury muzykologicznej z rzadko dostępnymi, unikatowymi źródłami pochodzącymi z bibliotek w Szanghaju i Pekinie. Dzięki temu dysertacja stanowi most między zachodnim i wschodnim podejściem do badań nad operą werystyczną, wzbogacając perspektywę analizy i otwierając nowe ścieżki interpretacyjne dla przyszłych badaczy i wykonawców.

Podsumowując, niniejsza praca wnosi istotny wkład w badania nad operą werystyczną, dostarczając nowego spojrzenia na interpretację ról tenorowych. Łączy w sobie analizę muzykologiczną, refleksję wykonawczą oraz praktyczne wskazówki dla śpiewaków. Ukazuje niezwykle bogactwo emocjonalne i artystyczne oper werystycznych, a jednocześnie pełni funkcję przewodnika po jednym z najbardziej wymagających repertuarów operowych. Dzięki temu stanowi cenne źródło wiedzy zarówno dla badaczy, jak i praktyków sztuki wokalne, umożliwiając głębsze zrozumienie oraz bardziej świadome wykonanie tych ponadczasowych dzieł.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA MIĘDZYNARODOWA

1. Abbate Elisabeth, *Muzyka i polityka w cieniu Beethovena: muzyka i transformacja polityczna od Beethovena*, wyd. Brown, C. Farsight Press 2007.
2. Ashbrook William, *The Operas of Puccini*, Cornell University Press, 1968.
3. Ashbrook William and Harold Powers. *Puccini's "Turandot": The End of the Great Tradition*, Princeton University Press, 1991.
4. Bertellini Giorgio , *Italy in Early American Cinema: Race, Landscape, and the Picturesque*, 2010.
5. Budden Julian. *Puccini: His Life and Works*, Oxford University Press, 2002.
6. Budden Julian, *The Operas of Verdi*, Cassell, 1973.
7. Burton Deborah, *Recondite Harmony: Essays on Puccini's Operas*. NED-New edition, Boydell & Brewer, 2012.
8. Byerly A. *Realism, Representation, and the Arts in Nineteenth-Century Literature* [M]. Cambridge University Press, 1997.
9. Coffin Berton, *The Technics of Bel Canto: Giovanni Battista Lamperti*. W: *Journal of Singing*, vol. 39, no. 3, 1983.
10. C. P. S., *Pietro Mascagni's Opera 'Cavalleria Rusticana w The Musical Times and Singing Class Circular*, vol. 31, no. 571, 1890.
11. Costich Julia F. *Fortune in Manon Lescaut*, w *The French Review*, vol. 49, no. 4, 1976.
12. Dan Li, *Interpretacja pojęcia „realizmu” we włoskiej operze werystycznej*, w *Music Creation*, vol. 4, 2016.
13. Darrow C. *Realism in literature and art*[M]. Haldeman-Julius Company, 1899.
14. De Sanctis D. A. *Literary Realism and Verismo Opera (Italy and France)* [M], City University of New York, 1983.
15. Del Mar Norman, *Anatomy of the Orchestra*, Faber and Faber, 1981.
16. Donatelli A., *Verismo: A New Paradigm in Opera*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
17. Du Plessis H. J. P., *Parola scenica: towards realism in Italian opera* [D]., 2007.
18. Dudamel Gustavo, *The Role of the Conductor in Opera*, Royal College of Music, 2015.
19. Ewans Michael, *Opera from the Greek: Studies in the Poetics of Appropriation*, Routledge, 2007.

20. Elliott David J., *Music Matters: A Philosophy of Music Education*, Oxford University Press, 1995.
21. Forte Allen, *Tonal Harmony in Concept and Practice*, W.W. Norton & Company, 2001.
22. Gaillard Jone, *Cavalleria Rusticana: Novella, Drame, Melodrame*, MLN, vol. 107, no. 1, 1992.
23. García Manuel, *Tratado completo del arte del canto, Escuela de García*, Traducción, edición crítica y notas de Lucía Díaz Marroquín y Mario Villoria Morillo, Wyd. DeMusica, 2012.
24. Giger A. *Verismo: origin, corruption, and redemption of an operatic term* [J] w *Journal of the American Musicological Society*, 2007.
25. Gill R.T. *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario* by John Rosselli. New York: Cambridge University Press, 1984.
26. Girardi Michele, *Pagliacci: Un cammino nell'opera di Ruggero Leoncavallo*, Olschki, 1993.
27. Girardi Michele, *Puccini: His International Art*. University of Chicago Press, 2000.
28. Girardi Michele, *Mascagni's "Cavalleria Rusticana" and the Verismo Tradition*, University of Chicago Press, 1995.
29. Gordon Edwin, *Learning Sequences in Music: Skill, Content, and Patterns*, GIA Publications, 2007.
30. Gossett Philip, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. University of Chicago Press, 2006.
31. Guarnieri Corazzol Adriana & Roger Parker, *Opera and Verismo: Regressive Points of View and the Artifice of Alienation*, w *Cambridge Opera Journal*, vol. 5, no. 1, 1993.
32. Guida George, *I Pagliacci*, w *Italian Americana*, vol. 28, no. 1, 2010.
33. Hazard Paul, *Manon Lescaut, Roman Janséniste* w *Revue Des Deux Mondes* (1829-1971), vol. 20, no. 3, 1924.
34. Helikarová E., *Creating Barče: character study of an operatic role* [D], 2018.
35. Kalisch Alfred, *Puccini's 'Turandot'* w *The Musical Times*, vol. 67, no. 1000, 1926.
36. Karpinski Gary S., *Aural Skills Acquisition: The Development of Listening, Reading, and Performing Skills in College-Level Musicians*, Oxford University Press, 2000.
37. Kerman Joseph, *Opera as Drama*, University of California Press, 1988.
38. Kimbell David, *Italian Opera*, Cambridge University Press, 1991.
39. Kluge Alexander, *Tsunami of Emotion: On Puccini's Tosca* w Alexander Kluge: *Raw Materials for the Imagination*, edited by Tara Forrest, Amsterdam University Press,

- 2012.
40. Körner Axel, Wilson Alexandra, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, w *The Opera Quarterly*, Volume 24, Issue 1-2, winter-spring 2008, s. 126–132.
 41. Kreiman Jody, Sidtis Diana, *Foundations of Voice Studies: An Interdisciplinary Approach to Voice Production and Perception*, Wiley-Blackwell, 2011.
 42. Lehmann Andreas C., Sloboda John A., Woody Robert H., *The Acquisition of Expertise in Music: Efficiency of Deliberate Practice as a Factor for Performance Success*, Oxford University Press, 2007.
 43. Lester Joel, *The Rhythms of Tonal Music*, Southern Illinois University Press, 1986.
 44. Levin David J., *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*, University of Chicago Press, 2007.
 45. Mallach Alan, *Pietro Mascagni and His Operas*, Northeastern University Press, 2002.
 46. Mallach Alan, *The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism, 1890-1915*. Northeastern University Press, 2007.
 47. Marafoti P.M., *Caruso's Method of Voice Production: The Scientific Culture of the Voice*, wyd. Dover Books, w Music: Voice, 2010.
 48. Parker Roger, *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford University Press, 2001.
 49. Parker Roger, *The New Grove Guide to Verdi and His Operas*, Oxford University Press, 2007.
 50. Phillips-Matz, Mary Jane, *Puccini: A Biography*, Northeastern University Press, 2002.
 51. Phillips-Matz, Mary Jane, *Verdi and Mascagni: A Comparative Study*, Northeastern University Press, 1987.
 52. Robinson Paul, *Opera, Sex and Other Vital Matters*, University of Chicago Press, 2002.
 53. Schellenberg E. Glenn, *Inner Hearing: The Role of Imagery in Musical Performance w Psychology of Music*, 2002.
 54. Schwartz A. R., *Puccini's Soundscapes: Realism and Modernity in Italian Opera*, w *Premio Rotary Giacomo Puccini ricerca*, (Centro studi Giacomo Puccini), Leo S. Olschki, (2018).
 55. Senici Emanuele, *Verdi and the Risorgimento: The Long View*, Cambridge Opera Journal 19, no. 2 (2007).
 56. Shehan Campbell Patricia, *Teaching Music Globally*, Oxford University Press, 2004.
 57. Smart Mary Ann, *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, Oakland, CA, 2004; online edn, California Scholarship Online, 24 May 2012.

58. Stanislavski Konstantin, *An Actor Prepares*, Routledge, 1936.
59. Timberlake Craig, *The Complete Singer-Actor*, Amadeus Press, 2012.
60. Vetere M. L. P., *Italian opera from Verdi to Verismo: Boito and la Scapigliatura* [M]. State University of New York at Buffalo, 2010.
61. Walker Lucy, *Opera: The Art of Dying* by Linda Hutcheon and Michael Hutcheon, Harvard University Press, Cambridge, Mass. and London, 2004
62. Williams G. Machine *Speak Ruggiero Leoncavallo*; 'Vesti la giubba'(Pagliacci), I Pagliacci, Act I[J]. Cambridge Opera Journal, 2016, 28(2).
63. Wilson Alexandra, *Modernism and the Machine Woman in Puccini's 'Turandot* w *Music & Letters*, vol. 86, no. 3, 2005.

LITERATURA CHIŃSKA

64. Cuicui Lv, *Studium realistycznej kreacji postaci i nauczania śpiewu w operze Pucciniego*, Jiangxi Normal University, 2014.
65. Jia Kun., *The Aesthetic Practice and Contemporary Value of Italian Verismo Opera*, Contemporary Music, 2019.
66. Kang Ning, *Research on the singing of the wonderful arias of the opera "Cavalleria Rusticana"*, Northeast Normal University, 2010.
67. Lingyun Wang, *Charakterystyka artystyczna opery werystycznej w Journal of Jiamusi Institute of Education*, vol. 9, nr 95/2012
68. Wang, Y., *The Verismo Orientation in the Subject Matter of Puccini's Operas: Ordinary People*, Grand World Music Creation, 2015.
69. Xiaowei Chen, *Charakterystyka artystyczna XIX-wiecznej włoskiej opery werystycznej*, Shaanxi Normal University, 2011.
70. Xie Dan: *The Artistic Characteristics of Verismo Operas of the Second Half of the Nineteenth Century (Artystyczne cechy charakterystyczne oper werystycznych w drugiej połowie XIX wieku)*, Shaanxi Normal University, 2011.
71. Yazici H. *The View of Realism in The Art of Opera: Verismo*[J].
72. Yixuan, Lou *Analiza czynników dramatycznych w werystycznej operze Pagliacci*, Shandong Normal University, 2022.
73. Yong Li, *Analysis of the tenor arias in the "Twin Stars" in the history of opera, "Cavalleria Rusticana" and "Pagliacci"*, Yunnan University of the Arts, 2015.
74. Yulong Liu, *Analysis of the opera "Cavalleria Rusticana" and its musical*

characteristics, „Journal of Zaozhuang University”, vol, 29 nr 3, 2019.

75. Zao Wei, *Głębokie znaczenie pod pojawieniem się pasji: O obrazie zwykłych ludzi w operze realistycznej* "opublikowano w *Edukacji Sztuki*, 7/2006.
76. Zhu, W., *My Perspective on the Vocal Techniques of (Bel Canto) Tenors*, Master's thesis; Shanxi University [D], 2015.
77. Zeng, L. (2019). *A Critique of the Foundation of Singing "Breathing" and Reconsideration of the Construction of "Language": Revisiting the Caruso Method of Voice Production*, Beauty & Times (Lower) 2019.

ANEKS NUTOWY

1.	R. Leoncavallo	Aria Cania: <i>Recitar!... Vesti la giubba</i> z I aktu opery <i>Pagliacci</i>	s. 201
2.	G. Puccini	Aria Pinkertona: <i>Addio, fiorito asil</i> z III aktu opery <i>Madama Butterfly</i>	s. 207
3.	G. Puccini	Aria Ramerreza: <i>Ch'ella mi creda</i> z III aktu opery <i>La fanciulla del West</i>	s. 215
4.	P. Mascagni	Aria Turiddu: <i>Mamma, quel vino è generoso</i> z I aktu opery <i>Cavalleria Rusticana</i>	s. 221
5.	G. Puccini	Aria Calafa: <i>Non piangere, Liù</i> z I aktu opery <i>Turandot</i>	s. 229
6.	P. Mascagni	Aria Turiddu: <i>O Lola bianca come fior di spino</i> z I aktu opery <i>Cavalleria Rusticana</i>	s. 239
7.	G. Puccini	Aria Cavaradiossiego: <i>Recondita armonia</i> z I aktu opery <i>Tosca</i>	s. 242
8.	G. Puccini	Aria Calafa: <i>Nessun dorma</i> z III aktu opery <i>Turandot</i>	s. 250
9.	G. Puccini	Aria Cavaradossiego: <i>E lucevan le stelle</i> z III aktu opery <i>Tosca</i>	s. 259
10.	P. Mascagni	Aria Fritz: <i>Ed anche Beppe amò</i> III aktu opery <i>L'amico Fritz</i>	s. 265
11.	G. Puccini	Aria Des Grieux: <i>Donna non vidi mai</i> z I aktu opery <i>Manon Lescaut</i>	s. 275

RUGGERO LEONCAVALLO

Recitar!... Vesti la giubba

Aria Cania: z I aktu opery *Pagliacci*

3 Fl.¹

Ob.

Cor. Ing.

Clar.¹

Fag. ^{1°} ^{2°} 1° solo

Clar.^e

Corni.

Tr.^e

Tr.¹ *pp* *pp*

B. T. *pp*

Timp. *pp*

CANTO. (sghegnazzando con dolore) Ah! ah! ah! ah! ah!
Tu sei Pa - gliaccio!

(declamando con dolore)
Ve - sti la giub - ba, e la fac - ciainfa.

Arioso Adagio. 46.

V.¹ *p*

V.¹ II. *p*

Viole. *p*

Celli. PIZZ. *pp* ARCO *p dolce*

C. B. PIZZ. *pp* LA META. ARCO

3 Flⁱ

Ob.

Cor. Ing.

Clar.ⁱ

Fag.

Clar.^e

Corni.

Tr.^e

Tr.ⁱ

B. T.

Timp.

CANTO.

V.ⁱ.I.

V.ⁱ.II.

Viole.

Celli.

C.B.

3° Solo

1° Solo

2° e 3°

dolcissimo

pp

portando

p cres un poco

ri - na La gen - te pa - ga e ri - der nuo - le qua, E se Ar - lec - chin t' in - vo - la Co - lom -

3 Fl.¹

Ob.

Cor. Ing.

Clar.¹

Fag.

Clar.²

Corni.

Tr.²

Tr.¹

B. T.

Timp.

CANTO.

V.¹ I.

V.¹ II.

Viole.

Celli.

C. B.

1.^o e 2.^o

poco rit. a tempo

1.^o Solo.

1.^o e 2.^o

1.^o Solo.

1.^o Solo.

violento

^ poco rit. a tempo

bi - na Ri - di Pa - gliac - cio eo gnuu applau - di - rà

Tramu - ta in laz - zi lo spa - smo ed il pian - to;

92

1.^o Solo.

3 Fl.ⁱ *affrett. col canto*

Ob.

Cor. Ing.

Clar.ⁱ

Fag.

Clar.^e

Corni.

Tr.^e

Tr.ⁱ *3.^o Solo.*

B. T.

Timp.

Arpa.

CANTO. *affrett.* *cres. rit.* *a piena voce straziante*
 in u - na smor - fia il sin - ghiozzo e' l do - lor! Ah! Ri - di Pa - gliaccio sul tuo a - more in.

Vl.ⁱ

Vl.ⁱⁱ

Viole.

Celli.

C. B. *1.^o Solo.* *DIVISI*

3 Fl.ⁱ

Ob.

Cor. Ing.

Clar.ⁱ

Fag.

Clar.^e

Corni.

Tr.^e

Tr.ⁱ

B.T.

Timp.

Arpa.

CANTO

con grande espress. (singhiozzando)

muove lentamente verso il teatrino piangendo; però giunto

Lo stesso movim.^o *Cantabile con molta espress.*

sonoro

mf

3^o Solo

pp dolce

pp

franco

Ri-di del duol che t'av-ve-le-na il cor!.....

sonoro

CELLI

C.B.

DIVISI

GIUSEPPE PUCCINI

Addio, fiorito asil

Aria Pinkertona: z III aktu opery *Madama Butterfly*

Fl. I. II. *rall.* 27 $\text{♩} = 48$
a due

Ob.

Cltti *p*

Cine *p*

I. *p*

Fag. *p*

II. *p*

Corni *I. con sord.*
p dolce

Arpa *p*

(dolcemente con rimpianto)

PINK. *Ad - di - o fio-ri-to a -*
Leb' wohl, mein Blü-ten -

SHAR. *ve-ro da so-la appren-de - rà...*
Wahrheit wird bald ihr of-fen - bart...

Viol. *p* *div.* *pp*

V-le *p* *div.* *pp*

Ve. *p* *div.* *pp*

Cb. *pizz.* *pp*
rall. $\text{♩} = 48$

FL. I. II. a due

Ob. I. p

C. Ing. p

Citti I. p

Cline p

Fag. p

Corni I. p

Arpa

PINK. -sil, di le-ti - zia e d'a-mor... Semp-re il mi-te suo sem-
reich! Teu-re Stät - te, le-be wohl... Ewig wird mir im Herzen

Viol. uniti p

V.le unite p

Vc. p

Cb. arco

I. II. Fl. III. Ob. C. Ing. Citi Cline I. Fag. II. Corni Arpa PINK. SHAR. Viol. V-le Ve. Cb.

a due
pp
a due
pp
a due
pp
p
p
senza sordina
p
III.
p
p
p
arco pizz.
p

-biente con strazio a troce ve-drò...
 leuchten, niemals verblassen ihr Bild...

Ad - Leb'
 Ma or quel cor sin - ce - ro pre-sa go è
 Ihr in-nig lie-bes Her - ze, es ahnt sein

a due

I. II.

Fl.

III.

I.

Ob.

II.

C. Ing.

I.

Citti

II.

Cine

I.

Fag.

II.

Corni

p

II.

f

I.

PINK.

con slancio

- di - o, fio - ri - to a - sil,
wohl, du mein Blü - ten - reich...

non reggo al tuo squal -
Mich faßt der Reu - e

SHAR.

già. Vel dis - si, vi ri - cor - da? e fui pro - fe - ta allor.
Weh! Ich sagt' es, denkt zu - rük - ke! wie wahr hab' ich ge - sagt.

Viol.

IV. corda.

f

V.le

div.

unite

f

divise

unite

f

Vc.

f

Cb.

arco

a due *rit.* *Sostenendo*

I. II. Fl. *f* *p* *p*

III. *f* *p*

Ob. *f* *p* *p*

C. Ing. *f* *p* *p*

I. Cliti *f* *p* *p*

II. *f* *p*

Clie *f* *p*

I. Fag. *f* *p* *p*

II. *f* *p*

Corni *f* *p* *a due*

Trni *mf* *p* *pp*

Trne B. *p* *pp*

Timp. *pp*

Arpa *f* *p* *pp*

PINK. *-lor, ah, non reg - go al tuos qual - lor. Fug - go, fug - go: son vill! Ad -*
Qual, oh! der Reu - e bitt - re Qual! Nennt mich feig: ich flich' von hier! Du

Viol. *div.* *dim.* *div.* *p*

V.le *div.* *p* *div.* *p*

Vc. *f* *pizz.* *arco* *pizz.*

Cb. *f* *p*

rit. *Sostenendo*

cresc. -

P. R. 112

Allegro moderato ma deciso *a due* *allargando*

Fl. I. II.

Ott.

Ob.

C. Ing.

Citti

Cllne

I.

Fag.

II.

Corni

Tr. be I. II.

Tr. ni

Tr. ne B.

Timp.

PINK.

(strette le mani al Console, esce rapidamente dal fondo: Sharpless crolla tristemente il capo)

vill!...
wohl!

Viol.

V-le

Vc.

Cb.

Allegro moderato ma deciso *a due* *allargando*

P. R. 112

GIUSEPPE PUCCINI

Ch'ella mi creda

Aria Ramerreza z III aktu opery *La fanciulla del West*

26

(con grande espressione, esaltandosi, col viso quasi sorridente)

JOHN.

Ch'el-la mi cre-da li-bero e lon-ta-no, so-pra u-na nuo-va via..... di re-den-zio-nel... A-spet-te-rà ch'io

ANDANTE MOLTO LENTO $\text{♩} = 40$

Arco pp come organo
con Sordina

Arco pp

con Sordina

pp come organo

con Sordina
Arco

pp

con Sordina

Coi Celli

più piano

più piano

più piano

più piano

26

Fl. *a due* *pp cres.* *cres. e allarg.* *a tre* *ff* *Solo* *rall:.....*

Oboi *a due* *p* *cres.* *ff*

C. Ing. *ff*

Cl. 1.^o *pp cres.* *ff* *rall:.....*

Cl. 2.^o e 3.^o *pp cres.* *ff* *cres. e allarg.*

Cl. 4.^{te} *pp cres.* *ff* *rall:.....*

Fag. *Solo* *ff* *a due*

C. Fag. *pp cres.* *ff* *rall:.....*

Corni *a due* *pp cres.* *ff* *rall:.....*

Tr. be *Con Sordina* *Sola* *cres. e allarg.* *ff* *rall:.....*

Tr. ni *pp cres.* *cres.*

JOHN. *cres.* *allarg.* *rall:.....*
 tor-ni... E pas-se-ranno i gior-ni, e pas-se-ranno i gior-ni, ed io, ed io non tor-ne-rò, ed io non tor-ne-

cres. *ff* *Via Sordina*

cres. *ff* *Via Sordina*

cres. *ff* *Via Sordina*

cres. *cres. e allarg.* *ff* *Via Sordina*

cres. *ff* *rall:.....*

400

27 *a tempo*
a tre

Fl. *pp* *a due* *pp*

Oboi *1.^o* *pp* *a due* *pp*

C. Ing. *p*

Cl. 1.^o *Solo* *pp* *Solo*

„ 2.^o e 3.^o *p*

Cl. 2.^{ne} *p*

Fag. *a due* *p*

Corni *1.^o* *p*

Arpe *pp* *1.^a sola*

JOHN. *a tempo* *(mormorio sdegnoso del Coro)*
- ro... Min - nie, del - la mia vi - ta.....mio so - lo flo - re, Min - nie,

a tempo
p *dolciss. espressivo* *cres. molto* *f* *pp*
p *dolciss. espressivo* *cres. molto* *f* *pp*
Divise *p* *cres. molto* *f* *p* *pp*
p *dolciss. espressivo* *cres. molto* *f* *pp*
p *Pizz.* *a tempo* *pp*

cres.

Ott.

Fl. *a due*

Obol.

C. Ing.

Cl. 1.^o

„ 2.^o e 3.^o

Cl. 4.^{te}

Fag. *a due*

C. Fag.

Corn. *Senza Sordina*

Tr. ^{be}

Tr. ⁿⁱ

Tr. ^{ne} Basso

Arpe. *a due*

Timp.

C. e P. *Sola*

ppp *ppp* *ppp*

JOHN.

che m'hai vo-lu-to tan-to be-ne, tan-to be-ne, Ah!..... Tu del-la mia vi-ta..... mio so-lo

cres.

Unite

Divise

Divisi

Arco *pp* *mf* *via Sordi* *Pizz. p*

[illegible]

PIETRO MASCAGNI

Mamma, quel vino è generoso

Aria Turiddu: z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*

Moderato (♩ = 80)

rall.

1. *p*

1. *p*

1. *p* *legatiss.*

(ab) *(esec)*

gr.Fl.

Ob.

Fag.

A.

gut! Das Schicksal wird ent-scheiden. Ich er-war-te Euch drau-ßen hinterm Garten.
pa-re, fa-te co-me più vi pia-ce; io vas-pet-to qui fuo-ri die-tro l'or-to.

1.Viol. *pp* *dim. sempre*

2.Viol. *pp* *dim. sempre*

Br. *pp* *dim. sempre*

Vcll. Kbss. *pp* *dim. sempre*

dim. sempre *rall.* *Moderato*

1.

1.

1. *opp. 3*

opp.

morendo

gr.Fl.

Ob.

Fag.

1.Hr. F

p

get. *pizz.*

pp

Kbss.

Allegro giusto (♩ = 144) Turiddu (ruft)
 (chiamando)

Mut - ter!
 Mam - ma!

tremolo a terzine
 due terzi

get. *pp* *ravvivando* *cresc.* *cresc. molto* *ff p*

un terzo

get. *pp* *ravvivando* *cresc.* *cresc. molto* *ff p*

un terzo

get. *pp* *ravvivando* *cresc.* *cresc. molto* *ff p*

due terzi

get. *pp* *ravvivando* *cresc.* *cresc. molto* *ff p*

Allegro giusto

(Lucia tritt heraus.)
(Entra Lucia.)

65

T. Mut-ter, der Ro-te war all-zu
Mam-ma, quel vi-no è ge-ne-

1.Viol.

2.Viol.

T. feu-rig, und lei-der ließ ich
ro-so, cer-to og-gi

1.Viol.

2.Viol.

ff *sempre f*

66

rall. e cresc. - - - moltissimo

T. heut zu sehr von ihm mich ver-lei-ten;
trop-pi bic-chier ne ho tra-can-na-to...

1.Viol.

2.Viol.

rall. e cresc. - - - moltissimo

molto rit. (♩ = 60) *Andante moderato*

T. *ich will deshalb ins Frei-e. Doch vor-her, Mut-ter, gebt mir Eu-ren Se-gen, wie einst Ihr*
Va-do fuori all'a-per-to. Ma pri-ma vo-glio che mi be-ne-di-te co-me quel

1. Viol. *pizz.* *arco*
pp
2. Viol. *pizz.* *arco*
pp
Br. *pizz.* *arco*
pp
Vcll. *pizz.* *arco*
pp
Kbss. *pizz.* *arco*
pp

molto rit. *Andante moderato*

Ob. *in B* *1.*
p

Klar. B *1.*
p

T. *ta-tet, als ich fort ins Feld zog. Und noch eins, Mut-ter,*
gior-no che par-tii sol-da-to... E po-i... mam-ma...

1. Viol. *arco*
2. Viol. *arco*
Br. *arco*
Vcll. *arco*

Ob. *1.* *rit.*
p

Klar. B *2. p*

Fag. *1.*
p

3. Hr. F *p*

T. *(schmerzlich)*
(con dolore)
ver-spricht mir: Kehrt ich nicht wie-der, kehrt ich nicht wie-der...
sen-ti-le... s'io non tor-nas-si, s'io non tor-nas-si...

1. Viol. *arco*
2. Viol. *arco*
Br. *arco*
Vcll. *arco*
Kbss. *arco*

rit.

Andante con moto

rall. *pp* col canto

B.B. 63

kl. Fl. *rall.* *allegro* *zu 2*

gr. Fl. *zu 2* *1.* *zu 2* *mf* *p*

Ob. *zu 2* *pp* *zu 2*

Klar. B *pp* *zu 2*

Fag. *pp*

1.2. Hör. F *pp*

3.4. *pp*

Trp. B *pp*

Pos. *pp*

Tub. *pp*

Pk. *pp*

T. *un poco calando* *rall.* *calando sempre* *ffa piacere* (Pause) (Pause) (Pause)
 Kuß noch! O teu-re Mut-ter! Lebt wohl! O, le-bet wohl, schützet die ar-me San-ta, lebt wohl, Mutter, lebt
ba - cio... un al-tro ba - cio... Ad - di - o... S'ionon tornassi, fu - te da madre a Santa... Un ba-cio, mamma, ad-

1. Viol. *scaland* *p*

2. Viol. *p*

Br. *p*

Vell. Kbss. *p* *rall.* *allegro*

B.B. 63

Allegro agitato (♩ = 160)
zu 2

kl. Fl. *fff*

gr. Fl. *fff*

Ob. *fff*

Klar. B *fff*

Fag. *fff marcatisimo*

1. 2. Hör. F *fff*

3. 4. *fff*

Trp. B *fff*

Pos. *fff marcatisimo*

Tub. *fff marcatisimo*

Pk. *ff*

Allegro agitato
(bricht ab)
(fronca) (Er entflieht verzweiflungsvoll.)
(Fugge disperatamente.)

T. wohl!
dio!

1. Viol. *fff*

2. Viol. *fff*

Br. *fff*

Vell. *fff marcatisimo*

Kbss. *fff marcatisimo*

Allegro agitato

B.B. 63

GIUSEPPE PUCCINI

Non piangere, Liù

Aria Calafa z I aktu opery *Turandot*

43 a tempo rall. **And.^{te} lento sostenuto** $\text{♩} = 40$

Ott. *pp*

Fl. *pp*

Ob. *p* *pp* I.

C. i. *pp*

Fg. *p* I.

Trb. in Fa (con Sordina) *pp*

Cel. *pp*

A. *pp* *marcato* 6

IL PRINCIPE (avvicinatosi a Liù
con commozione)

Non pian - gere, Liù! Sein un lontano gior - no io t'ho sor -

43 a tempo rall. **And.^{te} lento sostenuto** $\text{♩} = 40$

Vni con Sordina *leggeriss.* *sfiato* 6

Vle con Sordina *sfiato* 6

Vc. con Sordina *sfiato* 6

Cb. *div.* *leggeriss.* *Arco* *pp*

rit. col canto a tempo

Ott.

Fl.

C. i.

Cl.
in Sib

in Fa

Cr.
in Fa

Trb.
in Fa

Cel.

A.

tutti senza Sordina *p*

armonici

IL PR.

ri - so, per quel sor - ri - so, dol. ce mia fan - ciul - la, m'ascol - ta:

rit. col canto a tempo

Vni

Vle

Vc.

Cb.

sempre..... *pp*

uniti

sempre..... *pp*

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

in Fa
Cr.
in Fa

Δf.

Cel.

A.

IL PR.

Il tuo Si - gno - re sa - rà, do - ma - ni, for.se so.lo al

Vni

Vlo

Vc.

Cb.

div.

6

p

I.

pp

III.

pp

pp

pp

pp

Pizz.

p

III. con	Sordina
----------	---------

Noi mor-rem sul - la

44

Fl. *I. espressivo*
 Ob. *p espressivo*
 C. i. *dolce*
 Cl. in Sib *p*
 Fg. *I. pp*
 in Fa *I. p dolce*
 Cr. *pp*
 in Fa *p*
 Trb. in Fa *p*
 A. *p*
 LIÙ *stra-da del - l'e - si - lio!*
 IL PR. *Del - l'e - si - lio ad - dol - ci - sei a lui le*
 TIMUR *Noi mor - rem!*
 Vni *p*
 Vle *p*
 Vo. *div.*
 Cb. *p uniti*

P. R. 117

45

rall. Sostenendo

Fl. I.

Ob.

C. i.

p espress.

Cl. in Si $\flat$ I.

Cl. B. in Si $\flat$

Fg. I.

Trb. in Fa I. II.

pp

A.

p

IL PR.

stra - de! Que - sto... que - sto, o mia po - ve - ra Liù, al tuo pic.co.lo

45

rall. Sostenendo

Vni

p dolce espress.

Vle

p

Vc.

p espress.

Cb.

div.

p

Fl. *p* *mf* a. 2

Ob. *mf*

Cl. i. *mf*

Cl. in Sib *p* a. 2

Cl. B. *p*

Fg. *p* *sf*

C. Fg. *p*

in Fa *espress.* *mf*

Cr. in Fa

Trb. in Fa I.

A. *a. 2* *p*

IL PR. *cuo - re che non ca - de chie - do co -*

Vni *molto espress.* *mf ben sostenuto il suono* divisi

Vle *mf molto espress.* unite

Ve. *mf ben sostenuto il suono* divisi

Cb. *mf*

P.R. 117

Fl. *a 2* *cresc:.....*

Ob.

C. i.

Cl. *a 2*
in Si b

Cl. B.
in Si b

Fg.

C. Fg.

Cr.
in Fa *marcato*

Trb.
in Fa *I.*

A. *a 2*

IL PR. *lu - i che non sor - ri - de più...*

Vni *divisi cresc:.....*

Vle

Vc.

Cb.

127

ritenuto

Ott.

Fl.

Ob.

C. i.

Cl. in Si $\flat$

Cl. B. in Si $\flat$

Fg.

C. Fg.

in Fa

Cr.

in Fa

in Fa senza Sordina

Trb. senza Sordina

in Fa

Trbn.

Trbn. Cb.

Tp.

A.

IL PR.

che non sor - ri - de più!

Vni

Vle

Vc.

Cb.

ritenuto

uniti

uniti

unite

uniti

div.

P.R. 117

PIETRO MASCAGNI

O Lola bianca come fior di spino

Aria Turiddu z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*

Siciliana

Hrf. (a. d. B.)

p

Turiddu (hinter dem Vorhang)
(a sipario calato)

mf

O Lo - la, ro - sen - gleich blühn dei - ne Wan - gen, _____
 O Lo - la c'hai di lat - ti la cam - mi - sa, _____
 O Lo - la, bian - ca co - me fior di spi - no, _____

Hrf. (a. d. B.)

f *mf*

affrett. col canto a tempo

T.

f *mf*

affrett. a tempo

rot wie die Kir - schen - leuch - ten dei - ne Lip - pen; _____ wer vom Mund _____ dir Küß - se darf
 sì bian - ca e rus - sa co - mu la ci - ra - sa, _____ quan - tu t'af - fac - ci - fai la vac - ca a
 quan - do t'af - fac - ci tu, s'af - fac - cia il so - le; _____ chi t'ha ba - cia - to il lab - bro por - po -

Hrf. (a. d. B.)

f

rit. a tempo

T.

f *mf*

rit. a tempo

nip - pen, _____ trägt nach dem Pa - ra - die - se kein Ver - lan - - - gen. _____
 ri - sa, _____ bi - a - tu cu - i ti dà _____ lu pri - mu va - - - sa! _____
 ri - no _____ gra - zia più bel - la a Di - o chie - der non vò - - - le. _____

Hrf. (a. d. B.)

f *ff* *mf*

affrett. a tempo poco rit.

T.

f *mf*

affrett. a tempo poco rit.

Wohl steht vor dei - ner Tür ein war - nen - des Mal, _____ dennoch, ach, lieb ich
 Ntra la puor - ta tua... lu san - gu è spa - su, _____ ma nun me mpuor - ta
 C'è scrit - to san - gue so - pra la tua por - ta, _____ ma di re - star - ci a

Hrf. (a. d. B.) *col canto* *ff*

T. *stentando* *ff*

dich zu mei - ner Qual, und oh - ne Zau - dern eilt' ich zur Höl - le,
si nun ce muo - ru ac - ci - su e s'id-du muo - ru e va - ju'n pa - ra - di - su
 me non me - n'im - por - ta; se per te mo - jo e va - do in pa - ra - di - so,

Hrf. (a. d. B.) *p* *ff*

T. *p* *portando* *ff*

fänd ich im Pa - ra - dies nicht dein hol - des Ant - - - litz, und oh - ne Zau - dern eilt' ich zur
si nun ce truo - vu a tti - a, man - cu ce tra - - - su... e s'id-du muo - ru e va - ju'n pa - ra -
 non c'en - tro se non ve - do il tuo bel vi - - - so... se per te mo - jo e va - do in pa - ra -

Hrf. (a. d. B.) *p* *p*

T. *p* *portando* *p dolciss. portando*

Höl - le, fänd ich im Pa - ra - dies nicht dein hol - des Ant - - - litz. Ah!
di - su si nun ce truo - vu a tti - a, man - cu ce tra - - - su... Ah!
 di - so, non c'en - tro se non ve - do il tuo bel vi - - - so... Ah!

Hrf. (a. d. B.) *allontanandosi*

T. *sempre diminuendo poco a poco* *portando* *allontanandosi* *perdendosi*

Ah! ah! ah!
 Ah! ah! ah!
 Ah! ah! ah!

GIUSEPPE PUCCINI

Recondita armonia

Aria Cavaradossiego z I aktu opery *Tosca*

I.II. 18 Più lento

Fl. III.

Ob.

Cl. in Si $\flat$

Fag.

Arpa

contenente una miniatura e gli occhi suoi vanno dal medaglione al quadro)

CAV. 18 Più lento

Re con di ta ar mo ni a

Viol. arco *pp* arco *pp* *dolcissimo*

V.le arco *pp* arco *pp*

Vc. pizz. arco *pp* arco *pp*

Cb. arco *pp* pizz. *pp* divisi *pp*

I.II. *Sostenendo* I. *rall.*

Fl.

Ob.

Cl. in Si $\flat$

Fag.

Arpa

CAV. *pp*

di bel.lez.ze di ver. se... E bru. na Flo. ri. a, l'ar. den.te a.man.te

Viol. *Sostenendo* *rall.* divisi uniti *pp*

V.le *Sostenendo* *rall.* divise unite *pp*

Vc. *Sostenendo* *rall.* *pp*

Cb. *Sostenendo* *rall.* uniti *pp* arco

a tempo

Ob. *I. p*

Cl. in Si $\flat$ *I. p* *dolcemente cantando*

Timp. *p* *dolcemente*

Arpa *p*

CAV. *p*
mi - a, e te, bel - ta - dei

SAGRESTANO
pp (a mezza voce brontolando) (s'allontana per prendere l'acqua onde pulire i pennelli)
Scherza coi fanti e lascia stare i san - ti...

a tempo

Viol. *pp* sulla tastiera div.

V.le *p*

Ve. *I. solo*
gli altri *p* pizz.

Cb. *p* pizz.

Ob. *I. p*

Cl. in Si $\flat$ *p*

Fag. *p*

Arpa

CAV. - gno - ta, cin - ta di chiome bion - del..

Viol. *mf* *uniti p.m.*

V.le

Ve.

Cb.

Ob. I. II.

in Si b Cl. II. in Si b *p*

Fag. I. II.

Arpa

CAV. Tu az - zur - ro hai l'oc - chio, To - sca ha l'oc - chio

Viol. *uniti*

V.le

Vc. *tutti arco* *pizz.*

Cb.

Detailed description: This page of a musical score features a vocal soloist (CAV.) and a full orchestra. The woodwind section includes two Oboes (I and II), Clarinets in B-flat (I and II), and a Bassoon (I and II). The string section consists of Violins (first and second), Viola, Violoncello, and Contrabass. The harp (Arpa) provides accompaniment. The vocal soloist has a melodic line with lyrics in Italian. The orchestra provides harmonic support, with specific performance instructions like 'uniti' for the violins and 'arco'/'pizz.' for the strings.

(19) Lo stesso movimento

Fl. I. II. *pp* *p*

Fl. III. *p*

Cb. I. *pp* *pp*

Cl. in Si $\flat$ *pp* *p*

Cl. b. in Si $\flat$ *p*

Fag. I. *pp*

Arpa *p* *pp* armonici

CAV. ne ro! L'ar.te nel suo mi ste ro ledi.

(ritornando dal fondo e come scandaliz-zato dice :)
SAGRESTANO (riprende a lavare i pennelli)
Scherza coi fanti e lascia stare i san-ti!

(19) Lo stesso movimento

Viol. via sordina

Viol. via sordina

V^{le} via sordina

Vc. via sordina

Cb. via sordina

allarg. col canto

I. II. a 2

Fl. III. *f*

Ob. *f*

C. Ingl. *f*

Cl. in Si *b* a 2 *f*

Cl. b. in Si *b* *f*

Fag. *f*

in Fa a 2 *f*

Corni in Fa a 2 *f*

Timp. *mf*

Arpa *f*

CAV. *f* *allarg. rit.*

il mioso - lo pen - sie - ro, ah! il mio sol pensier sei tu! To - sca sei

SAGR. *f*

che fanno concorren. za alle Madonne mandan tan. fo d'infer. no.

allarg. col canto

Viol. *con anima* *f*

V. ^{le} *f*

Vo. *f*

Cb. *arco* *f* *uniti*

I. II. *a tempo*

Fl. *p* *pp*

Ob. *p*

C. Ingl. *p*

Cl. *I.* *p*

in Si $\flat$

Cl. b. *p* *pp*

in Si $\flat$

Fag. *a 2* *p*

in Fa

Corni *III.* *p*

in Fa

Timp. *dim.* *ppp*

Arpa *appena sensibile* *p*

CAV. (continua a dipingere)
tu!

SAGR. (asciuga i pennelli lavati, non senza continuare a borbottare)
Scherza coi fanti e lascia stare i san . ti!

a tempo
dolcissimo

Viol. *p* *ppp* divisi pizz. *ppp*

V.le *p* *ppp* pizz. *ppp*

Vc. *p* *ppp* pizz. *ppp*

Cb. *p* *ppp* pizz. *ppp*

GIACOMO PUCCINI

Nessun dorma

Aria Calafa z III aktu opery *Turandot*

C.i.
 Cl.B.
 in Sib
 Fg.
 in Fa
 Cr.
 in Fa
 Trb.
 in Fa
 Tp.
 T.-T.
 A.
 G.Gr.

Pespress.
rall.
 (con Sordina)
Pespress.
 (con Sordina)
pp
pp
 (ancora più lontano)

O
 R
 C

(più lontano) Nes - sun dor - ma! nes - sun dor - ma!
 (più lontano) Nes - sun dor - ma! nes - sun dor - ma!
 (più lontano) Nes - sun dor - ma! nes - sun dor - ma!

IV. Corda...
Pespress.
rall.

Vni
 Vle
 Vc.
 Cb.

4 Andante sostenuto

Fl. *I.* *pp*

Ob. *I.* *pp*

Cl. in Sib *pp*

Cl.B. in Sib *(b)* *pp*

Fg. *I.* *pp*

in Fa

Cr. in Fa *III.* *pp*

Trb. in Fa *I.II.* *pp*

Trbn. *I.II. con Sordina* *pp*

Cel. *pp*

A. *pp*

IL PRINCIPE

p Nes - sun dor - ma!... nes - sun dor - ma!... Tu pure, o Prin - ci -

4 Andante sostenuto

III. Corda (sfiorato)

Vni *p* *div.*

Vle *Pos. Nat.* *p*

Vc. *div.* *pp*

Cb. *div.*

Fl. *pp* *pp*

Ob. *pp*

Cl. in Sib *pp* *pp*

Cel. *pp* *ppp*

A. *pp* *ppp*

IL PR.
 -pes - sa, nella tua fred - da stan - za guar - di le stel - le che tre - ma - no d'a - mo - re e di spe - *dim.*

Vni *dim.*

Vle *dim.*

Ve. *Pizz.* *Arco* *Pizz.* *Arco* *dim.*

Cb. *uniti Pizz. pp* *div.* *dim.*

Cl. B. in Sib

Fg. *p*

Cr. in Fa *p*

A. *p*

IL PR.
 -ran - za! Ma il mio mi - ste - ro è chiu - so in me, il no - me mio nes - sun sa -

Vni *uniti mf*

Vle *mf*

Ve. *uniti mf* *metà*

Cb. *Pizz.* *Arco* *p*

P. R. 117

Fl. *a2* *p espress.*

Ob. *mf* *espress.*

C.i. *mf* *p espress.*

Cl. in Sib *p espress.*

Cl.B. in Sib

Fg. *espress.*

C.Fg. *p*

in Fa I.

Cr. III.

in Fa *mf*

A. *mf* *p*

IL PR. *prà! No, no, sul la tua boc - ca lo di - rò, quan do la lu - ce splen - de.*

Vni *espress.* *div.* *espress.*

Vle *div.*

Vc.

Cb.

5

F1. *I.* *p*

Ob. *p*

Cl. in Sib *p*

Fg. *p*

in Fa *I.* *sf*

Cr. *sf*

in Fa *sf*

Tp. *p*

G. Ch. *mf*

Cel. *p* *pp*

A. *p* *pp*

IL PR. *ra!* Ed il mio bacio scioglierà il si - len - zio che ti fa mi - a!

5

Vni *div.* *uniti* *sfiorato*

Vle *unite* *div.* *unite*

Vc. *div.* *Pizz. uniti* *Arco*

Cb. *Pizz.* *p* *div.*

Fl. *I.* *pp* *a2* *p*

Ob. *p*

C.i. *p*

Cl. in Sib *I.* *pp* *a2* *p*

Cl.B. in Sib *p*

Fg. *pp* *p*

C.Fg. *p*

in Fa *pp* *I.* *p*

Cr. in Fa *p*

A. *ppp* *p*

IL PR. *con anima* *Di le.gua,o*

(interno, un po' lontano)

CORO DONNE

Il no-me suo nes.sun sa - prà... E noi dovrem,ahi.mè, mo - rir, mo - rir!...

Il no-me suo nes.sun sa - prà... E noi dovrem,ahi.mè, mo - rir, mo - rir!...

al Ponticello *ppp* *Pos.Nat.* *p*

Vni *al Ponticello* *Pos.Nat.* *div.*

Vle *div.* *ppp* *unite* *div.* *p*

Vc. *uniti* *div.* *uniti* *p*

Cb. *ppp* *Arco* *p*

poco rit. a tempo *poco rit. a tempo* *cresc. molto*

Fl. *f* *p*

Ob. *f* *p* *cresc. molto*

C.i. *f* *p* *cresc. molto*

Cl. in Sib *f* *p* *cresc. molto*

Cl.B. in Sib *f* *p* *cresc. molto*

Fg. *f* *p* *cresc. molto*

C.Fg. *f* *p* *cresc. molto*

in Fa *f* *p* *senza Sord.* *a2* *cresc. molto*

Cr. *f* *p* *senza Sord.* *cresc. molto*

in Fa *f* *p* *senza Sord.* *cresc. molto*

Trb. I.II. in Fa *f* *cresc. molto*

Tp. *p* *cresc. molto*

G.Ch. *f*

Cel. *p*

IL PR. *cresc. molto*

not - te!.. tramon.ta - te, stel - le! tramon.ta - te, stel - le! Al.l'al.ba vin - ce - rò! Vin-ce.

poco rit. a tempo *poco rit. a tempo* *senza Sord.*

Vni *f* *uniti* *div.* *uniti* *p* *cresc. molto*

Vle *f* *div.* *uniti* *senza Sord.* *p* *cresc. molto*

Vc. *f* *div.* *uniti* *senza Sord.* *p* *cresc. molto*

Cb. *f* *div.* *uniti* *senza Sord.* *p* *cresc. molto*

poco a tempo affrett. rit. a tempo affrett. rit. a tempo
 allarg. 6

Ott. *ff*
 Fl. *a2 ff*
 Ob. *a2 ff*
 C.i. *a2 ff*
 Cl. in Sib. *a2 ff*
 Cl.B. in Sib. *ff*
 Fg. *a2 ff*
 C.Fg. *ff*
 in Fa. Cr. in Fa. *a2 ff*
 in Fa. Trb. in Fa. *senza Sord. ff*
 Trbn. *senza Sord. ff*
 Trbn.Cb. *ff*
 Tp. *ff*
 G.C. *mf*
 A. *a2 ff*

IL PR. *ro!* Vin. ce. rò!

poco a tempo affrett. rit. a tempo affrett. rit. a tempo
 allarg. 6

Vni *ff*
 Vle *div. unite ff*
 Vc. *ff*
 Cb. *ff* *uniti*

GIACOMO PUCCINI

E lucevan le stelle

Aria Cavaradossiego z III aktu opery *Tosca*

381

Cl.
in La

Arpa

CAV.

Vl^e

4 Vo.

Cb.

I. 11 rubando rit.

rall.:.....

p dolciss. vagamente

cune linee è invaso dalle rimembranze e si arresta dallo scrivere)

rall. e dim.

rall.:.....

11

pp

And^{te} lento appassionato molto

Fl.

Cl.
in La

Cl.b.
in La

Arpa

CAV.

Viol.

Vl^e

I. rit. rubando rit.

sostenendo

pp

sonoro

p

armonico

f

(pensando)

E lucevan le stelle...

And^{te} lento appassionato molto

con sordina

pp

con sordina

tutte

pp

divisi

uniti

rit. rubando rit.

a tempo

Fl. I. *p*

Cl. in La I. *mf* *stentate*

Cl.b. in La I. *p*

Fag. I. *pp*

Arpa *suoni naturali*

CAV. *a tempo*
eolezzava la terra, stridea l'uscio del l'orto... e un passo sfiorava la rena...

Viol. *a tempo*

V^{le} *a tempo*

II. *a 2* *sost.^{do} vagamente* *affrett. rit.* (12) *rall.*

Fl. I. *p*

Cl. in La I. *mf*

Cl.b. in La I. *mf*

Corni in Fa I. *p* *con sordina* *mf*

Arpa *f* *p*

CAV. *Entrava ella, fragrante,* *mi cadea fra le braccia...*

Viol. *affrett. rit.* (12) *rall.*

V^{le} *pp* *f*

Vc. *tutti* *mf pizz.* *pp* *f*

Cb. *pizz.*

Cl. in La

Clb. in La

Fag.

Corni in Fa

Arpa

rit.

p

pp

marcato

con grande sentimento
vagamente

CAV.

rit.

Oh! dolci baci, o languide ca - rezze, mentr'io fremen - te le bel - le forme disciogliea dai

rit.

vagamente
pp con grande sentimento

Viol.

divise

vagamente

arco

Vc.

pp con grande sentimento

Cl. in La

Clb. in La

Fag.

Corni in Fa

Arpa

rit.

via la sordina

CAV.

ve - li! Svanì per sempre il sogno mio d'a - mo - re... lo - ra è fug - gi - ta

rit.

rit.

Viol.

Vc.

I. II. *stent. un poco* a2 a2 *affrett.* (13)

Fl. III. *p* *f*

Ob. I. *p* *f*

C. Ing. I. *p* *f*

Cl. in La *f con anima* *p* *f*

Cl. b. in La *mf* *p* *f*

Fag. *mf* *p* *f*

C. Fag. *mf* *p* *f*

in Fa I. *mf* *p* *pp* III. *pppppp*

Corni in Fa *mf* *p* *pp* III. *pppppp*

G.C. *mf* *p* *f*

Arpa *f* *mf* *f*

CAV. *stent. un poco con anima* *f*

— emuo di spe-ra - to! e muoio di spe-ra - to! E non ho amato mai tanto la

stent. un poco *affrett.* (13) *Sostenuto e cresc. con slancio*

Viol. *f con anima*

V^{le} unite divise unite divise unite

Vc. *f con anima*

Cb. *pizz.* *p* *f*

I. II. rit. col canto Lento (sempre a 2) rall.

Fl. *III. p*

Ob.

Cl. in La *a 2 f pp a 2 a 2*

Cl. b. in La *f pp*

Fag. *a 2 f ppp*

C. Fag.

Tr. ni *f ppp*

Timp. *f ppp*

Arpa

CAV. *(scoppia in pianto coprendosi il volto colle mani)*
vita, tanto la vita!..

rit. col canto Lento rall. via sordina

Viol. *f pp via sordina*

V. le *f pp*

Vc. *f pp*

Cb. *arco*

PIETRO MASCAGNI

Ed anche Beppe amò

Aria Fritza z III aktu opery *L'amico Fritz*

Sost.^o (♩ = 66)
p. legalissimo

Cl. *b3*

Fag. *1.^o Solo*

Cor.

Fr. *Ed anche Beppe a - mò!... An - che al suo cor... si appre - se...*

Sost.^o (♩ = 66)

p

Cl. *mp*

Fag. *mp*

Cor. *mp*

Fr. *.... questa febbre fa - le del - la vi - ta!... An - ch'è si a -*

cres. e

cres.

pp

del

cres. allarg. *rall.* *sostenutiss.*
 Cl.
 Fag.
 Cor.
cres. allarg. *rall.*
allarg. *p rall.*
 Fr.
 - ce - se del male che de - ti - zia... e fa sof - frir!
 1. solo
cres. allargando *sostenutiss.*
pp

pp [9] *Larghissimo e molto sostenuto*
 Fr.
 Os - - mo - re, o bella luce del co - re, fiammella e -
col canto *div.* *pp*
col canto *pp*

Fr. *cres. Sost.^o* *dim.*

- ter - na che il mondo ha in sé... mesta ca - rezza, tieto dolore la vi - ta in

i primi 4 soli

cres. *dim.*

Ob. *Un poco meno 1^o*

Cl. *pp*

Fag.

Arpe

Fr. *te!* *Blănoaie! u - ce che a noapte scen - de,*

Tutti w *V*

Tutti ppp

unite

Tutti ppp

Tutti ppp

Sost.^o

Or. *c*

Fl. *c*

Ob. *c*

Cl. *più sentito* *1^o* *cresc.*

Fag. *c*

Cor. *c*

Tr.^o *c*

Trb.^o *c*

Timp. *c*

Arpe *più sentito*

Fr. *più sentito*

sforzato - le possente o - gnor; *pa- re il tuoraggio... per tutti*

f *Sost.^o*

con anima
animando
1. Solo
rall.
3
10
rall.
3
1.°
3.°
animando
con anima
rall.
animando
rall.
splende, lu-ce del cor!.. lu-ce del cor!..
animando
rall.
f
p
f
con anima
rall.
animando
pp
rall.
rall.

The musical score is written for a large ensemble. The top section includes staves for Ofl. (Oboe), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Cor. (Cor Anglais), Tr. c. (Trumpet C), Tr. b. (Trumpet B), Timp. (Timpani), and Arpe. (Arpeggio). The bottom section features a vocal part (Fr.) and a piano accompaniment. The score is marked with various dynamics (f, p, pp) and tempo changes (animando, rall., con anima). The vocal part includes the lyrics "splende, lu-ce del cor!.. lu-ce del cor!..".

1.^o Tempo

Orch. score for the first system, measures 1-3. The instruments listed are Ofl., Fl., Ob., Cl., Fag., Cor., Tr.^e, Trb.ⁱ, Timp., and Arpe. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The first system shows the beginning of the piece with various melodic lines and rests.

con grande sentimento

Vocal entry for the first system, measures 1-3. The key signature is B-flat major. The lyrics are: *Oh! splendi, e-terna limpida fa-ce, spandi-tio*

1.^o Tempo

Orch. score for the second system, measures 1-3. The instruments listed are Fl., Ob., Cl., Fag., Cor., Tr.^e, Trb.ⁱ, Timp., and Arpe. The key signature is B-flat major. The time signature is 3/4. The second system shows the continuation of the piece with various melodic lines and rests. The lyrics *divisi con 8.^a* and *uniti* are visible.

cres. assai f sost. col canto poco affrett.

Off.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Trc.

Trb.

I Timp.

Arpe.

cres. assai f sost. col canto poco affrett.

Fr.

cres. assai f molla sost. poco affrett.

pal-pito gene-ra-tor!... Oh can-ta can-ta l'inno di pa-ce! La vi-ta e a-

con 8^a

div. uniti

cres. assai f sost. col canto poco affrett.

Detailed description: This is a page from a musical score, page 355. It contains staves for various instruments and vocal parts. The woodwind section includes Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor.). The brass section includes Trumpet (Trc.) and Trombone (Trb.). There are also staves for Timpani (I Timp.) and Arpa (Arpe.). The vocal part is for a Soprano (Fr.). The score includes performance instructions in Italian: 'cres. assai f sost. col canto poco affrett.' (crescendo very fast, sustain, with the song, a little hurried). There are also markings for 'con 8^a' (with 8th notes) and 'div. uniti' (divided, then united). The vocal line has lyrics in Italian: 'pal-pito gene-ra-tor!... Oh can-ta can-ta l'inno di pa-ce! La vi-ta e a-'. The music is written in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

305

Sost.° *rall.* *a tempo*

Off.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.º

Trb.º

Basso

Timp.

Arpe

1.º Solo
pp dolcissimo

Sost.° *rall.* *a tempo*

Fr.

- mor! la vi-ta è a-mor! Amor, ... a-mor!

con 8.º *col canto* *pp dolcissimo*

divisi

Ort. Fl. Ob. Cl. Fag. Cor. Tr. e Tr. b. 1 Arpe

pp *1. Solo* *rall.* *pp*

Fr. David

Recit.^o (dase.) be.

L'amico Fritz fantasti-ca d'a-

rall. 10

GIACOMO PUCCINI

Donna non vidi mai

Aria Des Grieux z I aktu opery *Manon Lescaut*

And^{te} lento ♩ = 63

III.

Fl. I. II. *pp*

C. Ing. *pp*

Cl. in Sib *pp*

Fag.

in Fa

Corni III.

in Fa

Arpa *pp*

DES GRIEUX

Don - na non vi - di ma - i si - mi - le a que - stal.....

Viol. *gli altri div.*

I. leggio

V^{le}

Vc. pizz.

Cb. pizz.

And^{te} lento ♩ = 63

III. *cresc.*

Fl. I. II. *pp*

Ob. *pp*

C. Ing. *p* *pp*

Citi in Sib *p* *pp*

Fag. *pp* *p*

Arpa

D. G. *cresc.*

A dir - le: io t'a - mo, a nuo.vavitalalmamiasi de - sta.....

Viol. *unite*

V.º *div.* *pp*

Ve. *arco* *pp*

Cb. *pp*

(34)

rall. a tempo

III.
Fl. I. II.
Ob.
C. Ing.
Cl. in Sib.
Corni in Fa.
Arpa

con sordina *pp* *espress.*
pp
pp

D. G.
Viol.
V. le
Vc.
Cb.

p con semplicità *rall. a tempo*
«Manon Lescaut mi chia - mo!» Co - me que - ste pa -

rall. a tempo
tutti con sordina div.
tutti con sordina *pp* *div.*
pp *espress.*

I. solo
II. solo
III. solo
gli altri

(34)

Ob.

C. Ing.

Corni
in Fa

Arpa

D. G.

Viol.

V. le

Ve.

Cb.

(2^o Oboe in mancanza del Corno ing.)

I.

II.

III.

gli altri

V

ro - le pro - fu - ma - te..... mi va - gan nel - lo

92

ten.

Fl. *III.*

Ob. *I. II.* *a 2*

Fag. *a 2*

Corni *in Fa* *con sordina* *ten.*

Arpa *ten.*

D. G. *ten.*

spir - to ea - sco - se fi - bre vanno a ca - rez - za - re.....

Viol. *6*

V. ¹ *8* *ten.*

Vo. *I.* *ten.*

II. *ten.*

III. *ten.*

gli altri *ten.*

Cb. *arco*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 92. It contains staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Horns (Corni) in F major, Harp (Arpa), Double Bass (D. G.), Violin (Viol.), Violoncello (V. 1), and Voices (Vo.). The vocal parts include three solo voices (I, II, III) and a group of other voices (gli altri). The lyrics are in Italian: "spir - to ea - sco - se fi - bre vanno a ca - rez - za - re.....". The score includes various musical notations such as dynamics (f, ten.), articulation (accents), and performance instructions (con sordina, arco). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

III. *poco rall:*..... *a tempo*

Fl. I. II. *p* *tr*

Ob. *p*

Fag. *p*

Arpa *poco rall:*..... *a tempo*

D.G. *poco rall:*..... *a tempo*
 Osusur . ro gen . . . til,..... dehnoncessardehnonces . sa . rel.....

Viol. *ppp* *ppp* *div.* *unito*

V^{le} *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

Ve. I. II. III. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

gli altri

Cb. *pizz.* *arco* *v* *ppp* *poco rall:*..... *a tempo*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 93, marked 'a tempo'. It features a full orchestral arrangement with vocal parts. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Arpa (Harp), Double Bass (D.G.), Violin (Viol.), Viola (V^{le}), Violoncello (Ve.), and Contrabass (Cb.). The vocal parts are labeled 'gli altri' and 'unito'. The score includes various musical notations such as trills (tr), triplets (3), and dynamic markings (p, ppp). There are also tempo markings: 'poco rall:' and 'a tempo'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation. The page number '93' is in the top right corner, and 'a tempo' is written below it. The score is divided into measures by vertical bar lines. Some measures contain rests, while others have active musical notation. The vocal parts have lyrics in Italian. The overall layout is typical of a professional musical score.

(35)

III.

Fl.

I. II.

Ob.

Cl^{re}
in Sib

Fag.

Corn^o
in Fa

Arpa

D. G.

Viol.

V^{le}

Vc.

Cb.

con sordina

con anima

uniti

disise

pizz.

O susur - ro gen - til, deh! non ces - sa - re, deh! non ces -

(35)

III.

Fl. *p molto* *ff* *pp*

Ob. *p* *ff* *pp*

Cl.^{ti} in Sib *ff* *pp*

Cl.^{no} in Sib *ff* *pp*

Fag. *p* *ff* *pp*

in Fa *molto* *ff*

Corni *senza sordina* *p cres. molto* *ff*

in Fa *p cres. molto* *ff*

Tr.ⁿⁱ *ff*

Arpa *molto* *ff* *pp*

D.G. *f con anima* *pp*

Viol. *cres. molto* *ff* *pp*

V.^{le} *cres.* *ff* *pp*

Vo. *div.* *ff* *pp*

Cb. *cres. molto* *ff arco* *mf pizz.*

...sari..... «Manon Lescaut mi chia - - mol.....»

III. *rall.* *affrett.* *rit.* $\text{♩} = 108$ Allegretto mosso

Fl. I. II. *ff* *affrett.* *rit.*

Ob. I. *ff* *affrett.* *rit.*

C. Ing. *ff* *affrett.* *rit.*

Cl. tti in Sib. *ff* *affrett.* *rit.*

Fag. *ff* *affrett.* *rit.* *pp*

in Fa. Corni *ff* *affrett.* *rit.* *pp*

in Fa. *ff* *affrett.* *rit.* *pp*

Tr. ni *ff* *affrett.* *rit.*

D. G. *pp dolciss.* *rall.* *con slancio* *affrett.* *rit.* (rimanendo estatico)

Su. surrogentil, deh! non cessar! deh! non ces - sar!..... deh! non ces - sar!

Viol. *senza sordine* *rall.* *ff* *affrett.* *rit.* *pp*

V. le *senza sordine* *unite* *ff* *affrett.* *rit.* *pp*

Ve. *senza sordine* *uniti* *ff* *affrett.* *rit.* *pp*

Cb. *arco* *ff* *affrett.* *pizz.* *rit.* *pp* $\text{♩} = 108$ Allegretto mosso