

UNIwersYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

SHUWEN JIA

**Studium techniki wokalne, stylu muzycznego
i charakterystyki postaci
we włoskich ariach na sopran liryczny z początku,
połowy i schyłku XIX wieku, a także ich wpływ jako inspiracja dla
współczesnych wykonawców
- na przykładach arii na sopran liryczny
z oper "L'elisir d'amore", "La traviata" oraz "La bohème"**

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

Warszawa 2025

FRYDERYK CHOPIN
UNIVERSITY OF MUSIC

Field of art, artistic discipline: musical arts

SHUWEN JIA

**Study of vocal technique, musical style
and characters analysis
in Italian arias for lyric soprano from the beginning,
the mid- and late 19th century, as well as their influence for
contemporary performers
based on examples of arias for lyric soprano from the operas "L'elisir
d'amore", "La traviata" and "La bohème"**

Doctoral thesis written under the supervision of

Prof. Ph.D. Artur Stefanowicz

Warsaw 2025

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

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt.: *Studium techniki wokalne, stylu muzycznego i charakterystyki postaci we włoskich ariach na sopran liryczny z początku, połowy i schyłku XIX wieku, a także ich wpływ jako inspiracja dla współczesnych wykonawców - na przykładach arii na sopran liryczny z oper "L'elisir d'amore", "La traviata" oraz "La bohème"* została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

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

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

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

Opis dzieła artystycznego

Shuwen Jia – sopran
Nanxin Ye- tenor*
Guang Hu – tenor**
Lantao Li – baryton***
Yinjia Mao - akompaniament
Emilian Rymarowicz - reżyser dźwięku

Gaetano Donizetti (1797-1848) - „L’elisir d’amore”
libretto: Giuseppe Felice Romani

1. “Benedette queste carte!... Della crudele Isotta” recytatyw i cavatina Adiny z I aktu
2. “Prendi, prendi per me sei libero...oh gioia!” aria Adiny z II aktu*

Giuseppe Verdi (1813-1901) - „La traviata”
libretto: Francesco Maria Piave

3. “È strano!... sempre libera”, recytatyw i aria Violetty z I aktu**
4. “Addio del passato”, aria Violetty z III aktu
5. “Pura siccome un angelo...” duet Germonta i Violetty z II aktu***

Giacomo Puccini (1858-1924) - „La bohème”
libretto: Henri Murger

6. “Sì, mi chiamano Mimi”, aria Mimi z I aktu
7. “Donte lieta uscì al tuo grido d’amore”, aria Mimi z III aktu

Data i miejsce rejestracji:

13, Listopad, 2021
19, Grudzień, 2021
21, Styczeń, 2022

Polskie Radio Studio S2, Warszawa

Streszczenie

Celem niniejszej rozprawy jest analiza arii na sopran liryczny z oper włoskich XIX wieku – „L’elisir d’amore” Gaetana Donizettiego, „La traviata” Giuseppe Verdiego oraz „La bohème” Giacoma Pucciniego – z perspektywy stylu muzycznego, kreowania postaci oraz techniki wokalne. Praca ukazuje, że arie sopranowe z tego okresu nie tylko reprezentują różnorodność stylów kompozytorskich i estetyk, lecz także stanowią niezwykle cenny repertuar dla współczesnych śpiewaczek – zarówno pod względem artystycznym, jak i dydaktycznym.

Pierwsza część pracy skupia się na analizie stylu muzycznego i charakterystyce oper Donizettiego, Verdiego i Pucciniego w kontekście rozwoju opery włoskiej XIX wieku. Donizetti reprezentuje wczesną fazę włoskiego romantyzmu – jego styl cechuje lekkość, koloraturowa wirtuozeria i melodyczna płynność. Verdi, jako kompozytor dojrzałego romantyzmu, eksponuje dramatyzm i architekturę frazy, zaś Puccini, tworzący pod koniec stulecia, wprowadza emocjonalną intymność, bogactwo barw i ekspresyjną subtelność. Porównawcza analiza stylu muzycznego wykazuje zarówno ciągłość tradycji belcanta, jak i ewolucję środków wyrazu w kierunku pogłębionego psychologicznie portretowania postaci.

Część druga pracy (rozdziały III–V) stanowi trzon rozprawy i zawiera szczegółowe analizy muzyczne oraz wykonawcze wybranych arii. Przedmiotem analizy są: dwie arie Adiny z opery „L’elisir d’amore” (Donizetti), trzy sceny z udziałem Violetty z opery „La traviata” (Verdi) oraz dwie arie Mimì z opery „La bohème” (Puccini). Każda z omawianych arii została przeanalizowana w trzech ujęciach: stylistycznym, dramaturgicznym i wykonawczym. Uwzględniono relacje między tekstem libretta, językiem muzycznym kompozytora a wykonawczą interpretacją śpiewaczki. Analizy ukazują, w jaki sposób muzyka staje się narzędziem kreacji postaci, jak wpływa na odbiór psychologii bohaterki, a także jakie wyzwania techniczne i interpretacyjne stoją przed współczesną wykonawczynią.

W analizie kreacji Adiny podkreślono jej żywiołowość, kokieterię i emocjonalną wrażliwość, wyrażoną przez koloraturową lekkość i giętkość fraz. W partii Violetty na plan pierwszy wysuwa się dramatyczny rozwój postaci – od euforii i wewnętrznych rozterek do tragicznego pogodzenia się z losem. Verdi wymaga od wykonawczyni pełnej kontroli oddechu, umiejętności kontrastowania rejestrów głosu oraz wyrafinowanego

operowania frazą. Postać Mimì natomiast, zbudowana została przez Pucciniego za pomocą długich linii melodycznych, delikatnych odcieni dynamicznych i agogicznych. Tutaj największym wyzwaniem staje się wyrażenie subtelności emocji, przy jednoczesnym zachowaniu naturalności i prawdy scenicznej.

W ostatnim, podsumowującym rozdziale pracy zawarto refleksję nad współczesną wartością repertuarową arii na sopran liryczny. Ich rola nie ogranicza się do dziedzictwa historycznego – są one żywym materiałem koncertowym, edukacyjnym i scenicznym. Ich walor pedagogiczny przejawia się w doskonaleniu techniki wokalne (kontrola oddechu, artykulacja, barwa, dykcja), kształtowaniu wrażliwości stylistycznej i dramaturgicznej, a także w rozwijaniu świadomości interpretacyjnej. Arie analizowane w rozprawie mogą posłużyć jako baza repertuarowa w procesie rozwoju artystycznego młodych śpiewaczek, a także jako punkt odniesienia w pracy pedagogów i reżyserów.

Zwieńczeniem pracy jest wskazanie, że kreacja postaci operowej to złożony proces artystyczny, obejmujący trzy fundamentalne płaszczyzny: literacką (libretto), muzyczną (język kompozytorski) i wykonawczą (interpretacja śpiewaczki). Ich wzajemna relacja prowadzi do powstania spójnej, przekonującej kreacji scenicznej, która – choć osadzona w konwencji XIX-wiecznej opery – pozostaje aktualna i inspirująca dla współczesnych artystek.

Słowa kluczowe: XIX wiek, opera włoska, aria sopranowa, styl muzyczny, kreacja postaci, technika wokalna

Abstract [ang.]

The aim of this dissertation is to analyze lyric soprano arias from 19th-century Italian operas—namely *L'elisir d'amore* by Gaetano Donizetti, *La traviata* by Giuseppe Verdi, and *La bohème* by Giacomo Puccini—and to discuss their musical style, character creation, and vocal technique. The conducted research demonstrates that lyric soprano arias throughout the 19th century exhibit distinct stylistic traits, offer rich and diverse portrayals of operatic heroines, and present high demands in terms of vocal execution.

Firstly, the musical style of early 19th-century works, such as *L'elisir d'amore*, is characterized by freshness and fluidity in the soprano parts, built upon charming melodic lines and delicate emotional expression. *La traviata*, representing the mid-19th century, emphasizes a close integration of musicality and theatricality, while the soprano arias gain depth and complexity in the portrayal of character emotions. Puccini's *La bohème*, from the turn of the century, reveals a more varied and richer musical style, combining traditional lyrical writing with novel musical elements.

Secondly, in terms of character development, lyric soprano arias—with their masterfully crafted melodic lines and well-adapted librettos—successfully shaped distinct and memorable female roles. For instance, Adina in Donizetti's *L'elisir d'amore* wins the audience's affection through her charm, wit, and emotional resilience. Verdi's Violetta in *La traviata* reveals a multifaceted psychological depth and a tragic trajectory. Puccini's Mimì in *La bohème* is portrayed with extraordinary intimacy, revealing nuanced inner struggles and vulnerabilities.

Thirdly, from a vocal perspective, these arias require different skill sets depending on the compositional period. Early works demand clarity of tone and flexible breath control; mid-century arias call for greater sensitivity to musical phrasing and emotional nuance; late-century repertoire—especially Puccini's—requires a mature voice and refined vocal technique to articulate complex dynamic, rhythmic, and timbral aspects. In essence, 19th-century Italian lyric soprano arias remain timeless in their musical charm, emotional depth, and technical demands. Through a comprehensive study of these works, one may gain a deeper understanding and appreciation of the essence of Italian operatic art.

From a performer's perspective, these arias are not only invaluable for building stage experience and vocal technique, but also serve as a source of stylistic and artistic

inspiration. The musical concepts and artistic spirit they embody contribute to enriching the performer's musical knowledge and aesthetic sensitivity. Furthermore, through the study and performance of this repertoire, singers develop a deeper connection with the historical and cultural foundations of Italian opera, enabling them to explore its richness and participate in its ongoing development.

This dissertation addresses three central areas of inquiry: musical style, character portrayal, and vocal interpretation, based on representative works by three key composers from the early, mid, and late Romantic periods in Italy. The final chapter also reflects on the pedagogical value of lyric soprano arias in the 19th-century Italian repertoire, drawing from the author's own vocal practice.

The first chapter presents the research objectives, methodology, and an overview of the most relevant literature.

The second chapter focuses on the operatic works of Donizetti, Verdi, and Puccini. Beginning with the broader context of 19th-century opera—particularly its evolution in Italy—the chapter examines the unique stylistic features and expressive tools employed by each composer, along with their key innovations. A comparative perspective highlights both continuity with classical traditions and the influence of Romantic aesthetics.

Chapters three through five constitute the analytical core of the dissertation. These sections provide detailed musical and performative analyses of selected soprano arias that were also recorded by the author as a part of the artistic component of the doctoral project.

Each chapter focuses on how the character's musical image is constructed, integrating style, interpretation, and technique. A key aim is to clarify the interrelationship between these dimensions and to define the interpretative requirements of each aria.

The sixth and final chapter addresses the continued relevance and pedagogical significance of 19th-century lyric soprano arias for today's singers. It offers a synthetic comparison of the musical, dramatic, and technical features of the arias discussed and reflects on their application in vocal training. Drawing from the author's own experience as a performer, the dissertation demonstrates how this repertoire fosters the development of vocal technique, interpretive sensitivity, and psychological insight into operatic character-building.

19th-century Italian lyric soprano arias—spanning early bel canto to verismo—remain a vital part of operatic tradition. Their artistic value and technical challenges continue to shape vocal education and performance practice today. This work seeks to provide singers, educators, and opera professionals with a comprehensive understanding of the repertoire and the tools needed to approach it with authenticity and expressive depth.

Keywords: 19th century; Italian opera; lyric soprano aria; musical style; character interpretation; vocal technique

Spis treści:

OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO	4
STRESZCZENIE	5
ABSTRACT [ANG.].....	7
ROZDZIAŁ I. WPROWADZENIE.....	12
1.1. TŁO BADAWCZE	12
1.2. PRZEGLĄD LITERATURY	13
1.2.1. <i>Badania nad stylem muzycznym dziewiętnastowiecznej włoskiej opery romantycznej</i>	13
1.2.2. <i>Badania nad rolą sopranu lirycznego w dziewiętnastowiecznej włoskiej operze romantycznej</i>	14
1.2.3. <i>Badania nad technikami wykonawczymi w ariach na sopran liryczny w dziewiętnastowiecznej włoskiej operze romantycznej</i>	16
1.3. CELE BADAWCZE	17
1.4. ZNACZENIE BADAŃ	18
ROZDZIAŁ II. CHARAKTERYSTYKA STYLU DZIEŁ OPEROWYCH KOMPOZYTORÓW WŁOSKICH WCZESNEGO, ŚRODKOWEGO I PÓŹNEGO OKRESU XIX WIEKU NA PRZYKŁADACH TWÓRCZOŚCI G. DONIZETTIEGO, G. VERDIEGO ORAZ G. PUCCINIEGO	20
2.1. PRZEGLĄD GŁÓWNYCH TRENDÓW ROZWOJOWYCH W XIX-WIECZNEJ OPERZE WŁOSKIEJ	20
2.1.1. <i>Kontynuacja tradycji opery klasycznej</i>	20
2.1.2. <i>Wiodąca rola włoskich twórców w operze romantycznej</i>	22
2.2. CHARAKTERYSTYKA STYLU OPER G. DONIZETTIEGO	24
2.2.1. <i>Opera romantyczna jako obiekt dążeń twórczych G. Donizettiego</i>	24
2.2.2. <i>Melodyka wokalna jako środek kreowania wizerunku kobiecych postaci u G. Donizettiego</i> ..	28
2.2.3. <i>Ekspresja dramatyczna jako zasadniczy cel twórczy</i>	29
2.3. CHARAKTERYSTYKA STYLU OPER VERDIEGO	31
2.3.1. <i>Tematyka oper Verdiego – różnorodność i społeczny rezonans</i>	32
2.3.2. <i>Ekspresyjna rola różnych gatunków wokalnych w narracji operowej</i>	33
2.3.3. <i>Konflikt dramatyczny jako motor akcji scenicznej</i>	35
2.4. CHARAKTERYSTYKA OPEROWEGO STYLU G. PUCCINIEGO	36
2.4.1. <i>Obraz codzienności i postacie z nizin społecznych w operach Pucciniego</i>	37
2.4.2. <i>Nowatorskie podejście do harmonii i kolorystyki brzmieniowej</i>	39
2.4.3. <i>Leitmotywy jako narracyjne narzędzie muzyczne</i>	40
2.5. PORÓWNANIE STYLÓW TWÓRCZOŚCI OPEROWEJ: G. DONIZETTIEGO, G. VERDIEGO I G. PUCCINIEGO	42
ROZDZIAŁ III. OBRAZ MUZYCZNY ADINY Z OPERY „L'ELISIR D'AMORE” G. DONIZETTIEGO.....	45
3.1. RECYTATYW I CAVATINA „BENEDETTE QUESTE CARTE...DELLA CRUDELE ISOTTA”	46
3.1.1. <i>Kreowanie wizerunku postaci - analiza muzyczna „Benedette queste carte...Della crudele Isotta”</i>	48
3.1.2. <i>Ekspresja wykonawcza – analiza wokalna „Benedette queste carte...Della crudele Isotta”</i> ...	55
3.2. ARIA ADINY “PRENDI, PRENDI PER ME SEI LIBERO...OH GIOIA! IL MIO RIGOR DIMENTICA”.	59
3.2.1. <i>Kreowanie wizerunku postaci - analiza muzyczna „Prendi, prendi per me sei libero...oh gioia!”</i>	62
3.2.2. <i>Ekspresja wykonawcza – analiza wokalna „Prendi, prendi, per me sei libero...oh gioia!”</i>	72
ROZDZIAŁ IV. OBRAZ MUZYCZNY VIOLETTY Z OPERY „LA TRAVIATA” G. VERDIEGO	80
4.1. RECYTATYW I ARIA “È STRANO!... SEMPRE LIBERA”, Z FINAŁU I AKTU „LA TRAVIATA”	81
4.1.1. <i>Kreowanie wizerunku postaci - analiza muzyczna „È strano!... Sempre libera”</i>	83
4.1.2. <i>Ekspresja wykonawcza - analiza wokalna „È strano!... Sempre libera”</i>	89
4.2. RECYTATYW I ARIA “ATTENDO, ATTENDO... ADDIO DEL PASSATO”	101
4.2.1. <i>Kreowanie wizerunku postaci - analiza muzyczna „Attendo, attendo... Addio del passato”</i> ..	103
4.2.2. <i>Ekspresja wykonawcza – analiza wokalna „Attendo, attendo...Addio del passato”</i>	106
4.3. DUET GERMONTA I VIOLETTY “PURA SICCOME UN ANGELO...”	111

4.3.1. Kreowanie wizerunku postaci - analiza muzyczna „Pura siccome un angelo...”	114
4.3.2. Ekspresja wykonawcza – analiza wokalna „Pura siccome un angelo...”	122
ROZDZIAŁ V. OBRAZ MUZYCZNY MIMI Z OPERY „LA BOHÈME” G. PUCCINIEGO	127
5.1. ARIA “SÌ, MI CHIAMANO MIMI”	127
5.1.1. Kreowanie wizerunku postaci - analiza muzyczna arii <i>Sì, mi chiamano Mimì</i>	129
5.1.2. Ekspresja wykonawcza – analiza wokalna arii <i>„Sì, mi chiamano Mimì”</i>	135
5.2. ARIA “DONTÈ LIETA USCI AL TUO GRIDO DAMORE”	141
5.2.1. Kreowanie wizerunku postaci – analiza arii <i>„Dontè lieta uscì”</i>	142
5.2.2. Ekspresja wykonawcza – analiza wokalna arii <i>„Dontè lieta uscì”</i>	146
ROZDZIAŁ VI. PODSUMOWANIE	152
BIBLIOGRAFIA	156
ANEKS – MATERIAŁY NUTOWE	158

Rozdział I. Wprowadzenie

1.1. Tło badawcze

Opera jako spektakl sceniczny z założenia opiera się na syntezie sztuk, integrując dramat, muzykę, literaturę, sztuki plastyczne oraz taniec. Miejscem narodzin tego gatunku były Włochy. Pierwsze opery ujrzały światło dzienne we Florencji pod koniec XVI wieku, a następnie w okresie baroku powstały dwie główne szkoły opery włoskiej - opera wenecka reprezentowana przez Claudio Monteverdiego, Francesca Cavalliego i Antonia Cestiego oraz opera neapolitańska reprezentowana przez Domenica Scarlattiego. W okresie klasycyzmu, wraz z rozszerzaniem się centrum sztuki operowej na Niemcy, Austrię i Francję, opera włoska przeżywała krótki "okres stagnacji", później jednak, ze względu na niezwykle bogatą włoską tradycję operową, przez cały okres romantyzmu opera wielokrotnie ukazywała we Włoszech całkiem nowe oblicze, osiągając szczyty artystyczne szczególnie w twórczości takich kompozytorów jak: G. Donizettiego, G. Rossiniego, V. Belliniego, G. Verdiego oraz G. Pucciniego. W tym okresie, w ciągu blisko stu lat rozwoju włoscy kompozytorzy operowi systematycznie doskonalili sztukę *belcanta*, nie tylko doprowadzając do perfekcji wykorzystanie konkretnych typów głosu poprzez poszczególne postacie, ale także opierając się na swoich utworach standaryzowali i rozszerzali tę kluczową technikę wokalną.

Sam termin *belcanto* w nomenklaturze muzycznej posiada dwa znaczenia. Oznacza styl w muzyce włoskiej powstały w okresie baroku, a także powstałą w środowisku szkoły neapolitańskiej technikę wokalną. Jej istotą był nacisk na piękno ludzkiego głosu i wirtuozerię wokalną a tradycję tę kontynuowali właśnie kompozytorzy włoscy XIX wieku. Aby dobrze opanować repertuar oparty na założeniach *belcanta*, konieczna jest nie tylko dobra sprawność aparatu wokalnego, lecz także wysokie umiejętności śpiewaka i precyzyjne opanowanie głosu. Technika ta wymaga od wykonawcy delikatności brzmienia i czystości tonu, swobody emisyjnej i zastosowania racjonalnej techniki wokalnej, prezentując płynne połączenia melodii, eleganckie i precyzyjne wykonanie ornamentów, oraz szczery i pełen emocji styl śpiewu.

Właśnie z tych względów *belcanto* znalazło szerokie zastosowanie w XIX-wiecznych operach romantycznych i werystycznych. Stąd też włoskie opery wywarły niezwykle szeroki wpływ na historię światowej sztuki operowej i do dziś stanowią kanwę repertuaru scenicznego. Ponadto wiele partii wokalnych z tych dzieł stanowi znakomity

materiał dydaktyczny w procesie nauki śpiewu oraz bazę repertuarową wielu konkursów wokalnych.

Jako profesjonalna sopranistka liryczna, autorka niniejszej pracy, poczynając od edukacji w zakresie szkoły średniej zdobyła wszechstronne wykształcenie muzyczne, zarówno teoretyczne, jak i praktyczne. Chciałaby zatem, w oparciu o swoje wieloletnie doświadczenia wokalne podjąć się eksploracji i przeanalizować style oraz charakterystykę twórczości wybranych kompozytorów włoskich, reprezentujących trzy okresy XIX wieku, w szczególności omawiając je z perspektywy wykonawczej kształtowania ról na sopran liryczny oraz wymaganych do tego umiejętności technicznych i poziomu kultury muzycznej. Pragnie również zbadać wpływ dziewiętnastowiecznej włoskiej techniki śpiewu na rozwój współczesnej wokalistyki. Ma przy tym nadzieję, że wnikliwa eksploracja tego tematu pomoże współczesnym wykonawcom operowym, zwłaszcza sopranom lirycznym, w doborze i wykonaniu dziewiętnastowiecznych operowych partii sopranowych, zarówno z punktu widzenia doskonalenia warsztatu wykonawczego, jak i rozumienia i analizy utworów.

1.2. Przegląd literatury

Dokonując kwerendy literatury fachowej w zakresie tematyki niniejszej pracy, autorka podzieliła ją na grupy w zależności od przedstawionych w niej rezultatów, zgodnie z przedmiotem swoich badań. Poniżej został przedstawiony przegląd tematyki w dostępnych publikacjach.

1.2.1. Badania nad stylem muzycznym dziewiętnastowiecznej włoskiej opery romantycznej

Wyniki badań nad stylem muzycznym dziewiętnastowiecznej romantycznej opery włoskiej wskazują, że muzyka operowa w tym okresie ulegała znacznym przekształceniom pod względem stylu, ekspresji i idei twórczych. Zmiany te nie tylko odzwierciedlały wpływ ówczesnego tła społecznego, kulturowego i artystycznego, ale także stanowiły impuls do dalszego rozwoju i innowacyjności we włoskiej sztuce operowej.

Massimo Zicari¹ włoski muzykolog, związany z Conservatorio della Svizzera italiana, przedstawił podsumowanie ogólnych cech stylistycznych włoskiej opery romantycznej XIX wieku i stwierdził, że pod względem stylu w tym okresie szczególnie podkreślano ekspresję osobowości i indywidualnych emocji. Porównując konwencje z barokową i klasycystyczną, opera romantyczna w większym stopniu zajmowała się przedstawianiem osobistych emocji i wewnętrznego świata bohaterów. Te zmiany stylistyczne znalazły odzwierciedlenie we wszystkich elementach dzieła muzycznego, a w szczególności melodyce, harmonii i rytmie dzieł operowych, czyniąc samą warstwę muzyczną XIX-wiecznej opery bardziej ekspresyjną i atrakcyjną.

Michael G. Flaherty² zbadał ekspresję artystyczną opery włoskiej w okresie romantyzmu z perspektywy kompozycji. Chcąc ukazać charaktery i emocje bohaterów, kompozytorzy wykorzystywali różnorodne techniki muzyczne, takie jak wyraziste zmiany w wysokości melodii, zmiany harmoniczne, kontrasty rytmiczne itp. Jednocześnie zwracali większą uwagę na syntezę elementów muzycznych z samą dramaturgią. Dzięki tym zabiegom prowadzenie rozwoju fabuły za pomocą XIX-wiecznego języka muzycznego, ekspresja operowa stała się bliższa życiu i bardziej autentyczna.

Elizabeth Hudson³ w swoim artykule „From Orpheus to Opera – Singing about Singing in Verdi’s *Il trovatore*” skupiła się na ideach twórczych. Podobnie do wyżej wymienionych autorów i ona zauważyła, że włoska opera w okresie romantyzmu uległa znaczącej przemianie. Kompozytorzy zaczęli zwracać większą uwagę na opisywanie i odzwierciedlanie realnego życia, podkreślając społeczną wartość i znaczenie dzieł operowych. Twórcy, w celu przekazania swoich idei i wyrażenia emocji wybierali libretta z tematyką, która miała realistyczne znaczenie i niosła głębokie konotacje kulturowe.

1.2.2. Badania nad rolą sopranu lirycznego w dziewiętnastowiecznej włoskiej operze romantycznej

Romantyzm we włoskiej operze XIX wieku stanowi niezwykle ważny okres w historii muzyki, symbolizujący odrodzenie i transformację sztuki operowej. W tym

¹ Zicari Massimo, *Cultural stereotypes and the reception of Verdi’s operas in Victorian London*, Journal of Modern Italian Studies, 2021/01.

² Flaherty M. G., *Opera and Incipient Romantic Aesthetics in Germany*, Studies in Eighteenth-Century Culture, 2021/05.

³ Elizabeth Hudson, *From Orpheus to Opera – Singing about Singing in Verdi’s Il trovatore*, Cambridge Opera Journal, 2016/09.

okresie role na sopran liryczny stały się nieodłącznym składnikiem opery, umożliwiając widzom głębokie doświadczenia artystyczne dzięki swojemu unikalnemu brzmieniu i sposobowi wykonania.

Siel Aguglia⁴ przeprowadził badania z perspektywy historii opery włoskiej. Zauważył, że we wczesnych okresach opery postaci kobiece były zwykle przedstawiane jako bierne i delikatne, a w ich partiach wokalnych dominowały wdzięczne melodie, bazujące na subtelnej barwie głosu. Jednak wraz z rozwojem trendów romantycznych, pozycja postaci kobiecych w operze stopniowo wzrastała, pojawiły się także role na sopran liryczny.

Anna Giust⁵ przede wszystkim podsumowuje artystyczne cechy sopranów lirycznych w operze włoskiej. Jej zdaniem odznaczają się one miękką, czystą barwą i najlepiej sprawdzają się w wyrażaniu głębokich, choć łagodnych emocji. Ich partie wokalne w operze często opierają się na lirycznych i płynnych melodiach, a dzięki wykorzystaniu subtelnej techniki wokalne i ekspresji emocjonalnej prezentowany jest widzom żywy wizerunek postaci. Ponadto, odnosząc się do badań nad postaciami w poszczególnych utworach, stwierdza ona, że w dziewiętnastowiecznej włoskiej operze romantycznej występuje wiele klasycznych ról na sopran liryczny, takich jak Violetta w dziele „La traviata”, czy Leonora w „Il trovatore”. W tych dziełach G. Verdiego wyraźnie zauważalny jest urok i cechy szczególne ról na sopran liryczny, dzięki użyciu unikalnego języka muzycznego i ekspresji emocjonalnej.

Francesco Izzo⁶ przeprowadził badania z perspektywy techniki wykonawczej. Jego zdaniem styl śpiewu w rolach na sopran liryczny w dziewiętnastowiecznej włoskiej operze romantycznej odznacza się unikalnymi cechami. Śpiewaczki muszą opanować miękką, czystą barwę głosu jednocześnie zwracając uwagę na subtelne wyrażanie emocji. Aby uzyskać jak najlepszy efekt artystyczny muszą w procesie wykonania wykorzystywać liczne techniki wokalne i środki wyrażania emocji.

⁴ Agugliaro Siel, *From Grinder to Nipper: Opera, Music Technology and Italian American (Self-)Representation*, Cambridge Opera Journal, 2023/07.

⁵ Giust Anna, *Mapping Artistic Networks: Eighteenth-Century Italian Theatre and Opera across Europe*, Music Library Association, Notes, 2023/06.

⁶ Izzo Francesco, *Waiting for Verdi: Opera and Political Opinion in Nineteenth-Century Italy, 1815–1848* by Mary Ann Smart (review), Music and Letters, 2022/07.

1.2.3. Badania nad technikami wykonawczymi w ariach na sopran liryczny w dziewiętnastowiecznej włoskiej operze romantycznej

Jordan Hall⁷ koncentruje się na analizie i podsumowaniu cech charakterystycznych wykonania arii operowych na sopran liryczny pod względem zakresu i barwy głosu, melodii, rytmu i ekspresji emocjonalnej. Zauważa on, że arie na sopran liryczny zwykle odznaczają się szerokim ambitusem, oraz bogatą wyrazistością emocjonalną, od głębokiego smutku do płomiennej pasji, które mogą w doskonały sposób znaleźć odzwierciedlenie w głosie śpiewaczki. Jednocześnie śpiewaczka musi używać subtelnych środków technicznych, aby zachować miękką i czystą barwę głosu mimo częstych zmian wyrażanych emocji i wysokości głosu. Z kolei linie melodyczne samych arii są zazwyczaj rozciągle i kojące, towarzyszy im zmienny rytm. Śpiewaczki muszą precyzyjnie uchwycić zmiany rytmiczne, aby ukazać przepływ i płynność melodii. Sfera emocjonalna w ariach na sopran liryczny pełni główną rolę w prezentowaniu świata wewnętrznego bohaterów. Wykonawczynie muszą zgłębić uczuciowy świat postaci i wkomponować afekty w każdą wykonywaną frazę tak, aby publiczność mogła odczuć porwy uczuć i emocjonalne zmiany bohaterów.

Giovanni Polin⁸ badając techniki kontroli głosu i oddechu u sopranu lirycznego w operze doszedł do wniosku, że wykonawczynie musi używać metod emisji głosu opartych na podstawach naukowych. Solidny warsztat wokalny pozwala to odpowiednie regulowanie takich elementów jak głośność, barwa dźwięku i intonacja przy zachowywaniu głosowej równowagi i stabilność wśród nieustannych zmianach muzycznych. Jednocześnie śpiewaczka musi również pracować nad elastycznością i wytrzymałością głosu przy pomocy różnorodnych ćwiczeń, żeby móc sprostać złożonej strukturze muzycznej i wymogom ekspresji emocjonalnej w ariach. Z kolei, jeśli chodzi o oddech, to jest on podstawą śpiewu i kluczem do wyrażania emocji. Opanowanie prawidłowej metody oddychania oraz umiejętności gospodarowania oddechem pozwala zachować jego jednolitość i stabilność podczas procesu śpiewania. Poprzez ćwiczenia takie jak śpiewanie długich dźwięków, szybkie zaczerpywanie powietrza i powolny wydech, śpiewaczka może poprawić kontrolę oddechu, dzięki czemu jej głos stanie się bardziej naturalny i płynny.

⁷ Hall Jordan, *Ideologies of Listening and the Rise of the Hypercritic: Rethinking Italian Opera in The Dunciad, The Eighteenth Century*, 2022(03).

⁸ Polin Giovanni, *The Work Concept in Eighteenth-Century Italian Opera: Some Issues, Modest Proposals and Contributions*, Musicology Today, 2021(12).

Karen T. Raizen⁹ przedstawia badania dotyczące relacji między postaciami a techniką wokalną. Uważa ona, że aby zdołać wpleść emocje w interpretację wokalną, śpiewaczka musi zrozumieć osobowość, emocje i doświadczenia postaci dramatu. Tego typu empatia w stosunku do granej postaci umożliwia wyraziste przedstawienie wewnętrznego świata bohaterki. Analizując libretto, studiując postacie i obserwując życie, śpiewaczki mogą pogłębić zrozumienie roli i uczynić swoje kreacje wokalne bardziej autentyczne i bliższe realiom życiowym.

Przywoływany już powyżej **Massimo Zicari**¹⁰ analizuje również wykonywanie kadencji koloraturowych w operze, które stanowią niezwykle ważny element arii na sopran liryczny. Wyznaczając najczęściej kulminację utworu, odznaczają się one skomplikowaną strukturą muzyczną i wysokim stopniem trudności technicznych, a co za tym idzie wymagają od śpiewaczki wybornych umiejętności wokalnych i bogatej ekspresyjności. Precyzyjna intonacja, płynność wykonania melodii oraz wyrazistość emocjonalna są niezbędne do olśniewającego wykonania koloratur. Praca nad umiejętnością wykonywania tych wirtuozyjnych odcinków to najczęściej żmudne i systematyczne ćwiczenia gam wznoszących i opadających, rozłożonych akordów i szybkich przeskoków o dużych interwałach.

1.3. Cele badawcze

W twórczości kompozytorów operowych wczesnego, środkowego i późnego okresu XIX wieku rozbieżności w biegu życia każdego z nich, w zdobytych doświadczeniach oraz ideach twórczych decydowały o ogromnych różnicach między ich utworami pod względem stylu muzycznego. Te różnice znalazły również odzwierciedlenie w zróżnicowaniu dotyczącym sposobu kształtowania postaci i wykorzystania technik wykonawczych. W odniesieniu do współczesnych wykonawczyń oznacza to, że interpretując utwory tych kompozytorów i kreując postacie, konieczne jest zastosowanie perspektywy uwzględniającej jednocześnie styl muzyczny, sposób kształtowania postaci i wymogi techniczne, i dopiero w ten sposób można osiągnąć artystyczny efekt odtworzenia ich autentycznego charakteru. W związku z tym cele badawcze niniejszej pracy można przedstawić w następujących trzech aspektach:

⁹ Raizen Karen T. Mattia Acetoso, *Echoes of Opera in Modern Italian Poetry: Eros, Tragedy, and National Identity*, Forum Italicum, 2021(05).

¹⁰ Zicari Massimo, *Cultural stereotypes and the reception of Verdi's operas in Victorian London*, Journal of Modern Italian Studies, 2021(01).

1. Zbadanie specyfiki arii na sopran liryczny w operze włoskiej XIX wieku z perspektywy stylu muzycznego.

Koncentrując się na badaniu z punktu widzenia tła powstawania omawianych oper, koncepcji twórczych kompozytorów oraz szczególnych cech elementów muzycznych, autorka za cel postawiła sobie wyjaśnienie relacji pomiędzy muzyką i dramatem, tekstem i melodią oraz akompaniamentem. Ta analiza stanowi fundament do zbadania kształtowania postaci i wykorzystania techniki wokalne.

2. Dogłębna analiza wizerunków i cech charakteru bohaterów.

Główną cechą i celem arii operowej jest wykreowanie postaci. Stąd wykonawca bądź wykonawczynie musi przeistoczyć się w bohatera operowego i dopiero to pozwala nadać sens odgrywanej roli. Na ogół pomiędzy śpiewaczką a postacią w operze istnieje ogromny dystans i dlatego osiągnięcie jedności z nią wymaga dogłębnej analizy i całościowego zrozumienia. Z tego powodu w niniejszej pracy analiza ról na sopran liryczny ma pomóc zrozumieć charakter i cechy szczególne bohaterów opery, dzięki czemu wykonawczynie może szybciej odnaleźć się w świecie fabuły opery podczas występu scenicznego. Ponadto, przedstawiona w niniejszej pracy analiza ról na sopran liryczny może być również niezwykle pomocna przy interpretacji innych postaci.

3. Zrozumienie związku pomiędzy techniką wokalną *belcanto* a ekspresją muzyczną.

W przedstawieniu operowym zarówno styl muzyczny kompozytora, jak i kreacja wizerunku postaci są ostatecznie prezentowane poprzez określone techniki wokalne. Z dialektycznego punktu widzenia, z jednej strony twórczość włoskich kompozytorów operowych XIX wieku niezwykle sprzyjała rozwojowi *belcanto*, a z drugiej strony rozwój tej techniki oraz systematyzacja i doskonalenie szkolenia technicznego, w połączeniu z różnorodnymi interpretacjami arii na sopran liryczny przez poszczególne śpiewaczki odgrywały dużą rolę w popularyzacji i upowszechnianiu tworzonych przez kompozytorów dzieł. W związku z tym badania przeprowadzone w niniejszej pracy mają umożliwić głębokie uchwycenie i zrozumienie związku między techniką wokalną a jakością prezentacji muzycznej.

1.4. Znaczenie badań

- **Znaczenie teoretyczne**

Zapoznawszy się z badaniami w różny sposób powiązanymi z włoską twórczością operową XIX wieku oraz wykonawstwem repertuaru z tego okresu, autorka niniejszej

dysertacji zauważyła, iż pomimo szerokiego wyboru literatury brakuje jednak konkretnych rezultatów odnoszących się do węższej sfery, a mianowicie przemian stylistycznych w operach włoskich na przestrzeni samego XIX stulecia oraz nowych wymogów wokalnych z tym związanych. Przez wzgląd na własną praktykę śpiewaczą za punkt wyjścia do badań przyjęła arie na sopran liryczny trzech, wiodących kompozytorów tego okresu i ujawnienie ich cech w trzech aspektach: stylu muzycznego, kształtowania postaci i techniki wykonawczej. Ponadto, rozpatrywanie wykonawstwa tychże arii z perspektywy stylu muzycznego, kształtowania postaci i techniki wykonawczej wiąże się z zastosowaniem elementów teorii z takich dyscyplin jak estetyka muzyki, psychologia i performatyka, i posiada cechy badań interdyscyplinarnych. Dzięki kompleksowemu zastosowaniu odpowiednich teorii badania te mogą stanowić szczegółowe uzupełnienie dotychczasowych publikacji oraz dostarczyć pewnych metod i koncepcji badawczych w odniesieniu do dziewiętnastowiecznej włoskiej opery romantycznej.

- **Znaczenie praktyczne**

Praktyczne znaczenie przeprowadzonych do celów tej pracy badań polega na tym, że w oparciu o praktykę śpiewaczą autorki stanowią one podsumowanie pewnego etapu jej profesjonalnych studiów nad muzyką wokalną. W procesie badawczym do przeprowadzenia analizy komparatywnej nad stylami muzycznymi wiodących włoskich kompozytorów operowych XIX wieku konieczne jest nie tylko wykorzystanie odpowiednich teorii z dyscyplin muzykologicznych, ale także dokonanie porównania ekspresji wykonawczej z perspektywy zastosowania techniki wokalne i indywidualnego rozumienia wymogów wykonawczych. W szczególności, osobiste poglądy przedstawione w trakcie badań mogą stać się wykonalnymi i funkcjonalnymi poradami praktycznymi dla wykonawców muzycznych i mogą pomóc śpiewaczkom lepiej rozumieć i interpretować arie na sopran liryczny, podnosząc tym samym ich umiejętności ekspresji artystycznej i wykorzystania techniki wokalne.

Rozdział II. Charakterystyka stylu dzieł operowych kompozytorów włoskich wczesnego, środkowego i późnego okresu XIX wieku na przykładach twórczości G. Donizettiego, G. Verdiego oraz G. Pucciniego

Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti i Vincenzo Bellini to bezsprzecznie najbardziej reprezentatywne nazwiska twórczości operowej początku XIX wieku we Włoszech. Ich dzieła naturalnie stanowiły kontynuację dotychczasowych doświadczeń i osiągnięć opery włoskiej jednocześnie wyznaczając nowe trendy na scenie operowej Włoch. Kładąc nacisk na wykorzystanie techniki śpiewu i ekspresję wykonawczą pisali utwory o wysokim poziomie trudności, tworząc równie kunsztowne jak i subtelne partie zdobywając tym samym podziw i uznanie wśród odbiorców.

W drugiej połowie XIX wieku na szczytowe osiągnięcia w rozwoju sztuki operowej największy wpływ mieli Giuseppe Verdi i Giacomo Puccini, których dzieła wyrażały głębokie związki z ówczesnym tłem społecznym. Rozwinął się wówczas nowy styl zwany operą werystyczną. Koncepcje twórcze tego okresu podkreślały dramatyzm realiów epoki, przekształcając tradycyjnie oddaloną od życia sceniczną fikcję w formę prostszą i bliższą zwykłemu człowiekowi. Poniższy rozdział poświęcony jest kompleksowej analizie komparatywnej cech stylistycznych oper trzech spośród wyżej wymienionych kompozytorów: G. Donizettiego, G. Verdiego i G. Pucciniego.

2.1. Przegląd głównych trendów rozwojowych w XIX-wiecznej operze włoskiej

2.1.1. Kontynuacja tradycji opery klasycznej

Począwszy od „Euridice” autorstwa Jacopo Periego, wydanej w 1600 roku, opera włoska ma już ponad 400-letnią historię. Oznacza to również, że pod względem stylu artystycznego gatunek ten przeszedł kolejno okres późnego renesansu, baroku, klasycyzmu, romantyzmu oraz muzyki współczesnej XX i XXI wieku. Spośród nich kluczowym okresem rozwoju włoskiej opery był czas na przełomie baroku i klasycyzmu, których główne osiągnięcia znalazły wyraz w szkole weneckiej i neapolitańskiej, kontrastujących z założeniami Cameraty florenckiej. Alessandro Scarlatti, wiodący

mistrz szkoły neapolitańskiej stopniowo ustanawiał wzorzec kompozycji operowej, w tym rozgraniczenie pomiędzy arią i recytatywem, oraz formalną budowę arii opartej na ekspozycji, części kontrastującej oraz reprzyzie. Ponadto Scarlatti w swojej twórczości, oprócz zaznaczania dominującej pozycji muzyki wokalne, przywiązywał również dużą wagę do roli orkiestry, wprowadzając trzyczęściową uwerturę, która nie tylko dopełniła strukturę muzyczną opery, ale także bezpośrednio przyczyniła się do narodzin symfonii.

W XVIII wieku opera włoska stopniowo rozszerzyła swój zasięg na inne kraje Europy. Jednak pod wpływem francuskich idei oświeceniowych, dominująca we włoskiej operze seria tematyka wspierająca monarchizm i system feudalny straciła popularność, stąd w Niemczech, Austrii, Francji i innych krajach powstały odmiany opery o bardziej lokalnym charakterze. Najlepszym przykładem tego jest twórczość Ch. W. Glucka i W. A. Mozarta, którzy kolejno wysuwali idee reformy operowej. Gluck postulował piękno i zwięzłość formy w naturalnym i realistycznym stylu, oraz koncepcję ekspresji dramatycznej. Według niego artystyczna jakość opery zależała od portretowania postaci, ekspresji emocjonalnej i ukazania środowiska. Mozart z kolei podkreślał znaczenie muzyki w tworzeniu opery, czyli wykorzystywanie różnego typu muzyki do tworzenia wyrazistych postaci, stąd w jego dziełach tak duże znaczenie mają sceny zbiorowe - partie ansamblowe i chóralne.

Ze względu na utratę pozycji opery włoskiej w okresie klasycznym i pojawienie się nowych koncepcji tworzenia sztuki operowej, włoscy kompozytorzy operowi po wejściu w okres romantyczny po głębokiej refleksji świadomie podjęli się udoskonalenia tradycyjnej opery włoskiej. Wśród nich ważnego przełomu dokonał Gioachino Rossini, który w dążeniach do zmiany tradycji dominacji poważnej tematyki w operze włoskiej rozwija gatunek opery komicznej. Jego dzieła takie jak „Cyrulik sewilski” i „Wilhelm Tell” z jednej strony stanowiły kontynuację pięknej tradycji tworzenia włoskiej opery, z drugiej zaś odzwierciedlały idee reformatorskie kompozytora, takie jak zawężenie różnicy między arią a recytatywem, mające sprawić, że muzyka będzie mogła lepiej służyć fabule dramatu.

Gaetano Donizetti zrewolucjonizował spektakl operowy pod względem rozwoju partii wokalnych, osiągając wysoki stopień dopasowania barwnych melodii, żywych rytmów i znakomitej techniki do fabuły i wizerunku postaci.

Giuseppe Verdi w swoich operach dążył z kolei do poszerzenia tematyki. Wśród jego dzieł są dramaty historyczne, tragedie, opery komiczne itp. Jednocześnie nasycił

swoje opery rewolucyjnym duchem o charakterze narodowym, obserwacjami życia społecznego i krytycznym spojrzeniem na ludzką naturę.

Natomiast Giacomo Puccini w swojej twórczości z jednej strony opierał się na dogłębnych studiach nad tradycyjną operą włoską i osiemnastowieczną operą niemiecko-austriacką, z drugiej zaś skupiał się na tworzeniu oper werystycznych. Puccini ściśle trzymał się koncepcji kształtowania dramatu poprzez muzykę, kontynuując tym samym koncepcje twórczości operowej Mozarta i podobnie do niego przyglądał się dogłębnie losom niższych warstw społecznych. Na przykład wizerunki Mimi w „La bohème” („Cyganeria”), czy Cio-cio-san w „Madame Butterfly” są kształtowane poprzez połączenie muzyki z dramatem i w tym połączeniu ujawniają się ich osobowości.

2.1.2. Wiodąca rola włoskich twórców w operze romantycznej

Z perspektywy historii muzyki opera romantyczna jest bardzo szerokim pojęciem. Nie dotyczy ono wyłącznie twórczych osiągnięć pewnych krajów czy konkretnych kompozytorów, lecz wspólnego, kreatywnego wysiłku twórców operowych Europy tej epoki. Przez cały okres romantyzmu włoscy, niemieccy, francuscy, a także wschodnio- i południowoeuropejscy kompozytorzy muzyki narodowej mieli niezwykle osiągnięcia operowe. Włochy jednak miały już własną, rozwiniętą tradycję operową i w połączeniu z reformami oraz pionierskim duchem kompozytorów takich jak Rossini, Donizetti, Verdi i Puccini, opera romantyczna osiągnęła właśnie w tym kraju nowy poziom. Wiodąca rola włoskich kompozytorów w operze romantycznej znajduje odzwierciedlenie głównie w dwóch aspektach:

Po pierwsze, jeśli chodzi o kształtowanie melodyczne partii operowych, włoscy kompozytorzy odegrali niezmiennie ważną rolę w rozwoju artystycznej ekspresji samej melodyki, nie tylko wykorzystując włoskie pieśni ludowe w jej tworzeniu, ale, co ważniejsze, doskonale kształtując wizerunek bohaterów poprzez charakterystyczne linie melodyczne, frazy i motywy, ukazując przy tym cechy własnego stylu. Na przykład w arii Adiny „Della crudele Isotta” z opery G. Donizettiego „L'esir d'amore” („Napój miłosny”) piękna i płynna melodia ściśle wpisuje się w fabułę dramatu i charakterystykę postaci.

W operze G. Verdiego „La traviata” („Traviata”), w śpiewanej przez Violetkę arii „Addio, del passato”, chcąc ukazać pełen smutku nastrój bohaterki oraz wspomnienia bez troskiej przeszłości, kompozytor wykorzystuje serię skoków interwałowych przy stosunkowo niskim rejestrze głosu. Melodia zbudowana z falujących pochodów

szesnastkowych kształtuje w tym momencie wizerunek Violetty i ujawnia jej stan ducha, sprawiając, że melodia i wizerunek postaci stają się jednością. W napisanej przez G. Pucciniego operze „La bohème”, w śpiewanej przez Mimi arii „Si, mi chiamato Mimi”, chcąc ukazać napięcie i nieśmiałość bohaterki, która pierwszy raz rozmawia z Rodolfem, kompozytor wykorzystuje w linii melodycznej progresję oparte na interwałach sekundy małej, kwarty i septymy małej, i dzięki nim jest w stanie żywo odmalować zmiany w emocjach Mimi. Z powyższego możemy wywnioskować, że włoscy kompozytorzy zdołali osiągnąć unifikację muzyki i dramatu poprzez wnikliwą dbałość o elementy melodyczne.

Po drugie, kompozytorzy włoscy przywiązywali dużą wagę do wyboru tematów, podkreślając humanistyczny aspekt romantyzmu, obejmujący nie tylko ekspresję ducha narodowego, ale także troskę o wszystkie warstwy społeczeństwa i szeroko pojęte ukazanie ich cech wizerunkowych. Na przykład w twórczości Verdiego znajdujemy zarówno operę „Nabucco” („Nabuchodonozor”), która wyraża narodowego ducha i dążenie do rewolucji burżuazyjnej, jak i ukazujące ludzką naturę poprzez obrazy życia społecznego opery „Il trovatore” i „La traviata”. Całokształt jego twórczości wyrażał pełnię cech realistycznego stylu obecnego w europejskiej literaturze i sztuce XIX wieku. W dziełach operowych Pucciniego znacząca jest z kolei niezwykła pieczołowitość, z jaką kompozytor kreował obraz życia ludzi z niższych warstw poprzez odwzorowanie rzeczywistości społecznej. Ta realistyczna obrazowość nie tylko ogromnie przyczyniła się do zmiany tradycyjnego dla włoskiej opery dążenia do ukazywania jasnych stron życia, ale także sprawiła, że jego opery w autentyczny sposób stały się związane z życiem wszystkich grup społecznych i ukształtowała niepowtarzalny styl tego kompozytora.

Mimo że przez cały okres romantyzmu poszczególne kraje europejskie miały własne osiągnięcia w rozwoju formy operowej, to twórczość włoskich kompozytorów zajmowała niezwykle ważną pozycję przez cały XIX wiek. Było to nie tylko związane z od zawsze obecnym wpływem włoskiej tradycji operowej, ale co ważniejsze, sami kompozytorzy włoscy osiągnęli głęboki wgląd w prawa rządzące rozwojem sztuki operowej, zdołali uchwycić cechy rozwoju życia społecznego, w pełni wykorzystali środki ekspresji operowej i dzięki temu odegrali wiodącą rolę w rozwoju opery romantycznej.

2.2. Charakterystyka stylu oper G. Donizettiego

Gaetano Donizetti (1797-1848) to jeden z najwybitniejszych kompozytorów operowych XIX wieku. Choć urodził się w rodzinie bez tradycji muzycznych, wykazywał duży talent już od dzieciństwa. Zrobił szczególnie duże postępy podczas nauki u Meyera (1763-1845). Donizetti, oprócz pieśni artystycznych, oratoriów, utworów fortepianowych i muzyki kameralnej, tworzył głównie opery. W tym zakresie posiadał bardzo bogaty dorobek, a liczba jego utworów operowych sięga blisko siedemdziesięciu. Twórczość tego kompozytora odegrała kluczową rolę w rozwoju tej formy muzycznej, a w niniejszym rozdziale zostaną przedstawione cechy, definiujące stylistykę twórczości operowej Gaetano Donizettiego, porządkując je według trzech aspektów:

- wpływów idei nurtu romantyzmu w dziełach kompozytora (patrz rozdział 2.2.1)
- wyrafinowanej melodyki jako narzędzia w kształtowaniu wizerunku postaci (patrz rozdział 2.2.2)
- ekspresji dramatycznej jako zasadniczego celu twórczego (patrz rozdział 2.2.3)

2.2.1. Opera romantyczna jako obiekt dążeń twórczych G. Donizettiego

Romantyzm jako nurt literacko-artystyczny pojawia się już w drugiej połowie XVIII wieku a swój szczyt osiągnął w latach trzydziestych XIX wieku pod wpływem idei oświeceniowych. Charles Pierre Baudelaire, słynny dziewiętnastowieczny poeta romantyczny, uważał, że „romantyzm nie jest ani dowolny w wyborze tematów, ani nie dąży do precyzyjnej prawdziwości, ale znajduje się pomiędzy nimi i polega na szukaniu drogi zgodnej z uczuciem”¹¹. Dlatego romantyzm, traktując społeczną rzeczywistość jako punkt wyjścia, cechuje się skupieniem na subiektywnych emocjach i doświadczeniach, zarazem żarliwie poszukując idealnego świata.

Odzwierciedlenie tej ideologii szybko pojawiło się również w twórczości operowej, co jest wyraźnie widoczne w dziełach Donizettiego. Muzyczny wyraz tej estetyki ujawnia się przede wszystkim w następujących cechach stylu tego twórcy:

1. koncentracja na eksploracji intensywnych emocji i konfliktów wewnętrznych bohaterów,

¹¹ Edona Marku, *The Challenges of Adapting the Syntactic Constructions to the Translation of the Poems of Charles Baudelaire*, Journal of Literature, Languages and Linguistics, Volume 52 , Issue 0 . 2019. PP 50-58.

2. bogactwo melodyczne z naciskiem na ekspresję uczuć oraz głęboką psychologię postaci,
3. wykorzystywanie nowych rozwiązań w sferze harmoniki i orkiestracji, w celu podkreślenia dramatyzmu,
4. inspiracja literaturą romantyczną i historyzmem.

Ad 1. Opery Gaetana Donizettiego obfitują w sceny, w których odnajdujemy całą paletę złożonych emocji bohaterów, walczących z losem lub własnymi słabościami, co czyni jego dzieła wyjątkowo atrakcyjnymi dla odbiorcy. Oto kilka sztandarowych przykładów spośród licznych, niezwykle poruszających arii z dorobku kompozytora:

Aria królowej Anny „Al dolce guidami castel natio” – z finału opery „Anna Boleyn” (pol. „Anna Bolena”), gdzie delikatna i płynna melodyka oparta na stosunkowo prostej strukturze harmoniczej tworzy niezwykle studium kobiety, która – choć skazana na śmierć – próbuje zachować spokój i wewnętrzną siłę.

Jedną z najtragiczniejszych i najbardziej złożonych bohaterek Donizettiego jest Leonora z opery „La favorite” (pol. „Faworyta”), rozdarta pomiędzy miłością do młodego rycerza Fernanda a swoją pozycją metresy na dworze króla Alfonsa XI. W arii „O mio Fernando” kompozytor nakreśla jej skrajne emocje – od nadziei przez poczucie winy aż po rezygnację, wykorzystując przemiany tonalne i dramatyzm dynamiczny.

Najbardziej jednak ikoniczną jest scena szaleństwa tytułowej bohaterki z opery „Lucia di Lammermoor” (pol. „Łucja z Lammermoor”), gdzie w słynnej arii „Il dolce suono” Donizetti wykorzystuje wyrafinowane frazowanie i subtelne akompaniamenty fletu, by ukazać mieszankę rozpacz, miłości i utraconego poczucia rzeczywistości kobiety, stojącej w obliczu niechcianego związku. Ta scena stała się wzorcem dla późniejszych kompozytorów romantycznych, którzy eksplorowali granice ludzkich emocji na scenie operowej.

Ad 2. Gaetano Donizetti jest niekwestionowanym mistrzem włoskiego stylu bel canto, który charakteryzuje się wyrafinowaną melodyką i wirtuozerią wokalną. Przekraczając dotychczasowe kanony wymaganych umiejętności technicznych śpiewaków kładzie nacisk na piękno i ekspresję głosu ludzkiego. Główne znamiona jego arii to dbałość w wypracowaniu frazy wokalne oraz mistrzowskie wykorzystywanie koloratur i zdobień. W jego operach można zauważyć jak aspekty techniczne śpiewu służą w wyrażaniu emocji postaci, często przesuwając granice tego, co można było

osiągnąć za pomocą ludzkiego głosu. Kompozytor rozwinął formę arii, wprowadzając do niej więcej dramatyzmu i ekspresji, a stworzone przez niego partie wokalne przyczyniły się do udoskonalenia techniki śpiewu i wywarły ogromny wpływ na kolejne pokolenia kompozytorów.

Ad 3. Wpływ Donizettiego na operę wykracza poza samo *belcanto*. Jego innowacje w zakresie harmonii i instrumentacji torowały drogę dla romantyzmu w muzyce operowej. Kompozytor eksperymentował z nowymi brzmieniami orkiestrowymi, wzbogacając paletę barw dźwiękowych opery. Choć harmonia w operach Donizettiego jest zasadniczo oparta na klasycznej tradycji, sprawiając, że jego kompozycje pozostają przystępne dla słuchaczy, to jednocześnie zostaje ona przez niego rozwinięta w sposób, który pozwala na bardziej złożoną ekspresję emocji. Kompozytor nie wykorzystuje zaawansowanych struktur harmoniczych, jakie rozwinęli późniejsi twórcy tacy jak np. R. Wagner, lecz buduje nastrój przede wszystkim poprzez umiejętne operowanie modulacjami, subtelne przesunięcia tonalne i barwne zestawienia akordów.

Przywołana już wcześniej scena szaleństwa w operze „Lucia di Lammermoor”, gdzie załamanie psychiczne bohaterki zostaje podkreślone przez częste przejścia do tonacji stosunkowo odległych od tonacji głównej. Kompozytor też wielokrotnie używa chromatycznych zestawień akordów jako narzędzia kolorystycznego, które wprowadza nutę tajemniczości lub zwiastuje nadchodzący dramat. A klasycznym już zabiegiem jest zmiana trybu z dur na moll i na odwrót, jako środek budujący atmosferę.

Donizetti, podobnie jak inni kompozytorzy stylu bel canto, kładł większy nacisk na głos solowy, stąd orkiestracja pełniła rolę wspierającą narrację opery i nie była tak rozwinięta i skomplikowana jak u późnoromantycznych twórców. Jest bogata, a jednocześnie subtelna, co pozwalało na stworzenie w jego dziełach odpowiedniego klimatu przy stosunkowo skromnych środkach.

Ważne cechy orkiestracji Donizettiego to:

- Oszczędne użycie instrumentów dętych blaszanych, co nadaje jego muzyce elegancji i lekkości. Kompozytor wykorzystuje trąbki czy puzony raczej do podkreślania kulminacyjnych momentów niż jak późniejsi romantycy do stałego dramatyzowania akcji.
- Bogata rola instrumentów smyczkowych, które pełnią kluczową rolę w kształtowaniu klimatu. Wykorzystanie technik takich jak: pizzicato, tremolo oraz szybkich przebiegów w partiach smyczkowych pozwala na wzmocnienie dynamiki fabuły scenicznej.

- Solowe fragmenty instrumentów dętych drewnianych, które często w dialogu z linią melodyczną wokalu tworzą tło dla głównych wydarzeń dramatycznych.

- Wzmocnienie efektu dramatycznego poprzez kontrasty dynamiczne, potęgujące napięcie, będące istotnym elementem stylu romantycznego, który poszukiwał sposobów na maksymalizację ekspresji.

Ad 4. Romantyzm najpierw pojawił się w literaturze, znajdując swój wyraz w poezji, dramacie, powieściach i innych gatunkach literackich. Przykładami pierwszych utworów z tego nurtu mogą być „Ballady liryczne” angielskiego poety Williama Wordswortha, sztuka „Maria Tudor” francuskiego dramaturga Victora Hugo oraz powieść „Lucynda” niemieckiego pisarza Friedricha Schlegela. To właśnie bogactwo literackie tej epoki zapewniło tak szeroką gamę tematów twórcom operowym okresu romantyzmu.

Naturalnym jest, że skoro okres życia i twórczości Donizettiego przypada na czas powstania i rozwoju literatury romantycznej kompozytor przy wyborze tematyki preferował dzieła pisarzy i dramaturgów współczesnej mu epoki. Na przykład jego reprezentatywne dzieło „Lucia di Lammermoor” oparte jest na powieści brytyjskiego pisarza romantycznego Waltera Scotta (1771-1832) „Narzeczona z Lammermoor”. Uwagę kompozytora przyciągnęła również bogata fabuła, zacięte konflikty rodzinne i intensywne emocje w adaptowanej powieści. Innym przykładem może być napisana w 1833 roku „Lucrezia Borgia”, która jest operą stworzoną przez Donizettiego na podstawie utworu francuskiego dramaturga Victora Hugo. Dramat ten odznacza się w wysokim stopniu cechami romantycznymi; Victor Hugo napisał w związku z nim następujące słowa: "dramat ma misję narodową, misję społeczną i misję wobec ludzkości".¹² To właśnie ze względu na romantyczną tematykę Donizetti zaadaptował tę sztukę na operę.

Kompozytor często czerpał inspiracje z literatury romantycznej, przyczyniając się również do rozwoju libretta operowego. Powyższe przykłady jasno ukazują wyraźne implikacje romantycznego nurtu fascynacji historią, zainteresowanie narodowością i lokalnym kolorytem. Donizetti, kładąc duży nacisk na dramaturgię postaci, wpłynął na ewolucję opery w kierunku bardziej realistycznego i emocjonalnego wyrazu, odzwierciedlając romantyczną estetykę i wrażliwość. Jego dzieła łączą mistrzowskie

¹² The Erika Fischer-Lichte, *Sense and Sensation: Exploring the Interplay between the Semiotic and Performative Dimensions of Theatre*, Journal of Dramatic Theory and Criticism, Volume 22, Issue 2 . 2016. PP 69-81.

operowanie środkami muzycznymi z intensywnymi emocjami, które były charakterystyczne dla sztuki XIX w. i są doskonałym przykładem na to jak muzyka i dramat przenikają się nawzajem, budując w swej ekspresji piękno, pasję i tragizm które były głównymi założeniami epoki.

2.2.2. Melodyka wokalna jako środek kreowania wizerunku kobiecych postaci u G. Donizettiego

Choć opera jest formą sceniczną opartą na cechach syntezy sztuk, to charakterystyczna dla niej ekspresja artystyczna ujawnia się jednak głównie w partiach wokalnych, a zwłaszcza w kształtowaniu postaci i jej charakteru, które są oparte przede wszystkim na ekspresji linii melodycznych. W dziełach Donizettiego niezwykle mocno jest zaakcentowany naturalny związek między budowaniem frazy wokalnejszy a kształtowaniem wizerunku postaci, są one ponadto subtelnie połączone z rozwojem fabuły. Jednym z najbardziej charakterystycznych elementów oper Donizettiego jest sposób, w jaki linia melodyczna kształtuje wizerunek postaci kobiecych. Kompozytor, pozostając wierny zasadom *bel canto*, kreuje bohaterki poprzez wyrazistą, płynną frazę wokálną, dostosowaną zarówno do emocjonalnego stanu postaci, jak i ich pozycji w dramaturgii dzieła. Linia melodyczna pełni tu nie tylko funkcję ekspresyjną, lecz także narracyjną, ukazując subtelne zmiany nastroju i indywidualny rys psychologiczny każdej z bohaterek.

Adina, główna postać żeńska w operze „L'elisir d'amore”, jest doskonałym przykładem tego zjawiska. W jej arii „Benedette queste carte!... Della crudele Isotta”, Donizetti operuje lekką, żywą melodyką, oddającą młodzieńczy wdzięk, kokieterię i pewność siebie bohaterki. Kompozytor wykorzystuje rytmy taneczne oraz repetycje melodyczne, które sprawiają, że muzyka zyskuje niemal narracyjny charakter. Adina, opowiadając historię Izoldy, nie tylko przekazuje treść literacką, ale także bawi się muzyką, podkreślając swoją swobodę i lekkość bycia.

W innej arii tej samej postaci – „Prendi, per me sei libero” – Donizetti stosuje odmienną strategię. W przeciwieństwie do wcześniejszej bez troski, tutaj fraza wokálna nabiera bardziej kantylenowego, płynnego charakteru, a linia melodyczna podkreśla wewnętrzne rozdarcie bohaterki. Wzrastająca ekspresja wokálna, zmiany rejestru oraz subtelna ornamentacja ukazują emocjonalne napięcie, które stopniowo prowadzi do punktu kulminacyjnego.

Kreacja bohaterek Donizettiego opiera się w dużej mierze na kontrastach melodycznych – z jednej strony lekkie, niemal instrumentalnie traktowane frazy w momentach radosnych i kokieterijnych, z drugiej zaś szerokie, kantylenowe łuki dźwiękowe w chwilach dramatycznych. Podobne techniki można dostrzec w partiach innych heroin Donizettiego, takich jak Norina z „Don Pasquale” czy Lucia w „Lucia di Lammermoor”, gdzie melodyka wokalna w ścisłej relacji z tekstem i dramaturgią staje się kluczowym elementem budowania postaci.

Tym samym Donizetti, poprzez kunsztownie skonstruowane linie wokalne, nie tylko podkreśla indywidualne cechy swoich bohaterek, ale także wpływa na odbiór ich emocji przez publiczność. Melodyka, ściśle zintegrowana z dramaturgią i tekstem libretta, pozostaje głównym nośnikiem ekspresji i charakterystyki postaci w operach tego kompozytora.

2.2.3. Ekspresja dramatyczna jako zasadniczy cel twórczy

Opery Donizettiego to przede wszystkim kontynuacja tradycji opery poważnej i opery komicznej. Pod względem technik kompozytorskich wzorował się on na Rossinim, a jego innowacyjność objawiała się w ekspresji dramatycznej, stanowiącej kluczowy element twórczości G. Donizettiego i odróżnia go od wcześniejszych mistrzów *belcanto*. Kompozytor wykorzystywał różnorodne środki wyrazowe, aby intensyfikować emocjonalne napięcie, budować psychologicznie przekonujące postaci oraz wpływać na odbiór dramatycznej akcji. Wśród głównych elementów ekspresji dramatycznej u Donizettiego wyróżnić można kontrast melodyczny i dynamiczny, specyficzne podejście do recytatywu i arii, rozwój partii zbiorowych, koloraturę jako środek ekspresji oraz dążenie do naturalności w librettach.

Jednym z najbardziej wyrazistych środków dramatycznych u Donizettiego jest umiejętne stosowanie kontrastu w linii melodycznej oraz dynamice. Kompozytor często zestawia lekkie, wręcz kokieterijne frazy z nagłymi dramatycznymi zwrotami, co podkreśla skrajne emocje postaci. Przykładem jest rola Lucii w „Lucia di Lammermoor”, gdzie jej słynna scena szaleństwa ewoluuje od lirycznych, delikatnych fraz do pełnych ekspresji koloraturowych pasaży, które podkreślają stopniową utratę zmysłów bohaterki. Podobnie w „L’elisir d’amore”, postać Adiny przechodzi od lekkich, tanecznych melodii do bardziej dramatycznych fraz w kulminacyjnych momentach jej przemiany emocjonalnej.

W *belcanto* koloratura była nie tylko elementem opisu wokalnego, ale również środkiem wyrażania emocji. Donizetti często używał bogato zdobionych fraz koloraturowych, aby oddać skrajne stany emocjonalne postaci – radość, gniew, ekstazę czy szaleństwo. W partii Noriny z „Don Pasquale” szybkie przebiegi i ozdobniki oddają jej spryt i figlarność, natomiast w „Lucia di Lammermoor” koloratura jest integralnym elementem dramatycznym, podkreślającym stan psychiczny bohaterki.

Donizetti przykładął dużą wagę do recytatywów, które pełniły nie tylko funkcję narracyjną, ale były nośnikiem emocji. W przeciwieństwie do wcześniejszych oper klasycznych, gdzie recytatyw często był schematyczny, Donizetti rozwijał go w sposób bardziej płynny, co nadawało dramatycznej akcji większej naturalności. Przykładem może być „Anna Bolena”, w której rozbudowane recytatywy poprzedzają emocjonalnie naładowane arie, stanowiąc ich organiczne wprowadzenie.

Arioso i aria również przechodzą w jego operach stopniową ewolucję – początkowe fragmenty są często liryczne i narracyjne, natomiast kolejne sekcje zyskują na intensywności, podkreślając wewnętrzne rozterki postaci. W „L’elisir d’amore” aria „Prendi, per me sei libero” ukazuje przemianę Adiny – jej linia melodyczna, początkowo spokojna i refleksyjna, stopniowo nabiera emocjonalnej intensywności, prowadząc do dramatycznego wybuchu.

Donizetti nie ograniczał dramatyzmu wyłącznie do solowych arii – partie zbiorowe, takie jak duety, tercety i ansamble, odgrywają kluczową rolę w budowaniu napięcia scenicznego. W „La Favorite” dramatyczny tercet między głównymi bohaterami podkreśla ich wzajemne konflikty emocjonalne, a w „L’elisir d’amore” ansamble chóralne często pełnią funkcję kontrastowego komentarza do indywidualnych przeżyć postaci. W wielu przypadkach zespołowe partie wokalne nie tylko intensyfikują emocjonalny wymiar sceny, ale także pełnią rolę narracyjną, pomagając w płynnym prowadzeniu akcji operowej.

Dzieła Donizettiego przyczyniły się również do rozwoju libretta operowego. Kompozytor dążył do większej spójności dramaturgicznej i psychologicznej postaci, co sprawiło, że teksty librett nabrały głębi. W porównaniu do wcześniejszych oper, gdzie narracja często była epizodyczna, u Donizettiego poszczególne sceny są ze sobą logicznie powiązane, a bohaterowie przechodzą bardziej wyraziste przemiany psychologiczne. Szczególnie widoczne jest to w takich dziełach jak „Lucia di Lammermoor” i „La Favorite”, gdzie tekst libretta ściśle współgra z muzyką, tworząc organiczną całość.

Ekspresja dramatyczna w operach Donizettiego opiera się na bogactwie środków wyrazowych – od dynamicznych kontrastów i koloratury, przez rozwinięte recytatywy i arie, po partie zbiorowe, które wzmacniają napięcie sceniczne. Donizetti, będąc mistrzem bel canto, nie tylko kształtował piękne linie wokalne, ale także nadawał im wyraźny wymiar dramaturgiczny. Dzięki temu jego opery, mimo iż osadzone w konwencji XIX-wiecznego bel canto, zachowują niezwykłą siłę emocjonalnego oddziaływania, inspirując kolejne pokolenia wykonawców.

2.3. Charakterystyka stylu oper Verdiego

Giuseppe Verdi (1813–1901) to jeden z najważniejszych kompozytorów operowych XIX wieku, którego twórczość na trwałe ukształtowała historię opery. Urodzony w niewielkiej miejscowości Le Roncole, od młodości wykazywał niezwykle talent muzyczny. Jego edukacja w Mediolanie, choć początkowo napotykała trudności – w tym odrzucenie z Konserwatorium Mediolańskiego – pozwoliła mu rozwinąć indywidualny styl, który z czasem zyskał międzynarodowe uznanie.

Verdi pozostawił po sobie bogaty dorobek operowy obejmujący 27 dzieł, z których wiele na stałe weszło do światowego repertuaru. Do jego najważniejszych oper należą: „Rigoletto”, „Il trovatore”, „La traviata”, „Don Carlos”, „Aida”, „Otello” i „Falstaff”. Każda z tych oper ukazuje ewolucję stylu Verdiego – od wpływów *belcanto*, przez dramatyczną intensyfikację narracji, aż po zaawansowane techniki orkiestracyjne i psychologiczną głębię postaci.

Twórczość Verdiego była kluczowym etapem w przejściu opery włoskiej od klasycznej formy bel canto do bardziej dramatycznej i ekspresyjnej narracji. Jego opery wyróżniają się niezwykle dbałością o dramaturgię, ścisłym związkiem muzyki z akcją oraz psychologicznym realizmem postaci. Kompozytor dążył do integracji libretta i muzyki, tak aby każde słowo miało znaczenie dramatyczne, a linia melodyczna służyła wyrażeniu emocji bohaterów, a nie tylko wirtuozowskiej prezentacji umiejętności śpiewaków.

Jego dzieła miały ogromny wpływ na rozwój opery jako gatunku. Wprowadził liczne innowacje, m.in.:

- większą spójność dramatyczną między recytatywem a arią,
- ścisłe powiązanie orkiestry z akcją sceniczną,

- rozbudowanie ról chóralnych jako aktywnego uczestnika wydarzeń dramatycznych,
- realistyczne ukazanie emocji i psychiki bohaterów,
- odejście od schematycznych form da capo na rzecz swobodniejszych struktur scenicznych.

Verdi nie tylko kontynuował tradycję włoskiej opery, ale także wyznaczył nowy kierunek jej rozwoju. Jego wpływ sięga daleko poza XIX wiek – jego opery wciąż są regularnie wystawiane, a ich dramatyczna intensywność i emocjonalna głębia inspirują kolejne pokolenia śpiewaków i reżyserów operowych.

Giuseppe Verdi to postać, której twórczość wyznaczyła nowy standard operowego dramatu. Jego opery, choć osadzone w konwencji XIX wieku, cechują się uniwersalnością emocji i ponadczasowym przekazem. Dzięki jego dążeniu do realistycznego wyrazu, silnej dramaturgii i głębokiej psychologii postaci, Verdi stał się niekwestionowanym reformatorem opery włoskiej, inspirując kompozytorów zarówno swoich czasów, jak i kolejnych epok.

2.3.1. Tematyka oper Verdiego – różnorodność i społeczny rezonans

Pod względem tematycznym opery Verdiego można podzielić na trzy główne kategorie.

Pierwsza z nich obejmuje opery o charakterze narodowym i patriotycznym. W XIX wieku Włochy zmagaly się z podziałami politycznymi i obcą dominacją, co stanowiło tło dla dzieł takich jak „Nabucco” i „Macbeth”. „Nabucco”, opowiadające historię babilońskiego podboju Jerozolimy i wygnania Żydów, było interpretowane jako alegoria włoskiej walki o niepodległość¹³. Szczególnie chór „Va, pensiero”, wyrażający tęsknotę za ojczyzną, stał się nieformalnym hymnem włoskich dążeń niepodległościowych.

Drugą grupę stanowią opery realistyczne, koncentrujące się na losach jednostek uwikłanych w trudne relacje społeczne. „La traviata”, „Rigoletto” czy „Il trovatore” ukazują bohaterów wywodzących się z różnych warstw społecznych, ale borykających się z dramatycznymi konfliktami, często wynikającymi z niesprawiedliwości społecznej. Postać Violetty z „La traviata”, inspirowana „Damą kameliową” Dumasa, to kobieta,

¹³ .Izzo Francesco, *Waiting for Verdi: Opera and Political Opinion in Nineteenth-Century Italy, 1815–1848* by Mary Ann Smart (review), *Music and Letters*, 2022(07).

która mimo szczerej miłości do Alfreda, zostaje odrzucona przez wyższe sfery. Verdi, wybierając takie tematy, podkreślał brutalność ówczesnego społeczeństwa i jego uprzedzenia.

Trzecia kategoria to opery oparte na klasycznych dziełach literackich, zwłaszcza utworach Szekspira. Verdi wielokrotnie sięgał po literackie arcydzieła, nie tylko ze względu na ich popularność, ale także z powodu ich głębokiej warstwy dramatycznej. „Macbeth”, „Otello” i „Falstaff” to trzy najwybitniejsze opery szekspirowskie Verdiego, w których kompozytor, inspirowany dramaturgią Szekspira, stworzył dzieła o wyjątkowej sile ekspresji i psychologicznym realizmie postaci.

Verdi nie tylko kontynuował tradycję włoskiej opery, ale także wyznaczył nowy kierunek jej rozwoju. Jego dzieła ukazują szeroki wachlarz tematów – od narodowego patriotyzmu, przez społeczne dramaty, aż po adaptacje wielkich dzieł literackich. Jego opery wciąż są regularnie wystawiane, a ich dramatyczna intensywność i emocjonalna głębia inspirowały kolejne pokolenia śpiewaków i reżyserów operowych.

2.3.2. Ekspresyjna rola różnych gatunków wokalnych w narracji operowej

Styl muzyczny oper Verdiego cechuje się wyjątkową umiejętnością wyrażania emocji postaci oraz ich psychologii poprzez różne gatunki wokalne.

Pierwszym z kluczowych elementów są arie liryczne, które Verdi wykorzystywał do ukazania wewnętrznych przeżyć bohaterów. Ogólną charakterystykę stylu muzycznego oper Verdiego zawrzeć można w dwóch punktach. Po pierwsze, posiadał on w wysokim stopniu umiejętność wyrażania emocji postaci i charakteryzowania ich psychologii poprzez arie liryczne¹⁴. Śpiewność jest zasadą, której Verdi zawsze przestrzegał w całej swojej twórczości operowej. Potrafił doskonale wykorzystywać elementy pieśni i tańców ludowych z Włoch, Hiszpanii i innych regionów. Nie robił tego jednak bezpośrednio, lecz w połączeniu ze swoimi oryginalnymi koncepcjami twórczymi, dlatego jego arie operowe zawierają w sobie zarówno czynnik tradycyjny, jak i innowacyjny, będąc zarazem bliskie wizerunkom bohaterów.

W arii Violetty „Addio del passato” z „La traviata”, poprzez budowanie linii melodycznych o dużej rozpiętości na tle harmonii molowej, akcentowanie rytmiczne o cechach synkopowych oraz rozwijanie melodyki w kierunku opadającym, kompozytor

¹⁴ Agugliaro Siel, *From Grinder to Nipper: Opera, Music Technology and Italian American (Self-) Representation*, Cambridge Opera Journal, 2023(07).

ukazuje uczucia głównej bohaterki – smutek, samotność i bezradność. To bliskie powiązanie między charakterem melodii, rozwojem linii i psychologią postaci tworzy spójną całość.

Drugim niezwykle istotnym elementem narracyjnym były partie ansamblowe i chóralne. U Verdiego ansamble i chóry nie pełnią jedynie funkcji tła – są integralną częścią dramaturgii opery. Partie zbiorowe często służą nie tylko do budowania napięcia dramatycznego, ale również pomagają kreować atmosferę i rozwijać charakterystykę postaci.

W operze „La traviata” częste są duety, kwartety i partie chóralne, które odgrywają aktywną rolę w kreacji postaci. Najbardziej znanym przykładem jest duet Alfreda i Violetty „Brindisi” z I aktu, oparty na tanecznym trójdzielnym metrum, w formie prostej, dwuczęściowej pieśni. Najpierw Alfred śpiewa tekst stanowiący odniesienie do miłości: „Podnieśmy kieliszek radości, wino w kieliszku jest odurzające; chociaż chwile radości są piękne, ale prawdziwa miłość jest cenniejsza”.

Gdy solowa partia Alfreda dobiega końca, Violetta kontynuuje tę samą melodię, po czym następuje duet obojga bohaterów, w którym wyrażają swoją pochwałę piękna życia i pragnienie miłości. W poszczególnych segmentach solowych Alfreda i Violetty dołącza się chór, podkreślając nastrój utworu, a na jego końcu forma chóralna doprowadza atmosferę balową do punktu kulminacyjnego.

Na podstawie struktury tego duetu możemy stwierdzić, że Verdi przywiązywał ogromną wagę do wykorzystania różnych form muzyki wokalne do kompleksowego kształtowania wizerunku postaci, konstruowania wątków dramatu i kreowania nastroju. Utwór ten zawiera partie solowe w typie arii, duet tworzący wspólny wizerunek dwojga głównych bohaterów oraz kreujące nastrój odcinki chóralne. Taki sposób komponowania pokazuje również wyjątkowość twórczości operowej Verdiego.

Wykorzystanie różnych form wokalnych pozwalało Verdiemu na większą elastyczność narracyjną i emocjonalną. Dzięki płynnemu przechodzeniu między arią, recytatywem, ansamblem i chórem, jego opery cechują się niezwykle dramaturgiczną spójnością, a postacie nabierają realistycznej głębi psychologicznej.

Verdi, mistrz operowego dramatu, umiejętnie wykorzystywał różne formy wokalne do kształtowania narracji i pogłębiania psychologii postaci. Jego opery stanowią wzorcowy przykład, w jaki sposób arie, ansamble i chóry mogą współistnieć w spójnej dramaturgii, nadając operze niepowtarzalny wyraz i intensywność emocjonalną.

2.3.3. Konflikt dramatyczny jako motor akcji scenicznej

Kluczowym elementem oper Verdiego jest umiejętne budowanie dramatycznych konfliktów, które nie tylko nadają narracji napięcie, ale także kształtują wizerunki postaci. Konflikty te są podstawą konstrukcji fabularnej, a zarazem głównym środkiem napędzającym rozwój akcji operowej. Verdi dążył do osiągnięcia ścisłej jedności między muzyką a dramatem – konflikt nie tylko istnieje na poziomie libretta, ale także znajduje wyraz w muzyce, co czyni jego opery niezwykle sugestywnymi i emocjonalnymi.

Jednym z najważniejszych środków, jakie wykorzystywał Verdi, było ukazywanie wewnętrznych sprzeczności bohaterów poprzez kontrasty melodyczne, harmoniczne i dynamiczne. W „La traviata”, aria Violetty „È strano... Ah, fors'è lui” stanowi doskonały przykład stopniowego narastania napięcia dramatycznego. Bohaterka, rozdarta między swoim dotychczasowym życiem a uczuciem do Alfreda, przechodzi od pełnego zdumienia recytatywu do szerokiej, kantylenowej linii melodycznej wyrażającej jej nadzieję. Jednak już w kolejnej części – „Sempre libera” – pojawia się gwałtowny zwrot ku wirtuozowskiej koloraturze, symbolizującej wewnętrzną walkę bohaterki, która pragnie zachować swoją niezależność, ale jednocześnie nie potrafi oprzeć się miłości.

Podobny schemat odnajdujemy w arii „Addio del passato”, gdzie konflikt emocjonalny Violetty osiąga punkt kulminacyjny. Motywy muzyczne zmieniają się wraz z jej stanem psychicznym – od początkowego zrezygnowania i rozpacz po momenty wspomnień o utraconym szczęściu. Stopniowo melodia się uspokaja, aż do finalnego, przejmującego zwątpienia, które zapowiada jej nieuchronny los.

Verdi wykorzystywał również konflikty dramatyczne w duetach, tercetach i większych zespołach wokalnych, dzięki czemu napięcie emocjonalne pomiędzy postaciami mogło być podkreślone i rozwinięte w czasie rzeczywistym. W „Don Carlos” monumentalny duet Filipa II i Wielkiego Inkwizytora stanowi nie tylko starcie dwóch silnych osobowości, ale także symbolizuje fundamentalny konflikt między władzą świecką a religijną. Ich linie melodyczne są surowe i oszczędne, a dynamiczne spięcia podkreślają dramatyzm sytuacji.

W „Rigoletto” scena konfrontacji tytułowego bohatera z Księciem Mantui w trzecim akcie to kolejny przykład operowej dramaturgii Verdiego. Wykorzystanie kontrastujących tempa, nagłych zmian rytmu oraz gwałtownych skoków melodycznych potęguje napięcie, a kolejne partie wokalne odsłaniają prawdziwe emocje postaci –

Rigoletto miota się między gniewem, bólem i pragnieniem zemsty, podczas gdy Księżę zachowuje beztroską pewność siebie.

Partie chóralne w operach Verdiego nie są jedynie tłem akcji, ale często stanowią ważny element dramaturgii, podkreślając napięcie sytuacyjne i kontrasty emocjonalne. W „Nabucco” słynny chór „Va, pensiero” nie jest jedynie lamentem uciśnionych Izraelitów, ale także metaforą włoskiego ruchu niepodległościowego, który w XIX wieku znajdował się w ogniu walki. Chór nie tylko oddaje dramatyczny kontekst fabularny, ale również staje się głosem całej zbiorowości, wprowadzając wielowymiarowy konflikt między zniewoleniem a dążeniem do wolności.

Podobnie w „Aida” scena triumfalna w drugim akcie, mimo pozornej celebracji zwycięstwa, skrywa głębszy dramat. Za fasadą radości kryje się wewnętrzny konflikt Aidy, która zmuszona jest świętować triumf swoich ciemieńców. Verdi umiejętnie spleta monumentalne brzmienie chóru z subtelną linią wokalną głównej bohaterki, podkreślając jej osobisty dramat.

Konflikt dramatyczny stanowi podstawowy mechanizm napędzający opery Verdiego. Kompozytor mistrzowsko integrował go z warstwą muzyczną, posługując się zarówno indywidualnymi partiami solowymi, jak i rozbudowanymi scenami zespołowymi. Dzięki temu jego opery osiągają niezwykłą siłę emocjonalną, angażując zarówno śpiewaków, jak i publiczność w intensywne, poruszające doświadczenie sceniczne. Verdi nie tylko nadawał konfliktom dramaturgicznym wyjątkową głębię psychologiczną, ale także sprawiał, że muzyka stawała się ich integralnym nośnikiem, co do dziś czyni jego dzieła jednym z fundamentów światowej opery.

2.4. Charakterystyka operowego stylu G. Pucciniego

Giacomo Puccini (1858–1924) był jednym z najwybitniejszych włoskich kompozytorów operowych przełomu XIX i XX wieku. Urodzony w Lukce, pochodził z rodziny o bogatych tradycjach muzycznych – jego przodkowie przez pokolenia pełnili funkcję kapelmistrzów w tamtejszej katedrze. W młodości pracował jako organista w kościele, a jego pierwsze poważne inspiracje muzyczne wiązały się z twórczością Verdiego, którą odkrył, słuchając „Aidy” w Pizie.

W 1880 roku rozpoczął studia w Konserwatorium w Mediolanie, gdzie jego talent szybko dostrzeżono. Jego pierwsza opera, „Le Villi” (1884), nie odniosła dużego sukcesu, jednak już „Manon Lescaut” (1893) przyniosła mu uznanie i ugruntowała jego pozycję jako jednego z najważniejszych twórców operowych swojej epoki. Kolejne

dzieła, takie jak „La bohème” (1896), „Tosca” (1900), „Madama Butterfly” (1904) i niedokończona „Turandot” (1924), stały się fundamentem operowego repertuaru.

Puccini nie stworzył tak wielu oper, jak jego poprzednicy, Donizetti czy Verdi, ale każda z jego kompozycji cechuje się niezwykle wysoką wartością artystyczną i dramatyczną. Jego opery charakteryzują się mistrzowską umiejętnością kreowania emocjonalnej narracji, subtelną psychologią postaci oraz doskonałym połączeniem śpiewności melodii z nowoczesnym, ekspresyjnym podejściem do orkiestracji.

Najważniejsze innowacje Pucciniego obejmują:

- rozwinięcie werystycznej estetyki, w której postaci są realistyczne, a ich emocje prawdziwe i intensywne,
- nowatorskie podejście do harmonii i orkiestracji, inspirowane francuskim impresjonizmem oraz niemieckim ekspresjonizmem,
- ścisłe zespolenie muzyki z dramatem, co sprawia, że linia wokalna i narracja instrumentalna współlistnieją w pełnej symbiozie,
- wykorzystanie leitmotywów, czyli powtarzających się tematów muzycznych przypisanych postaciom i emocjom, co zbliża jego opery do technik stosowanych przez Wagnera.

Puccini wniósł operę w XX wiek, łącząc tradycyjną włoską śpiewność z nowoczesnymi środkami wyrazu. Jego twórczość miała ogromny wpływ na późniejszych kompozytorów operowych i filmowych, inspirując zarówno świat muzyki poważnej, jak i współczesną muzykę teatralną. Dzięki dramatycznej intensywności, bogatej melodyce i perfekcyjnie skonstruowanej narracji, opery Pucciniego do dziś pozostają jednymi z najczęściej wystawianych na świecie.

2.4.1. Obraz codzienności i postaci z nizin społecznych w operach Pucciniego

Pod koniec XIX wieku, w okresie po zjednoczeniu Włoch, kraj zmagał się z trudnościami społecznymi i ekonomicznymi. Nierówności klasowe i niespełnione nadzieje na poprawę warunków życia doprowadziły do popularności realizmu w literaturze i sztuce. Wyrażająca wcześniej głównie idee odrodzenia narodowego i przepełniona duchem narodowym sztuka romantyczna stopniowo traciła na znaczeniu, a nurt realizmu krytycznego wkraczał w okres rozkwitu. Szczególnie pozytywną rolę w rozwoju idei realizmu odegrały dzieła literackie Balzaca we Francji, Dickensa w Wielkiej Brytanii i Gogoli w Rosji. To właśnie w tym kontekście narodził się weryzm

– nurt artystyczny dążący do ukazania surowej rzeczywistości i życia zwykłych ludzi. Jego odzwierciedleniem w operze stały się dzieła Giacoma Pucciniego, który jako kompozytor podjął tematykę codzienności i tragicznych losów postaci z nizin społecznych.

Puccini przywiązywał wielką wagę do wyboru tematów swoich oper, bezwzględnie wymagając wysokiej jakości libretta. Jako spadkobierca operowej tradycji Verdiego, podzielał jego zainteresowanie realizmem, jednak poszedł o krok dalej, koncentrując się na osobistych, jednostkowych dramatach bohaterów¹⁵. W jego operach nie znajdziemy wielkich tematów historycznych czy patriotycznych, ale raczej proste opowieści o ludziach zmagających się z trudami życia.

W „La bohème” (1896) bohaterowie to ubodzy artyści – poeta Rodolfo, malarz Marcello, muzyk Schaunard i filozof Colline – żyjący w nędzy na poddaszach Paryża. Postać Mimì, skromnej hafciarki, ukazuje dramat jednostki w realiach bezwzględnego społeczeństwa. Jej tragiczna historia – wielka miłość przeplatająca się z chorobą i biedą – oddaje prawdziwy obraz warunków życia najniższych warstw społecznych.

Podobny tragizm dostrzegamy w „Madama Butterfly” (1904), gdzie Cio-Cio-San, młoda Japonka, wierzy w miłość do amerykańskiego oficera, który porzuca ją bez skrpułów. Jej los nie jest jedynie osobistą tragedią, ale także odzwierciedleniem nierówności i brutalności relacji między Zachodem a Wschodem. Puccini ukazuje tu emocjonalną naiwność bohaterki, jej niezłomną wiarę w miłość, ale i okrutną rzeczywistość, która prowadzi do jej samobójczej śmierci.

Puccini konstruuje swoje opery wokół skrajnych emocji – od namiętnej miłości po rozpacz i tragedię. Jego bohaterowie, choć często wyidealizowani, są przedstawieni w sposób niezwykle ludzki, a ich dramaty bazują na prawdziwych problemach społecznych.

W operze „Tosca” (1900) napięcie dramatyczne budowane jest na konflikcie jednostki ze światem polityki i przemocy. Floria Tosca, namiętna i silna kobieta, zostaje uwikłana w brutalną grę władzy, co doprowadza ją do desperackiej decyzji – zabójstwa barona Scarpia, a ostatecznie do własnej śmierci. W tej operze Puccini ukazuje, jak jednostka zostaje zmiażdżona przez mechanizmy społeczne i polityczne.

¹⁵ Izzo Francesco. *Waiting for Verdi: Opera and Political Opinion in Nineteenth-Century Italy, 1815–1848* by Mary Ann Smart (review), *Music and Letters*, 2022(07).

Tragedia jest kluczowym elementem oper Pucciniego. Jego bohaterowie niemal zawsze są skazani na smutny los – nie tylko przez siły zewnętrzne, ale także przez własne wybory i emocje. Puccini, inspirowany naturalizmem i literackim weryzmem (m.in. twórczością Giovanniego Vergi), kreował postacie, których losy miały wywoływać głębokie współczucie u widza.

W „Turandot” (1924), choć akcja osadzona jest w baśniowych realiach, tragizm odgrywa fundamentalną rolę. Postać Liu, niewolnicy zakochanej w Calafie, jest typową bohaterką pucciniowską – delikatną, szczerą i wierną miłości, ale ostatecznie ofiarą bezdusznego świata. Jej śmierć stanowi jeden z najbardziej poruszających momentów opery, a sama postać jest echem wcześniejszych tragicznych bohaterek, takich jak Mimì, Cio-Cio-San czy Tosca.

Puccini wprowadził do opery wyjątkowy werystyczny realizm, kreując bohaterów z nizin społecznych i ukazując ich surową rzeczywistość. Jego opery cechują się głęboką emocjonalnością, a ich dramaturgia opiera się na skrajnych konfliktach i tragicznych zakończeniach. Jego muzyka, silnie zespolona z fabułą, oddaje intensywność emocji bohaterów, czyniąc ich historie nie tylko przejmującymi, ale także niezwykle autentycznymi. To właśnie dzięki temu Puccini do dziś pozostaje jednym z najważniejszych kompozytorów operowych, a jego dzieła wciąż poruszają publiczność na całym świecie.

2.4.2. Nowatorskie podejście do harmonii i kolorystyki brzmieniowej

Choć Puccini pozostawał wierny włoskiej tradycji operowej, w jego dziełach odnaleźć można wpływy francuskiego impresjonizmu oraz niemieckiego ekspresjonizmu. Wpływy impresjonistyczne widoczne są w eksperymentach Pucciniego na poziomie barwy dźwięku i stosowaniem subtelnych zmian dynamicznych oraz nieregularnych rytmów. W „Madama Butterfly” słychać charakterystyczne dla Debussy’ego harmonizacje i instrumentacyjne efekty, które oddają orientalny koloryt dzieła. Z kolei zainteresowanie Pucciniego dramatycznymi kontrastami i intensywnymi emocjami jest zbliżone do podejścia Wagnera, co szczególnie widoczne jest w „Turandot”, gdzie monumentalne chóry i bogata orkiestracja wzmagają dramatyzm scen.

Jedną z największych innowacji Pucciniego było zerwanie z tradycyjnym podziałem opery na wyraźnie oddzielone recytatywy, arie i ansamble. W jego operach muzyka rozwija się płynnie, przechodząc z jednej sceny w drugą, bez wyraźnych przerw.

- W „La bohème” mamy do czynienia z naturalistycznym podejściem do dialogu – partie wokalne wydają się niemal mówione, a orkiestra pełni rolę nie tylko akompaniamentu, ale również narratora dramatu.
- „Tosca” wyróżnia się niemal filmowym podejściem do muzyki, gdzie Puccini stosuje ostre cięcia dramaturgiczne, które wzmacniają napięcie.
- „Turandot” wprowadza rozbudowane środki orkiestrowe, które malują dźwiękowy obraz starożytnych Chin, łącząc monumentalne *tutti* z delikatnymi partiami solowymi.

Puccini miał doskonałe wyczucie barwy orkiestrowej i wprowadzał wyrafinowane efekty instrumentalne, które wzbogacały warstwę emocjonalną jego oper. Stosował długie łuki frazujące, które wzmacniały ekspresję wokalną. Korzystał z solowych instrumentów do podkreślenia intymnych momentów (np. flet i harfa w „La bohème”). Wykorzystywał potężne *tutti* orkiestrowe w kulminacyjnych momentach („Turandot”).

Harmonia i orkiestracja w operach Pucciniego były rewolucyjne i znacząco wyprzedzały jego epokę. Kompozytor potrafił łączyć włoską śpiewność z nowoczesnymi technikami harmonicznymi i instrumentalnymi, czerpiąc inspiracje zarówno z impresjonizmu, jak i ekspresjonizmu. Jego orkiestracja stała się integralnym elementem dramaturgii operowej, czyniąc muzykę nośnikiem emocji i narracji. Dzięki tym innowacjom, opery Pucciniego do dziś zachwycają swoją niezwykłą ekspresją i głębią emocjonalną.

2.4.3. Leitmotywy jako narracyjne narzędzie muzyczne

Jednym z kluczowych elementów kompozytorskiego języka Giacoma Pucciniego jest zastosowanie leitmotywów, czyli powtarzających się tematów muzycznych przypisanych postaciom, emocjom lub określonym sytuacjom dramatycznym. Choć technika ta kojarzona jest głównie z twórczością Wagnera, Puccini dostosował ją do swojego stylu, wykorzystując powtarzające się motywy w bardziej subtelny i elastyczny sposób.

- W „Tosce” leitmotywy pełnią funkcję dramatyczną – np. złowrogi motyw barona Scarpia oparty na ciemnych, marszowych rytmach sygnalizuje jego obecność i bezwzględny charakter.
- W „Madama Butterfly” pojawia się motyw miłości Cio-Cio-San do Pinkertona, który wraz z rozwojem akcji ewoluuje, zmieniając się z pełnego nadziei tematu w motyw tragiczny.
- Opera „Turandot” wykorzystuje leitmotyw tytułowej księżniczki, którego lodowata, niemal mechaniczna struktura kontrastuje z lirycznym tematem Calafa, odzwierciedlając starcie dwóch skrajnych charakterów.

Puccini stosował leitmotywy w sposób mniej rygorystyczny niż Wagner – zamiast budować całą narrację wokół rozwijających się tematów, używał ich selektywnie, aby wzmacniać emocjonalny wydźwięk kluczowych momentów.

Inną charakterystyką dzieł Pucciniego jest częste czerpanie inspiracji z kultur pozaeuropejskich i wprowadzanie do opery elementów orientalnych. Egzotyka u Pucciniego nie ograniczała się jednak jedynie do rekwizytów czy scenografii – kompozytor świadomie wplatał elementy muzyczne charakterystyczne dla przedstawianych kultur. W „Madama Butterfly” Puccini sięgnął po autentyczne japońskie melodie ludowe, które zostały zaadaptowane w linii wokalne i orkiestrze. Wykorzystał także pentatonikę, charakterystyczną dla muzyki Dalekiego Wschodu, aby oddać brzmieniowy koloryt Japonii. W „Turandot” egzotyzm osiąga najwyższy poziom – Puccini nie tylko użył chińskiej skali pentatonicznej, ale także bezpośrednio cytował chińską pieśń ludową „Molihua” („Jaśminowy kwiat”). W muzyce Ping, Panga i Ponga (postaci drugoplanowych w „Turandot”) zastosował chińskie inspiracje w sposób bardziej stylizowany, tworząc melodie, które brzmiały egzotycznie, mimo że nie były dosłownymi cytatami.

Puccini nie traktował elementów egzotycznych jedynie jako dekoracyjnych ozdobników – były one integralną częścią charakterystyki postaci i ich emocjonalnej ewolucji. W „Madama Butterfly” egzotyczne brzmienia podkreślają naiwność i wiarę Cio-Cio-San w miłość do Pinkertona. Stopniowe zacieranie się tych elementów w finale opery odzwierciedla jej dramatyczne przebudzenie do brutalnej rzeczywistości. W „Turandot” egzotyka symbolizuje dystans księżniczki Turandot od reszty świata – jej surowa i lodowata natura wyrażona jest w chłodnym, niemal nieziemskim brzmieniu orkiestry, które kontrastuje z pełnym pasji motywem Calafa.

W przeciwieństwie do wielu wcześniejszych kompozytorów, którzy traktowali egzotyczne inspiracje w sposób powierzchowny, Puccini dążył do głębokiego zrozumienia kultur, które przedstawiał w swoich operach. Przed skomponowaniem „Madama Butterfly” studiował japońską muzykę i literaturę, a przed „Turandot” konsultował się ze specjalistami od chińskiej kultury i włączył do partytury oryginalne chińskie melodie.

Dzięki temu jego opery, mimo że wciąż osadzone w europejskiej stylistyce, charakteryzują się niezwykle realistycznym oddaniem specyfiki innych kultur. To właśnie ta dbałość o szczegóły i muzyczna autentyczność sprawiają, że Puccini pozostaje jednym z największych mistrzów operowego egzotyzmu.

Puccini był mistrzem narracyjnej muzyki operowej, w której leitmotywy i egzotyczne inspiracje odgrywały kluczową rolę. Jego opery nie tylko zawierają autentyczne melodie ludowe, ale także w sposób subtelny oddają ducha dalekich kultur. Dzięki temu Puccini nie tylko wzbogacił język operowy, ale także przyczynił się do głębszego zrozumienia i wprowadzenia różnorodnych elementów muzycznych do zachodniego kanonu operowego.

2.5. Porównanie stylów twórczości operowej: G. Donizettiego, G. Verdiego i G. Pucciniego

Donizetti, Verdi i Puccini, choć wszyscy należą do kręgu XIX-wiecznej opery włoskiej, reprezentują odmienne podejścia do twórczości operowej, wynikające zarówno z historycznego kontekstu ich działalności, jak i z osobistych koncepcji artystycznych. Ich opery ewoluowały w różnych kierunkach, dostosowując się do zmieniających się gustów publiczności, technik kompozytorskich i wymagań dramaturgicznych.

W zakresie doboru tematów operowych Donizetti, działający w pierwszej połowie XIX wieku, kontynuował tradycję belcanta, koncentrując się na operach lirycznych i komicznych, lecz jednocześnie stopniowo wprowadzając elementy dramatyczne i psychologiczne. Jego opery często opierały się na klasycznych tematach romantycznych – miłości, zdradzie, poświęceniu i honorze – co doskonale odzwierciedlają takie dzieła jak „L’elisir d’amore” czy „Lucia di Lammermoor”. Verdi, tworzący w drugiej połowie XIX wieku, poszerzył spektrum tematyczne opery włoskiej, sięgając po dramaty historyczne, tematykę społeczną i psychologiczną, a także adaptując literackie arcydzieła, zwłaszcza Shakespeare’a. W jego twórczości można wyróżnić zarówno

heroiczne i patriotyczne dzieła („Nabucco”, „Don Carlos”), jak i opery skupione na jednostkowych dramatach bohaterów („La traviata”, „Otello”) ¹⁶. Puccini, jako przedstawiciel przełomu XIX i XX wieku, konsekwentnie koncentrował się na tematyce codzienności, ukazując w swoich dziełach losy ludzi z niższych warstw społecznych. Jego opery, takie jak „La bohème”, „Madama Butterfly” czy „Tosca”, cechują się głębokim realizmem, zarówno pod względem dramaturgicznym, jak i muzycznym.

Pod względem stylu muzycznego wszyscy trzej kompozytorzy pozostali wierni włoskiej tradycji operowej, opartej na melodyjnej śpiewności i ekspresji wokalne. Donizetti, jako mistrz *belcanta*, koncentrował się na długich, płynnych liniach melodycznych, w których wirtuozeria wokalna była najważniejszym elementem wyrazu. Jego muzyka opiera się na klarownych strukturach harmonicznym, choć w późniejszych operach zaczyna eksperymentować z większą dramaturgią muzyczną. Verdi natomiast posługiwał się bardziej wyrazistą rytmiką i synkopowaniem melodii, a także kładł duży nacisk na rolę ansambli i chórów jako integralnych elementów dramatycznej narracji. Jego muzyka, choć wciąż liryczna, nabiera większej dynamiki i siły wyrazu, szczególnie w momentach konfrontacji dramatycznych. Puccini, idąc krok dalej, wzbogacił język operowy o nowoczesne techniki harmoniczne, czerpiąc inspiracje zarówno z impresjonizmu Debussy’ego, jak i ekspresjonizmu Wagnera. Jego orkiestracja jest niezwykle malarska, często wykorzystuje leitmotywy oraz nieoczywiste progresje harmoniczne, budujące specyficzny nastrój i intensyfikujące emocjonalne napięcie.

W zakresie dramatyizmu operowego można zauważyć, że każdy z tych kompozytorów rozwijał ten aspekt w inny sposób. Donizetti, choć wciąż wierny *belcanto*, stopniowo wprowadzał do swojej twórczości większą ekspresję dramatyczną, wykorzystując dynamiczne frazy i kontrastowe zestawienia rejestrów wokalnych. Verdi dążył do pełnej syntezy muzyki i dramatu, konstruując opery wokół silnych konfliktów emocjonalnych i napięć dramaturgicznych. W jego dziełach rozwój fabuły jest ściśle powiązany z ekspresją muzyczną, co szczególnie widać w takich operach jak „Otello” czy „La traviata”¹⁷. Puccini natomiast skupił się na werystycznym podejściu do opery, gdzie tragizm bohaterów wynika nie tylko z dramatycznych zwrotów akcji, ale także z samej konstrukcji muzycznej – jego orkiestracja, harmonia i melodyka współgrają

¹⁶ Agugliaro Siel, *From Grinder to Nipper: Opera, Music Technology and Italian American Representation*, Cambridge Opera Journal, 2023(07).

¹⁷ Ibidem.

z psychologiczną głębią postaci, co sprawia, że jego opery mają wyjątkową siłę oddziaływania emocjonalnego.

Podsumowując, Donizetti, Verdi i Puccini, mimo że należą do tej samej włoskiej tradycji operowej, wypracowali własne, charakterystyczne style kompozytorskie. Donizetti doskonalił sztukę belcanta, Verdi nadał operze dramatyczną siłę i ekspresję, a Puccini połączył werystyczny realizm z nowoczesnym podejściem do harmonii i orkiestracji. Ich twórczość stanowi fundament opery włoskiej XIX i XX wieku, a ich dzieła do dziś są jednymi z najczęściej wykonywanych na światowych scenach operowych.

Rozdział III. Obraz muzyczny Adiny z opery „L’elisir d’amore” G. Donizettiego

„L’elisir d’amore” (pol. „Napój miłosny”) to jedna z najbardziej znanych oper komicznych Gaetana Donizettiego, skomponowana w 1832 roku do libretta Felice Romaniego. Opera powstała w zaledwie kilka tygodni, co było wynikiem naglącego zamówienia od Teatro della Canobbiana w Mediolanie. Mimo krótkiego czasu na jej stworzenie, dzieło odniosło natychmiastowy sukces, stając się jednym z najczęściej wystawianych oper Donizettiego. Należy do nurtu oper buffa, czerpiąc inspiracje zarówno z francuskiej komedii, jak i włoskiej tradycji opery *belcanto*. Charakterystyczne dla niej są melodyjna lekkość, humorystyczne sytuacje dramatyczne oraz głęboka liryczność, szczególnie widoczna w partiach głównych bohaterów.

Akcja opery rozgrywa się na włoskiej wsi, gdzie młody, naiwny chłopak Nemorino darzy uczuciem piękną i wykształconą Adinę. Jednak jego miłość pozostaje niespełniona, gdyż Adina zdaje się cenić swoją niezależność i igra z uczuciami Nemorina. Sytuacja komplikuje się, gdy do wioski przybywa charyzmatyczny szarlatan Dulcamara, sprzedający cudowny eliksir miłości. W rzeczywistości jest to zwykłe wino, lecz Nemorino, przekonany o jego magicznych właściwościach, kupuje miksturę, wierząc, że zdobędzie serce Adiny. Tymczasem Adina, rozdrażniona jego pewnością siebie, postanawia zagrać na jego uczuciach, zaręczając się z sierżantem Belcore. W obliczu nadchodzącego ślubu Nemorino decyduje się na desperacki krok – zaciąga się do wojska, aby zdobyć pieniądze na kolejną dawkę eliksiru. Ostatecznie sytuacja przybiera nieoczekiwany obrót, gdy Nemorino dziedziczy majątek, a Adina uświadamia sobie swoją miłość do niego i rezygnuje ze ślubu z Belcore. Opera kończy się szczęśliwie, a Dulcamara, przekonany o skuteczności swojego eliksiru, triumfuje.

Jak zauważył Krzysztof Nazar, reżyser bydgoskiej Opery Nova: „(...) opera opowiada o odwiecznym problemie wynikającym z odmienności między kobietą i mężczyzną, o różniących się charakterach i sposobach widzenia świata, także o stosunkach między ludźmi, o wierności wobec swoich przekonań, zmienności natury, dojrzewaniu uczuć. Tyle, że jest to opowiedziane nie w wymiarze Dostojewskiego, ale

dużo bardziej pogodnie i z pozycji wyrozumiałości dla ułomności śmieszności drugiego człowieka¹⁸.”

Adina, bohaterka opery „L’elisir d’amore,” to postać wywodząca się z tradycji opery komicznej, pełna lekkości i wdzięku, ale również posiadająca emocjonalną głębię. Jej kreacja literacka czerpie z konwencji komedii dell’arte¹⁹ oraz romantycznych opowieści o miłości pełnej nieporozumień i intryg. Muzycznie Donizetti ukazuje jej charakter poprzez belcantową wirtuozerię, ornamentykę i ruchliwość melodyczną, które podkreślają jej kapryśną, lecz czułą naturę. W warstwie wykonawczej partia Adiny stanowi wyzwanie pod względem precyzji technicznej i lekkości frazowania, co pozwala śpiewaczce na ukazanie zarówno kokieterii, jak i wewnętrznej przemiany bohaterki.

3.1. Recytatyw i cavatina „Benedette queste carte...Della crudele Isotta”

Pierwsze solo Adiny w „L’elisir d’amore” pojawia się na początku opery i od razu wprowadza słuchacza w jej charakterystyczny sposób bycia – pewność siebie, kokieterię oraz subtelną ironię. W akcie I Adina czyta historię o Tristanie i Izoldzie, legendarnym eliksirze miłości i losie zakochanych, co staje się kluczowym punktem dramaturgicznym opery. Jest to moment, w którym jej postać zostaje ukazana jako osoba inteligentna, odczytana i pełna uroku, ale jednocześnie zdystansowana wobec romantycznych ideałów. Nemorino, słuchając jej opowieści, jeszcze mocniej uświadamia sobie swoje uczucia wobec niej, podczas gdy Adina traktuje to jako zabawną anegdotę, nie przywiązując do niej większego znaczenia. Wprowadza to główny konflikt opery – Adina, zdystansowana wobec miłości, kontra Nemorino, dla którego uczucie jest wszystkim. Tekst całej sceny wraz z tłumaczeniem zamieszczony został w poniższej tabeli numer 1.

Tabela nr 1: Tekst i tłumaczenie arii „Benedette queste carte...Della crudele Isotta”²⁰

Tekst oryginalny w języku włoskim	Tłumaczenie na język polski
<i>ADINA:</i> <i>Benedette queste carte!</i> <i>È bizzarra l'avventura.</i>	<i>ADINA:</i> <i>Śliczny romans, Cud miłości,</i> <i>Posłuchajcie, powiem wam...</i>

¹⁸ Bydgoszcz, Opera Nova, źródło online: <https://www.opera.bydgoszcz.pl/>, dostęp 17.03.25.

¹⁹ Komedii dell’arte – forma włoskiego teatru improwizowanego, rozwijająca się od XVI wieku, oparta na schematycznych fabułach i charakterystycznych, typizowanych postaciach. Kluczowym elementem była ekspresyjna gra aktorska, dynamiczna akcja oraz humor sytuacyjny i werbalny [przyp. aut.].

²⁰ Tłumaczenie: Karol Kurpiński, źródło: Napój Miłosny, Opera Buffa w dwóch aktach, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1839.

<i>«Della crudele Isotta Il bel Tristano ardea, Né fil di speme avea Di possederla un dì. Quando si trasse al piede Di saggio incantatore, Che in un vassel gli diede Certo elisir d'amore, Per cui la bella Isotta Da lui più non fuggì.»</i> <i>TUTTI</i> <i>Elisir di sì perfetta, Di sì rara qualità, Ne sapessi la ricetta, Conoscessi chi ti fa!</i> <i>ADINA</i> <i>«Appena ei bebbe un sorso Del magico vassello, Che tosto il cor rubello D'Isotta intenerì. Cambiata in un istante, Quella beltà crudele Fu di Tristano amante, Visse a Tristan fedele; E quel primiero sorso Per sempre benedì.»</i> <i>TUTTI</i> <i>Elisir di sì perfetta, Di sì rara qualità, Ne sapessi la ricetta, Conoscessi chi ti fa!</i>	<i>Kochał się Tristan tkliwy, W nieczulej Izottonie. Lecz próżno ogniem płonie: Okrutna gardzi nim. Razu jednego przecie, Czarownik znany w świecie, Dał mu naczynie z napojem, Co się miłości zwie zdrojem. Wnet Trystan jest szczęśliwy, Nie gardzą więcej nim.</i> <i>CHÓR:</i> <i>To mi napój niezrównany, Każdy go dostać chciał, Napój nie oszacowany, Wszystko bym za niego dał.</i> <i>ADINA:</i> <i>Zaledwie uczuł w sobie Cudowną moc likworu, Już odtąd bez oporu Szczęśliwą miłość zna. Już piękna Izotona Wiecznie z nim połączona, Po tak cudownej odmianie, Stale się kocha w Trystanie; I w każdej życia dobie, Niezmienna miłość trwa.</i> <i>CHÓR:</i> <i>To mi napój niezrównany, Każdy by go dostać chciał. Napój nieoszacowany, Wszystko bym za niego dał.</i>
--	--

Recytatyw i cavatina Adiny pełnią kluczową funkcję dramaturgiczną, przedstawiając zarówno jej charakter, jak i relację z Nemorinem. Początkowy recytatyw jest pełen swobody i naturalności, co podkreśla jej lekki i niezobowiązujący stosunek do tematu miłości. Natomiast w samej cavatini Donizetti stosuje bogate zdobienia melodyczne, szybkie figuracje i ornamentykę belcantową, które oddają kokieterijny, ale jednocześnie inteligentny charakter bohaterki. Warstwa tekstowa cavatiny odzwierciedla jej żartobliwy stosunek do historii Tristana i Izoldy, ale także zapowiada późniejszą przemianę Adiny, która w toku opery dojrzeje do prawdziwego uczucia.

3.1.1. Kreowanie wizerunku postaci - analiza muzyczna „Benedette queste carte...Della crudele Isotta”

Recytatyw otwierający scenę Adiny pełni istotną funkcję dramaturgiczną, wprowadzając zarówno kontekst sytuacyjny, jak i zarys charakteru bohaterki. Już od pierwszych taktów Donizetti kreśli jej figlarny i pełen wdzięku wizerunek – Adina, trzymając w ręku książkę, ze śmiechem zapowiada zebranym ciekawą, miłosną historię o Tristanie i Izoldzie. Donizetti umiejętnie kształtuje tę interakcję poprzez melodyjne dialogi pomiędzy partią solową a chóralną oraz wyraziste zmiany w fakturze instrumentalnej. Recytatyw ten kończy się na czterodźwięku H⁷ jako dominancie do tonacji właściwej samej arii, a zastosowanie subtelnego, trójdzielnego metrum walca wprowadza słuchacza w lekką i przyjemną atmosferę tej sceny. Podkreśla to również roniczny dystans Adiny wobec historii romantycznej miłości i stanowi istotny element jej muzycznej charakterystyki.

Przykład 3.1: G. Donizetti, recytatyw „Benedette queste carte!” z I aktu opery „L’elisir d’amore”, takty 1 – 8²¹.

²¹ *L’elisir d’amore* (partytura), wyd.: Milan: G. Ricordi, 1962. Plate P. R.37, Copyright: Public Domain.

Omawiana aria Adiny "Della crudele Isotta" oparta jest na klasycznej strukturze włoskiej cavatiny, przy czym kompozytor wprowadza do niej elementy wariacyjne i kontrastowe. Aria składa się z dwóch głównych części oznaczonych jako A i A¹ oraz rozbudowanej cody finałowej. Strukturalny schemat budowy przedstawia tabela nr 2.

Tabela nr 2: Schemat budowy arii G. Donizetti „Della crudele Isotta”

części	A (1-69)			A ¹ (70-128)			CODA
odcinki	wstęp	a	b	wstęp	a ¹	b ¹	
takty	1-4	5-43	44-69	70	71-111	112-128	128-167

Aria utrzymana jest w jasnej i pogodnej tonacji E-dur, co podkreśla bez troski i pełen wdzięku charakter Adiny. Metrum 3/4 oraz tempo *Andantino* nadają utworowi lekko taneczny charakter, co współgra z kokieterijną i swobodną naturą bohaterki. Utwór rozpoczyna się czterotaktowym wstępem orkiestrowym, wprowadzającym rytm spokojnego walca, który będzie towarzyszył zarówno narracyjnemu, jak i bardziej dynamicznym fragmentom.

Obie części arii (A i A¹) skonstruowane są z dwóch kontrastujących odcinków: część A obejmuje sekcje *a* (takty 5-43) oraz *b* (takty 44-69), natomiast A¹ składa się z odcinków *a*¹ (takty 70-111) i *b*¹ (takty 112-128).

Kontrast między tymi fragmentami opiera się na kilku poziomach muzycznych:

- Zmianie charakteru melodycznego: część narracyjna linii melodycznej (sekcja *a*) oparta jest na płynnych pochódach sekundowych i repetycjach, podczas gdy refrenowa część *b* zawiera bardziej energiczne rytmy oraz większe skoki interwałowe.
- Zmianie faktury: początkowe fragmenty są kameralne, z delikatnym akompaniamentem, natomiast w sekcjach *b* i *b*¹ pojawia się pełniejsza faktura orkiestrowa oraz współudział chóru.
- Kontrastach rytmicznych: fragmenty liryczne cechują się spokojnym, długowartościowym prowadzeniem melodii, natomiast sekcje refrenowe wykorzystują skoczne rytmy odbitkowe, wzmacniając puls muzyki.

W lirycznych fragmentach arii (*a* i *a*¹) Donizetti buduje narracyjny charakter poprzez zastosowanie motywów melodycznych oddających lekkość i swobodę Adiny. Linia melodyczna oparta jest tutaj na powtarzanych frazach o wyraźnych inklinacjach

budowy okresowej oraz płynnych pochódach sekundowych, co nadaje im śpiewność i lekkość. Kantylenową linię wokálną w klasyczny sposób uzupełniają w dialogach instrumenty dęte drewniane (flet, obój), a smyczki stanowią podstawę harmoniczną. Rytmiczne akcentowanie powtarzanego schematu walca (półnuta + ćwierćnuta) wzmacnia charakter opowieści Adiny, podkreślając jej inteligencję i dystans do romantycznej historii Tristana i Izoldy (zob. przykład 3.2).



Przykład 3.2: G. Donizetti, aria „Della crudele Isotta!” z I aktu opery „L’esir d’amore”, takty 9-16²².

W samym przebiegu harmonicznym opartym na klasycznych relacjach funkcyjnych pojawiają się ciekawe, chromatyczne progresje akordów wprowadzające lekko molowe tryby, jednak nie na tyle wyraźnie, aby pokusić się o interpretację głębokiego liryzmu czy romantyzmu, a raczej o ponowne brzmienie ironii w głosie Adiny, która śpiewa w tym miejscu słowa: "Quando si trasse al piede Di saggio incantatore, Che in un vassel gli diede Certo elisir d'amore" (tłum.: „Razu jednego przecie, czarownik znany w świecie, dał mu naczynie z napojem, co się miłości zwie zdrojem”²³). Chromatyczna progresja harmoniczna podkreśla tajemniczość narracji. Widać zatem, że kompozytor przywiązuje dużą wagę do zgodności między barwami harmonicznymi a treścią libretta. (zob. przykład 3.3).

²² Ibidem.

²³ Pełny tekst arii wraz z tłumaczeniem przedstawiony został w tabeli nr 1, s. 46-47.



Przykład 3.3: G. Donizetti, aria „Della crudele Isotta!” z I aktu opery „L’elisir d’amore”, takty 20-27²⁴.

Ważnym elementem konstrukcyjnym arii jest powracający motyw melodyczno-rytmiczny, który stanowi muzyczny odpowiednik czytanej przez Adinę historii. W taktach 5-11 oraz ponownie w taktach 71-78 pojawia się repetytywna fraza wokalna oparta na tym samym wzorze rytmicznym i strukturze dźwiękowej. Choć wysokość dźwięków ulega niewielkim zmianom, to zachowana zgodność fraz melodycznych i rytmicznych buduje spójność dramaturgiczną, wzmacniając kluczowy moment arii (zob. przykłady 3.4a i 3.4b).



Przykład 3.4a: G. Donizetti, aria „Della crudele Isotta!” z I aktu opery „L’elisir d’amore”, takty 5-11²⁵.

²⁴ *L’elisir d’amore* (partytura), wyd.: Milan: G. Ricordi, 1962. Plate P. R.37, Copyright: Public Domain.

²⁵ Ibidem.



Przykład 3.4b: G. Donizetti, aria „Della crudele Isotta!” z I aktu opery „L’esir d’amore”, takty 71-75²⁶.

Mistrzostwo Donizettiego w operowaniu formą przy budowaniu wizerunku postaci wykazuje się również w niebanalnych przejściach pomiędzy kontrastującymi odcinkami. Kompozytor zręcznie łączy te części małymi kadencjami, w których głos sopranowy głównej bohaterki niemalże unosi się ponad orkiestrą, pozostając sam w przestrzeni muzycznej. W tych momentach Adina zdaje się na chwilę zatrzymać, by podkreślić swoją kokieterijną naturę lub pogłębić refleksję nad treścią wypowiedzianych słów. Kadencje te, bogate w subtelą kantylenę, wykorzystują delikatne pasaże i elementy wokalne wirtuozerii, które nie tylko podkreślają belcantowy styl Donizettiego, ale również stanowią naturalny pomost pomiędzy lirycznym opowiadaniem historii a jej żywiołowym, pełnym energii komentarzem (zob. przykład 3.5).



Przykład 3.5: G. Donizetti, aria „Della crudele Isotta!” z I aktu opery „L’esir d’amore”, takty 36-43²⁷.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

W kontrastujących odcinkach arii (b i b¹) Donizetti stosuje charakterystyczny dla opery buffa zabieg dialogowania głównej postaci z chórem. W taktach 44-62 w przyjemnej atmosferze Adina wesoło i wdzięcznie tańczy do wtóru muzyki, śpiewając: „Cóż za doskonały eliksir miłości, ale gdzie mogę go dostać?”. Jej pytanie wyraża żywe zainteresowanie magicznym napojem, lecz pozostaje niejasne, czy wynika ono z autentycznej tęsknoty za miłością, czy też jest jedynie przejawem ironicznej gry słownej. Ta niejednoznaczność w intencjach bohaterki stanie się kluczowym motorem dalszego rozwoju fabuły. Żeby móc wyrazić nastrój i pokazać cechy osobowości dziewczyny, kompozytor przy zachowaniu trójdzielnego tanecznego metrum dokonuje zmiany figury rytmicznej, wzmacniając postęp pulsacji muzyki poprzez drobniejsze wartości, w skocznym rytmie odbitkowym. W porównaniu z poprzedzającą częścią, ten segment jest bardziej żywiołowy i pełen pasji (zob. przykład 3.6).

Przykład 3.6: G. Donizetti, aria „Della crudele Isotta!” z I aktu opery „L’esir d’amore”, takty 44-49²⁸.

Ponadto, jeśli chodzi o zmiany wysokości dźwięków w melodii, w tej frazie bardziej widoczne są większe skoki interwałowe oraz sprawnie wykorzystany materiał pasażów toniki E-dur, który z jednej strony prezentuje jasne cechy tonacji durowej, a z drugiej poprzez skoki pomiędzy dźwiękami akordu wzmacnia wyrazistość muzyki.

Brawurowa coda w taktach 128-167 łączy fakturę solową z partiami zespołowymi przy akompaniamencie pełnego składu orkiestry. Następuje tu stopniowe narastanie ekscytacji Adiny, która zwraca się do zgromadzonych z pytaniem o eliksir miłości. W tym momencie kompozytor wprowadza bogate frazy koloraturowe, wykorzystując progresję figuracji triolowych i wznoszące się linie melodyczne, co oddaje radosną

²⁸ Ibidem.

i pełną energii atmosferę finału tej sceny. Dodatkowe oznaczenie *crescendo* sprawia, że wrażenie ekscytacji bohaterki staje się jeszcze bardziej intensywne (przykład 3.7).

Przykład 3.7: G. Donizetti, aria „Della crudele Isotta!” z I aktu opery „L’esir d’amore”, takty 131-135²⁹.

Aria "Della crudele Isotta" stanowi mistrzowski przykład budowania obrazu muzycznego postaci poprzez zastosowanie kontrastów formalnych, melodycznych i rytmicznych. Donizetti umiejętnie wykorzystuje zmienność fraz, figuracje rytmiczne oraz interakcję z chórem, by oddać zarówno narracyjny dystans Adiny wobec miłości, jak i jej pełen wdzięku, figlarny charakter. Bogata ornamentyka, zastosowanie repetycji i progresji harmonicznnych wzmacnia wrażenie lekkości i swobody, jednocześnie

²⁹ Ibidem.

wprowadzając elementy dramaturgicznego napięcia, które przygotowują widza na późniejszą przemianę bohaterki. Aria ta nie tylko buduje pierwszy obraz Adiny w operze, ale także wprowadza kluczowe motywy muzyczne, które powracają w dalszych scenach, umacniając dramaturgiczną spójność dzieła.

3.1.2. Ekspresja wykonawcza – analiza wokalna „Benedette queste carte...Della crudele Isotta”

Interpretacja operowa jest procesem wielowymiarowym, który obejmuje zarówno rozumienie psychologii i charakteru postaci, jak i świadome wykorzystanie techniki wokalne w celu oddania jej emocji i ekspresji. W przypadku Adiny z opery „L’elisir d’amore” G. Donizettiego, właściwa interpretacja arii „Della crudele Isotta” wymaga nie tylko znajomości techniki *belcanto*, ale także zdolności aktorskiej i umiejętnego różnicowania frazy muzycznej, co pozwala na ukazanie zarówno jej dystansu do romantycznych ideałów, jak i ukrytej tęsknoty za miłością.

Adina to postać silna i niezależna, wykształcona właścicielka gospodarstwa, otoczona przez społeczność, która darzy ją szacunkiem. Donizetti podkreśla jej dominującą, ale pełną wdzięku osobowość poprzez zestawienie faktury solowej jej arii z partiami chóru, który z zaciekawieniem słucha jej opowieści. Właściwa interpretacja tej arii wymaga zatem od wykonawczynie zrozumienia kontekstu postaci oraz umiejętności oddania zarówno jej otwartości i beztrudnej kokieterii jak i wewnętrznej przemiany. Kluczowe jest balansowanie pomiędzy lekkością i swobodą, a subtelną emocjonalną głębią, która ujawnia się w lirycznych fragmentach utworu.

Liryczne odcinki arii wymagają od śpiewaczki wyjątkowej płynności frazowania, subtelnego operowania *legato* i kontrolowanego *vibrato*. Szczególnie istotne są frazy oparte na długich wartościach rytmicznych i repetytowanych dźwiękach, które z pozoru mogą wydawać się proste, ale w rzeczywistości stanowią jedno z największych wyzwań intonacyjnych. Frazy kończące się skokiem w dół wymagają precyzyjnego podparcia oddechowego, aby uniknąć opadania intonacji i nadmiernego akcentowania ostatniego dźwięku (zob. przykład 3.8)



Przykład 3.8: G. Donizetti, aria „Della crudele Isotta!” z I aktu opery „L’esir d’amore”, takty 24-31³⁰.

Przy prowadzeniu tego typu linii melodycznej, aby osiągnąć pożądany efekt lekkości i wdzięku, wykonawczynie powinny skupić się na:

- Zaokrąglonej barwie samogłosek, co pozwala na uzyskanie płynnej linii melodycznej.
- Kontrolowanym wibrato na długich wartościach, które nadaje frazie śpiewność, ale nie zaburza narracyjnego charakteru.
- Właściwym prowadzeniu oddechu, aby zachować pełną stabilność dźwięku i uniknąć nadmiernej artykulacji w końcowych frazach.

Odcinki a i a¹ arii bazują głównie na tego typu kantylenowych frazach, których największym wyzwaniem jest ich narracyjny, niemal recytatywny charakter. Wymagane jest tu stabilne podparcie i szeroko otwarta przestrzeń aparatu gardłowo-krtaniowego z zachowaniem unieruchomienia wyższych punktów, aby uzyskać odpowiednie frazowanie oraz spójność tekstowo-muzyczną. Kolejne frazy powinny być śpiewane w sposób naturalny, z ujednoliconą barwą oraz elastycznymi i płynnymi przejściami od *crescendo* do *diminuendo*. Wyraźne akcentowanie spółgłosek zagwarantuje zrozumiałość przekazu tekstowego.

³⁰ Ibidem.

Sekcja b oraz b¹, wprowadzają bardziej dynamiczny charakter, wymagają innego podejścia wokalnego. Odcinki te wprowadzają bardziej dynamiczny i skoczny nastrój, co wymaga innego podejścia wokalnego. Zmiana charakteru linii melodycznej, przejście z kantylenowego frazowania do rytmicznych i punktowanych motywów wymaga precyzyjnej rytmiki i kontroli oddechu. Kluczowe jest precyzyjne wykonanie rytmów odbitkowych, zwłaszcza że akompaniament ogranicza się do krótkiego, rytmicznego pizzicato w smyczkach, co zmusza wykonawczynię do większej aktywności przeponowej. W oznaczeniach wykonawczych pojawiają się akcenty na drugiej i trzeciej mierze taktów co wymaga to świadomego modelowania frazy i kontroli artykulacji, by nie zaburzyć płynności linii wokalne (zob. przykład 3.9).

The image shows a musical score for a vocal and string ensemble. The vocal line is marked 'Coro) Poco più' and 'E - li - sir di sì per - fet - ta, di sì ra - ra quali - tà,'. The string ensemble is marked 'PIZZ. Poco più' and 'p'. The score is numbered 20.

Przykład 3.9: G. Donizetti, aria „Della crudele Isotta!” z I aktu opery „L’esir d’amore”, takty 44-48³¹.

W tej części arii Adina wykonuje dwie frazy o podobnym materiale melodyczno-rytmicznym, po których następuje jak echo odpowiedź chóru. Druga z nich jest wyraźnie legatowa, co wskazuje na subtelną zmianę w sposobie prowadzenia głosu. Wprowadzenie tego typu niuansów jest kluczowe w budowaniu wizerunku postaci bohaterki – młodej, żywiołowej i otwartej dziewczyny, oraz w zróżnicowaniu interpretacyjnym kolejnych fraz (zob. przykład 3.10).

³¹ Ibidem.



Przykład 3.10: G. Donizetti, aria „Della crudele Isotta!” z I aktu opery „L’esir d’amore”, takty 48-52³².

Dla utrzymania radosnego charakteru tej sekcji wymagana jest jasna kolorystyka głosu. Wykonawczynie powinny świadomie kształtować ustawienie ust w lekkim uśmiechu, co pozwala na rozjaśnienie samogłosek i dodanie lekkości frazom.

Największym technicznym wyzwaniem tej arii jest finałowa coda (takty 128-167), w której Adina przechodzi do popisowych koloraturowych pasaży, obejmujących rejestry od średniego do wysokiego. Śpiew *unisono* Adiny i chóru doprowadza atmosferę do punktu kulminacyjnego – jako sekcja zamykająca arię oraz punkt kulminacyjny całego utworu, na fragment ten składają się szybkie przebiegi pasażowe, śpiew koloraturowy i długie końcowe, podtrzymywane na tle *tutti* wysokie dźwięki (g^2 , a^2 , h^2). Wszystkie te elementy dają wiele okazji do popisanie się wokalną zręcznością techniczną. Pasaże wymagają dynamicznej kontroli oddechu – śpiewaczka musi dbać o podparcie przeponowe, aby zachować lekkość i precyzję. Triolowe przebiegi i skoki interwałowe wymagają pełnej stabilności krtani i umiejętności szybkiego przechodzenia między rejestrami. Natomiast końcowe wysokie dźwięki (h^2) powinny być śpiewane z mocnym wsparciem oddechowym i skupioną emisją dźwięku z aktywacją wszystkich rezonatorów, unikając nadmiernego forsowania głosu (zob. przykład 3.11).

³² Ibidem.

Przykład 3.11: G. Donizetti, aria „Della crudele Isotta!” z I aktu opery „L’elisir d’amore”, takty 136-140³³.

Wykonanie arii Adiny w „L’elisir d’amore” to wyzwanie zarówno interpretacyjne, jak i techniczne. Kluczowe jest zachowanie balansu między narracyjną lekkością a wyrazistym charakterem bohaterki, oddanie jej inteligencji i wdzięku bez nadmiernego przerysowania. Śpiewaczka musi umiejętnie operować frazowaniem, dykcją i dynamiką, aby ukazać zarówno ironię Adiny, jak i jej subtelną tęsknotę za miłością. Partie koloraturowe wymagają znakomitej techniki, kontroli oddechu i elastyczności wokalne, co sprawia, że interpretacja tej arii jest nie tylko popisem wokalnym, ale także aktorskim.

3.2. Aria Adiny “Prendi, prendi per me sei libero...oh gioia! Il mio rigor dimentica”.

Aria „Prendi, prendi per me sei libero...of gioia!” z II aktu „L’elisir d’amore” Donizettiego stanowi kluczowy moment rozwoju dramaturgicznego opery, ukazując przemianę wewnętrzną Adiny. W przeciwieństwie do jej wcześniejszej sceny „Benedette queste carte...Della crudele Isotta”, w której bohaterka była kokieteryjna, pełna dystansu i ironii wobec koncepcji romantycznej miłości, tutaj ujawnia swoją wrażliwość

³³ Ibidem.

i gotowość do poddania się uczuciu. Aria stanowi kulminację napięcia emocjonalnego pomiędzy nią a Nemorinem, ukazując, jak miłość zmienia jej spojrzenie na świat.

Scena rozgrywa się w momencie, gdy Nemorino, wierząc, że eliksir miłości przyniósł mu powodzenie, zachowuje się z dystansem wobec Adiny. Świadoma własnych uczuć i lęku przed utratą ukochanego, Adina decyduje się na otwarte okazanie emocji. Jej aria jest nie tylko wyrazem miłości, ale także skruchy i pragnienia naprawienia swoich wcześniejszych zachowań. Już pierwsze słowa „Prendi, prendi per me sei libero” („Weź, weź, dla mnie jesteś wolny”³⁴) świadczą o jej decyzji przywrócenia Nemorinowi wolności, co w rzeczywistości jest subtelnym wyznaniem miłości.

Aria ta stanowi kontrast wobec wcześniejszych prezentacji bohaterki. Adina, początkowo bawiąca się uczuciami Nemorina i ukrywająca swoje prawdziwe emocje za maską bez troski, teraz ujawnia swoją wewnętrzną kruchość. Fragment „Il mio rigor dimentica” („Moja surowość odchodzi w zapomnienie”³⁵) podkreśla jej emocjonalne otwarcie i gotowość do przyznania się do błędów.

Tabela nr 3: Tekst i tłumaczenie arii „Prendi, prendi per me sei libero... oh gioia!”³⁶

Tekst oryginalny w języku włoskim	Tłumaczenie na język polski
ADINA (A) / NEMORINO (N) A: <i>Prendi; per me sei libero:</i> <i>Resta nel suol natio,</i> <i>Non v'ha destin sì rio,</i> <i>Che non si cangi un dì.</i> <i>Gli porge il contratto</i> <i>Qui, dove tutti t'amano,</i> <i>Saggio, amoroso, onesto,</i> <i>Sempre contento e mesto</i> <i>No, non sarai così.</i> N: <i>Or, or si spiega.</i> A: <i>Addio!</i> N: <i>Che! Milasciate?</i>	ADINA (A) / NEMORINO (N) A: <i>Odbierz! Przeze mnie wolny jesteś już.</i> <i>Pozostań na twej ziemi</i> <i>Cierpienia są przykre mi</i> <i>Lecz wszystko swój koniec ma.</i> <i>Tu, gdzie cię wszyscy kochają,</i> <i>Szczerze twój los podzielają;</i> <i>Choć czasem przeciwność nęka,</i> <i>To nie na zawsze trwa.</i> N: <i>Skutkuje napój.</i> A: <i>Adieu!</i> N: <i>Co?... Już odchodzisz,</i>

³⁴ Cały tekst arii wraz z tłumaczeniem został przedstawiony w tabeli nr 3, s. 60-61.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Tłumaczenie: Karol Kurpiński, źródło: *Napój Miłosny*, Opera Buffa w dwóch aktach, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1839.

<i>A: Io... sì...</i>	<i>A: Tak, już.</i>
<i>N: Null'altro dirmi avete?</i>	<i>N: Ah stój! Losowi się poddaję!...</i>
<i>A: Null'atro.</i>	<i>A: Jakiemu?</i>
<i>N: Ebben, tenete.</i>	<i>N: Kiedy tak... oddaję!</i>
<i>Poichè non sono amato,</i>	<i>Gdy ze mną kończysz na tem,</i>
<i>Voglio morir soldato,</i>	<i>To wolę być soldatem!</i>
<i>Non v'ha per me piu pace,</i>	<i>Ten doktor niegodziwy,</i>
<i>Se m'ingannò il dottor, (...)</i>	<i>Falszywy napój dał! (...)</i>
<i>A: Ah! Fuconte verace,</i>	<i>A: To napój był prawdziwy,</i>
<i>se presti de alcor.</i>	<i>I taki jak tyś chciał.</i>
<i>Sappilo alfin, sappilo tu mi sei caro.</i>	<i>Dowiedz się na koniec,</i>
<i>N: Io!...</i>	<i>Tyś mi jest drogi,</i>
<i>A: Sì, mi sei caro e t'amo, t'amo.</i>	<i>Kocham cię od dawna.</i>
<i>N: Tu m'ami?</i>	<i>N: Ty mnie kochasz? O Bogi!</i>
<i>A: Sì, t'amo, (Sì?) t'amo, (Sì?)</i>	<i>A: Gdy byłeś w nędznym stanie,</i>
<i>t'amo</i>	<i>Już miałam przywiązanie,</i>
<i>N: Oh! Gioia inesprimibile!</i>	<i>Ty mi zawsze byłeś drogi!</i>
<i>A: Quanto ti fêi già misero,</i>	<i>N: Dzięki wam składam o Bogi!</i>
<i>N: Tu m'ami?</i>	<i>Szczęśliwym niespodzianie!</i>
<i>A: Farti felice or bramo..</i>	<i>Więc doktor nie zwiódł mię.</i>
<i>N: Non m'ingannò il dottor.</i>	<i>A: O nie, nie, nie, Nie zawiódł cię.</i>
<i>A: No.</i>	<i>Niech już pogodne nastaną dnie,</i>
<i>N: Oh, gioia inesprimibile!</i>	<i>Przysięgam ci miłość wieczną,</i>
<i>A: Farti felice io bramo, io bramo.</i>	<i>A zaś troski drogą wsteczną,</i>
<i>N: Oh! Gioia!</i>	<i>O! niech na zawsze odwrócą się.</i>
<i>A: Il mio rigor dimentica: ti giuro</i>	<i>N: Ah mądry doktor! Nie zawiódł mię. (...)</i>
<i>eterno amore. (...)</i>	

Tekst arii, przepełniony czułością i lirycznym wyrazem, stanowi doskonały materiał do wokalne interpretacji, wymagającej subtelnej operowania dynamiką i frazowaniem. W porównaniu do wcześniejszej arii, gdzie dominował taneczny rytm walca i kantylenowa swoboda z koloraturoowymi elementami, tutaj Donizetti operuje bardziej płynnymi liniami melodycznymi, oddając wewnętrzny spokój bohaterki, która

zaakceptowała własne uczucia. Transformacja Adiny w tej arii jest kluczowym elementem całej opery, ukazującym potęgę miłości jako siły zdolnej do przemiany człowieka.

3.2.1. Kreowanie wizerunku postaci - analiza muzyczna „Prendi, prendi per me sei libero...oh gioia!”

Scena „Prendi, prendi per me sei libero” z II aktu „L’esiri d’amore” stanowi odmienny przykład budowania ekspresji dramatycznej w porównaniu z wcześniej omawianą arią „Della crudele Isotta!”. Donizetti kreśli tutaj zupełnie inny aspekt osobowości Adiny, ukazując jej emocjonalną ewolucję i determinację. W momencie, gdy bohaterka śpiewa tę arię, w pełni uświadamia sobie głębię swoich uczuć do Nemorina. Kierowana miłością, wykupuje jego kontrakt wojskowy i desperacko stara się go przekonać do pozostania w rodzinnej wsi, posługując się zarówno czułością, jak i siłą perswazji.

Kompozytor wykorzystuje szeroki wachlarz środków muzycznych, aby podkreślić wewnętrzne napięcie postaci. Z jednej strony Adina emanuje tkliwością i afektem wobec ukochanego, z drugiej – jej śpiew pełen jest żywiołowości i stanowczości, które odzwierciedlają jej wolę działania. Struktura arii jest stosunkowo rozbudowana, co podkreśla dynamikę emocjonalną całej sceny. Można w niej wyróżnić trzy wyraźnie skonstrastowane części – A (takty: 1-44), B (takty: 45-115) oraz C (takty: 115-208) – różniące się zarówno charakterem, jak i fakturą (zob. tabela nr 4). Istotnym elementem formalnym jest również dialogowość tej sceny, bowiem wplecione partie Nemorina wzmacniają dramaturgię i prowadzą do kulminacyjnego momentu, w którym Adina po raz pierwszy otwarcie wyznaje swoje uczucia.

Tabela nr 4: Schemat budowy arii G. Donizettiego „Prendi, prendi per me sei libero...oh gioia!”

CZĘŚĆ A (1 – 44)	wstęp	a	łącznik	a ¹	łącznik
	1 - 7	7 - 22	23-25	26-39	40 - 44
	Tempo <i>Cantabile</i> ; metrum 2/4; tonacja F-dur				
CZĘŚĆ B (45 – 114)	b		b ¹		łącznik
	45 - 72		73 - 109		110 - 114
	Tempo <i>Allegro</i> ; metrum 2/4; tonacja F-dur				<i>Adagio</i>
CZĘŚĆ C	c	d	c ¹		coda

(115 – 208)	115 - 135	136 - 148	149 - 192	193 - 208
Tempo <i>Allegro</i> ; metrum 2/4; tonacja F-dur				

Pierwsza część tej sceny (A) charakteryzuje się wyraźnie kantylenowym, lirycznym charakterem. Utrzymana w spokojnym tempie *Cantabile*, rozpoczyna się subtelnym wstępem instrumentalnym, w którym śpiewną linię tematyczną przedstawiają flet i obój (zob. przykład 3.12).

Przykład 3.12: G. Donizetti, aria „Prendi, prendi per me sei libero” z II aktu opery „L’elisir d’amore”, takty 1-5³⁷.

Partię wokálną Adiny wprowadza krótki, lecz znaczący motyw na słowie „Prendi” („weź”), oparty na wydłużonym fermacie c² oraz płynnym przejściu o kwintę w dół. W tym momencie bohaterka, z pełną czułością, wręcza Nemorinowi glejt uwalniający go od służby wojskowej (zob. przykład 3.13).

³⁷ *L’elisir d’amore* (partytura), wyd.: Milan: G. Ricordi, 1962. Plate P. R.37, Copyright: Public Domain.



Przykład 3.13: G. Donizetti, aria „Prendi, prendi per me sei libero” z II aktu opery „L’esir d’amore”, takty 7-10³⁸.

W kolejnych taktach Donizetti rozwija bogato ornamentowaną frazę wokálną, zakorzenioną w motywie wprowadzonym już w wstępie. Towarzyszy jej subtelny akompaniament kwintetu smyczkowego, który podkreśla delikatność i uczuciowość tej części sceny. Płynnie prowadzona linia melodyczna odzwierciedla wewnętrzną wrażliwość Adiny i jej niewypowiedziane jeszcze wprost uczucia wobec Nemorina. Dzięki subtelności fraz oraz bogactwu ornamentyki Donizetti ukazuje czułą i troskliwą stronę bohaterki – poprzez muzykę próbuje ona przekonać ukochanego do pozostania, jednocześnie, choć nie wprost, dając mu do zrozumienia, jak bardzo jest jej bliski (zob. przykład 3.14).

Przykład 3.14: G. Donizetti, aria „Prendi, prendi per me sei libero” z II aktu opery „L’esir d’amore”, takty 11-16³⁹.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

Tę liryczną część Donizetti wieńczy przepiękną koloraturową kadencją, w której ostatni motyw na słowie „così”, zakończony obniżonym *des*² i rozciągnięty fermatą, emanuje całą słodyczą i delikatnością odkrytego przez Adinę uczucia. To subtelne, muzyczne wyznanie – niewypowiedziane wprost „kocham Cię”, pełne nadziei, że Nemorino je usłyszy i zrozumie jej prawdziwe intencje (zob. przykład 3.15).



Przykład 3.15: G. Donizetti, aria „Prendi, prendi per me sei libero” z II aktu opery „L’esir d’amore”, takty 38-39⁴⁰.

Pomiędzy częścią A a kontrastującym fragmentem B Donizetti wprowadza czterotaktowy łącznik (takty 40–44), którego dialogowane motywy, o żwawej rytmice, stanowią zapowiedź zmiany tempa i charakteru muzycznego kolejnej części arii. Fragment ten, o nieco recytatywnym charakterze, ukazuje niezrozumienie przez Nemorina subtelnych aluzji uczuciowych Adiny, stanowiąc zarazem dramatyczne przejście do dalszego rozwoju akcji emocjonalnej (zob. przykład 3.16).

⁴⁰ Ibidem.



Przykład 3.16: G. Donizetti, aria „Prendi, prendi per me sei libero” z II aktu opery „L’elisir d’amore”, takty 40-44⁴¹.

Po pauzie generalnej w takcie 45 rozpoczyna się część *Allegro* o wyrazistym charakterze, zdecydowanej rytmice i bogactwie dynamicznym. Można w niej wyróżnić dwa główne odcinki. Pierwszy z nich (*b*, takty 46–72) to emocjonalny monolog Nemorina, w którym bohater – wątpiący w skuteczność eliksiru i uczucia Adiny – podejmuje dramatyczną decyzję o wstąpieniu do wojska, co wyraża słowami: „Poiché non sono amato, voglio morir soldato” (tłum. „Skoro nie jestem kochany, wolę umrzeć jako żołnierz”⁴²). Muzyczna faktura tej partii oparta jest na repetycjach i punktowanych rytmach, co podkreśla determinację oraz wewnętrzne rozdrażnienie postaci. Kulminację tego fragmentu stanowi uporczywe powtarzanie krótkich fraz wokalnych, wspartych przez synkopowane motywy orkiestry. Dramatyzm tej wypowiedzi dodatkowo wzmacnia zmiana trybu – z jasnej tonacji F-dur na jej jednoimienną tonację f-moll, co sygnalizuje moment głębokiej rozpaczy i wewnętrznego gniewu bohatera.

Powtarzane w narastającym napięciu frazy Nemorina przerywa nagle i stanowcze wejście Adiny, której wykrzyknienie: „Ah! Funconte verace, se presti fede al cor!” (tłum. „Eliksir prawdziwy jest, jeśli wierzysz sercu!”) przynosi nowy wymiar emocjonalny sceny. Donizetti podkreśla ten moment za pomocą efektownej koloratury, prowadzonej *a piacere*, od niskich do najwyższych rejestrów, co odzwierciedla ekscytację bohaterki i siłę jej uczucia. Jest to przełomowy moment, w którym Adina przejmuje inicjatywę, przerywając spiralę rozpaczy Nemorina i ujawniając swoje prawdziwe emocje (zob. przykład 3.17).

⁴¹ Ibidem.

⁴² Tłumaczenie dosłowne.



Przykład 3.17: G. Donizetti, aria „Prendi, prendi per me sei libero” z II aktu opery „L’elisir d’amore”, takty 66-72⁴³.

Drugi odcinek tej części (*b'*, t. 73–90) kontynuuje żywe tempo *Allegro*, z energicznym tremolo w partii orkiestry. Adina, w roli dominującej, rozwija swój emocjonalny przekaz. Choć zachowany zostaje ogólny rys charakterologiczny tej części, wypowiedź Adiny różni się wyraźnie od ekspresji Nemorina. Donizetti rozpoczyna jej frazę od stonowanej dynamiki *piano*, wprowadzając linię melodyczną kantylenową, łagodną i kołyszącą, która kontrastuje z dramatycznymi wybuchami poprzedzającego ją monologu Nemorina. W kulminacyjnym momencie, kiedy Adina wypowiada słowa „kocham Cię”, kompozytor wykorzystuje długie wartości rytmiczne, płynne legata oraz subtelne niuanse chromatyczne, które mają na celu uwydatnienie emocjonalnej prawdy i szczerości tej deklaracji (zob. przykład 3.18).



Przykład 3.18: G. Donizetti, aria „Prendi, prendi per me sei libero” z II aktu opery „L’elisir d’amore”, takty 90-94⁴⁴.

⁴³ *L’elisir d’amore* (partytura), wyd.: Milan: G. Ricordi, 1962. Plate P. R.37, Copyright: Public Domain.

⁴⁴ Ibidem.

Ten fragment stanowi intrygujące zestawienie żywiołowości – wyrażonej w tempie, rytmice i ruchliwości orkiestry – z delikatnością i uczuciowością linii wokalne. Dzięki temu słuchacz otrzymuje muzyczny portret młodej, pełnej energii i dowcipu kobiety, która jednocześnie jest zdolna do głębokiego przeżywania i wyrażania czułości.

Część B zamyka wspólny dialog zakochanych, który osiąga kulminację w efektownym finale – pełnym energii, ekspresji i blasku. Zakończony w dynamicznym *forte*, z podkreślonymi akcentami i rozbudowanym brzmieniem orkiestry, fragment ten wieńczy koloratura sopranowa prowadząca do najwyższego dźwięku całej arii – c³ – symbolizującego ostateczne spełnienie i szczęście pary (zob. przykład 3.19).

Przykład 3.19: G. Donizetti, aria „Prendi, prendi per me sei libero” z II aktu opery „L’esir d’amore”, takty 105-109⁴⁵.

Przed częścią finałową (C, takty 114–208), Donizetti wprowadza kolejny krótki łącznik, utrzymany w wolnym tempie *Adagio a piacere*, w którym Adina wypowiada słowa: „Ti giuro eterno amore” (tłum.: „Przysięgam Ci wieczną miłość”⁴⁶). Koloraturowy charakter tej frazy, pełen liryzmu i emocjonalnej szczerości, stanowi bramę do ostatniego i najbardziej wymagającego technicznie oraz emocjonalnie odcinka arii (zob. przykład 3.20).

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Tłumaczenie dosłowne.



Przykład 3.20: G. Donizetti, aria „Prendi, prendi per me sei libero” z II aktu opery „L’esir d’amore”, takty 110-114⁴⁷.

Część C to nieprzerwany popis sopranowej wirtuozerii. Od samego początku dominuje efektywność koloraturowa, jednak kompozytor buduje tę sekcję w sposób stopniowy, prowadząc do wielkiej kulminacji. Początkowe frazy – lekkie, subtelne i oparte na szybkich przebiegach triolowych – wyrażają świeżość, radość i nieokiełznaną miłość. Ich melodyka, prowadzona w *piano* i akcentowana przez krótkie, ósemkowe akordy smyczków, emanuje szczęściem i lekkością (zob. przykład 3.21).

Przykład 3.21: G. Donizetti, aria „Prendi, prendi per me sei libero” z II aktu opery „L’esir d’amore”, takty 115-118⁴⁸.

W dalszym przebiegu frazy wokalne stają się coraz gęstsze, a ich przebiegi bardziej intensywne – niemal nieustannie wirujące w ruchach gamowych, zarówno w górę, jak i w dół. Narastająca dynamika prowadzi do kulminacyjnego momentu –

⁴⁷ *L’elisir d’amore* (partytura), wyd.: Milan: G. Ricordi, 1962. Plate P. R.37, Copyright: Public Domain.

⁴⁸ Ibidem.

efektownego przebiegu chromatycznego, prowadzonego równolegle w partii sopranowej i instrumentach dętych, zakończonego kadencyjnym motywem w najwyższym rejestrze głosowym, który – oparty na synkopowanej rytmice i silnym *forte* – staje się muzycznym uosobieniem triumfalnej i nieskrywanej radości (zob. przykład 3.21).

Przykład 3.21: G. Donizetti, aria „Prendi, prendi per me sei libero” z II aktu opery „L’esir d’amore”, takty 132-135⁴⁹.

W taktach 136–143 partia orkiestry przejmuję triolowe przebiegi, podczas gdy narracja wokalna zostaje na moment uspokojona. Krótki dialog pomiędzy sopranem i tenorem przynosi chwilowe wyciszenie przed ostatecznym finałem.

Ostatni fragment (c^3 , t. 149 - 192) stanowi rozwinięcie całego materiału muzycznego części C – każda fraza sopranowa zostaje tu rozbudowana i wzbogacona o jeszcze bardziej wymagające elementy techniczne. Zakończenie, pełne chromatyki

⁴⁹ Ibidem.

i zaskakujących zwrotów harmonicznych, zostaje zwieńczone zawieszeniem na tercji pikardyjskiej (as²), co wprowadza w kadencyjną kodę (zob. przykład 3.22).

Ad.
giu - ro e.ter.no a - mor, e -

Vni
fp calando

Vle
fp calando

Vc.
p

Cb.
fp

Przykład 3.22: G. Donizetti, aria „Prendi, prendi per me sei libero” z II aktu opery „L’esir d’amore”, takty 173-177⁵⁰.

Tam do Adiny dołącza Nemorino, a wspólne zwroty dominantowo-toniczne, prowadzone w równowadze głosowej, zamykają tę pełną pasji i muzycznego bogactwa scenę finałową kodą. (zob. przykład 3.23).

Trb.
Sib

Trbn.

Trp.

Ad.
- mor, e - terno a - mor, e - terno a - mor, e - ter.no a - mor.

Nem.
- tor, non m'in.gan - nò il dot - tor.

Vni
ff

Vle
ff

Vc.
ff

Cb.
ff

DIV.

Przykład 3.23: G. Donizetti, aria „Prendi, prendi per me sei libero” z II aktu opery „L’esir d’amore”, takty 194-198⁵¹.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

Analizowana aria „Prendi, prendi, per me sei libero” ukazuje niezwykle przemyślaną i wielowarstwową konstrukcję dramatyczno-muzyczną, która służy pogłębieniu obrazu psychologicznego postaci Adiny oraz ukazaniu dynamiki relacji między bohaterami. Rozbudowana struktura formalna arii pozwala Donizettiemu na stopniowe odsłanianie wewnętrznej przemiany bohaterki – od kokieteryjnej, świadomej swojej przewagi emocjonalnej młodej kobiety, do osoby gotowej na pełne i szczere wyznanie miłości. Jednocześnie aria oddaje pełne spektrum emocji targających zarówno Adiną, jak i Nemorinem – od niepewności, poprzez gniew i rozpacz, aż po radość i spełnienie uczuciowe.

Kluczowym środkiem ekspresji w budowaniu dramaturgii utworu są kontrasty. Donizetti zestawia ze sobą różnorodne struktury melodyczno-rytmiczne, dynamiczne i agogiczne, tworząc dzięki temu żywą i sugestywną narrację muzyczną. Uwagę zwraca także zróżnicowanie faktury orkiestrowej – od dramatycznych synkop po delikatne, kantylenowe frazy wspierające wyznania miłości.

Pomimo licznych kontrastów, całość dzieła spaja konsekwentnie prowadzona harmonia. Tonacja F-dur, jasna kolorystycznie, symbolizuje emocjonalne ciepło i stabilność uczucia Adiny do Nemorina. Kompozytor posługuje się tradycyjną harmonią funkcyjną, która wspiera rozwój melodii i wzmacnia wrażenie płynności oraz emocjonalnego spełnienia. Wyraziste kadencje nadają frazom klarowności i retorycznej siły.

Wreszcie, szczególną wartość artystyczną stanowi mistrzowskie prowadzenie dialogu muzycznego pomiędzy partiami solowymi a duetowymi. Donizetti z niezwykłą precyzją łączy piękno melodyki z dramaturgią sceny, umiejętnie oddając emocjonalne napięcia, konflikty i punkt kulminacyjny relacji między postaciami. Dzięki temu aria staje się nie tylko wyrazem wokalne wirtuozerii, lecz przede wszystkim nośnikiem głębokich i autentycznych przeżyć bohaterów.

3.2.2. Ekspresja wykonawcza – analiza wokalna „Prendi, prendi, per me sei libero...oh gioia!”

Aria Adiny „Prendi, prendi, per me sei libero” z opery Gaetana Donizettiego „L’elisir d’amore”, której poświęcony jest ten rozdział pracy, to utwór wymagający od wykonawczynie nie tylko znakomitej techniki wokalne, lecz również dużej wrażliwości interpretacyjnej. Zróżnicowana forma muzyczna oraz zmienność emocjonalna narracji

stawiają przed sopranistką szereg wyzwań – od kantylenowej delikatności, przez dialogową lekkość, aż po pełen ekspresji finał koloraturowy. Poniżej omówiono najistotniejsze aspekty wykonawcze arii, bazując na jej trzyczęściowym układzie formalnym.

Aria otwiera się liryczną, spokojną częścią kantylenową (część A⁵²), wymagającą od wykonawczyni jasnej emisji i pełnego, bogatego brzmieniowo wydłużenia samogłosek. Donizetti eksponuje w tej części walory średniego rejestru sopranu lirycznego, wykorzystując miękką dynamikę i naturalną barwę głosu, co podkreśla wewnętrzne wahanie Adiny.

Już samo wprowadzenie partii wokalne otwiera krótki, lecz nasycony emocjonalnie motyw opadającej kwinty. Wejście to wymaga precyzyjnej intonacji oraz łagodnego, miękkiego brzmienia. Na fermacie niezbędne jest nasycenie dźwięku, a następnie kontrolowane diminuendo prowadzące w dół o kwintę – fraza ta wymaga mistrzowskiego prowadzenia oddechu i kontroli intensywności tonu. Istotne jest tu również subtelne, kontrolowane glissando, które podkreśla łagodność Adiny (zob. przykład 3.24).



Przykład 3.24: G. Donizetti, aria „Prendi, prendi per me sei libero” z II aktu opery „L’elisir d’amore”, takty 7-8⁵³.

Choć część ta ma charakter kantylenowy, struktura frazy wokalne jest bardzo różnicowana. Donizetti wprowadza różnorodne wzorce rytmiczne, ornamentykę oraz bogactwo oznaczeń artykulacyjnych, co wymaga od śpiewaczki nie tylko znakomitej techniki *legata*, ale także dużej elastyczności dynamicznej i agogicznej. Konieczne jest

⁵² Zob. Tabela nr 4: Schemat budowy arii G. Donizettiego „Prendi, prendi per me sei libero”, s. 62-63.

⁵³ *L’elisir d’amore* (partytura), wyd.: Milan: G. Ricordi, 1962. Plate P. R.37, Copyright: Public Domain.

stosowanie subtelnej rubato, lekkości w pokonywaniu dużych skoków interwałowych, a także stałego podparcia oddechowego i miękkiego wykończenia fraz. Występujące nagle diminuenda na wysokich dźwiękach mają ogromne znaczenie ekspresyjne – pomagają zachować atmosferę spokoju, liryzmu i słodczych przekonań bohaterki (zob. przykład 3.25).

re.sta nel suol na - ti - o; non v'ha destina - ri - o, che non si can - gi un dì, resta.

ARCO
f
ARCO
f
PIZZ.
ARCO
f
ARCO
f
ARCO
f

Przykład 3.25: G. Donizetti, aria „Prendi, prendi per me sei libero” z II aktu opery „L’esir d’amore”, takty 11-16⁵⁴.

Od taktu 26 partia wokalna rozwija się w sferze rytmicznej i agogicznej – Donizetti wzbogaca ją o bardziej złożoną ornamentykę i gęstsze przebiegi. Subtelne zwolnienia oraz fermaty służą oddaniu emocjonalnego napięcia Adiny, której uczucia zaczynają przenikać przez fasadę chłodnego dystansu. Mimo większego nasycenia środkami wyrazu, wykonanie musi pozostać klarowne i płynne, z zachowaniem ciągłości frazy i spokojnego liryzmu (zob. przykład 3.26).

sem.presconten - to e me - sto, no, non sa - rai, sa - rai co - sì, ah! non sa -

ARCO
ARCO
ARCO
ARCO

Przykład 3.26: G. Donizetti, aria „Prendi, prendi per me sei libero” z II aktu opery „L’esir d’amore”, takty 30-33⁵⁵.

⁵⁴ Ibidem.

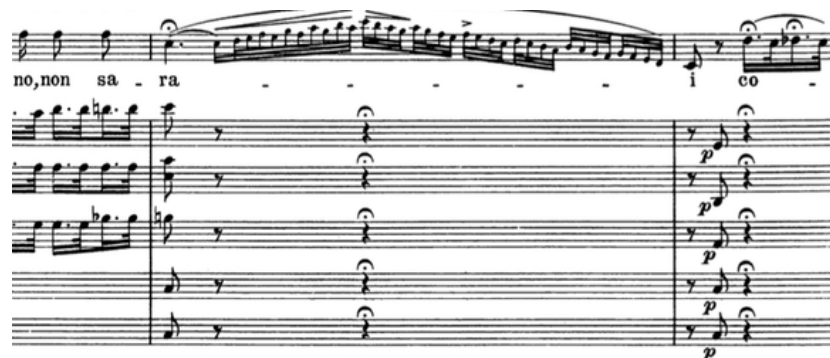
⁵⁵ Ibidem.

Wzrastające napięcie budowane jest za pomocą klasycznego łukowania drobnych wartości rytmicznych – pochody sekundowe, wspierane w partii orkiestrowej (instrumenty dęte drewniane), wymagają lekkości prowadzenia głosu i wyrazistych kontrastów dynamicznych (zob. przykład 3.27).



Przykład 3.27: G. Donizetti, aria „Prendi, prendi per me sei libero” z II aktu opery „L’esir d’amore”, takty 34-36⁵⁶.

To zawołowane wyznanie miłości Adina kończy brawurową koloraturą z dużym *crescendo*, osiągając kulminację na wysokim C³. Następuje po niej efektowne wyciszenie – krótki motyw z dwiema fermatami i chromatycznym zejściem, wymagający miękkiej, słodkiej barwy, skoncentrowanego przepływu powietrza i spokojnego *vibrato* w rezonatorach głowowych (zob. przykład 3.28).



Przykład 3.27: G. Donizetti, aria „Prendi, prendi per me sei libero” z II aktu opery „L’esir d’amore”, takty 37-39⁵⁷.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

W drugiej części całej sceny (B⁵⁸) Donizetti wykorzystuje formę duetu. Po solowym monologu Nemorina następuje zaskakująca zmiana: Adina przerywa jego lament koloraturowym zwrotem, pełnym emocji i czułości. Tonacja przechodzi w cieplejsze As-dur, a kompozytor sięga po interwały o dużej rozpiętości (nony, undecymy) oraz szybkie przebiegi gamowe, by oddać wzrastające podniecenie i determinację bohaterki. Wokalistka powinna połączyć lekkość i elastyczność brzmienia z jego głębią i stabilnością techniczną (zob. przykład 3.28).



Przykład 3.28: G. Donizetti, aria „Prendi, prendi per me sei libero” z II aktu opery „L’elisir d’amore”, takty 66-72⁵⁹.

Dialog z Nemorinem wymaga precyzji we frazowaniu, idealnego synchronizowania oddechu oraz umiejętnego dopasowania barwy głosu. Śpiewacy muszą współpracować w zakresie czasu, oddechu i przestrzeni dźwiękowej – śpiewaczka powinna rozpocząć frazę w odpowiednim momencie po zakończeniu śpiewu partnera, dbając o płynność i stabilność brzmienia. Szczególnym wyzwaniem są krótkie, rytmicznie intensywne motywy, balansujące między recytatywnością a kantyleną.

Struktura tej części sprzyja wyrażeniu emocjonalnego napięcia i radości – pojawiają się synkopy, rytmy odbitkowe, taneczna pulsacja i dynamiczne kontrasty w orkiestrze. Zwieńczeniem tego fragmentu jest miękkie, czułe „rigor dimentica”, które wymaga pełnej kontroli technicznej w zakresie oddechu, intonacji, emisji i frazowania (zob. przykład 3.29). Fragment ten prowadzi do kulminacyjnego finału.

⁵⁸ Zob. Tabela nr 4: Schemat budowy arii G. Donizettiego „Prendi, prendi per me sei libero”, s. 62-63.

⁵⁹ *L’elisir d’amore* (partytura), wyd.: Milan: G. Ricordi, 1962. Plate P. R.37, Copyright: Public Domain.



Przykład 3.29: G. Donizetti, aria „Prendi, prendi per me sei libero” z II aktu opery „L’esir d’amore”, takty 110-114⁶⁰.

Ostatnia część arii – wirtuozowski finał od taktu 115 do końca – stanowi kulminację emocjonalną i muzyczną całej sceny. Adina i Nemorino wreszcie wyznają sobie miłość. Donizetti wzmacnia dramatyzm poprzez zastosowanie rytmów triolowych, gęstych przebiegów gamowych oraz opadających i wznoszących motywów z akcentami na pierwszych nutach fraz. Marszowy akompaniament, mimo surowej regularności rytmicznej, powinien być wykonywany z odpowiednią lekkością i dbałością o zachowanie dynamicznego piano (zob. przykład 3.30).



Przykład 3.30: G. Donizetti, aria „Prendi, prendi per me sei libero” z II aktu opery „L’esir d’amore”, takty 115-118⁶¹.

Wokalistka musi wykazać się tutaj pełną wirtuozerią – kontrolą oddechu, klarowną artykulacją i precyzyjną emisją. Szczególnej uwagi wymaga prowadzenie partii chromatycznych w unisono z instrumentami dętymi drewnianymi – wymaga to idealnej

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem.

synchronizacji pulsacji mięśnia przeponowego i swobodnego działania aparatu fonacyjnego (zob. przykład 3.31).

Przykład 3.31: G. Donizetti, aria „Prendi, prendi per me sei libero” z II aktu opery „L’esir d’amore”, takty 164-167⁶².

Przy najwyższych, wydłużonych dźwiękach – zwłaszcza w kulminacjach koloraturowych – należy utrzymać otwartą przestrzeń rezonansową i kontrolować strumień powietrza, by uniknąć forsowania i efektu krzyku (zob. przykład 3.32), takty 183–187). Równocześnie, mimo ogromnych wymagań technicznych, nie można zapominać o emocjonalnym przesłaniu – śpiewaczka powinna oddać pełnię radości, wzruszenia i triumfu miłości Adiny.

Przykład 3.32: G. Donizetti, aria „Prendi, prendi per me sei libero” z II aktu opery „L’esir d’amore”, takty 183-187⁶³.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

Aria „Prendi, prendi, per me sei libero” stanowi punkt kulminacyjny „L’elisir d’amore” – zarówno dramaturgiczny, jak i muzyczny. To w niej wybrzmiewa spełnienie uczucia, które przez całą operę pozostawało niepewne i skrywane. Donizetti, poprzez mistrzowską konstrukcję formalną, bogactwo środków wykonawczych i subtelą grę dramaturgiczną, daje sopranistce okazję do zaprezentowania pełni swojego warsztatu – od intymnego liryzmu, przez dialogową miękkość, aż po brawurową koloraturę. Wymaga to nie tylko perfekcyjnej techniki wokalne, ale także głębokiej wrażliwości artystycznej i umiejętności przekazania wielowymiarowych emocji.

Rozdział IV. Obraz muzyczny Violetty z opery „La traviata” G. Verdiego

Violetta z opery „La traviata” (pol. „Traviata”) G. Verdiego to jedna z najbardziej złożonych postaci kobiecych w operze XIX wieku. Inspiracją literacką dla libretta stała się powieść Aleksandra Dumasa syna „Dama kameliowa”, ukazująca dramat kobiety rozdartej pomiędzy uczuciem a społecznymi ograniczeniami. Verdi, tworząc muzyczny portret Violetty, operuje środkami wyrazowymi o ogromnym zakresie emocjonalnym – od brawurowej koloratury w „È strano!... Sempre libera”, po dramatyczne, liryczne frazy w „Addio del passato”. W warstwie wykonawczej partia Violetty wymaga nie tylko znakomitej techniki wokalne, ale również dogłębnego zrozumienia dramatycznej ewolucji postaci, co czyni ją jedną z najbardziej wymagających ról w repertuarze operowym.

„La traviata” powstała w latach 1852–1853 i miała swoją premierę w Teatro La Fenice w Wenecji. Choć pierwsze wykonanie spotkało się z chłodnym przyjęciem, dzieło szybko zdobyło uznanie i do dziś uchodzi za jedną z najczęściej wystawianych oper na świecie. Libretto Francesca Marii Piavego, w ścisłej współpracy z kompozytorem, przeniósł akcję powieści Dumasa na scenę z niezwykłą precyzją dramaturgiczną, pozwalając Verdiemu na stworzenie głęboko emocjonalnej i psychologicznie przekonującej partytury. Kompozytor zrezygnował z historyzującej scenerii na rzecz współczesności (choć cenzura zmusiła go do przeniesienia akcji o kilka dekad wstecz), dzięki czemu opera zyskała na aktualności i intensywności wyrazu.

„La traviata” stanowi kulminację tzw. „trylogii popularnej” Verdiego (obok „Rigoletta” i „Trubadura”) i uchodzi za jedno z jego najbardziej osobistych dzieł. Wrażliwość kompozytora na temat społecznego wykluczenia, hipokryzji moralnej i prawa do miłości czyni z tej opery nie tylko muzyczne arcydzieło, ale także głęboko humanistyczny manifest.

4.1. Recytatyw i aria „È strano!... Sempre libera”, z finału I aktu „La traviata”

Aria „È strano!... Sempre libera” (tłum. „To dziwne!... Zawsze wolna chcę być”⁶⁴), kończąca pierwszy akt opery „La traviata” Giuseppe Verdiego, stanowi jeden z najbardziej znaczących momentów dramaturgicznych całego dzieła. Violetta, pozornie pewna siebie kurtyzana, po raz pierwszy konfrontuje się z głębszym uczuciem, które wykracza poza powierzchowną grę towarzyską. Chwila samotności po balu, podczas którego Alfredo wyznaje jej miłość, pozwala bohaterce na moment autorefleksji – rozważenie, czy warto zaryzykować dotychczasowy styl życia dla czegoś, co może okazać się autentycznym uczuciem.

Forma tej sceny ukazuje wewnętrzne rozdarcie Violetty: początkowy recytatyw „È strano!” i liryczna kantylena „Ah, fors’è lui...” (tłum. „Może to ten...”⁶⁵) wyrażają zaskoczenie, nieśmiałość i nadzieję bohaterki. Jej myśli stopniowo nabierają intensywności, by przejść w gwałtowne zaprzeczenie i bunt w błyskotliwej kabalecie „Sempre libera” (tłum. „Zawsze wolna chcę być”⁶⁶). Verdi oddaje tę emocjonalną ewolucję także poprzez strukturę tekstową – kontrastując dwa całkowicie odmienne obrazy kobiecości: tej, która marzy o miłości, i tej, która triumfalnie afirmuje wolność i przyjemność.

Tabela nr 5: Tekst i tłumaczenie arii „È strano!... Sempre libera degg’io”⁶⁷

Tekst oryginalny w języku włoskim	Tłumaczenie na język polski
Violetta (sama): <i>È strano! è strano!</i> <i>In core scolpiti ho que' detti!</i> <i>Saria per me sventura un serio amore?</i> <i>Che risolvi, o turbata anima mia?</i> <i>Null'uomo ancora t'accendeva...</i> <i>Oh gioia ch'io non conobbi,</i> <i>esser amata amando!</i>	Violetta (sama): <i>To dziwne! To dziwne!</i> <i>Wciąż słyszę w sercu te słowa!</i> <i>Czyżby dla mnie prawdziwa miłość miała być nieszczęściem?</i> <i>Co postanowisz, moja zaniepokojona duszo?</i> <i>Żaden mężczyzna dotąd mnie nie poruszył...</i> <i>O, radości, której nie zaznałam – być kochaną i kochać!</i>

⁶⁴ Zob. tekst całej arii: Tabela nr 5: Tekst i tłumaczenie arii „È strano!... Sempre libera degg’io” s 81 - 82.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Tłumaczenie: Maria Kornelia Bogacka.

Ah, fors'è lui che l'anima solinga ne' tumulti godea sovente pingere co' suoi colori occulti! Lui che modesto e vigile alle soglie d'avermi levò, nuovo fervore destando mi all'amor! <i>A quell'amor ch'è palpito dell'universo intero, misterioso, altero, croce e delizia al cor!</i> Follie! Follie! Delirio vano è questo! Povera donna, sola, abbandonata In questo popoloso deserto che appellano Parigi, Che spero or più? Che far degg'io? Gioir! Di voluttà nei vortici perir! Gioir! Gioir! Sempre libera degg'io folleggiar di gioia in gioia, vo' che scorra il viver mio per i sentieri del piacer. Nasca il giorno, o il giorno muoia, sempre lieta ne' ritrovi, a dilette sempre nuovi de' volar il mio pensier. Głos Alfreda (z oddali): <i>Amor è palpito dell'universo intero, misterioso, altero, *croce e delizia al cor!_</i> Sempre libera degg'io folleggiar di gioia in gioia, vo' che scorra il viver mio per i sentieri del piacer. Nasca il giorno, o il giorno muoia, sempre lieta ne' ritrovi, a dilette sempre nuovi de' volar il mio pensier!	Ach, może to on, ten, którego dusza, choć samotna wśród zgielku, często malowała sobie w snach, barwami tajemnymi... <i>On – skromny i uważny, gdy po raz pierwszy mnie ujrzał, rozbudził we mnie nowe uczucia, budząc serce do miłości.</i> <i>Do tej miłości, co jest biciem całego wszechświata, tajemnicza, dumna – krzyż i rozkosz dla serca!</i> Szaleństwo! Szaleństwo! To próżne urojenie! Biedna kobieta, samotna, porzucona W tym zaludnionym pustkowiu, które zowią Paryżem, Czego mogę jeszcze się spodziewać? Co mam czynić? Radować się! Zginąć w wirze rozkoszy! Radować się! Radować się! Zawsze wolna chcę być, biegać od radości do radości, niech moje życie płynie drogami przyjemności. Niech się rodzi dzień, czy noc zapada, ja zawsze wśród zabaw, wśród wciąż nowych rozkoszy unosić będę swe myśli. Głos Alfreda (z oddali): <i>Miłość to bicie serca całego wszechświata, tajemnicza, dumna – krzyż i rozkosz dla serca!</i> Zawsze wolna chcę być, biegać od radości do radości, niech moje życie płynie drogami przyjemności. Niech się rodzi dzień, czy noc zapada, ja zawsze wśród zabaw, wśród wciąż nowych rozkoszy unosić będę swe myśli!
---	---

Kontrast pomiędzy częścią liryczną „Ah, fors'è lui...” a brawurową kabaletką „Sempre libera” stanowi istotę dramaturgicznego napięcia tej sceny. W pierwszej z nich Violetta odsłania swoją wrażliwość – jej wewnętrzny monolog ukazuje niepewność, zdumienie i nadzieję, że uczucie Alfredo może być prawdziwe i czyste. Tekst jest refleksyjny, pełen delikatnych, niemal poetyckich obrazów – Violetta maluje w wyobraźni wizję miłości duchowej, wzniosłej, obejmującej cały wszechświat.

Jednak natychmiast po tej chwili otwarcia następuje gwałtowne zaprzeczenie – bunt przeciwko emocjom. W kabalecie „Sempre libera” powraca wizerunek Violetty jako kobiety niezależnej, wyzwolonej, żyjącej chwilą i przyjemnością. Wypiera uczucie jako złudzenie, nazywa je „szaleństwem” i „snem”. Ta dramatyczna przemiana w tekście ma charakter obronny – jakby bohaterka próbowała uciszyć własne serce poprzez pozorną afirmację wolności.

Symboliczny pozostaje głos Alfredo, który powraca z oddali – cytując motyw miłości jako „krzyża i rozkoszy dla serca”, staje się niejako echem wewnętrznego konfliktu Violetty. Ostateczne powtórzenie kabalety z jeszcze większą determinacją brzmi jak desperacka próba stłumienia prawdy, którą przed chwilą sama odkryła.

4.1.1. Kreowanie wizerunku postaci - analiza muzyczna „È strano!... Sempre libera”

Scena zamykająca pierwszy akt opery „La traviata” została skonstruowana przez Verdiego w oparciu o klasyczny, czteroczęściowy model sceny operowej, powszechnie stosowany w operze włoskiej XIX wieku. Kompozytor jednak modyfikuje tę formę, podporządkowując ją dramatycznemu rozwojowi wewnętrznemu postaci. Poniżej przedstawiony został schemat struktury (zob. tabela nr 6).

Tabela nr 6: Schemat budowy arii „È strano!... `sempre libera”

	Część	Tytuł fragmentu	Takty	Forma / Charakterystyka
1.	Scena	<i>È strano!...</i>	1–25	Recytatyw akompaniowany
2.	Romanca	<i>Ah, fors'è lui...</i>	26–73	Arioso / Kantylena (A + A ¹)
3.	Tempo di mezzo	<i>Follie! Follie!...</i>	74–93	Recytatyw / Dramatyczny zwrot
4.	Kabaletta	<i>Sempre libera degg'io</i>	94–210	Kabaletta / Wirtuozowska, koloraturowa deklaracja

Pierwszą część stanowi recytatyw akompaniowany „È strano!”, który wprowadza widza w stan emocjonalnego wahania Violetty – kobiety zaskoczonej intensywnością wyznania Alfredo. Następnie rozbrzmiewa kantylena „Ah, fors’è lui”, pełna liryzmu, miękkiej frazy i wyraźnie intymnego charakteru. To właśnie tu Violetta po raz pierwszy dopuszcza do siebie możliwość głębokiego uczucia.

Trzecią część sceny stanowi krótki, lecz dramatycznie istotny recytatyw „Follie! Follie!...” (tłum. „Szaleństwo! Szaleństwo!”⁶⁸), w którym bohaterka gwałtownie odrzuca myśl o miłości jako złudzenie i przejaw słabości. Ten fragment pełni funkcję klasycznego *tempo di mezzo* – punktu zwrotnego prowadzącego do kulminacji emocjonalnej.

Ostatnia część to brawurowa kabaletta „Sempre libera”, będąca muzycznym wyrazem pozornej pewności siebie i afirmacji wolności. Wirtuozowski charakter tego fragmentu – z licznymi koloraturami, dużymi skokami i dynamiczną pulsacją – kontrastuje z wcześniejszą introspekcją. W tle rozbrzmiewa głos Alfredo, powracający jak echo miłości, której Violetta próbuje się wyrzec. Podwójność tej sceny – dramatyczna i formalna – czyni ją jednym z najdoskonalszych przykładów integracji formy i treści w operze Verdiego.

„È strano!... Sempre libera degg’io” to scena zamykająca pierwszy akt opery „La traviata” i stanowi jedno z najbardziej kunsztownych pod względem dramaturgicznym i muzycznym ogniw całej opery. Verdi z niezwykłą precyzją dobiera środki kompozytorskie – od harmonii, przez rytmikę, po kolorystykę orkiestracyjną – aby uchwycić złożoną i dynamiczną osobowość Violetty. Każda z czterech części tej sceny ukazuje inny aspekt jej wewnętrznego świata, a ich kontrastowość pogłębia dramatyzm i psychologiczny autentyzm postaci.

Scena rozpoczyna się nieregularnym, niemal kontemplacyjnym recytatywem „È strano!...” (takty 1–25), w tempie *Adagio*. Już od pierwszych taktów Verdi wprowadza aurę intymności i wahania. Recytatyw oparty jest na oszczędnej harmonii, balansując na pograniczu tonacji Es-dur i jej dominanty, z licznymi zawieszeniami i nieoczekiwanymi zwrotami harmonicznymi co symbolizuje emocjonalne zawieszenie. W akompaniamencie kompozytor zastosował rozrzedzoną fakturę orkiestrową – Violetcie towarzyszą jedynie delikatne tremola w smyczkach i dyskretne wejścia instrumentów dętych drewnianych, które podkreślają stan rozedrgania wewnętrznego

⁶⁸ Zob. tekst całej arii: Tabela nr 5: Tekst i tłumaczenie arii „È strano!... Sempre libera” s 81-82.

bohaterki. Częste pauzy generalne i delikatne zmiany agogiczne wzmacniają efekt *parlando* – tekst staje się tu głosem sumienia bohaterki (zob. przykład 4.1).



Przykład 4.1: G. Verdi, Aria „È strano!... Sempre libera” z I aktu opery „La traviata”, takty 16-22⁶⁹.

Delikatny wstęp eterycznych pochodów *staccato* w unisono fletu, oboju i klarnetu wprowadza liryczną Romance „Ah, fors’è lui” (takty 26 – 73). Ta kantylena to muzyczne ucieleśnienie marzenia – liryczna, miękka fraza wokalna rozciąga się w długich łukach, na tle spokojnego, szesnastkowego akompaniamentu smyczków (*Andantino*, w tonacji Es-dur). Już, gdy pojawia się pierwsze wejście tematu „Ah, fors’è lui...”, słyszymy typowo belcantowe prowadzenie melodii – fraza wznosi się i opada łagodnie, a harmoniczne oparcie na tonice i dominantach nadaje jej pogodny, kontemplacyjny charakter (zob. przykład 4.2).



Przykład 4.2: G. Verdi, Aria „È strano!... Sempre libera” z I aktu opery „La traviata”, takty 26-30⁷⁰.

⁶⁹ *La traviata*; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.

⁷⁰ Ibidem.

Od frazy opartej na słowach „Lui, che modesto e vigile” (tłum. „On – skromny i uważny”⁷¹), w której wyraźnie wybrzmiewają zmiany chromatyczne, Verdi buduje napięcie poprzez progresję wznoszącą całego, dwutaktowego motywu, wspierając to dodatkowo dynamicznym *crescendo*, jednak na koniec wycisza i zatrzymuje całą frazę na fermacie w *pianissimo* – co oddaje ulotność i subtelność wyobrażeń bohaterki o miłości (zob. przykład 4.3).



Przykład 4.3: G. Verdi, Aria „È strano!... Sempre libera degg'io” z I aktu opery „La traviata”, takty 43-50⁷².

Kulminacyjny fragment tej części rozpoczynają słowa „A quell'amor...” (tłum. „Do tej miłości...”⁷³). W takcie 51 pojawia się nowy motyw, oparty na figurze rytmicznej *anapestu* (krótka–krótka–długa), symbolizującej bicie serca (zob. przykład 4.4). Tutaj Verdi po raz pierwszy w tej scenie nadaje miłości wymiar uniwersalny – „dell'universo intero” (tłum. „całego wszechświata”⁷⁴) – co wyrażone zostaje przez rozszerzenie frazy i intensyfikację harmonii.

⁷¹ Zob. tekst całej arii: Tabela nr 5: Tekst i tłumaczenie arii „È strano!... Sempre libera degg'io” s 81-82.

⁷² *La traviata*; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.

⁷³ Zob. tekst całej arii: Tabela nr 5: Tekst i tłumaczenie arii „È strano!... Sempre libera degg'io” s 81-82.

⁷⁴ Ibidem.



Przykład 4.4: G. Verdi, Aria „È strano!... Sempre libera degg'io” z I aktu opery „La traviata”, takty 51-54⁷⁵.

W takcie 74 rozpoczyna się krótki, ale dramatyczny recytatyw „Follie!... Follie!” (takty 74–93). Fragment ten pełni rolę wewnętrznego zerwania z nadzieją na szczere, czyste uczucie. Tempo przyspiesza, rytm się zagęszcza, a harmonia staje się bardziej chromatyczna i niespokojna. Już w takcie 76 pojawia się pełny akord septymowy na obniżonym II stopniu, wprowadzający dramatyczny zwrot.

Po wirtuozowskim motywie koloraturowym, na słowach „di voluttà perir!” (tłum. „zginąć w wirze rozkoszy!”⁷⁶) linia melodyczna ucieka w górę o sekstę, a orkiestra uderza nagłym *forte* (zob. przykład 4.5). Ukazuje to nie tylko zaprzeczenie uczuciu, ale wręcz desperacką afirmację hedonizmu jako jedynej ucieczki przed samotnością i pustką. To wyraz nagłego zrywu emocjonalnego Violetty i pierwsza zapowiedź nadchodzącej kabalety. Jest to moment psychologicznego przełomu – zaprzeczenie uczuciom, które dopiero co zaczęły kiełkować.

⁷⁵ *La traviata*; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.

⁷⁶ Zob. tekst całej arii: Tabela nr 5: Tekst i tłumaczenie arii „È strano!... Sempre libera degg'io” s 81-82.



Przykład 4.5: G. Verdi, Aria „È strano!... Sempre libera degg'io” z I aktu opery „La traviata”, takty 89-90⁷⁷.

Rozpoczynająca się w tanecznym metrum 6/8 kabaletta „Sempre libera” (takty 94 – 210) ukazuje najbardziej zewnętrzny – niemal teatralny – obraz Violetty: kobiety wyzwolonej, hedonistycznej, dominującej nad emocjami. Verdi stosuje tempo *Allegro brillante*, a orkiestra zyskuje nową energię – pojawiają się szybkie figuracje, motywy triolowe i jasna, rozświetlona faktura.

Partia sopranu rozpoczyna się lekkim, radosnym i rytmicznym tematem, zaprezentowanym we wstępie orkiestry (zob. przykład 4.6).



Przykład 4.6: G. Verdi, Aria „È strano!... Sempre libera degg'io” z I aktu opery „La traviata”, takty 102-107⁷⁸.

⁷⁷ *La traviata*; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.

⁷⁸ Ibidem.

Linia wokalna oparta jest na figuracjach koloraturowych i wirtuozowskich pasażach. Pojawiają się szesnastkowe przebiegi prowadzone progresywnie, w górę skali, co wymaga od wykonawcy znakomitej techniki i elastyczności głosu.

Znakomitym przykładem muzycznego obrazu „wolności” jest wariacyjna reprzyza całego materiału kabaletty w taktach 166–210 – z intensywnymi skokami, szerokimi łukami i jednocześnie delikatnym dialogiem z *off-stage* głosem Alfredo. Jego słowa – powtórzenie frazy „croce e delizia al cor” (tłum. „krzyż i rozkosz dla serca”⁷⁹) – tworzą kontrpunkt emocjonalny wobec słów, które śpiewa Violetta. Muzyka podkreśla więc wewnętrzną sprzeczność: manifest wolności jest jednocześnie próbą ucieczki

W całej scenie Verdi mistrzowsko operuje środkami muzycznymi, by pokazać rozdarcie Violetty. Od niestabilności harmonii i agogiki w recytatywie, przez intymną kantylenę i dramatyczny zwrot w tempo di mezzo, aż po błyskotliwą kabaletę – każda część ma własne środki techniczne i wyrazowe, których wspólnym celem jest ukazanie wielowymiarowego portretu kobiety rozdartej między pragnieniem miłości a lękiem przed jej konsekwencjami.

4.1.2. Ekspresja wykonawcza - analiza wokalna „È strano!... Sempre libera”

Pierwsza część arii „È strano!... Sempre libera”, obejmująca takty 1–25, pełni funkcję introspekcyjnego recytatywu, w którym Violetta – po opuszczeniu sceny przez gości – pozostaje sama ze swoimi myślami. Po ekstrawertycznym finale sceny bankietowej, przejście do cichego, niemal kameralnego początku recytatywu stanowi dramatyczny kontrast. W tym momencie rozpoczyna się proces wewnętrznej przemiany bohaterki.

Verdi w otwarciu tej sceny rezygnuje z akompaniamentu orkiestry. Pierwsze trzy takty sopran wykonuje *a cappella*, co silnie eksponuje tekst i tworzy intymny, refleksyjny nastrój. Ten zabieg wymaga od śpiewaczki absolutnej intonacyjnej precyzji oraz kontroli nad frazowaniem – brak harmonicznego oparcia wprowadza bowiem poczucie zawieszenia, doskonale oddające stan niepewności Violetty (zob. przykład 4.7).

⁷⁹ Zob. tekst całej arii: Tabela nr 5: Tekst i tłumaczenie arii „È strano!... Sempre libera degg’io” s 81-82.



Przykład 4.7: G. Verdi, Aria „È strano!... Sempre libera degg'io” z I aktu opery „La traviata”, takty 1-5⁸⁰.

Tonacja As-dur, w której rozpoczyna się recytatyw, sugeruje chwilową stabilność i spokój, lecz już w kolejnych frazach Verdi dokonuje licznych modulacji (m.in. do f- moll, Des-dur i h-moll), co odzwierciedla emocjonalne rozedrganie postaci. W ciągu zaledwie 22 taktów następują cztery zmiany tonacji – interpretacyjnie wymaga to dużej świadomości napięć harmoniczych i umiejętności wyczuwania punktów zwrotnych w narracji.

Akompaniament, który pojawia się od taktu 4, zbudowany jest z krótkich, przerywanych figur rytmicznych (ósemki, szesnastki i pauzy), co imituje nieregularne bicie serca oraz oddaje stan napięcia i rozchwiania emocjonalnego. Wokalnie sopran prowadzi linię sylabicznie, co wymaga bardzo precyzyjnej artykulacji tekstu – każda sylaba musi być zrozumiała, a jednocześnie osadzona muzycznie, bez utraty ekspresji. To fragment, w którym decydujące znaczenie ma dykcja, naturalność frazy i świadomość retoryczna: śpiewaczka musi budować dramaturgię niemal z każdej pauzy i niuansu rytmicznego.

Szczególłą uwagę wykonawczą wymaga kadencja na słowach „Oh gioia!”, która kończy tę sekcję (zob. przykł. 4.8). Jest to pierwsza kulminacja emocjonalna w całej scenie – krótka, lecz wymagająca fraza koloraturowa, w której pojawia się ornamentacja i figura szybkiego ruchu w górę skali. Wymaga ona rozświetlenia brzmienia głosu, idealnego wsparcia oddechowego oraz płynnego przejścia do górnego rejestru. Interpretacyjnie to moment, w którym nadzieja Violetty wybucha na chwilę ponad jej

⁸⁰ *La traviata*; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.

racjonalne wątpliwości – głos powinien tu zabrzmieć z większą wolnością, ale nie triumfalnie; raczej z lekkością i ulotną euforią.



Przykład 4.8: G. Verdi, Aria „È strano!... Sempre libera degg'io” z I aktu opery „La traviata”, takty 13-22⁸¹.

Po introspekcyjnym recytatywie następuje liryczny zwrot w postaci kantyleny „Ah, fors'è lui” (takty 26 – 74), utrzymanej w metrum 3/8 i tonacji f- moll. To właśnie tutaj Violetta, pozostając nadal pogrążona w refleksji, zaczyna dostrzegać możliwość prawdziwej miłości. Verdi przekształca tu intymny monolog w śpiewne wyznanie, prowadząc linię wokálną z delikatnością i elegancją. Dla śpiewaczki oznacza to konieczność połączenia ścisłej kontroli technicznej z niezwykle subtelną emocjonalnością.

Akompaniament orkiestry, oparty jest na powtarzającym się rytmicznym wzorze (ósemkowe słupy akordowe przeplatane pauzami), przypominając delikatny puls. Regularność rytmiczna oraz uporządkowane przebiegi harmoniczne wprowadzają atmosferę spokoju, która kontrastuje z poprzednim rozedrganym recytatywem.

Trzy pierwsze frazy, o charakterze niemal medytacyjnym, prowadzone są w dynamicznych oznaczeniach *piano* i *dolcissimo*. Dla wykonawczynie oznacza to konieczność prowadzenia frazy na jednym oddechu, przy zachowaniu absolutnej miękkości i lekkości emisji. Szczególnej uwagi wymaga skok oktawowo (f¹–f²), który pojawia się w tej części – musi on być wykonany bez wysiłku, przy zachowaniu jednolitej barwy głosu oraz wysokiej pozycji wokálnej, charakterystycznej dla techniki *belcanto* (zob. przykład 4.9).

⁸¹ Ibidem.



Przykład 4.9: G. Verdi, Aria „È strano!... Sempre libera degg'io” z I aktu opery „La traviata”, takty 27-34⁸².

W taktach 43–50 („Lui, che modesto e vigile...”, w tłum. „On – skromny i uważny”⁸³), Verdi konstruuje subtelny, lecz intensywny łuk dynamiczny. Całość rozpoczyna się *pianissimo*, które poprzez stopniowe *crescendo* dochodzi do dramatycznej kulminacji w *forte* w takcie 47, aby całą frazę zakończyć nagłym powrotem do *pp* na modulującym motywie (zob. przykład 4.10). Dla wykonania tego fragmentu niezbędna jest precyzyjna kontrola oddechu i umiejętność kształtowania dynamicznej frazy – napięcie powinno narastać organicznie, bez forsowania, z zachowaniem jakości brzmienia w każdej dynamicznej odśłonie.

Przykład 4.10: G. Verdi, Aria „È strano!... Sempre libera degg'io” z I aktu opery „La traviata”, takty 43-50⁸⁴.

Technicznie, fragment ten wymaga wykorzystania miękkiego ataku dźwięku, gładkiego *legato* i pełnej synchronizacji pomiędzy oddechem a przeponowym

⁸² Ibidem.

⁸³ Zob. tekst całej arii: Tabela nr 5: Tekst i tłumaczenie arii „È strano!... Sempre libera degg'io” s 81-82.

⁸⁴ *La traviata*; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.

wsparciem. W szczytowym punkcie napięcia dynamicznego, śpiewaczka musi zachować otwartą pozycję przestrzeni krtani, by natychmiast powrócić do *pianississimo*, nie tracąc przy tym projekcji i nośności dźwięku – to moment najwyższej delikatności i wokalne finezji.

Po intensywnym wzroście emocjonalnym Verdi otwiera drugą część kantyleny (takty 51-73), w której muzyka rozjaśnia się – tonacja przechodzi do F-dur, a tekst „Destando mi all’amor!” (tłum. „budząc serce do miłości”⁸⁵) prowadzi do nowej fazy wewnętrznego przebudzenia bohaterki. Zmiana tonacji, ale też barwy i faktury, sygnalizuje moment, w którym Violetta po raz pierwszy dopuszcza myśl o szczęściu w miłości.

Od strony wykonawczej fragment ten wymaga ekspansywnego, lecz nadal subtelnego *legato* – każda fraza musi być prowadzona szeroko, z rozświetloną barwą i wyraźnym *con espansione*⁸⁶. Rozszerzenie to można osiągnąć poprzez intensyfikację brzmienia na pierwszych, przedłużonych dźwiękach fraz – tych, które kompozytor dodatkowo oznaczył akcentem oraz charakterystycznym schematem rytmicznym (zob. przykład 4.11). Nie chodzi jednak o dosłowne zaakcentowanie tych dźwięków, lecz o ich miękki atak i natychmiastowe napełnienie głosu pogłębioną barwą i nośnością, które stają się fundamentem dla dalszego rozwoju emocjonalnego frazy.



Przykład 4.11: G. Verdi, Aria „È strano!... Sempre libera degg’io” z I aktu opery „La traviata”, takty 43-50⁸⁷.

⁸⁵ Zob. tekst całej arii: Tabela nr 5: Tekst i tłumaczenie arii „È strano!... Sempre libera degg’io” s 81-82.

⁸⁶ *Con espansione* – wł. „z ekspansją”; oznaczenie wykonawcze sugerujące szerokie, pełne brzmienie, rozwinięcie frazy oraz zwiększoną intensywność emocjonalną, często połączone z rozszerzeniem tempa i dynamiki.

⁸⁷ *La traviata*; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.

To tu właśnie głos powinien zabrzmieć z pełnią liryzmu, pokazując stopniowe otwieranie się serca Violetty. Warto zaznaczyć, że temat miłosny użyty w tym fragmencie stanie się później istotnym motywem w arii Alfreda – jego obecność tutaj podkreśla więź emocjonalną bohaterów, jeszcze zanim zostaje ona w pełni uświadomiona.

Warto zwrócić uwagę na końcowe „croce e delizia”, które staje się później jednym z najbardziej rozpoznawalnych i znaczących motywów słownych całej opery. W tym momencie dramatycznym niezbędna jest pełna kontrola wokalna nad koloraturowym ozdobnikiem i elastyczność frazowania, które prowadzi do kadencji zamykającej ten liryczny segment (zob. przykład 4.12).



Przykład 4.12: G. Verdi, Aria „È strano!... Sempre libera degg'io” z I aktu opery „La traviata”, takty 67-73⁸⁸.

Po lirycznym uniesieniu kantyleny „Ah, fors'è lui”, Verdi gwałtownie przerywa emocjonalne rozmarzenie Violetty. Takty 74–93 to dramatyczny recytatyw, który przekształca się stopniowo w koloraturowe wybuchy. Bohaterka zrywa z chwilowym złudzeniem, uznając własne uczucia za przejaw słabości i oderwania od rzeczywistości. Powraca wewnętrzny bunt i ironiczna samoświadomość.

Zmiana tempa na *Allegro* oraz zmiana metrum na 4/4 wyznaczają wyraźny kontrast wobec poprzedniego *Andantino* w 3/8. To nie tylko zróżnicowanie agogiczne – to zmiana myślenia Violetty. Jej emocje zaczynają pulsować szybciej, intensywniej, bardziej gwałtownie.

⁸⁸ Ibidem.

Partia orkiestry oparta jest na przerywanych motywach, typowych dla recytatywu akompaniowanego, opartych na repetytywnym, niepokojącym wzorze akordów wzmacnia poczucie napięcia i nerwowości. Taki zapis sugeruje nieustępliwe myśli kotłujące się w głowie bohaterki – nie daje chwili wytchnienia. Wokalistka musi tu zareagować energią i precyzją rytmiczną, dbając jednocześnie o klarowność sylab i dramaturgię tekstu (zob. przykład 4.13).

Już w pierwszym takcie Verdi umieszcza oznaczenie *scuotendosi*, które dosłownie znaczy „otrząsając się” – stanowi ono sugestię gestu dramatycznego, ale też wewnętrznego szarpnięcia emocjonalnego. Wykrzykane „Follie! Follie!” (tłum. „Szaleństwo! Szaleństwo!”⁸⁹) muszą więc zabrzmieć jak wstrząs – nie tylko teatralny, ale autentycznie wewnętrzny. To moment, w którym Violetta próbuje wyrwać się z emocjonalnego otumanienia, odzyskując kontrolę nad sobą (zob. przykład 4.13).

(scuotendosi)

Fol-li-e! fol-li-e!... de-li-rio va.no è questo!...

arco p

Allegro p

Przykład 4.13: G. Verdi, Aria „È strano!... Sempre libera degg'io” z I aktu opery „La traviata”, takty 74-77⁹⁰.

W dalszej części, na słowach „di voluttà perir!” (tłum. „zginąć w rozkoszy”⁹¹), Verdi umieszcza oznaczenie *con forza*⁹² – i to właśnie tam napięcie barwy, wolumen oraz zdecydowana artykulacja osiągają swoją kulminację. To nie tylko kulminacja wokalna,

⁸⁹ Zob. tekst całej arii: Tabela nr 5: Tekst i tłumaczenie arii „È strano!... Sempre libera degg'io” s 81-82.

⁹⁰ *La traviata*; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.

⁹¹ Zob. tekst całej arii: Tabela nr 5: Tekst i tłumaczenie arii „È strano!... Sempre libera degg'io” s 81-82.

⁹² *Con forza* – wł. „z siłą”; oznaczenie wykonawcze wskazujące na konieczność zdecydowanego, energicznego brzmienia, często łączonego z napięciem dynamicznym, dramatyzmem artykulacyjnym i emocjonalnym akcentem wypowiedzi muzycznej.

ale dramatyczne potwierdzenie decyzji Violetty o wybraniu życia pełnego wolności, nawet jeśli miałyby ono prowadzić do zguby (zob. przykład 4.14).



Przykład 4.14: G. Verdi, Aria „È strano!... Sempre libera degg'io” z I aktu opery „La traviata”, takty 89-90⁹³.

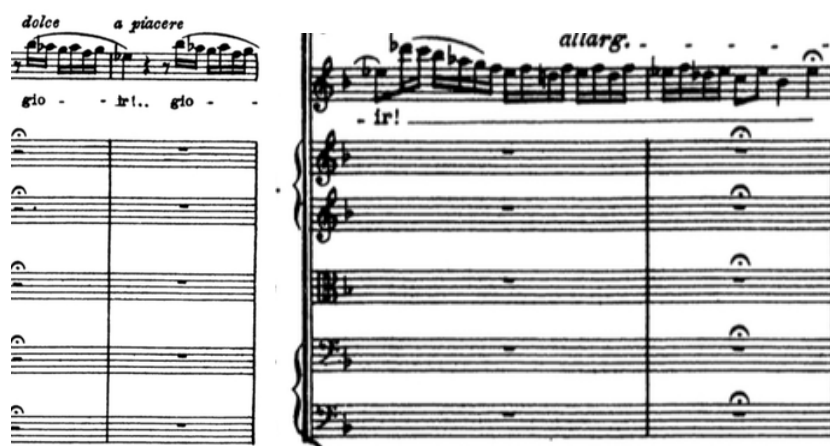
Dalej następuje fragment kadencyjny, który nie tylko łagodzi intensywność, ale też zdradza wewnętrzną rozterkę. To muzyczna „pauza w biegu”, w której Violetta raz jeszcze rozważa własne emocje, zanim przejdzie do pełnej determinacji decyzji o „wolności”. Od wykonawczyni wymaga to ogromnej elastyczności, umiejętności szybkiej zmiany barwy, narracyjnego spowolnienia oraz kontrolowanego *rubato*. Głos powinien tu „zawisnąć” w przestrzeni – zrównoważony oddech, miękki atak i pełna kontrola linii melodycznej są kluczowe.

Pod względem wokalnym fragment ten stawia przed śpiewaczką spore wyzwania, m.in: konieczność utrzymania wysokiej pozycji emisyjnej bez napięcia aparatu głosowego, precyzja intonacyjna przy nagłych zmianach dynamicznych, ekspresja przy zachowaniu lekkości koloratury – dramatyzm nie może przekształcić się w forsowanie głosu. Zróżnicowanie dynamiczne oraz użycie wielu oznaczeń wykonawczych: *con forza*, *dolce*, *a piacere* i *allargando*⁹⁴ w tak krótkim fragmencie pokazują bogactwo środków wyrazu, którymi Verdi maluje rozdarcie bohaterki. Wokalistka musi precyzyjnie

⁹³ *La traviata*; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.

⁹⁴ *Dolce*, *a piacere*, *allargando* – wł. terminy wykonawcze oznaczające kolejno: *dolce* – „słodko”, z miękką, liryczną ekspresją; *a piacere* – „wedle upodobania”, dające wykonawcy swobodę w kształtowaniu rytmu i tempa; *allargando* – „rozszerzając”, czyli stopniowe zwalnianie tempa przy jednoczesnym pogłębianiu frazy i intensyfikacji wyrazu.

śledzić te zmiany i współtworzyć narrację emocjonalną poprzez niuanse interpretacyjne (zob. przykład 4.15).



Przykład 4.15: G. Verdi, Aria „È strano!... Sempre libera degg'io” z I aktu opery „La traviata”, takty 89-90⁹⁵.

Finałowa część „Sempre libera degg'io...” (t. 94–210) to jedna z najbardziej rozpoznawalnych i technicznie wymagających partii sopranowych w całym repertuarze operowym. Utrzymana w tempie *Allegro brillante* (♩ = 84) i metrum 6/8, w tonacji As-dur, oparta jest na strukturze walca – lekkiego w formie, ale dramatycznie napiętego w treści. Już sam kontrast względem poprzedniego fragmentu (recytatywu z kadencją) podkreśla zmianę stanu emocjonalnego Violetty, która ponownie – niemal desperacko – afirmuje swoje przekonanie o potrzebie wolności i niezależności.

Stylizacja walca – z pozoru lekka i błyskotliwa – pełni tu funkcję maski, pod którą kryje się emocjonalna rozpacz. Rytmiczna regularność kontrastuje z nieregularnością uczuć bohaterki. Partia sopranowa nasycona jest koloraturą, z licznymi trylami, skokami interwałowymi oraz szybkimi pasażami opartymi na triolach i synkopach. Już w pierwszych frazach Violetta wspina się do wysokiego c³, po czym następuje *crescendo*, oznaczenie *con affetto* oraz późniejsze *con vigore*⁹⁶ – wskazujące na konieczność nasycenia frazy dramatycznym napięciem (zob. przykład 4.16).

⁹⁵ „La traviata”; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.

⁹⁶ *Con affetto*, *con vigore* – wł. określenia wykonawcze: *con affetto* oznacza „z uczuciem”, „czule”, sugerując emocjonalne nasycenie frazy oraz delikatną ekspresję; *con vigore* – „z wigorem”, „z siłą”, nakazuje wykonanie z energią, wyrazistością i dynamicznym napięciem.



Przykład 4.16: G. Verdi, Aria „È strano!... Sempre libera degg'io” z I aktu opery „La traviata”, takty 114-119⁹⁷.

Technicznie śpiewaczka musi tu wykazać się znakomitą kontrolą oddechu, perfekcyjnym *legato* w pasażach oraz elastycznością wokálną w szybkich przebiegach koloraturowych. Frazy wymagają jasnej barwy i jednocześnie dramatycznej intensywności – bez utraty lekkości i elegancji stylu *belcanto*.

W warstwie dramatycznej, aria jest próbą afirmacji życia w swobodzie i wolności, bez miłosnych zobowiązań. Jednak im bardziej Violetta stara się to sobie wmawiać, tym bardziej muzyka zdradza jej wewnętrzne rozdarcie. Figura melodyczna oparta na skokach w górę i spiralnych zejściach w dół (zob. przykład 4.17) odzwierciedla niestabilność emocjonalną bohaterki. Słowa „gioire” i „pensier” prowadzone są przez wznoszące się koloraturowe łuki, które kończą się opadającymi figuracjami – obrazującymi niespełnione pragnienia i walkę z uczuciem.



Przykład 4.17: G. Verdi, Aria „È strano!... Sempre libera degg'io” z I aktu opery „La traviata”, takty 114-119⁹⁸.

⁹⁷ „La traviata”; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.

⁹⁸ Ibidem.

W taktach około 150–165 w tle pojawia się głos Alfreda, intonujący temat miłosny zza sceny. Muzyka zwalnia – tempo przechodzi w *Andantino* ($\text{♩} = 96$), a metrum zmienia się na 3/8. Ten moment jest emocjonalnym zawieszeniem – jedynym fragmentem arii, w którym Violetta nie śpiewa, a jej napięcie znajduje echo w śpiewie Alfreda. Wykonawczo to czas na zebranie sił przed finałową kulminacją.

Po zakończeniu tematu miłosnego następuje deklamacja Violetty z kadencją – tempo wraca do *Allegro*, metrum przechodzi z 3/8 do 4/4, a linia melodyczna wspina się do c^3 i des^3 , wymagając pełnego otwarcia rezonatorów i nośności dźwięku na szczytach rejestru (zob. przykład 4.18).



Przykład 4.18: G. Verdi, Aria „È strano!... Sempre libera degg'io” z I aktu opery „La traviata”, takty 147-151⁹⁹.

W końcowej części arii (takty 180–210), napięcie dramatyczne i wokalne osiąga swój szczyt. Wioletta stara się zagłuszyć własne wątpliwości, powracając do gorączkowej afirmacji życia – „Sempre libera degg'io...”. Głos sopranowy prowadzi kolejne skoki ku as^2 , a następnie ku c^3 , utrzymując się przez kilka taktów w wysokim rejestrze w rytmie synkopowanym (zob. przykład 4.19). To fragment ekstremalnie wymagający: pod względem oddechowym, intonacyjnym i dynamicznym. Każde powtórzenie musi być osadzone, celne i dramatycznie nasycone – bez śladu zmęczenia.

⁹⁹ Ibidem.



Przykład 4.19: G. Verdi, Aria „È strano!... Sempre libera degg'io” z I aktu opery „La traviata”,
takty 181-185¹⁰⁰.

W samym finale arii, w wielu wykonaniach pojawia się ciekawa modyfikacja zapisu nutowego. Choć Verdi nie umieścił w partyturze końcowego es³, wiele interpretacji zawiera to wysokie wykończenie jako symboliczne podkreślenie triumfu, który w rzeczywistości jest krzykiem rozpacz. To jeden z tych momentów, w których technika staje się narzędziem czystej emocji – a siła głosu spotyka się z kruchością duszy bohaterki. W interpretacji autorki pracy zachowano oryginalny zapis Verdiego, kończąc arię zgodnie z intencją kompozytora (zob. przykład 4.20).



Przykład 4.20: G. Verdi, Aria „È strano!... Sempre libera degg'io” z I aktu opery „La traviata”,
takty 199-203¹⁰¹.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Ibidem.

Aria „È strano!... Sempre libera” stanowi nie tylko wokalny sprawdzian umiejętności technicznych śpiewaczki, ale przede wszystkim dramatyczny portret wewnętrznego rozdarcia Violetty. Wymaga od wykonawczyni pełnej świadomości stylu, elastyczności interpretacyjnej oraz umiejętności stopniowego budowania napięcia emocjonalnego – od refleksyjnej kontemplacji po koloraturową ekstazę. Precyzja techniczna, subtelność frazy i świadome operowanie środkami wyrazu stanowią klucz do stworzenia wiarygodnej i poruszającej kreacji tej jednej z najbardziej złożonych bohaterek operowych.

4.2. Recytatyw i aria “Attendo, attendo... Addio del passato”

Aria „Addio del passato”, rozpoczynająca się w III akcie opery „La traviata” jest przejmującym pożegnaniem Violetty z życiem, miłością i nadzieją. To scena śmierci, ale nie dramatyczna czy gwałtowna – to powolne, ciche gaśnięcie bohaterki, która pogodziła się ze swoim losem, pozostawiona w samotności i ubóstwie. W tym momencie Verdi porzuca wszelką teatralność i wirtuozerię, a skupia się na prostocie, przejrzystości i głębokim wyrazie emocjonalnym.

Z perspektywy dramaturgicznej aria stanowi punkt kulminacyjny całej przemiany wewnętrznej Violetty. Kobieta, która wcześniej próbowała uciekać przed miłością i cierpieniem, teraz – w chwili ostatecznej – ukazuje całą swoją wrażliwość, pokorę i duchowe oczyszczenie. Tekst arii pełen jest rezygnacji, ale też głębokiego człowieczeństwa – Violetta nie skarży się, nie oskarża, nie buntuje się. Po prostu odchodzi (zob. tabela nr 7).

Tabela nr 7: Tekst i tłumaczenie „Attendo, attendo... Addio del passato”¹⁰²

Tekst oryginalny w języku włoskim	Tłumaczenie na język polski
DEKLAMACJA: Teneste la promessa... <i>La disfida ebbe luogo...</i> <i>Il barone fu ferito, per migliore...</i> <i>Alfredo è in stranio suolo.</i> <i>Il vostro sacrificio io stesso gli ho svelato.</i> <i>Egli a voi tornerà pel suo perdono...</i> <i>io pur verrò...</i> <i>Curatevi... meritate un avvenir</i>	DEKLAMACJA: Dotrzymaliście obietnicy... <i>Pojedynek się odbył...</i> <i>Baron został ranny, ale lekko...</i> <i>Alfredo przebywa za granicą.</i> <i>To ja sam wyjawilem mu waszą ofiarę.</i> <i>On powróci, by prosić was o wybaczenie... ja także przybędę...</i> <i>Zadbajcie o siebie... zasługujecie na</i>

¹⁰² Tłumaczenie: Maria Kornelia Bogacka.

<i>migliore...</i> <i>Giorgio Germont.</i> RECYTATYW: <i>Attendo, attendo... né a me giunge mai.</i> <i>Ah, come son mutata!...</i> <i>Ma il dottore a sperar pure m'esorta!</i> <i>Ah, con tal morbo ogni speranza è morta!</i> ARIA: <i>Addio, del passato</i> <i>bei sogni ridenti,</i> <i>Le rose del volto già sono pallenti;</i> <i>L'amore d'Alfredo perfino mi manca,</i> <i>Conforto, sostegno dell'anima stanca.</i> <i>Ah! della traviata sorridi al desio;</i> <i>A lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio.</i> <i>Ah! Tutto, tutto finì. Le gioie, i dolori</i> <i>Tra poco avrà fine.</i> <i>La tomba ai morti livida è confine!</i> <i>Non lacrima o fiore avrà la mia fossa,</i> <i>Non croce col nome che copra quest'ossa!</i> <i>Non croce, non fior, ah!</i> <i>Ah! della traviata sorridi al desio;</i> <i>A lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio.</i>	<i>lepszą przyszłość...</i> <i>Giorgio Germont.</i> RECYTATYW: <i>Czekam, czekam... lecz nikt nie nadchodzi.</i> <i>Ach, jakże się zmieniłam!...</i> <i>A przecież lekarz wciąż każe mi mieć nadzieję!</i> <i>Ach, z taką chorobą każda nadzieja umarła!</i> ARIA: <i>Żegnajcie, radosne sny</i> <i>z przeszłości,</i> <i>Róże na mej twarzy już zwiędły bez litości;</i> <i>Nawet miłość Alfreda już do mnie nie wraca,</i> <i>Wsparcie i pociecha zmęczonego serca.</i> <i>Ach, uśmiechnij się do grzesznej, o</i> <i>Panie łaskawy,</i> <i>Przebacz jej winy, przyjmij ją do swojej sławy.</i> <i>Już wszystko skończone – i radości, i cierpienia,</i> <i>Wkrótce wszystko się dopełni.</i> <i>Grób jest ostatnią granicą dla zmarłych.</i> <i>Żadna łza, ni kwiat nie ozdobi mojej mogiły,</i> <i>Ani krzyż z imieniem, by zakryć te kości!</i> <i>Ani krzyż, ani kwiat, ach!</i> <i>Ach, uśmiechnij się do zbłąkanej duszy;</i> <i>Wybacz jej, o Panie – przyjmij ją do siebie, o Boże!</i>
---	--

Muzycznie aria oparta jest na powolnej, płynnej kantylenie, wspartej prostym akompaniamentem, co daje sopranistce przestrzeń do ukazania wewnętrznej ciszy, zmęczenia i duchowej przemiany. W przeciwieństwie do wcześniejszych arii, gdzie Violetta walczy z losem lub namiętnościami, tutaj panuje spokój, który jeszcze mocniej potęguje wzruszenie.

4.2.1. Kreowanie wizerunku postaci - analiza muzyczna „Attendo, attendo... Addio del passato”

Scena śmierci Violetty w III akcie opery „La traviata” G. Verdiego posiada wewnętrznie spójną, lecz subtelnie zróżnicowaną strukturę formalną, która obejmuje zarówno recytatyw otwierający, jak i zasadniczą część ariową. Całość skonstruowana jest na zasadzie przekształceń okresów muzycznych, opartych na dwóch podstawowych tematach (A i B), z ich późniejszą reprzyzą (A' i B'). Wyraźnie zauważalne są cechy budowy okresowej oraz powtórzenia z modyfikacjami, które odpowiadają postępującemu osłabieniu bohaterki. Tonacja a-moll oraz bardzo oszczędna instrumentacja wzmacniają intymny i zgaszony charakter całości (zob. tabela nr 8).

Tabela 8: Struktura formalna sceny „Attendo, attendo...Addio del passato”

Sekcja	Takty	Słowa	funkcja dramaturgiczna
Recytatyw	1–27	„ <i>Attendo, attendo...</i> ”	oczekiwanie, napięcie
A	28–51	„ <i>Addio del passato...</i> ” —	lament, żal
B	52–68	„ <i>Ah! della traviata...</i> ”	modlitwa, pokora
A'	68–89	„ <i>Le gioie, i dolori...</i> ”	powrót do tematu A, zgaszenie emocji
B'	90–105	„ <i>Della traviata...</i> ”	ostatnie błaganie, wygasanie

Scena rozpoczynająca III akt „La traviaty” to przykład mistrzowskiego wykorzystania recytatywu nie tylko jako narracyjnego nośnika, ale jako przestrzeni do ukazania wewnętrznego stanu bohaterki. Już od pierwszych taktów Verdi buduje portret kobiety wyniszczonej chorobą, samotnością i świadomością zbliżającej się śmierci.

Recytatyw utrzymany jest w bardzo wolnym tempie (*Andante molto*), z niestabilną harmonią i częstymi pauzami – te elementy tworzą wrażenie zawieszenia, niepokoju i egzystencjalnej pustki. Nie ma tu wyraźnego centrum tonalnego, przez co linia wokalna sprawia wrażenie błędzącej, jakby Violetta sama nie była już pewna, czy mówi do siebie, do Boga, czy w pustkę. Niemelodyjna, niemal prozodyczna forma fraz odzwierciedla gorycz i rezygnację.

Po tym emocjonalnie wyciszonym wprowadzeniu Verdi otwiera tragiczny monolog Violetty. Aria „Addio del passato” nie zawiera wirtuozerii, koloratury ani dynamicznych kontrastów. Jej siła wyrazu opiera się na prostocie, liryzmie i spójnym nastroju rezygnacji, który Verdi buduje poprzez precyzyjne środki muzyczne. Struktura

arii odpowiada wewnętrznej przemianie bohaterki – kobiety odrzuconej, wykluczonej i samotnej, która żegna się z przeszłością, światem i miłością.

Już od pierwszych taktów tej części A (takty 28-51) kompozytor wprowadza powolne tempo, molową tonację a-moll oraz prostą, lamentacyjną melodykę. We frazie „Addio del passato...” (tłum. „Żegnajcie, radosne sny”¹⁰³) linia melodyczna unika napięcia, powtarzając z modyfikacjami jeden dwutaktowy motyw. Głos nie próbuje już niczego udowodnić – staje się nośnikiem wyciszonego smutku (zob. przykład 4.21).



Przykład 4.21: G. Verdi, Aria „Attendo, attendo... Addio del passato” z III aktu opery „La traviata”, takty 30-34¹⁰⁴.

W kolejnym odcinku części A (t. 39–51), na słowach „L’amore d’Alfredo perfino mi manca...” (tłum. „Nawet miłość Alfreda już do mnie nie wraca”¹⁰⁵) pojawia się subtelny wzrost napięcia, ale osadzony nadal w lirycznym idiomie (zob. przykład 4.22). Właśnie tutaj trójdzielne metrum 3/8 zaczyna wybrzmiewać bardziej wyraźnie – przypomina ono echo dawnych salonowych walców, w których Violetta niegdyś uczestniczyła.

¹⁰³ Zob. tabela nr 7: Tekst i tłumaczenie arii „Attendo, attendo... Addio del passato” s. 101-102.

¹⁰⁴ „La traviata”; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.

¹⁰⁵ Zob. tabela nr 7: Tekst i tłumaczenie arii „Attendo, attendo... Addio del passato” s. 101-102.



Przykład 4.22: G. Verdi, Aria „Attendo, attendo...Addio del passato” z III aktu opery „La traviata”, takty 30-34¹⁰⁶.

Teraz, w tym nowym kontekście, puls walca staje się złamanym wspomnieniem, tragicznym echem światów, do których już nie należy. To zabieg niezwykle symboliczny – sugeruje, że Violetta – *la traviata*, „ta, która zbłądziła” – powraca myślą do życia, z którego została wykluczona, ale nie przez własny wybór, lecz przez okrutną logikę społeczeństwa.

Druga część arii B (takty 52-68) otwiera się nowym materiałem melodycznym. Fraza staje się krótsza, bardziej wertykalna, jakby siły głosu opadały wraz z ciałem bohaterki. Pojawia się pauzowanie, bardziej sylabiczne traktowanie tekstu i uproszczona harmonika (zob. przykład 4.23). Modlitewny charakter tej sekcji oddaje duchowe oczyszczenie Violetty, która rezygnując z walki, nie prosi już o życie, lecz o przebaczenie.



Przykład 4.23: G. Verdi, Aria „Attendo, attendo...Addio del passato” z III aktu opery „La traviata”, takty 52-55¹⁰⁷.

¹⁰⁶ „La traviata”; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.

¹⁰⁷ Ibidem.

Znamienna jest też gra na tytule opery – Violetta nie tylko utożsamia się z „tą złąkaną”, lecz sama siebie tak nazywa: „della traviata sorridi al desio” (tłum. „Ach, uśmiechnij się do grzesznej”¹⁰⁸). W tej krótkiej frazie zawarte jest sedno tragizmu: kobieta uznana za „upadłą” błaga o uśmiech losu, o zbawienie.

W części A’ (takty 68-89) następuje powrót do materiału muzycznego z części A, lecz z drobnymi zmianami – frazy są krótsze, rytm bardziej urywany, linia melodyczna zbliża się do recytatywu, co odzwierciedla postępujące osłabienie fizyczne i duchowe.

W taktach 77 – 89, na słowach „Non la crima o fiore...” (tłum. „Żadna łza, ni kwiat”¹⁰⁹) powraca motyw walcowy, jednak z jeszcze większym wyciszeniem – teraz to już tylko cień wspomnienia. Verdi, posługując się tym samym metrum 3/8, dokonuje jego znaczeniowego przekształcenia: od wspomnienia światowego życia do muzycznego pogrzebu samotności.

Finalna repryza modlitwy – część B’ (takty 90-105) – przynosi ostateczne wyciszenie. Głos prowadzi ostatnią, osłabioną frazę na tle prostego akompaniamentu. Tonacja nie rozjaśnia się, nie pojawia się żadna modulacja w stronę światła. To muzyczny obraz śmierci w ciszy i godności. Violetta, uznana za „traviatę”, kończy życie z godnością, jakiej jej odmówiło społeczeństwo.

4.2.2. Ekspresja wykonawcza – analiza wokalna „Attendo, attendo...Addio del passato”

Omawiana w tym rozdziale, finałowa aria Violetty z III aktu opery „La traviata” Verdiego to nie tylko moment dramaturgicznego zamknięcia, lecz także wyjątkowy przykład psychologicznego portretowania postaci poprzez środki wokalne i ekspresję wykonawczą. Zarówno recytatyw „Attendo, attendo...”, jak i właściwa aria „Addio del passato” wymagają od śpiewaczki pełnej kontroli technicznej, subtelności ekspresji oraz głębokiego zrozumienia przemiany bohaterki – od nadziei do pogodzenia się z losem.

W otwierającym scenę recytatywie (takty 1 – 27) kompozytor sięgnął po niekonwencjonalne rozwiązanie, a mianowicie mówiony monolog. Ta deklamacja listu, oznaczona jako *con voce bassa senza suono ma a tempo*¹¹⁰, wskazuje na konieczność zachowania szeptu muzycznego – głosu wyczerpanego, ale wciąż nośnego. Wokalistka

¹⁰⁸ Zob. tabela nr 7: Tekst i tłumaczenie arii „Attendo, attendo... Addio del passato” s. 101-102.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ *Con voce bassa senza suono ma a tempo* – wł. oznaczenie wykonawcze: „z niskim głosem, bez dźwięku, ale w tempie”. Wskazuje na półszept lub cichy głos sceniczny, zachowujący rytmiczną precyzję.

powinna zadbać o czystą dykcję, akcent na podwójnych spółgłoskach oraz oddech prowadzony jak w śpiewanym *legato*, mimo że tekst jest recytacją. Wymaga to dużej świadomości fonetycznej i muzycznej (zob. przykład 4.24).



Przykład 4.24: G. Verdi, Aria „Attendo, attendo... Addio del passato” z III aktu opery „La traviata”, takty 1-9¹¹¹.

Właściwy recytatyw „Attendo, attendo...” powinien być wykonany głosem przygaszonym, z pogłosem wewnętrznego drżenia. Verdi notuje *con voce sepolcrale*¹¹² – co wskazuje na głęboki, ciemny koloryt głosu, jakby dochodzący z grobowej głębi. Emocjonalne szczyty fraz, takie jak „Ah, con tal morbo” (tłum. „Ach, przy takiej chorobie”¹¹³), powinny być prowadzone z napięciem, a sam skok interwałowy miękko załamany *glissandem* w dół (zob. przykład 4.25), ukazując bezsilność i rozpad.



Przykład 4.25: G. Verdi, Aria „Attendo, attendo... Addio del passato” z III aktu opery „La traviata”, takty 25-27¹¹⁴.

¹¹¹ „La traviata”; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.

¹¹² *Con voce sepolcrale* – wł. „głosem grobowym” lub „głosem jak z grobu”. Oznaczenie wykonawcze, które nakazuje użycie ciemnej, głęboko osadzonej barwy, pozbawionej blasku i energii, często w rejestrze dolnym.

¹¹³ Zob. tabela nr 7: Tekst i tłumaczenie arii „Attendo, attendo... Addio del passato” s. 101-102.

¹¹⁴ „La traviata”; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.

Pierwsza część arii A (takty 28 – 51) to lamentacyjna kantylena, prowadzona w tonacji a-moll, w trójdzielnym metrum 3/8. Verdi nie wymaga siły głosu, lecz przejrzystości i wyciszenia. W pierwszej frazie „Addio del passato...” (tłum. „Żegnajcie, radosne sny”¹¹⁵), brzmienie powinno być spójne, miękkie a linia wokalna prowadzona lekko, jakby półgłosem, z jednoczesnym precyzyjnym akcentowaniem w miejscach zaznaczonych synkopą (zob. przykład 4.26).



Przykład 4.26: G. Verdi, Aria „Attendo, attendo... Addio del passato” z III aktu opery „La traviata”, takty 30-34¹¹⁶.

Odcinek od frazy „L’amore d’Alfredo...” (takty 39–51) niesie ze sobą więcej napięcia – wymaga subtelnej *crescendo*, pełniejszego podparcia przeponowego oraz miękkiego, lecz intensywnego *legato* (zob. przykład 4.27). Tutaj też słyszalne staje się echo walca – niegdyś należącego do życia towarzyskiego Violetty, dziś będącego jego tragicznym wspomnieniem.

¹¹⁵ Zob. tabela nr 7: Tekst i tłumaczenie arii „Attendo, attendo... Addio del passato” s. 101-102.

¹¹⁶ „La traviata”; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.



Przykład 4.27: G. Verdi, Aria „Attendo, attendo... Addio del passato” z III aktu opery „La traviata”, takty 39-42¹¹⁷.

Część B (takty 52-68) stanowią swoista modlitwę wycieszenia. W pierwszych słowach „Ah! della traviata sorridi al desio...” (tłum. „Ach, uśmiechnij się do grzesznej” ¹¹⁸) Verdi redukuje środkowy rejestr do delikatnego parlendo na synkopowanych repetycjach z dodanym szesnastkowym ozdobnikiem. To najbardziej intymna prośba Violetty – wykonanie powinno być lekkie, przestrzenne, z dźwiękami osadzonymi płytko, ale precyzyjnie. Względna prostota melodyczna pozwala na wypełnienie każdej sylaby znaczeniem. Słowo „traviata”, wypowiedziane przez samą bohaterkę, niesie ciężar stygmatu – tu konieczna jest pokora w brzmieniu, bez jakiegokolwiek emfazy (zob. przykład 4.28).

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Zob. tabela nr 7: Tekst i tłumaczenie arii „Attendo, attendo... Addio del passato” s. 101-102.



Przykład 4.28: G. Verdi, Aria „Attendo, attendo...Addio del passato” z III aktu opery „La traviata”, takty 52-55¹¹⁹.

Repryza materiału muzycznego z części A przynosi dalsze osłabienie głosu. We frazie „Non la crima o fiore...” (tłum. „Żadna łza, ni kwiat”) należy unikać zbyt głębokiego osadzenia emisyjnego – głos powinien zabrzmieć jak echo, jak myśl mówiona szeptem (zob. przykład 4.29). Technicznie wskazane jest użycie półgłosu z oszczędnym *vibrato* i dużym podparciem.

357

I. Solo

pp dolciss.

I. Solo

pp dolciss.

I. Solo

pp dolciss. con espress.

el Non la - cri-ma o fio - re a - vrà la mia fos - sa, i

arco

Przykład 4.29: G. Verdi, Aria „Attendo, attendo...Addio del passato” z III aktu opery „La traviata”, takty 77-80¹²⁰.

¹¹⁹ „La traviata”; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.

¹²⁰ Ibidem.

W końcówce Verdi wprowadza zapis *un fil di voce*¹²¹ – ciekawą nić dźwięku, ostatni oddech. Wysokie a², bez akompaniamentu, powinno być lekkie, otwarte, pozbawione ciężaru – jak gdyby ciało nie mogło już dłużej wspierać głosu (zob. przykład 4.30). Ostateczne powtórzenie „tutto, tutto finì” powinno brzmieć nie jak lament, lecz jak ostateczne stwierdzenie faktu – z pełnym pokojem i wyciszeniem.



Przykład 4.30: G. Verdi, Aria „Attendo, attendo...Addio del passato” z III aktu opery „La traviata”, takty 101-105¹²².

Interpretacja wokalna arii „Addio del passato” to nie popis techniczny, ale test dojrzałości artystycznej śpiewaczki. Głos nie musi być silny – musi być prawdziwy. Od pierwszej deklamacji po finalne *fil di voce*, to głos przeprowadza słuchacza przez ostatnie chwile Violetty – nie jako kurtyzany, ale jako kobiety, która odważyła się kochać i odejść z godnością. Tu nie ma miejsca na teatralność – tylko na czystą, bolesną ludzką prawdę.

4.3. Duet Germonta i Violetty „Pura siccome un angelo...”

Duet „Pura siccome un angelo...” pochodzi z II aktu opery „La traviata” i stanowi kulminację dramatycznego spotkania pomiędzy Violettą a ojcem Alfreda – Giorgio Germontem. Mężczyzna przybywa do domu Violetty z pozoru z szacunkiem i wdzięcznością, lecz jego celem jest przekonanie jej, by zerwała związek z Alfredem.

W tej scenie nie chodzi jednak o uczucia, lecz o konwenansy, reputację i honor rodziny Germont – zwłaszcza młodszej córki, której przyszłe małżeństwo mogłoby

¹²¹ *Un fil di voce* – wł. dosł. „nić głosu”. Oznaczenie wykonawcze sugerujące maksymalne wyciszenie brzmienia.

¹²² „La traviata”; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.

zostać zrujnowane przez związek Alfreda z kurtyzaną. Germont odwołuje się do rozsądku i poczucia godności Violetty, a jego słynna fraza „Pura siccome un angelo” (zob. tabela nr 9) odnosi się właśnie do córki – czystej, niewinnej, godnej szacunku.

Tabela nr 9: Tekst i tłumaczenie duetu „Pura siccome un angelo...”¹²³

Tekst oryginalny w języku włoskim	Tłumaczenie na język polski
GERMONT <i>Pura siccome un angelo, Iddio mi diè una figlia; Se Alfredo nega riedere in seno alla famiglia, l'amato e amante giovine, cui sposa andar dovea, or si ricusa al vincolo che lieti, lieti ne rendeva. Deh non mutate in triboli le rose dell'amor, ah, non mutate in triboli le rose dell'amor! a'prieghi miei resistere no, no, non voglia il vostro cor, no, no.</i> VIOLETTA <i>Ah! comprendo. Dovrò per alcun tempo Da Alfredo allontanarmi... Doloroso sarà per me... pur...</i> GERMONT <i>Non è ciò che chiedo.</i> VIOLETTA <i>Cielo! Che più cercate? Offersi assai!</i> GERMONT <i>Pur non basta.</i> VIOLETTA <i>Volete che per sempre A lui rinunzi?</i> GERMONT <i>È d'uopo.</i> VIOLETTA <i>Ah no! Giammai! No, mai! Non sapete quale affetto</i>	GERMONT <i>Czystą jak anioł Bóg dał mi córkę. Jeśli Alfredo odmawia powrotu na łono rodziny, kochany i kochający młodzieniec, który miał zostać jej mężem, teraz odrzuca związek, który miał ich uszczęśliwić. Ach, nie zmieniajcie w ciernie róż miłości! Ach, nie zmieniajcie w ciernie róż miłości! Niech wasze serce nie opiera się moim prośbom, nie, nie!</i> VIOLETTA <i>Ach! Rozumiem. Na jakiś czas będę musiała oddalić się od Alfreda... To będzie bolesne dla mnie... lecz...</i> GERMONT <i>Tego nie żądam.</i> VIOLETTA <i>O niebios! Czego jeszcze chcecie? Już wiele poświęciłam!</i> GERMONT <i>Ale to wciąż za mało.</i> VIOLETTA <i>Chcecie, żebym na zawsze z niego zrezygnowała?</i> GERMONT <i>To konieczne.</i> VIOLETTA <i>Ach, nie! Nigdy! Nie, nigdy! Nie wiecie, jak żywe, jak ogromne uczucie płonie w moim sercu?</i>

¹²³ Tłumaczenie: Maria Kornelia Bogacka.

<i>vivo, immenso m'arda in petto? Che né amici, né parenti io non conto tra i viventi? E che Alfredo m'ha giurato che in lui tutto io troverò? Non sapete che colpita d'altro morbo è la mia vita? Che già presso il fin ne vedo? Ch'io mi separi da Alfredo? Ah, il supplizio è sì spietato, che morir preferirò!</i> GERMONT <i>È grave il sacrificio, ma pur tranquilla uditemi. Bella voi siete e giovane. Col tempo...</i> VIOLETTA <i>Ah, più non dite... V'intendo. M'è impossibile... Lui solo amar vogl'io!</i> GERMONT <i>Sia pure, ma volubile sovente è l'uom.</i> VIOLETTA <i>Gran Dio!</i> GERMONT <i>Un dì, quando le veneri il tempo avrà fuggite, fia presto il tedio a sorgere. Che sarà allor? Pensate, per voi non avran balsamo i più soavi affetti, poiché dal ciel non furono tai nodi benedetti.</i> VIOLETTA <i>È vero! È vero!</i> GERMONT <i>Siate di mia famiglia l'angel consolatore Violetta, deh, pensateci, ne siete in tempo ancor. È Dio che ispira, o giovine, tai detti a un genitor.</i> VIOLETTA <i>Così alla misera ch'è un dì caduta,</i>	<i>Že nie mam ani przyjaciół, ani rodziny, jakbym już nie należała do żyjących? A Alfredo przysiągł mi, że znajdę w nim wszystko? Nie wiecie, że inna choroba toczy moje życie? Že już bliski widzę koniec? Żebym miała się rozstać z Alfredem? Ach, ta męka byłaby tak okrutna, że wolę raczej umrzeć!</i> GERMONT <i>Wielką jest ta ofiara, ale posłuchajcie mnie spokojnie. Jesteście piękna i młoda. Z czasem...</i> VIOLETTA <i>Ach, nie mówcie więcej... Rozumiem was. To niemożliwe... Tylko jego chcę kochać!</i> GERMONT <i>Nawet jeśli tak, mężczyzna bywa często niestały.</i> VIOLETTA <i>Wielki Boże!</i> GERMONT <i>Pewnego dnia, gdy uroda ulegnie upływowi czasu, przyjdzie znudzenie. Co wtedy się stanie? Pomyślcie – nie będzie dla was ukojenia nawet w najśłodszych uczuciach, bo ten związek nie został pobłogosławiony przez niebo.</i> VIOLETTA <i>To prawda! To prawda!</i> GERMONT <i>Stań się dla mojej rodziny aniołem pocieszenia. Violetta, proszę, zastanów się, jeszcze nie jest za późno. To Bóg natchnął te słowa do ust ojca.</i> VIOLETTA <i>Tak więc dla nędzarki, która kiedyś upadła, nie ma już nadziei na odkupienie!</i>
--	---

<i>di più risorgere speranza è muta! Se pur benefico le indulga Iddio, l'uomo implacabil per lei sarà.</i> GERMONT <i>Siate di mia famiglia l'angiol consolator.</i> VIOLETTA <i>Ah! dite alla giovine sì bella e pura ch'avvi una vittima della sventura, cui resta un unico raggio di bene - che a lei il sacrifica e che morrà!</i> GERMONT <i>Piangi, piangi, o misera, supremo, il veggo, è il sacrificio che ora ti chieggo. Sento nell'anima già le tue pene; coraggio e il nobile tuo cor vincerà!</i> VIOLETTA <i>Dite alla giovine sì bella e pura ch'avvi una vittima della sventura, cui resta un unico raggio di bene che a lei il sacrifica - e che morrà!</i> GERMONT <i>Ah supremo, il veggo, è il sacrificio ch'ora ti chieggo. Sento nell'anima già le tue pene; coraggio e il nobile cor vincerà! Piangi, o misera!</i>	<i>Nawet jeśli Bóg okaże jej łaskę, człowiek będzie dla niej nieubłagany.</i> GERMONT <i>Stań się dla mojej rodziny aniołem pocieszenia.</i> VIOLETTA <i>Ach! Powiedz tej dziewczynie, tak pięknej i czystej, że istnieje ofiara nieszczęścia, której pozostał już tylko jeden promień dobra –i że dla niej się poświęci... i umrze!</i> GERMONT <i>Placz, płacz, biedna kobieto... Widzę – to ta najwyższa ofiara, której cię proszę. Czuję w duszy już twój ból. Odwagi – twoje szlachetne serce zwycięży!</i> VIOLETTA <i>Powiedz tej dziewczynie, tak pięknej i czystej, że istnieje ofiara nieszczęścia, której pozostał już tylko jeden promień dobra –i że dla niej się poświęci... i umrze!</i> GERMONT <i>Ach, widzę – to najwyższa ofiara, której cię proszę. Czuję w duszy już twój ból. Odwagi – twoje szlachetne serce zwycięży! Placz, biedna kobieto...</i>
---	---

Dla Violetty jest to scena bolesnego upokorzenia – zostaje jej jasno uświadomione, że mimo przemiany i poświęcenia, nadal nie jest godna społecznie. Pod wpływem próśb i argumentów Germonta Violetta podejmuje dramatyczną decyzję o odejściu od Alfreda – decyzję, która zdeteminuje jej dalszy los.

4.3.1. Kreowanie wizerunku postaci - analiza muzyczna „Pura siccome un angelo...”

Verdi podzielił scenę duetu na cztery wyraźnie zróżnicowane części, stopniowo rozwijając dramaturgię i napięcie. Zbudowana jest jak dramat psychologiczny, w którym napięcie narasta od pozornego spokoju do bolesnej decyzji o całkowitym poświęceniu. Kompozytor kształtuje dramaturgię tej sceny na poziomie wszystkich elementów dzieła muzycznego: struktury, faktury, harmonii, agogiki, melodyki, rytmiki oraz orkiestracji.

Przykładowo – liryczne kantyleny Germonta oparte są na spokojnych, rozciągniętych frazach w tonacji As-dur, podczas gdy dramatyczne załamanie Violetty ukazane jest za pomocą przyspieszenia tempa (*Vivacissimo*), zmian metrum oraz napięć harmoniczych między c-moll a C-dur. Faktura dialogowa przechodzi w gęstsza, bardziej dramatyczną, a rytmika staje się coraz bardziej nieregularna i emocjonalna. Budowa formalna w tej scenie została szczegółowo przedstawiona w tabeli nr 10.

Tabela 10: Struktura formalna sceny „Pura siccome un angelo...”

Część sceny	takty	Opis	Tonacja / Tempo / Metrum
Monolog Germonta	1–25	Spokojny, liryczny ton. Germont przedstawia swoją prośbę z pozorną łagodnością i ojcowskim autorytetem.	As-dur, <i>Allegro moderato</i> – <i>Cantabile</i> , 4/4
Dialog Violetty i Germonta	26–42	Odsłania rzeczywiste żądanie – rezygnację z miłości. Violetta zaczyna protestować.	As-dur, <i>Animando a poco a poco</i> , 4/4
Wielki monolog Violetty	43–87	Kulminacja emocji. Violetta wyznaje, że Alfredo to jej jedyna nadzieja i sens życia.	c-moll / C-dur, <i>Vivacissimo</i> , <i>agitato</i> , 6/8
Rozbudowany finałowy dialog	88–215	Scena rozwija się etapami: retoryka Germonta, załamanie Violetty, akceptacja decyzji i poruszające <i>Andantino cantabile</i> na zakończenie – pełne smutku i rezygnacji.	f-moll / Es-dur / es-moll, <i>Andantino</i> , 2/4 → 6/8

Scenę rozpoczyna partia barytonowa, która stanowi monolog Germonta (takty 1- 25). Choć ta pierwsza wypowiedź należy do ojca Alfreda, Verdi od początku tworzy aurę niepokoju, która otacza Violetę. Kompozytor wprowadza temat, w którym Germont przemawia spokojnie i z pozorną łagodnością. Symetryczne frazy melodyczne w ciepłej tonacji As-dur, o budowie okresowej rysują wizję stabilnego szczęścia jego ukochanej córki (zob. przykład 4.31). Linia melodyczna prowadzona jest z elegancją, retoryczną kantyleną, której towarzyszy delikatny, homofoniczny akompaniament w smyczkach wsparty długim, delikatnym brzmieniem instrumentów dętych.



Przykład 4.31: G. Verdi, Aria „Pura siccome un angelo...” z II aktu opery „La traviata”, takty 2-6¹²⁴.

Na słowach “Deh non mutate in triboli le rose dell’amor” (tłum.: „Ach, nie zmieniaj w ciernie róż miłości!”¹²⁵) Verdi chwilowo zmienia tonację na molową, co pogłębia dramat prośby i ujawnia ukrytą presję emocjonalną (zob. przykład 4.32). W tej części nie ma dramatycznych zwrotów – to celowy zabieg kontrastujący z wewnętrznym światem Violetty, który pozostaje w napięciu. Violetta milczy, ale Verdi muzycznie podkreśla, że już od pierwszego taktu jej los się waży.



Przykład 4.31: G. Verdi, Aria „Pura siccome un angelo...” z II aktu opery „La traviata”, takty 18-21¹²⁶.

¹²⁴ „La traviata”; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.

¹²⁵ Zob. tabela nr 9: Tekst i tłumaczenie arii „Pura siccome un angelo...” s. 112-114.

¹²⁶ „La traviata”; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.

W drugiej części sceny (takty 26 – 42), w której nawiązuje się muzyczny dialog pomiędzy Germontem a Violettą tempo rozmowy przyspiesza. Pojawiają się krótkie frazy, liczne przerwy i kontrastujące dynamiki. Violetta, początkowo łagodna, gdy uświadamia sobie, jak wielkiego wyrzeczenia żąda Germont z każdą repliką ukazuje narastające emocje. Przestrzeń muzyczna się zagęszcza, a jej frazy stają się coraz bardziej nasycone przerywanym *legato* i wybuchami emocji (zob. przykład 4.32). Germont odpowiada chłodno, bez ekspresji. To muzyczny obraz rozmowy asymetrycznej – Verdi wyraźnie koncentruje ekspresję na Violetcie, której świat zaczyna się chwiać. Scena kończy się okrzykiem negacji Violetty „Ah no! giammai!” (tłum. Ach, nie! Nigdy!”¹²⁷), który rozsadza konstrukcję frazy i rozbija napięcie dramatyczne.



Przykład 4.32: G. Verdi, Aria „Pura siccome un angelo...” z II aktu opery „La traviata”, takty 30-33¹²⁸.

Od wersu „Non sapete quale affetto” (tłum. „Nie wiesz jakie to uczucie”¹²⁹) rozpoczyna się wielki monolog Violetty. To centralny punkt całej sceny. Verdi oddaje Violetcie całą przestrzeń na pełną, dramatyczną kantylenę. Wraz ze zmianą tempa na *Vivacissimo* oraz metrum na 6/8, zmienia się również tonacja na pełne tragizmu, głębi i emocjonalnego nasycenia c-moll. Linie wokalne są szerokie, o dużej amplitudzie, rozbudowanej melizmatyce i znaczących skokach interwałowych. W partii tej występują ostre zmiany dynamiki i akcenty rytmiczne, rytmy synkopowane (zob. przykład 4.33.), podkreślające rozdarcie emocjonalne Violetty.

¹²⁷ Zob. tabela nr 9: Tekst i tłumaczenie arii „Pura siccome un angelo...” s. 112-114.

¹²⁸ „La traviata”; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.

¹²⁹ Zob. tabela nr 9: Tekst i tłumaczenie arii „Pura siccome un angelo...” s. 112-114.



Przykład 4.33: G. Verdi, Aria „Pura siccome un angelo...” z II aktu opery „La traviata”, takty 43-47¹³⁰.

W finałowej frazie (przykład 4.34, takty 74–80), Verdi zestawia długie wartości rytmiczne z pełnym brzmieniem orkiestry, a dźwięki w najwyższym rejestrze sopranowym – zwłaszcza na słowach “Ah, il supplizio è sì spietato, che morir preferirò!” (tłum. „Ach, ta męka byłaby tak okrutna, że wolę raczej umrzeć!”¹³¹) ukazują ogrom cierpienia i heroizmu bohaterki, dla której rozstanie z Alfredo równa się śmierci.

Verdi otwiera tu przestrzeń na ekspresję skrajną, ale też głęboko ludzką – muzyka staje się emocjonalnym lustrem wewnętrznego bólu Violetty.

¹³⁰ „La traviata”; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.

¹³¹ Zob. tabela nr 9: Tekst i tłumaczenie arii „Pura siccome un angelo...” s. 112-114.

Przykład 4.34: G. Verdi, Aria „Pura siccome un angelo...” z II aktu opery „La traviata”, takty 78-82¹³².

Finał całej sceny (takty 88 – 215) Verdi buduje jako pełnoprawną scenę dramatyczno-dialogową. Poszczególne jej odcinki przynoszą nowe barwy i napięcia. Ten rozbudowany duet otwiera recytatywny łącznik (takty 88 – 108), w którym w partii Germonta dominuje deklamacyjność i napięcie harmoniczne. Akompaniament staje się bardziej urywany, dialog rytmicznie zacieśniony. Gdy Violetta wykrzykuje „Gran Dio!”, orkiestra nagle milknie (zob. przykład 4.35) – efekt wywołany jest nagłym przerwaniem intensywnego, chromatycznego akompaniamentu orkiestrowego oraz narastających w *crescendo* repetycji w partii barytonowej, gdzie Germond dosadnie wypowiada ostatni,

¹³² „La traviata”; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.

ale jakże bolesny argument: „ma volubile sovente è l'uom” (tłum. „...a i mężczyzna często niestały jest”¹³³). To krzyk wewnętrznego rozdarcia, samotności i utraty sił.

Przykład 4.35: G. Verdi, Aria „Pura siccome un angelo...” z II aktu opery „La traviata”, takty 104-108¹³⁴.

W dalszej części (takty 108 – 157) partia barytonowa rozbudowuje się do większego solo. Frazy są szersze, melodyjnie eleganckie, ale w kontekście – lodowate. Germont mówi logicznie, ale bez serca, używając retoryki i logiki lecz nie pokazując emocji. Violetta łamie się pod naciskiem w sopranowym cichym kontrapunkcie “È vero!” (tłum. „to prawda”¹³⁵). Jest to jedno z najbardziej przejmujących miejsc w scenie – prostota tej frazy kontrastuje z jej tragiczną wymową. W odpowiedzi Violetty Verdi stosuje drastyczne zestawienie rytmicznych repetycji Germonta z kantylenową i pełną bólu frazą sopranową (zob. przykład 4.36a i 4.36b). Melodia staje się bardziej stłumiona, osadzona w średnicy rejestru, o ograniczonym zakresie – jakby głos Violetty tracił siłę. Jej frazy są wycofane, krótkie, melancholijne, Kompozytor dopisuje wskazówkę *con*

¹³³ Zob. tabela nr 9: Tekst i tłumaczenie arii „Pura siccome un angelo...” s. 112-114.

¹³⁴ „La traviata”; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.

¹³⁵ Zob. tabela nr 9: Tekst i tłumaczenie arii „Pura siccome un angelo...” s. 112-114.

estremo dolore, która zamyka emocjonalny świat bohaterki w geście rezygnacji i pożegnania z nadzieją.



Przykład 4.36a: G. Verdi, Aria „Pura siccome un angelo...” z II aktu opery „La traviata”, takty 133- 135¹³⁶.



Przykład 4.36b: G. Verdi, Aria „Pura siccome un angelo...” z II aktu opery „La traviata”, takty 138- 139¹³⁷.

W końcowym fragmencie sceny, finałowym dialogu prowadzonym w spokojnym *Andante Cantabile* (takty 160 – 215) Verdi komponuje pełen współczucia, lecz zróżnicowany dramat muzyczny. Frazy sopranu i barytonu budowane są ponownie na zasadzie kontrastu: frazy Germonta są spokojne, zrównoważone, melodyjnie płynne, natomiast linia melodyczna sopranu jest przejmująca, nieco odrealniona, jakby z drugiego

¹³⁶ „La traviata”; partytura, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1914, wznowienie: Dover Publications, Mineola 1990.

¹³⁷ Ibidem.

świata. Kompozytor często stosuje zmiany trybu tonacji Es-dur na es-moll. Z czasem linie wokalne zaczynają się przeplatać, nakładać, wchodzić w kontrapunkt i zlewać się w dramatycznej jedności, która jednak nie daje wrażenia zgody – to bardziej wspólne milczenie dwóch osób rozdzielonych losem.

Cała scena została skonstruowana jako wewnętrzny dramat Violetty, którego Verdi nie ilustruje – lecz współodczuwa. Kompozytor wykorzystuje:

- zmiany tonacji (As-dur → c-moll → F-dur → a-moll → Es-dur/es-moll),
- stopniowe zagęszczanie faktury,
- przemienność struktur homofonicznych i kontrapunktycznych,
- ostre kontrasty dynamiczne i agogiczne.

W ten sposób prowadzi postać Violetty od protestu i gniewu przez załamanie aż do heroicznej rezygnacji. Muzyka mówi więcej niż słowa – to psychologiczna opowieść o złamanym sercu, rozpisana na orkiestrę, linię wokalną i milczenie między dźwiękami.

4.3.2. Ekspresja wykonawcza – analiza wokalna „Pura siccome un angelo...”

Partia Violetty w tej scenie należy do najbardziej wymagających interpretacyjnie w całej operze. Wokalistka musi nie tylko wykazać się pełnym panowaniem nad techniką wokalną, ale także subtelnie zbudować psychologiczny portret bohaterki, której emocjonalna przemiana rozgrywa się na oczach słuchacza w ciągu kilku minut muzyki. Sopranistka powinna budować dramaturgię swojej partii w ścisłym odniesieniu do ekspresji partii barytonowej, wobec której każda jej fraza stanowi reakcję i dopełnienie.

Choć część pierwsza sceny należy wokalnie wyłącznie do partii barytonowej, interpretacja sopranu rozpoczyna się już w warstwie aktorskiej i scenicznej. Wokalistka musi zbudować napięcie bez śpiewu – reakcja mimiczna, postawa, wewnętrzne poruszenie w kontrze do spokoju Germonta są tu kluczowe. Warto, by śpiewaczka miała pełną świadomość kantyleny barytonu – jej zbyt liryczny charakter może sprawić, że Violetta stanie się „ofiara” jego przekonującej narracji.

Rozpoczynający się w takcie 26 dialog Violetty i Germonta to pierwsze wokalne wejście sopranu w tej scenie. Wypowiedzi bohaterki są krótkie, ale nacechowane rosnącym niepokojem i próbą zrozumienia intencji rozmówcy. Wokalnie wymaga to precyzji w artykulacji i wyczucia frazy, która ma wyraźnie charakter recytatywny. Przy ostatnich wypowiedziach, krótkich motywach podkreślonych wzmożonym *accelerando*

a poco a poco, Violetta nie może być jeszcze dramatycznie rozedrgana, ale już wyczuwa zagrożenie. Szczególnie istotne są tu akcenty deklamacyjne na słowach „*cercate*” i „*assai*”, pojawiające się na ósemkach, na mocnych częściach taktu – to one dyktują zmianę tempa i budują dramatyzm (zob. przykład 4.37).



Przykład 4.37: G. Verdi, Aria „Pura siccome un angelo...” z II aktu opery „La traviata”, takty 32-35¹³⁸.

Śpiewaczka powinna budować napięcie przez subtelne zmiany barwy i napięcia w głosie, przyciemniając ton i intensyfikując brzmienie do kulminacyjnego „Ah no! giammai!” w pełnym diapazonie, używając kontrolowanego, lecz dramatycznego vibrata (zob. przykład 4.38, takty 38–40). Ten moment powinien wyraźnie zasygnalizować sprzeciw kobiety, która nie chce zrezygnować ze swojej miłości.

Wielki monolog Violetty (takty 43 – 87) to najważniejszy moment w tej scenie z punktu widzenia partii sopranowej. Linia wokalna staje się bardziej rozbudowana, pełna dramatycznych zwrotów, skoków interwałowych, nagłych zmian dynamiki i prowadzona w szybkim tempie. Wymaga to nie tylko nienagannej techniki oddechowej i emisji, ale także głębokiej świadomości emocjonalnej. Violetta przechodzi od błagalnego tonu, przez rozżalenie i rozpacz, aż po rodzaj wewnętrznej desperacji.

Wokalistka musi tu umiejętnie operować falowaniem frazy, retoryką wokalną (pauzy, akcenty, rubato) oraz precyzyjnie kształtować dynamikę – często kontrastującą nawet w obrębie jednej frazy. Lekkość w operowaniu głosem i jasna barwa w szybkich, urywanych motywach, zestawione z pełnym brzmieniem na wydłużonych wysokich dźwiękach oraz ciemną barwą na zakończeniach fraz w niskim rejestrze, wymagają

¹³⁸ Ibidem.

nienagannego przygotowania technicznego, by osiągnąć pełnię efektu interpretacyjnego (zob. przykład 4.38).



Przykład 4.38: G. Verdi, Aria „Pura siccome un angelo...” z II aktu opery „La traviata”, takty 56-60¹³⁹.

Ekspresyjna artykulacja tekstu oraz kontrola nad intonacją w częstych modulacjach harmonicznym są niezbędne, by w pełni oddać argumenty, które przedstawia kobieta próbująca wyjaśnić Germontowi, co znaczy dla niej życie bez Alfreda.

Finał tego fragmentu (takty 65–87) nabiera tempa (*ancor più vivo*), a w brzmieniu przypomina wirujący, szaleńczy walc. Ważne jest, by pomimo szybkiego tempa nie skracać wartości rytmicznych – wydłużonych przez kompozytora i oznaczonych akcentami – oraz zachować płynność legata z nienaganną precyzją intonacyjną w dramatycznie opadającej chromatyce (zob. przykład 4.39).



Przykład 4.39: G. Verdi, Aria „Pura siccome un angelo...” z II aktu opery „La traviata”, takty 75-80¹⁴⁰.

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Ibidem.

W odpowiedzi w partii barytonowej Germont stanowczo i sucho podaje ostatnie argumenty, którym Violetta poddaje się z powolną rezygnacją, powtarzając jak echo krótkie motywy na słowach „È vero”.

Finał sceny to rozbudowany dialog rozciągający się w taktach 88–215. W tej części duet osiąga kulminację emocjonalną. Violetta nie jest już biernym odbiorcą – jej głos staje się równorzędnym partnerem wobec barytonu. Szczególnie trudne są fragmenty, w których głosy splatają się w imitacjach lub kontrapunkcie – wymagają one ścisłego współdziałania wykonawców, zarówno intonacyjnie, jak i interpretacyjnie (zob. przykład 4.40, takty 146–150).



Przykład 4.40: G. Verdi, Aria „Pura siccome un angelo...” z II aktu opery „La traviata”, takty 146-148¹⁴¹.

Śpiewaczka powinna umiejętnie balansować między dramatyzmem a liryzmem, eksponując kolejne etapy emocjonalnego załamania: bunt, rezygnację, a na końcu – cichą, pełną żalu akceptację. W końcowym *Andantino cantabile* pojawia się niezwykle wymagająca wokalnie i emocjonalnie fraza „Dite alla giovine...” (tłum. „Powiedz tej dziewczynie” ¹⁴²), w której sopranistka musi osiągnąć wyjątkową miękkość i przejrzystość tonu – nie może być to lament, lecz wyraz szlachetnego poświęcenia (zob. przykład 4.41).

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Zob. tabela nr 9: Tekst i tłumaczenie arii „Pura siccome un angelo...” s. 112-114.



Przykład 4.41: G. Verdi, Aria „Pura siccome un angelo...” z II aktu opery „La traviata”, takty 160-163¹⁴³.

Szczególnie ważne jest tu *legato* – poprzez maksymalnie wydłużone samogłoski w każdej sylabie, kontrolowane *vibrato*, maksymalne wsparcie oddechowe oraz czystość intonacyjna, zwłaszcza w wysokim rejestrze.

Interpretacja partii Violetty w scenie „Pura siccome un angelo...” stanowi ogromne wyzwanie wokalne i aktorskie. Wymaga nie tylko perfekcyjnego opanowania warsztatu technicznego, ale również głębokiej empatii scenicznej oraz wrażliwości muzycznej. Każda fraza sopranowa musi pozostawać w ścisłej relacji z wypowiedziami Germonta, reagować na nie emocjonalnie i dramaturgicznie. Tylko pełna świadomość współlistnienia tych dwóch partii – sopranowej i barytonowej – pozwala zbudować spójną, wielowymiarową interpretację, która odda psychologiczną głębię tej niezwyklej sceny.

¹⁴³ Ibidem.

Rozdział V. Obraz muzyczny Mimi z opery „La bohème” G. Pucciniego

Mimi, centralna postać opery „La bohème” (pol. „Cyganeria”) Giacomina Pucciniego, to przykład bohaterki wywodzącej się z estetyki weryzmu, gdzie realizm emocjonalny i naturalizm codzienności odgrywają kluczową rolę. Inspiracją dla libretta była powieść Henri Murgera „Scènes de la vie de bohème”, ukazująca życie paryskiej bohemy – młodych artystów, którzy mimo biedy i braku stabilizacji egzystencjalnej, żyją pełnią emocji, miłości i twórczej pasji.

Prace nad operą „La bohème” Puccini rozpoczął w 1893 roku, tuż po sukcesie „Manon Lescaut”. Kompozytor nawiązał współpracę z librecistami Luigi Illicą i Giuseppe Giacosa, którzy wspólnie opracowali tekst opery na podstawie dzieła Murgera. Proces twórczy był trudny i burzliwy – równolegle inny włoski kompozytor, Ruggero Leoncavallo, pracował nad własną wersją „La bohème”, co wywołało publiczny konflikt pomiędzy oboma artystami. Ostatecznie to Puccini osiągnął sukces, a jego dzieło miało swoją premierę 1 lutego 1896 roku w Teatro Regio w Turynie, pod batutą młodego wówczas Artura Toscaniniego.

W warstwie muzycznej „La bohème” stanowi wyjątkowe połączenie melodyjnej inwencji, subtelnej instrumentacji oraz dramatycznego wyczucia nastroju i emocji. Puccini z ogromną wrażliwością operuje środkami muzycznymi, aby oddać psychologiczną prawdę postaci, a Mimi jest jednym z najdoskonalszych przykładów tej techniki.

Puccini kreśli portret Mimi przy pomocy delikatnych linii melodycznych, bogatej harmonii i wyrafinowanej orkiestracji, które oddają jej kruchość, romantyczność i tragiczny los. Partie wokalne Mimi, zwłaszcza arie „Sì, mi chiamano Mimi” oraz „Donde lieta uscì”, wymagają od wykonawczyni wyjątkowej umiejętności kształtowania frazy, kontroli dynamiki oraz emocjonalnej prawdy interpretacyjnej, aby w pełni oddać autentyczność i dramatyzm tej postaci.

5.1. Aria “Sì, mi chiamano Mimi”

Aria „Sì, mi chiamano Mimi” pojawia się w I akcie opery „La bohème”, zaraz po pierwszym spotkaniu Mimi i Rodolfa. Bohaterka zjawia się w poddaszu poetów, prosząc o pomoc – gaśnie jej świeczka. Po krótkim dialogu i symbolicznym „przypadkowym”

zgubieniu klucza, między Mimì a Rodolfem zaczyna się rodzić uczucie. Aria Mimì pełni funkcję swoistego autoportretu – to moment, w którym bohaterka przedstawia siebie, odsłania swoją wrażliwość, prostotę i kruchość, ale również delikatną siłę wewnętrzną.

Jej wypowiedź jest pełna wdzięku i subtelności. Mimì nie kreuje się na bohaterkę tragiczną – przeciwnie, mówi o sobie z pewnym dystansem, lirycznie i naturalnie. Puccini doskonale oddaje to w muzyce: aria rozwija się płynnie, z delikatną melodią, która wznosi się i opada zgodnie z emocjami bohaterki. Nie ma tu dramatycznych zwrotów – dominuje intymność i szczerość, co kontrastuje z późniejszym rozwojem wydarzeń w operze (zob. tekst wraz z tłumaczeniem w tabeli nr 11).

Tabela nr 11: Tekst i tłumaczenie arii „Sì, mi chiamano Mimì”¹⁴⁴

Tekst oryginalny w języku włoskim	Tłumaczenie na język polski
<i>Sì, mi chiamano Mimì, ma il mio nome è Lucia. La storia mia è breve. A tela o a seta ricamo in casa e fuori... Son tranquilla e lieta, ed è mio svago far gigli e rose. Mi piaccion quelle cose che han sì dolce malia, che parlano d'amor, di primavera, che parlano di sogni e di chimere, quelle cose che han nome: poesia...</i> <i>Lei m'intende?</i> <i>Mi chiamano Mimì – il perché non so. Sola, mi fo il pranzo da me stessa, non vado sempre a messa, ma prego assai il Signor. Vivo sola, soletta là in una bianca cameretta: guardo sui tetti e in cielo;</i> <i>ma quando vien lo sgelo il primo sole è mio,</i>	<i>Tak, nazywają mnie Mimì, ale moje imię to Lucia. Moja historia jest krótka. Haftuję na płótnie lub jedwabiu, w domu i poza nim... Jestem spokojna i pogodna, a moją rozrywką jest wyszywanie lilii i róż. Lubię te rzeczy, które mają w sobie tak słodką magię, które mówią o miłości, o wiosnie, które opowiadają o marzeniach i fantazjach – te rzeczy, które nazywają się: poezją...</i> <i>Czy pan mnie rozumie?</i> <i>Nazywają mnie Mimì – nie wiem, dlaczego. Sama sobie robię obiad, nie zawsze chodzę do kościoła, ale modłę się często. Żyję sama, całkiem sama w małym białym pokoiku: patrzę na dachy i niebo.</i> <i>Ale gdy przychodzi odwilż, pierwszy promień słońca należy do mnie,</i>

¹⁴⁴ Tłumaczenie: Maria Kornelia Bogacka.

<i>il primo bacio dell'aprile è mio! Il primo sole è mio!</i>	<i>pierwszy pocałunek kwietnia jest mój! Pierwszy promień słońca – mój!</i>
<i>Germoglia in un vaso una rosa... Foglia a foglia la spio! Così gentil il profumo d'un fiore! Ma i fior ch'io faccio, Ahimè, non han odore!</i>	<i>W doniczce wyrasta róża... Liść po liściu ją podglądam! Jakże delikatny jest zapach kwiatu... Ale te kwiaty, które ja robię – ach, one nie pachną!</i>
<i>Altro di me non le saprei narrare: sono la sua vicina che la vien fuori d'ora a importunare.</i>	<i>Więcej nie potrafiłabym o sobie opowiedzieć: jestem tylko sąsiadką, która przyszła nie w porę zawracać głowę.</i>

Powyższy tekst pełni w operze funkcję lirycznego autoportretu bohaterki, ukazuje Mimì jako osobę nieśmiałą, skromną i czułą, żyjącą w świecie prostych emocji i subtelnych doznań. Jej opowieść jest przepełniona obrazami codzienności – haftowania, obserwowania przyrody, samotnego życia w małym białym pokoiku – które nabierają poetyckiego wymiaru. Mimì mówi o sobie z naturalnością, bez patosu, ale z głębokim wewnętrznym światłem. Szczególnie uderzająca jest delikatność i duchowa czystość tej postaci – bohaterka nie roztacza przed Rodolfem dramatycznej wizji swojego losu, lecz w prostych słowach wyjawia prawdę o swoim świecie i jego kruchości. Zakończenie arii – przyznanie, że tworzone przez nią kwiaty „nie mają zapachu” – niesie subtelny, niemal przeczuwalny cień tragizmu.

5.1.1. Kreowanie wizerunku postaci - analiza muzyczna arii *Sì, mi chiamano Mimì*”

Aria przyjmuje stosunkowo swobodną strukturę ronda, a składają się na nią: część A (takty 1-14), część B (takty 15-25), część A¹ (takty 26-48), część C (takty 49-59) oraz część B¹ (takty 60-72). Zgodnie z dramaturgicznym i muzycznym przebiegiem dzieła, poszczególne sekcje można pogrupować w trzy większe fragmenty:

- I obejmuje części A, B i A¹, utrzymane w stylu recytatywnym, z silnym akcentem narracyjnym i deklamacyjnym.
- II (część C) łączy elementy recytatywu i stylu kantylenowego, stanowiąc przejście ku lirycznemu ujęciu.
- III (część B¹) to właściwa kulminacja arii – fragment o charakterze kantylenowym, bliskim stylowi klasycznej arii lirycznej.

Tabela nr 12: Struktura formalna arii „Sì, mi chiamato Mimi”

Fragmenty	Części	Takty	Charakterystyka muzyczna	Styl / Funkcja dramaturgiczna
I	A	1–14	Cicha, spokojna kantylena na tle delikatnej orkiestracji	Recytatyw narracyjny, wprowadzenie do autoportretu
	B	15–25	Umiarkowanie śpiewna linia melodyczna, lekko przyspieszająca frazowanie	Styl deklamacyjny z elementami liryki
	A1	26–48	Powrót tematu A z lekkimi zmianami rytmicznymi i intonacyjnymi	Kontynuacja narracji, utrwalenie obrazu bohaterki
II	C	49–59	Melodyjne napięcie, zmienność harmoniczną, pełniejsza orkiestracja	Styl mieszany: recytatyw i kantylena, zapowiedź liryzmu
III	B1	60–72	Rozbudowana kantylena o pełnym, śpiewnym charakterze	Styl arii lirycznej, kulminacja emocjonalna

Aria „Sì, mi chiamato Mimi” stanowi jedno z najczystszych lirycznych ogniw w całym dziele Pucciniego. To subtelny, ale głęboko prawdziwy portret bohaterki, w którym kompozytor rezygnuje z dramatycznych efektów na rzecz intymnej, niemal kameralnej emocjonalności. Mimi mówi o sobie z czułością, z odrobiną nieśmiałości, ale też z cichą dumą i nadzieją. Cała struktura muzyczna, zmienność tempa, miękka orkiestracja i dźwiękowa poezja służą właśnie temu – ukazaniu prawdy wewnętrznej tej prostej dziewczyny, która wbrew codziennej biedzie – kocha życie.

Pierwsza część A (takty 1 – 14) rozpoczyna się w spokojnym tempie *Lento*, w tonacji D-dur, ale harmonia już od początku pozostaje płynna i pełna subtelnych typowych dla Pucciniego rozszerzeń tonalnych. Kompozytor wprowadza modulacje i kadencje dominantowe, które nie prowadzą do pełnego rozładowania napięcia, tworząc wrażenie niedopowiedzenia i zawieszenia w czasie.

Linia wokalna Mimi opiera się na przebiegach sekundowych i delikatnych skokach interwałowych, przeplatanych fragmentami deklamacyjnymi opartymi na repetycjach (zob. przykład 5.1). Charakterystyczna dla tej sekcji jest naturalność i narracyjność fraz – bohaterka nie „śpiewa” w tradycyjnym sensie operowym, lecz opowiada o sobie z łagodnym uśmiechem, jakby chciała nie wystraszyć słuchacza swoją obecnością.



Przykład 5.1: G. Puccini, Aria „Si, mi chiamano Mimi” z I aktu opery „La bohème”, takty 1-7¹⁴⁵.

Już tu ujawnia się główny rys muzycznego portretu bohaterki: intymność zamiast dramatyzmu. Mimi nie potrzebuje efektownych tematów – jej szczerść rozbrzmiewa w pauzach, w prostych kadencjach, w subtelnych zmianach barwy głosu. W tej pozornej zwyczajności kryje się głęboka poezja.

W kolejnej części B (takty 15 – 25) aria lekko przyspiesza (*Andante calmo*), a Puccini zaczyna operować elastycznością tempa w sposób charakterystyczny dla swojego stylu. Tempo zmienia się w niemal niezauważalny sposób – zwalnia i przyspiesza zgodnie z rytmem emocji Mimi, a nie metronomu. To jeden z przejawów jego mistrzostwa: emocja staje się formą, a zmienność agogiki odzwierciedla subtelne niuanse psychologii postaci.

W tej części Mimi mówi o tym, co lubi – o poezji, marzeniach, rzeczach, które „mówią o wiosnie”. Jej głos staje się lżejszy, bardziej śpiewny, a orkiestracja rozjaśnia się, ukazując wrażliwość codzienności, czyniąc z niej poezję drobnych rzeczy. Punktem kulminacyjnym jest motyw wiosny, w którym głos sopranowy wspina się na a^2 , delikatnie, bez dramatyzmu, ilustrowany kolorystyką oboju, fletu i harfy (zob. przykład 5.2). Nie ma tu monumentalizmu – tylko wdźwięk, miękkość i marzenie.

¹⁴⁵ „La bohème” (partytura), wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1920, ponowne wyd. 1950.

Przykład 5.2: G. Puccini, Aria „Sì, mi chiamano Mimi” z I aktu opery „La bohème”, takty 17-19¹⁴⁶.

W części A¹ (takty 26 – 48) następuje powrót materiału z początku arii, ale rozwinięty, bardziej kantylenowy. Mimì zaczyna mówić o swojej samotności – ale wciąż bez patosu. Jej głos nadal brzmi miękko utrzymany w średnim rejestrze. Choć tempo znacznie przyspiesza (*Allegretto moderato*) frazy są coraz dłuższe, jakby rozciągała je tęsknota. Melodyka i rytmika bazują na nieskomplikowanych motywach co odzwierciedla prostotę codzienności, o której opowiada bohaterka. Największą rolę ekspresyjną pełnią tu zmiany agogiczne (zob. przykład 5.3).

¹⁴⁶ Ibidem.



Przykład 5.3: G. Puccini, Aria „Sì, mi chiamano Mimi” z I aktu opery „La bohème”, takty 36-40¹⁴⁷.

To tu szczególnie mocno wybrzmiewa rola ciszy i pauzy jako środka ekspresji. Każde zatrzymanie, każde opóźnienie zakończenia frazy ma znaczenie emocjonalne. Bohaterka pozwala sobie na chwilę zawahania, na cień melancholii – ale cały czas pozostaje wierna swojej prostocie. Jej samotność nie jest dramatem scenicznym, lecz spokojnym opisem prozaicznej rzeczywistości.

Część C (takty 49 – 59) moment przełomowy – Mimì opowiada o pierwszym promieniu słońca, o pierwszym pocałunku wiosny, i krzyczy (niewerbalnie) z ekscytacją: „Il primo sole è mio!” (tłum. „pierwszy promień słońca należy do mnie”¹⁴⁸).

Tu właśnie zachłanność życia staje się motywem centralnym. Puccini zmienia kolorystykę orkiestry – pojawiają się instrumenty dęte drewniane (flet, obój), tremola w smyczkach, subtelne wsparcie harfy. Harmonia nabiera ruchu, pojawiają się rozszerzenia, zmiany tonacyjne i emocjonalna progresja. Linia wokalna unosi się w szerokich frazach, wznosząc się jak Mimì ku światłu. To nie jest już cicha dziewczyna – to młoda kobieta, która chce żyć, która ma odwagę powiedzieć „to moje!” o czymś, co mogłoby wydawać się tylko chwilą. Ta chwila – w świecie Mimì – znaczy wszystko (zob. przykład 5.4).

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ Zob. tabela nr 11: Tekst i tłumaczenie arii „Sì, mi chiamano Mimi” s. 128-129.



Przykład 5.4: G. Puccini, Aria „Sì, mi chiamano Mimi” z I aktu opery „La bohème”, takty 53-56¹⁴⁹.

W finałowej części arii - B¹ (takty 60 – 72) powraca motyw z sekcji B – ale wzbogacony, bardziej liryczny, o pełnym, śpiewnym charakterze. To właśnie tu Mimì wypowiada słynne słowa „Ma i fior ch’io faccio, ahimè, non han odore” (tłum. „Ale te kwiaty, które robię, ach, nie mają zapachu”¹⁵⁰). To poetyckie podsumowanie całej arii. Kwiaty, które tworzy, są piękne, ale bez zapachu – symbolizują jej życie: kruche, pozbawione trwałości, jakby piękne, ale z góry skazane na zniknięcie. A jednak Mimì nie mówi tego z żalem – tylko z łagodną akceptacją.

Muzyka nie dramatyzuje – tylko oddycha razem z nią. Barwa orkiestry znów się wycisza, frazy opadają, dźwięki się rozrzedzają – jakby wszystko, co miało być powiedziane, właśnie się dokonało.

Aria „Sì, mi chiamano Mimì” kończy się krótkim, niemal recytatywnym epilogiem, który naturalnie przechodzi w dalszy dialog z Rodolfem. To ostatnie zdanie Mimì w tej scenie jest jakby zawstydzonym podsumowaniem jej opowieści – pełne prostoty i skromności (zob. przykład 5.5).

To piękne dopełnienie arii – pełne skruchy, prostoty i wdzięku, które tylko pogłębia obraz Mimì jako postaci nieśmiałej, czulej, bardzo ludzkiej. A muzycznie to już nie kantylena – tylko ciche, prawie mówione pożegnanie z arią.

¹⁴⁹ „La bohème” (partytura), wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1920, ponowne wyd. 1950.

¹⁵⁰ Zob. tabela nr 11: Tekst i tłumaczenie arii „Sì, mi chiamano Mimì” s. 128-129.



Przykład 5.5: G. Puccini, Aria „Sì, mi chiamano Mimi” z I aktu opery „La bohème”, takty 71-72¹⁵¹.

Aria „Sì, mi chiamano Mimi” stanowi mistrzowskie studium intymności w operowej narracji. Poprzez swobodną strukturę ronda, subtelną orkiestrację, zmienność tempa oraz precyzyjnie modelowaną linię melodyczną, Puccini tworzy muzyczny obraz bohaterki, której emocjonalność zawarta jest w prostocie i czułości wypowiedzi. Muzyka – daleka od dramatyzmu – oddycha wraz z Mimi, podkreślając nie jej wielkość, lecz człowieczeństwo.

Konstrukcja arii wspiera budowę postaci: od powściągliwej prezentacji, przez coraz odważniejsze odsłanianie wewnętrznego świata, aż po pełną tęsknoty kulminację i ciche zamknięcie. Analiza ujawnia, że kluczowym środkiem ekspresji Pucciniego jest nie tylko melodia czy harmonia, lecz także pauza, rubato, barwa orkiestry i cisza – czyli wszystko to, co pozwala słyszeć emocje, zanim zostaną wypowiedziane.

5.1.2. Ekspresja wykonawcza – analiza wokalna arii „Sì, mi chiamano Mimi”

Interpretacja arii „Sì, mi chiamano Mimi” opiera się na subtelnej konstrukcji muzycznej oraz intymnym, poetyckim obrazie postaci. Puccini kreuje bohaterkę nie poprzez dramatyzm, lecz przez prostotę i emocjonalną prawdę, ukrytą w najdrobniejszych niuansach linii melodycznej, tempa, frazy i koloru głosu. Każdy fragment arii stawia przed wykonawczynią inne zadania – zarówno techniczne, jak i interpretacyjne – które mają służyć konsekwentnemu budowaniu postaci Mimi. Jej portret wokalny oparty jest na delikatnym napięciu między nieśmiałością a tęsknotą, między codziennością a poezją.

¹⁵¹ „La bohème” (partytura), wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1920, ponowne wyd. 1950.

Pierwsze takty arii stanowią muzyczną autoprezentację Mimì – zawstydzoną, prostą, ale pełną ukrytych emocji. Pierwsza sylaba „Sì” powinna być zaśpiewana odrobinę ciszej, z uczuciem nieśmiałości. Dźwięk e¹ - otwierający frazę - winien być nasycony i miękki. Pojawiające się w dalszej części przebiegu melodycznego interwały zwiększone – m.in. b¹–e² oraz f²–gis¹ – oddają napięcie emocjonalne bohaterki i wymagają precyzyjnej kontroli intonacyjnej oraz płynnego prowadzenia frazy (zob. przykład 5.6).



Przykład 5.6: G. Puccini, Aria „Sì, mi chiamano Mimì” z I aktu opery „La bohème”, takty 1-5¹⁵².

Końcówka pierwszej frazy zawiera skok o kwintę, który można delikatnie złagodzić glissandem (zob. przykład 5.6). W środkowym fragmencie części A (takty 1- 14) pojawiają się repetycje rytmiczne – wymagają one wyrazistej dykcji i skupienia na tekście. Mimì zdaje się mówić bardziej niż śpiewać – podkreśla to narracyjny charakter fraz. Ich długość oraz napięcie emocjonalne rośnie – ostatnia fraza, z opadającym interwałem septymowym f²–gis¹, prowadzi do słowa „mio”, które powinno być muzycznym i emocjonalnym zwieńczeniem wypowiedzi, z delikatnym zwolnieniem tempa i przyciemnieniem barwy (zob. przykład 5.7).

¹⁵² Ibidem.



Przykład 5.7: G. Puccini, Aria „Si, mi chiamano Mimì” z I aktu opery „La bohème”, takty 11-12¹⁵³.

W drugiej części B (takty 15 – 25) głos Mimì staje się lżejszy, a linia melodyczna bardziej śpiewna. Ruch triolowy w takcie 16 wymaga elastycznej kontroli oddechu i precyzyjnej artykulacji, ponieważ tekst jest gęstszy sylabicznie. Fraza osiąga punkt kulminacyjny w dźwięku a² na sylabie „-pri”, który należy zaśpiewać z przedłużeniem, jak sugeruje *ritardando* (zob. przykład 5.8). Ze względu na samogłoskę „i” i jej zamknięty charakter, warto zastosować zaokrąglenie artykulacyjne – zbliżenie do „ü” – aby utrzymać nośność brzmienia. W przejściu do e², ostre gis sugeruje krótką zmianę trybu – warto podkreślić tę modulację poprzez precyzyjne uchwycenie interwałów. Fraza kończy się *diminuendo*, które wyraża powściągliwość Mimì. Ekspresja opiera się tu nie na sile dźwięku, ale na barwie i subtelnych zmianach napięcia – ważne jest zachowanie miękkości i wyrazu wewnętrznego poruszenia.



Przykład 5.8: G. Puccini, Aria „Si, mi chiamano Mimì” z I aktu opery „La bohème”, takty 16-18¹⁵⁴.

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ Ibidem.

W części A¹ (takty 26 – 48) powraca materiał z początku arii, ale zostaje rozwinięty i wzbogacony o elementy kantyleny. Początek wymaga czystego i spokojnego zaintonowania fis¹, z zachowaniem kontrastu wobec żywszego tempa dalszych taktów. Dźwięki e² i a¹ w końcowej frazie tego odcinka można zaśpiewać z radosną, nawet psotną barwą – Mimi z lekka kokieterią odnosi się do swojego zdrobnienia (zob. przykład 5.9).



Przykład 5.9: G. Puccini, Aria „Si, mi chiamano Mimi” z I aktu opery „La bohème”, takty 26-30¹⁵⁵.

Z chwilą wejścia w tempo *Allegro*, pojawia się wyraźne przyspieszenie oraz zagęszczenie rytmiczne. Oktawowy skok d¹–d² w takcie 36 wymaga czystości intonacyjnej oraz odpowiedniego ustawienia rezonansu (zob. przykład 5.10). Zmiany tempa (*moderato–poco rall.* i *a tempo–poco rall.*) są ściśle związane z emocjonalnymi niuansami bohaterki – należy je wykonać z wyczuciem narracyjnym. Wokalistka powinna płynnie przechodzić między frazami i motywami, operując dynamiką, frazowaniem i oddechem – nie tylko technicznie, ale jako wyraz emocjonalnych przemian Mimi.



Przykład 5.10: G. Puccini, Aria „Si, mi chiamano Mimi” z I aktu opery „La bohème”, takty 35-38¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Ibidem.

Część C (takty 49–59) to moment największej ekspansji emocjonalnej arii. Linia melodyczna unosi się w szerokich, lirycznych frazach – potrzebny jest tutaj pełen, głęboki oddech oraz pełne otwarcie przestrzeni w rezonatorach. Półnuty otwierające opadające frazy powinny być zaśpiewany z pełną kontrolą oddechową, bez forsowania – z efektem unoszącej się lekkości (zob. przykład 5.11). Ozdobniki w taktach 49 i 51 powinny być wykonane płynnie i naturalnie – stanowią one nie tyle elementy techniczne, co odbicie żywego charakteru Mimi.



Przykład 5.11: G. Puccini, Aria „Si, mi chiamano Mimi” z I aktu opery „La bohème”, takty 49-52¹⁵⁷.

Punkt kulminacyjny tej części (takty 53–56) wymaga największej koncentracji technicznej – zwłaszcza w zakresie emisji samogłosek „e” i „i” w wysokim rejestrze, które są szczególnie trudne do utrzymania w śpiewnym *legato*. Równowaga między liryzmem a techniką powinna zostać osiągnięta poprzez dokładne planowanie oddechu i operowanie intensywnością brzmienia (zob. przykład 5.12).



Przykład 5.12: G. Puccini, Aria „Si, mi chiamano Mimi” z I aktu opery „La bohème”, takty 53-56¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Ibidem.

W ostatniej części arii B¹ (takty 60 – 72) powracająca kantylena staje się nośnikiem wzruszenia i zamyślenia Mimì. Tempo oznaczone jako *Andante agitando appena* sugeruje spokojny ruch z delikatnym wzruszeniem. Sopran powinien prowadzić frazę z rozważą – wzmacniając nie tyle siłę brzmienia, co napięcie emocjonalne ukryte w narastającej linii melodycznej. Ostatni wers arii, na słowach „Altro di me non le saprei narrare...” (tłum. „Więcej nie potrafiłabym o sobie opowiedzieć”¹⁵⁹) napisany jest w stylu melodycznego recytatywu (zob. przykład 5.13). Puccini opatrzył go wskazaniem: *senza rigore di tempo, con naturalezza*¹⁶⁰ – zatem wykonanie powinno być swobodne, mówione, pełne naturalności. Dźwięki powtarzają się, opadając łagodnie – jakby Mimì wracała do swojej cichej, codziennej rzeczywistości. Tu ujawnia się ostatecznie cała prawda jej charakteru: nie dramatyczna diva, lecz czuła, nieśmiała i bardzo ludzka kobieta.



Przykład 5.13: G. Puccini, Aria „Sì, mi chiamano Mimì” z I aktu opery „La bohème”, takty 71-72¹⁶¹.

Interpretacja arii „Sì, mi chiamano Mimì” wymaga od wykonawczyni doskonałego opanowania środków techniki wokalne i jednocześnie głębokiego zrozumienia postaci Mimì i jej emocjonalnego świata. Puccini stworzył muzyczny portret bohaterki z niezwykłą subtelnością – poprzez miękkość linii melodycznej, elastyczne tempo, zmienność barw oraz charakterystyczne interwały. Sopranistka musi operować delikatnymi środkami wyrazu, łącząc precyzję intonacyjną z umiejętnością budowania dramaturgii frazy. Każdy odcinek arii niesie inne wyzwania: od narracyjnego stylu

¹⁵⁹ Zob. tabela nr 11: Tekst i tłumaczenie arii „Sì, mi chiamano Mimì” s. 128-129.

¹⁶⁰ *Senza rigore di tempo, con naturalezza* – wł. „bez ścisłego trzymania się tempa, z naturalnością”; oznaczenie wykonawcze sugerujące swobodne traktowanie wartości rytmicznych w celu osiągnięcia naturalnego, mówionego charakteru frazy. Umożliwia śpiewakowi subtelne rubato i elastyczność w interpretacji.

¹⁶¹ „La bohème” (partytura), wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1920, ponowne wyd. 1950.

mówionego, przez liryczną kantylenę, aż po momenty intensywnego napięcia i wzruszenia. Wykonanie tej arii stanowi zatem nie tylko próbę technicznej dojrzałości, lecz także umiejętność ukazania człowieczeństwa Mimì – kobiety skromnej, wrażliwej i pełnej wewnętrznej prawdy.

5.2. Aria „Donte lieta uscì al tuo grido damore”

Aria „Donte lieta uscì” z III aktu opery „La bohème” stanowi jeden z najbardziej przejmujących momentów tego dzieła. Po nastrojowej scenie spotkania Mimì i Marcella przy bramie, podczas której Mimì wyjawia prawdę o swoim pogarszającym się stanie zdrowia, dochodzi do dramatycznego dialogu z Rodolfem. Choć jeszcze chwilę wcześniej targają nimi emocje – zazdrość, rozczarowanie, namiętność i bezsilność – w tej scenie dominuje smutek, wyczerpanie i pogodzenie się z losem. Oboje uświadamiają sobie, że ich związek dobiega końca, choć wciąż tli się w nich głęboka miłość. Mimì decyduje się odejść – w ciszy, z godnością i bez wyrzutów. Aria, która zamyka tę scenę, nie jest dramatyczną eksplozją uczuć, lecz cichym pożegnaniem – prostym, lirycznym i poruszającym w swej szczerości.

W warstwie dramaturgicznej aria pełni funkcję kulminacyjną – jest momentem przełomu w relacji bohaterów. To w niej Mimì przejmuje inicjatywę: sama decyduje o rozstaniu, pozostawiając Rodolfa w milczeniu i wewnętrznym chaosie. Emocjonalny chłód tej sceny nie wynika z braku uczuć, lecz z ich nadmiaru – wyrażonego poprzez oszczędność środków i niezwykłą prostotę muzyczną.

Tekst arii Mimì – pozornie zwyczajny – skrywa ogromny ładunek emocjonalny (zob. tabela nr 13).

Tabela nr 13: Tekst i tłumaczenie arii „Donte lieta uscì”¹⁶²

Tekst oryginalny w języku włoskim	Tłumaczenie na język polski
<i>Donte lieta uscì al tuo grido d'amore, torna sola Mimì al solitario nido. Ritorna un'altra volta a intesser finti fior. Addio, senza rancor. Ascolta, ascolta.</i>	<i>Skąd radośnie wychodziła na twoje wołanie miłości, tam wraca teraz sama Mimì do swego samotnego gniazda. Wraca znów, by pleść sztuczne kwiaty. Żegnaj — bez urazy.</i>

¹⁶² Tłumaczenie: Maria Kornelia Bogacka.

<i>Le poche robe aduna che lasciavi sparse. Nel mio cassetto stan chiusi quel cerchietto d'or e il libro di preghiere. Involgi tutto quanto in un grembiale e manderò il portiere...</i> <i>Bada, sotto il guanciale c'è la cuffietta rosa. Se vuoi serbarla a ricordo d'amor! Addio, senza rancor..</i>	<i>Słuchaj, słuchaj. Zbierz te kilka rzeczy, które zostawiłam rozrzucone. W mojej szufladzie są zamknięte tamta złota bransoletka i książeczka do modlitwy. Zawiń to wszystko w fartuch, a ja poślę po nie odźwiernego...</i> <i>Uważaj — pod poduszką jest różowa czepczyna. Jeśli chcesz, zatrzymaj ją na pamiątkę naszej miłości. Żegnaj — bez urazy.</i>
---	---

Zaledwie kilkanaście wersów – a w nich cała esencja tej postaci: melancholia, wdzięk, godność i czułość. Mimì nie mówi o śmierci, ale jej obecność zawisła już nad tą sceną. Ten fragment nie jest końcem miłości – to jej ostatni błysk, pełen piękna i ciszy. Dla śpiewaczki to moment niezwykle wymagający – technicznie prosty, ale interpretacyjnie trudny, wymagający powściągliwości, pełnej kontroli wyrazu oraz głębokiej empatii.

5.2.1. Kreowanie wizerunku postaci – analiza arii „Donde lieta uscì”

Aria „Donde lieta uscì” z III aktu „La bohème” to moment, w którym Mimì – pogodzona z losem i świadoma swojego stanu – decyduje się na odejście od ukochanego. Puccini buduje muzyczny portret bohaterki z niezwykłą wrażliwością, wykorzystując subtelne środki wyrazu: kantylenę, chromatyczne zejścia, zmienność rejestru oraz wyważone kontrasty dynamiczne. Aria ma trzyczęściową strukturę (części A, B i C), która odpowiada wewnętrznemu podziałowi tekstu i emocjonalnym etapom pożegnania Mimì. Schemat budowy formalnej arii został przedstawiony w tabeli nr 14. Można jednocześnie zauważyć, że utwór posiada pewne podobieństwa stylistyczne z arią „Mi chiamano Mimì”, gdyż tutaj również zarówno recytatyw, jak i część liryczna służą do jeszcze pełniejszego nakreślenia cech postaci.

Tabela nr 14: Struktura formalna arii „Donde lieta uscì”

Część	Takty	Tekst	Charakterystyka muzyczna i interpretacyjna
A	1–16	<i>Donde lieta uscì... Addio, senza rancor.</i>	Liryczna kantylena w tonacji Des-dur. Delikatna, opadająca linia melodyczna. Umiarkowane tempo.

			Subtelna ekspresja smutku i rezygnacji. Mimì żegna się spokojnie, bez dramatyzmu.
B	17–28	<i>Ascolta, ascolta... e manderò il portiere...</i>	Narracyjny charakter – zbliżony do recytatywu. Tempo rubato, frazy mówione. Dykcja i wyrazistość tekstu są kluczowe. Zmiany harmonii podkreślają wzruszenie.
C	29–39	<i>Bada... Addio, senza rancor.</i>	Powrót do kantyleny z lirycznym napięciem. Przejrzysta faktura. Wysublimowane piano i diminuendo. Emocjonalne wyciszenie. Symboliczne zakończenie relacji i pożegnania z życiem.

Pierwsza część arii – A (takty 1 – 16) – utrzymana jest w tonacji Des-dur i ma charakter lirycznej kantyleny. W tej części Mimì żegna się z Rodolfem bez dramatycznych uniesień – z prostotą i czułością. Linia wokalna rozwija się w sposób naturalny, z przeważającym kierunkiem opadającym. Już w taktach 1–5 pojawia się charakterystyczna miękkość frazy i subtelna rytmika, pozwalająca śpiewaczce na swobodne kształtowanie emocjonalnego nastroju. Dodatkowo partię wokálną wprowadza, choć w innej tonacji, ten sam motyw orkiestrowy oparty na D⁹, który rozpoczynał omawianą w poprzednim rozdziale arię „Mi chiamato Mimì” (zob. przykład 5.14). Akompaniament zachowuje dyskretną obecność – oszczędny rytmicznie, ale pełen harmoniczných subtelności, które podkreślają melancholijny klimat.

Przykład 5.14: G. Puccini, Aria „Donde lieta uscì” z III aktu opery „La bohème”, takty 1-6¹⁶³.

¹⁶³ „La bohème” (partytura), wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1920, ponowne wyd. 1950.

Środkowa część arii B (takty 17-28) ma charakter zbliżony do recytatywu. Mimì prowadzi śpiewną deklamację. Tekst „Ascolta, ascolta...” (tłum. „Słuchaj, słuchaj...”¹⁶⁴) brzmi jak prośba, wspomnienie i pożegnanie zarazem. Frazy opadające w taktach 16–18 (zob. przykład 5.15) ukazują niepewność i zmęczenie dziewczyny, a jednocześnie pozwalają usłyszeć czułość, z jaką bohaterka żegna się z przedmiotami codziennego życia.



Przykład 5.15: G. Puccini, Aria „Donde lieta uscì” z III aktu opery „La bohème”, takty 1-6¹⁶⁵.

Równocześnie jednak Puccini nie rezygnuje z dramatycznych środków: akompaniament choć wciąż w lekkiej stylistyce i ograniczonej fakturze orkiestrowej wzbogaca się o rytmiczne gesty i chromatyczne zejścia, wyrażające wewnętrzny smutek i zagubienie Mimì (zob. przykład 5.16).



Przykład 5.16: G. Puccini, Aria „Donde lieta uscì” z III aktu opery „La bohème”, takty 22-23¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Zob. tabela nr 13: Tekst i tłumaczenie arii „Donde lieta uscì” s. 152.

¹⁶⁵ „La bohème” (partytura), wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1920, ponowne wyd. 1950.

¹⁶⁶ Ibidem.

Ostatni odcinek - część C (takty 29 – 39) - stanowi kulminację emocjonalną i jednocześnie ostateczne wyciszenie. Rozpoczyna się od słów „Bada, sotto il guanciaie...” (tłum. „Uważaj — pod poduszką jest różowa czepeczyna...”¹⁶⁷), w całkowicie odmiennej kolorystycznie tonacji A-dur. W tej części melodia przechodzi od spokojnych opadających motywów do nagłego wzniesienia, symbolizującego ostatnie pragnienie Mimì: by Rodolfo zachował o niej pamięć. W taktach 34–36 (zob. przykład 5.17) melodia nabiera ekspresji, pojawiają się skoki interwałowe (w tym septymy i seksty), które tworzą dramatyczne napięcie. Puccini używa tu wyraźnego *poco allargando* oraz pełnego składu orkiestrowego by podkreślić wagę wypowiedzanych słów.

Przykład 5.17: G. Puccini, Aria „Donde lieta uscì” z III aktu opery „La bohème”, takty 34-36¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Zob. tabela nr 13: Tekst i tłumaczenie arii „Donde lieta uscì” s. 152.

¹⁶⁸ „La bohème” (partytura), wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1920, ponowne wyd. 1950.

Akompaniament, choć delikatny, zawiera w tych taktach bogato rozwiniętą harmonię i zmienność faktury – od arpeggiowanych współbrzmień po słupy akordowe – które ilustrują głębię uczuć Mimì i jej wewnętrzne rozdarcie. W przeciwieństwie do arii „Mi chiamato Mimì”, gdzie dominuje nadzieja i nieśmiałość, tutaj bohaterka jest świadoma zbliżającego się końca. Jej głos staje się narzędziem pożegnania – prostego, pełnego żalu, ale wolnego od pretensji. Kończące arię słowa „Addio, senza rancor” (tłum. „Żegnaj — bez urazy”¹⁶⁹) powracają niczym echo – bez łez, ale z cichą rozpaczą.

5.2.2. Ekspresja wykonawcza – analiza wokalna arii „Donde lieta uscì”

Interpretacja arii „Donde lieta uscì” opiera się na niezwyklej subtelności i intymności środków wyrazu, przy zachowaniu pełnej kontroli nad frazą, dynamiką i oddechem. Puccini, operując oszczędnym materiałem muzycznym, tworzy głęboki i emocjonalny portret Mimì w chwili największej słabości. Aria wymaga od śpiewaczki nie tylko dojrzałości technicznej, ale i ogromnej empatii oraz umiejętności ekspresyjnego śpiewu w powściągliwym tonie. Poniższa interpretacja wokalna opiera się na układzie formalnym przedstawionym w poprzednim rozdziale¹⁷⁰.

Pierwszą część A (takty 1 – 16) otwiera fraza o charakterze wspomnieniowym. Mimì odwołuje się do przeszłości i jej piękna. Początkowe „Donde lieta uscì” (tłum. „Z miejsca, skąd z radością wychodziła”¹⁷¹) powinno być wykonane z delikatnością, przy użyciu miękkiego ataku i pełnego, spokojnego oddechu. Tempo *Lento molto*, z zapisanym *poco rit.* w taktach 5–6, sugeruje naturalne opóźnienie frazy, które wzmacnia emocjonalny ton wspomnień. Szczególną uwagę należy zwrócić na triolowy motyw w takcie 6, który rozwija się na opadającej linii melodycznej – obrazując narastające zmęczenie i smutek Mimì (zob. przykład 5.18).

¹⁶⁹ Zob. tabela nr 13: Tekst i tłumaczenie arii „Donde lieta uscì” s. 141-142.

¹⁷⁰ Zob. tabela nr 14: Struktura formalna arii „Donde lieta uscì” s. 142-143.

¹⁷¹ Zob. tabela nr 13: Tekst i tłumaczenie arii „Donde lieta uscì” s. 141-142.



Przykład 5.18: G. Puccini, Aria „Donde lieta uscì” z III aktu opery „La bohème”, takty 1-6¹⁷².

Fraza „Ritorna un'altra...” (tłum. „Wraca znów...”¹⁷³) prowadzi do wysokiego dźwięku as² na sylabie „-tor”, który należy wykonać z precyzyjną impostacją w górnym rejestrze i wyrazistym akcentem – jako emocjonalny punkt napięcia. Fragment ten, osadzony na pograniczu rejestru średniego i wysokiego, wymaga nie tylko elastyczności aparatu głosowego, ale i bardzo świadomego planowania oddechowego, pozwalającego na rozłożenie napięcia frazy (zob. przykład 5.19). Końcowe „Addio, senza rancor” (tłum. „Żegnaj – bez urazy”¹⁷⁴) powinno być wykonane powściągliwie, z wyczuciem i liryzmem – bez nadmiaru emocji, a jednak z wyraźnym wewnętrznym wzruszeniem.



Przykład 5.19: G. Puccini, Aria „Donde lieta uscì” z III aktu opery „La bohème”, takty 8-10¹⁷⁵.

¹⁷² „La bohème” (partytura), wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1920, ponowne wyd. 1950.

¹⁷³ Zob. tabela nr 13: Tekst i tłumaczenie arii „Donde lieta uscì” s. 141-142.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ „La bohème” (partytura), wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1920, ponowne wyd. 1950.

W części drugiej B (takty 17 – 28) aria przybiera formę recytatywną. Mimì zaczyna mówić – wspomina pozostawione rzeczy, wspomina siebie, swoje życie. Frazy śpiewane są niemal wprost, jak w rozmowie. Interpretacja wymaga naturalności i prostoty, przy zachowaniu lekkiego ożywienia tempa (*Andantino mosso*) oraz płynnego traktowania rubata. Wokalistka powinna traktować tekst jak mowę – z naciskiem na ekspresję słowa, dykcję oraz subtelne wewnętrzne napięcia.

Mimo niższego rejestru, linia melodyczna zawiera liczne skoki – szczególnie w taktach 22–24 (zob. przykład 5.20). Są one trudne wokalnie ze względu na potrzebę płynnego przechodzenia przez różne rejestry i zmienność artykulacyjną. Akompaniament w tej części jest silnie zróżnicowany: pojawiają się ozdobniki, pauzy, ostinata – które podkreślają niepokój, bezradność, ale i determinację Mimì.



Przykład 5.20: G. Puccini, Aria „Donde lieta uscì” z III aktu opery „La bohème”, takty 22 - 23¹⁷⁶.

Śpiewaczka musi jednak unikać przesadnej ekspresji – Mimì nie jest postacią dramatyczną, lecz introwertyczną. Dlatego napięcia dynamiczne i agogiczne powinny być delikatne, powściągnięte. Przejście do części C wymaga „muzycznego oddechu” – momentu zawieszenia, ciszy, w której bohaterka zbiera siły do wypowiedzenia ostatnich słów.

Ostatnia część arii C (takty 29 – 39) to jej kulminacja – zarówno wokalna, jak i emocjonalna. Rozpoczyna się ornamentowanym wejściem w nowym brzmieniu tonacji

¹⁷⁶ Ibidem.

A-dur na słowach „Bada, sotto il guanciaie...” (tłum. „Uważaj – pod poduszką...”¹⁷⁷), które wymaga lekkości i kontroli, a zarazem miękkiej, skupionej emisji głosu. Linia melodyczna prowadzi do najwyższego dźwięku w całej arii – h² – osiągniętego skokiem kwartowym. Ten moment stanowi szczególne wyzwanie – wymaga maksymalnej koordynacji oddechowej oraz dobrej pracy przepony. Wykonanie powinno łączyć techniczną pewność z emocjonalną delikatnością – to nie dramatyczna eksplozja, lecz wzruszony szept (zob. przykład 5.21).



Przykład 5.21: G. Puccini, Aria „Donde lieta uscì” z III aktu opery „La bohème”, takty 34 - 35¹⁷⁸.

Szczególnego znaczenia nabiera w tej części powtarzający się motyw słów „se vuoi...” (tłum. „jeśli chcesz.”¹⁷⁹). Trzykrotne wypowiedzenie tego zwrotu buduje napięcie emocjonalne, stanowiąc echo pragnienia Mimì, by pozostać w pamięci Rodolfa. Choć bohaterka jest świadoma nieuchronności losu, wciąż powtarza te słowa, jakby próbowała zatrzymać ukochanego przy sobie na dłużej. Ten fragment wymaga wyjątkowej intymności wykonawczej – nie siły głosu, lecz jego intensywnej, pełnej barwy z jednoczesnym utrzymaniem miękkości i subtelności (zob. przykład 5.22).

¹⁷⁷ Zob. tabela nr 13: Tekst i tłumaczenie arii „Donde lieta uscì” s. 141-142.

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ Zob. tabela nr 13: Tekst i tłumaczenie arii „Donde lieta uscì” s. 141-142.



Przykład 5.22: G. Puccini, Aria „Dónde lieta usci” z III aktu opery „La bohème”, takty 32 - 33¹⁸⁰.

W kolejnych taktach pojawiają się zmienne oznaczenia agogiczne oraz zróżnicowana dynamika. Wszystkie te zmiany powinny służyć jednemu celowi – emocjonalnej narracji. Gwałtowne przejście z wysokiego rejestru na słowach „a ricordo d'amor!” (tłum. „na wspomnienie naszej miłości”¹⁸¹) do ostatniego motywu „Addio...” tworzy dramatyczny kontrast wyrazowy pomiędzy namiętnością uczucia, a prostotą ostatecznego pożegnania. Wysokie, długie dźwięki można wykonać z pełną swobodą agogiczną oraz brzęcącym vibrato, natomiast motyw pożegnania powinien zabrzmieć niemal ascetycznie, w kontrolowanym tempie i powściągliwym brzmieniu. Mimi przyjmuje nieuchronność rzeczywistości i choć nie chce odejść, wie, że musi to zrobić – spokojnie, z godnością (zob. przykład 5.23).



Przykład 5.23: G. Puccini, Aria „Dónde lieta usci” z III aktu opery „La bohème”, takty 34 - 37¹⁸².

¹⁸⁰ „La bohème” (partytura), wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1920, ponowne wyd. 1950.

¹⁸¹ Zob. tabela nr 13: Tekst i tłumaczenie arii „Dónde lieta usci” s. 141-142.

¹⁸² „La bohème” (partytura), wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1920, ponowne wyd. 1950.

Te ostatnie „addio” i „senza rancor” powinny być wykonane niemal jak szept – z wyraźną dykcją, zwłaszcza w przypadku podwójnych spółgłosek „d-d”, ale bez twardości w brzmieniu. Stopniowe *diminuendo* oraz końcowe *pp* domykają nie tylko strukturę muzyczną arii, lecz także całą historię miłosną Mimì i Rodolfa. To ciche odejście jest jednym z najbardziej poruszających momentów całej „La bohème”.

Analiza wykonawcza arii „Donde lieta uscì” ukazuje niezwykle wyrafinowany sposób, w jaki Puccini łączy prostotę środków muzycznych z głębią emocjonalną postaci Mimì. Każda część arii – od lirycznego wspomnienia, przez intymny recytatyw, aż po subtelne, a zarazem dramatyczne pożegnanie – wymaga od śpiewaczki umiejętności precyzyjnego prowadzenia frazy, kontroli oddechu i wyczucia dramaturgii. Kluczowe dla wykonania są powściągliwość, miękkość brzmienia oraz umiejętność stopniowania emocji bez uciekania się do przesady. Mimì żegna się z Rodolfem cicho, ale stanowczo – i właśnie to ciche pożegnanie, pełne rezygnacji i godności, staje się jednym z najbardziej wzruszających momentów całej opery. W tej arii głos staje się nie tylko nośnikiem dźwięku, ale i prawdy o człowieku: delikatnym, zakochanym i bezradnym wobec losu.

Rozdział VI. Podsumowanie

W XIX wieku włoscy kompozytorzy operowi w swoich kreacjach lirycznych arii sopranowych kładli ogromny nacisk na ich status artystyczny i dramatyczny – traktowali arię sopranową jako rdzeń opery. Arie te stanowiły nie tylko przestrzeń ekspresji emocji postaci, ale również kluczowy nośnik treści, wpływający na rozwój fabularny dzieła. W ogólnej strukturze dramaturgicznej opery aria pełniła funkcję motoru akcji – emocjonalna intensywność wyrażona w muzyce stawała się impulsem fabularnym. Aby w pełni uchwycić ten złożony wymiar, niezbędna jest analiza arii nie jako oderwanego fragmentu, lecz jako elementu zespolonego z całością dzieła operowego.

Niniejsza praca miała na celu ukazanie, jak arie na sopran liryczny z oper Donizettiego, Verdiego i Pucciniego – reprezentujące kolejno początek, środek i schyłek XIX wieku – mogą służyć nie tylko jako materiał analityczny, ale również jako inspiracja i narzędzie rozwoju dla współczesnych wykonawców. Analizie poddano arie Adiny z „L’elisir d’amore”, Violetty z opery „La traviata” oraz Mimì z „La bohème”. Na podstawie tych przykładów podjęto próbę ukazania procesu twórczego, jakim jest budowanie obrazu muzycznego postaci operowej poprzez trzy komplementarne płaszczyzny: warstwę literacką libretta, język muzyczny kompozytora oraz wykonawczą interpretację śpiewaczki.

Kreacja postaci operowej jest bowiem procesem wielowymiarowym. Libretto dostarcza szkicu psychologicznego i dramaturgicznego postaci, kompozytor nadaje jej życie poprzez język dźwiękowy, a wykonawczynie – na podstawie osobistego warsztatu technicznego i artystycznego – ostatecznie nadaje tej postaci kształt sceniczny. Każdy z tych elementów wnosi unikalny, emocjonalnie nacechowany wkład, a efekt końcowy – gotowe wykonanie – jest zawsze nową, niepowtarzalną kreacją sceniczną.

Współczesna śpiewaczka, podejmując się interpretacji arii XIX-wiecznych, staje przed zadaniem nie tylko wiernej realizacji zapisu nutowego, ale także wnikliwej analizy kontekstu dramatycznego, stylu muzycznego oraz charakterystyki postaci. Opera – jako sztuka scalająca teatr i muzykę – stawia wykonawczynie wysokie wymagania: wymaga od niej znajomości idiomu *belcanto*, świadomości dramaturgicznej oraz zdolności do subtelного operowania środkami wokalnymi, takimi jak dynamika, rubato, barwa głosu czy agogika.

Kontekst dramatyczny jawi się tu jako fundament interpretacji. Aria nigdy nie istnieje w oderwaniu – stanowi część szerszego obrazu fabularnego i psychologicznego. Jak wykazano na przykładzie arii Adiny, Violetty i Mimì, każda z nich wpisuje się w inny moment dramaturgiczny i odzwierciedla inną kondycję emocjonalną postaci.

Adina w arii „Prendi, per me sei libero” porusza się między czułością a ukrytą ekscytacją, której do końca nie potrafi wyrazić – aria zamyka jeden rozdział historii i otwiera nowy, prowadzący ku szczęśliwemu zakończeniu. Violetta w „Addio del passato” konfrontuje się z ostatecznością, ukazując mieszaninę rezygnacji, smutku i duchowego pogodzenia. Z kolei Mimì w „Mi chiamato Mimì” nie tylko się przedstawia, ale subtelnie zaprasza Rodolfa do swojego świata, w którym kruchość emocji przeplata się z pragnieniem bliskości – scena, choć pozornie prosta, zawiera bogaty wachlarz emocji: nieśmiałość, nadzieję, intymność.

Zrozumienie, jak dana aria wpisuje się w strukturę dzieła, jakie emocje odsłania oraz jakie znaczenie ma w przebiegu akcji, umożliwia artystce nadanie jej głębi scenicznej i wokalne.

Styl muzyczny każdego z trzech kompozytorów znacząco wpływa na sposób interpretacji. Donizetti eksponuje wirtuozerię i lekkość, Verdi – dramatyzm i konstrukcję frazy, Puccini zaś operuje intymnością i subtelnością środków, budując silny emocjonalny rezonans. Zrozumienie idiomu stylistycznego kompozytora pozwala wykonawcy dokonać właściwych wyborów w zakresie techniki wokalne – nie tylko w kwestii emisji czy artykulacji, ale również w wyrażaniu emocji i budowaniu dramaturgii.

Styl muzyczny odnosi się do reprezentatywnego i unikalnego charakteru dzieła muzycznego jako całości, ukształtowanego przez interakcję takich elementów jak melodia, rytm, harmonia, tekstura, dynamika czy barwa. W śpiewie operowym opanowanie stylu staje się kluczem do autentyczności wykonania – pozwala stworzyć interpretację głęboko zakorzoną w kontekście epoki, a zarazem osobistą.

Donizetti, Verdi i Puccini – mimo pewnych wspólnych cech wynikających z tradycji włoskiej opery – prezentują wyraźne indywidualności twórcze. Donizetti tworzy linearne, liryczne linie melodyczne z wyraźnym akcentem na technikę koloraturową, czego doskonałym przykładem jest aria „Della crudele Isotta”. Verdi posługuje się pionowymi frazami pełnymi napięcia i dramatyzmu, jak w arii „Addio del passato”, która łączy oszczędność środków z wielką ekspresją. Puccini operuje bardziej

poziomą, płynącą melodią, z subtelnymi powtórzeniami dźwięków – jego aria „Mi chiamano Mimi” zachwyca niepowtarzalną intymnością i prostotą.

Dla śpiewaczki oznacza to konieczność dostosowania środków technicznych i interpretacyjnych do unikalnej stylistyki każdej arii, tak aby nie tylko realizować zapis nutowy, ale w pełni oddać emocjonalną prawdę ukrytą w muzyce.

W śpiewie operowym **technika wokalna** i ekspresja muzyczna tworzą nierozzerwalną całość – technika jest narzędziem, ekspresja jej celem. Oddech, emisja, frazowanie, artykulacja, rezonans – wszystkie te elementy służą nie tylko czysto technicznemu wykonaniu, lecz również wyrażeniu emocji, nastroju i dramatyzmu dzieła. W operze włoskiej XIX wieku bel canto osiągnęło swój szczyt rozwoju jako sztuka subtelnej i jednocześnie wymagającej kontroli wokalne, stając się fundamentem wokálnego kształcenia po dziś dzień.

Różnice między ariami Donizettiego, Verdiego i Pucciniego ukazują zróżnicowane wymagania wobec śpiewaczek. Donizetti wymaga precyzji, giętkości i lekkości koloraturowej. Verdi – umiejętności dramatycznego frazowania, kontroli napięć, panowania nad długą frazą. Puccini – wyrafinowanej wrażliwości na dynamikę, agogikę i barwę.

W tym kontekście niezwykle ważny jest świadomy dobór repertuaru zgodny z typem głosu. Głos sopranowy posiada najbardziej szczegółowy i rozbudowany podział barw spośród wszystkich głosów klasycznych – wyróżnia się siedem podstawowych kategorii: sopran koloraturowy, sopran liryczno-koloraturowy, sopran liryczny, sopran liryczno-spinto, sopran dramatyczny, dramatyczno-spinto oraz sopran soubrette. Każdy z nich wymaga nieco innej emisji, innej techniki prowadzenia frazy, innego podejścia do artykulacji i barwy. Z tego względu wybór odpowiedniej arii do możliwości głosowych śpiewaczki staje się warunkiem powodzenia wykonania.

Autorka pracy, jako śpiewaczka, która pracowała nad analizowanymi ariami zarówno teoretycznie, jak i praktycznie, miała możliwość bezpośredniego połączenia refleksji muzykologicznej z praktyką wykonawczą. Takie doświadczenie umożliwiło dogłębne zrozumienie złożoności relacji pomiędzy zapisem nutowym a jego scenicznym ucieleśnieniem. Praca ta jest zatem nie tylko naukowym studium, ale także osobistym, artystycznym zapisem procesu interpretacyjnego. Może stanowić inspirację i praktyczne wsparcie dla śpiewaczek, pedagogów oraz reżyserów operowych, którzy pragną pogłębić swoje rozumienie klasycznych dzieł operowych i wzbogacić własny warsztat.

W świetle przeprowadzonych analiz należy stwierdzić, że XIX-wieczne arie na sopran liryczny nie są jedynie dziedzictwem epoki romantyzmu, lecz dynamicznym, żywym repertuarem, który nieprzerwanie inspiruje kolejne pokolenia wykonawców. Stanowią one nie tylko podstawę techniki *bel canto*, ale także przestrzeń do pogłębionej pracy nad sobą, rozwojem artystycznym i poszukiwaniem indywidualnego języka wyrazu. Dlatego współczesna sopranistka, sięgając po arie Adiny, Violetty czy Mimì, uczestniczy w dialogu między tradycją a współczesnością, pomiędzy kanonem a własną interpretacją. I to właśnie czyni te dzieła nieustannie żywymi i aktualnymi.

Podsumowując, niniejsza praca stanowi próbę całościowego spojrzenia na arię operową jako przestrzeń spotkania trzech światów: literackiego, muzycznego i wykonawczego. Analiza i praktyka wykonawcza omawianych arii wskazują, że repertuar ten pozostaje nie tylko żywą częścią tradycji operowej, ale także cennym narzędziem edukacyjnym, inspirującym kolejne pokolenia śpiewaczek. Współczesna artystka, sięgając po XIX-wieczne arie Adiny, Violetty czy Mimì, nie tylko zanurza się w historii, lecz także buduje własny, indywidualny język muzycznego wyrazu – stając się tym samym aktywną uczestniczką nieprzerwanego dialogu między przeszłością a teraźniejszością operowej sceny.

BIBLIOGRAFIA

1. Agugliaro Siel, "From Grinder to Nipper: Opera, Music Technology and Italian American (Self-)Representation" *Cambridge Opera Journal*, 2023(07).
2. Ambrose Mary, "Walter Scott, Italian Opera and Romantic Stage-Setting" *Italian Studies*, 2013(07).
3. Baragwanath Nicholas, "The Italian Traditions and Puccini" *Indiana University Press*, 2011.
4. Berger William, "Puccini Without Excuses: A Refreshing Reassessment of the World's Most Popular Composer" *Random House Digital*, 2005.
5. Budden Julian, "Puccini: His Life and Works" *Oxford University Press*, 2002.
6. Choi Cheul and Seungkwon Lee, "The Correlation between Dante Alighieri La Divina Commedia and The opera [Il Trittico] of Giacomo Puccini" *The Journal of Cultural Exchange*, 2020(07).
7. Colombo Raffaella, "The bad in the opera. The emancipation of the negative in the theatre of Giuseppe Verdi" *Rivista Italiana di Musicologia*, 2014(01).
8. Fisher Burton D, "Puccini's Il Trittico" *Opera Journeys Pub*, 2003.
9. Flaherty M. G, "Opera and Incipient Romantic Aesthetics in Germany" *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 2021(05).
10. Giger Andreas, "Verdi and the French Aesthetic: Verse, Stanza, and Melody in Nineteenth-Century Opera" *Cambridge University Press*, 2008.
11. Giust Anna, "Mapping Artistic Networks: Eighteenth-Century Italian Theatre and Opera across Europe" *Music Library Association. Notes*, 2023(06).
12. Hall Jordan, "Ideologies of Listening and the Rise of the Hypercritic: Rethinking Italian Opera in The Dunciad" *The Eighteenth Century*, 2022(03).
13. Hudson Elizabeth, "From Orpheus to Opera – Singing about Singing in Verdi's Il trovatore Verdi, 'Tacea la notte' (Leonora), Il trovatore, Act I" *Cambridge Opera Journal*, 2016(09).
14. Ipsen Carl, "Mary Ann Smart. Waiting for Verdi: Italian Opera and Political Opinion, 1815–1848" *The American Historical Review*, 2019(12).
15. Izzo Francesco, "Waiting for Verdi: Opera and Political Opinion in Nineteenth-Century Italy, 1815–1848 by Mary Ann Smart (review)" *Music and Letters*, 2022(07).
16. Jones Catherine, "Romantic Opera in Translation: Carl Maria von Weber and Washington Irving" *Translation and Literature*, 2011(03).
17. Körner Axel, "Beyond Nationaloper. For a critique of methodological nationalism in reading nineteenth-century Italian and German opera" *Journal of Modern Italian Studies*, 2020(06).
18. Mallach Alan, "The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism, 1890–1915" *Northeastern University Press*, 2007.
19. Montgomery Alan, "Opera Coaching: Professional Techniques and Considerations" *Routledge, Taylor & Francis Group*, 2006.
20. Pavan Luca, "Diachronic Analysis of Italian Opera Librettos" *International Journal of Linguistics, Literature and Translation*, 2020(04).
21. Piechocki Katharina N, "Compulsive Masculinity: Hercules and Early Italian-Style Opera in Paris" *The Italianist*, 2020(09).
22. Polin Giovanni, "The Work Concept in Eighteenth-Century Italian Opera: Some Issues, Modest Proposals and Contributions" *Musicology Today*, 2021(12).

23. Raizen Karen T., "Mattia Acetosio, Echoes of Opera in Modern Italian Poetry: Eros, Tragedy, and National Identity" *Forum Italicum*, 2021(05).
24. Rindom Ditlev, "Giacomo Puccini and his World" *Nineteenth-Century Music Review*, 2017(12).
25. Rindom Ditlev, "Review of Karen Henson: Opera Acts: Singers and Performance in the Late Nineteenth Century" *The Opera Quarterly*, 2017(11).
26. Rota Paolo, "Italian opera in global and transnational perspective – reimagining Italianità in the long nineteenth century" *Journal of Modern Italian Studies*, 2023(01).
27. Sadie Stanley (ed.), "The New Grove Dictionary of Music & Musicians" Macmillan / Grove, 1980.
28. Schoell William, "The Opera of the Twentieth Century" McFarland and Co., Inc., 2006.
29. Senici Emanuele, "'An atrocious indifference': Rossini's operas and the politics of musical representation in early-nineteenth-century Italy" *Journal of Modern Italian Studies*, 2012(09).
30. Wolff Larry, "Verdi's Emperor Charles V: Risorgimento Politics, Habsburg History, and Austrian-Italian Operatic Culture" *Austrian History Yearbook*, 2023(05).
31. Zicari Massimo, "Cultural stereotypes and the reception of Verdi's operas in Victorian London" *Journal of Modern Italian Studies*, 2021(01).

ANEKS – MATERIAŁY NUTOWE

- | | | | |
|----|--------------|--|--------|
| 1. | G. Donizetti | “Benedette queste carte!... Della crudele Isotta”
recytatyw i cavatina Adiny z I aktu opery
„L’esir d’amore” | s. 159 |
| 2. | G. Donizetti | “Prendi, prendi per me sei libero...oh gioia!”
aria Adiny z II aktu opery „L’esir d’amore” | s. 172 |
| 3. | G. Verdi | “È strano!... sempre libera”
recytatyw i aria Violetty z I aktu opery “La
traviata” | s. 184 |
| 4. | G. Verdi | “Addio del passato”
aria Violettyz III aktu opery “La traviata” | s. 197 |
| 5. | G. Verdi | “Pura siccome un angelo...”
duet Germonta i Violetty z II aktu opery “La
traviata” | s. 204 |
| 6. | G. Puccini | “Sì, mi chiamano Mimi”
aria Mimi z I aktu opery „La bohème” | s. 225 |
| 7. | G. Puccini | “Donte lieta usci al tuo grido damore”
aria Mimi z III aktu opery „La bohème” | s. 232 |

G. Donizetti

**„Benedette queste carte... Della crudele
Isotta”**

**recytatyw i aria Adiny z I aktu opery „L’esir
d’amore”**

/wyciąg fortepianowy, wyd. Ricordi, n.d. Mediolan/

- mar?
sent?

- dar!
fense!

- dar!
fense!

- dar!
fense!

to!
y!

CAVATINA

(ridendo) (laughing)

ABINA

Ah! ah! ah! ah! Be-ne-det-te queste car - tel È biz-
Ah! ah! ah! ah! What a fas-cin-at-ing hist'-ry! What ad-

ALLEGRO

A

zar-ra! av-ven-tù - ra.
ventures they were leading.

GIANNETTA coi 1^o Sop.
Ten. with the 1st Sop.

Di che ri-di? fan-ne a par - te
What is fun - ny? Solve the mys - t'ry.

Di che ri-di? fan-ne a par - te
What is fun - ny? Solve the mys - t'ry.

Di che ri-di? fan-ne a par - te
What is fun - ny? Solve the mys - t'ry.

A

È la sto-ria di Tri-stano, e una cro-na-ca d'a-
It's the sto-ry of one Tristan, and a love for-ev-er

di tua le - pi-da let-tu-ra.
Let us hear what you are reading

di tua le - pi-da let-tu-ra.
Let us hear what you are reading

di tua le - pi-da let-tu-ra.
Let us hear what you are reading

PIÙ ALL. **MEMOR.**

- mor.
true. (A
While

Leg - gi, leg - gi, leg - gi, leg - gi,
Read it, read it, read it, read it,

Leg - gi, leg - gi, leg - gi, leg - gi,
Read it, read it, read it, read it,

[47] Leg - gi, leg - gi, leg - gi, leg - gi,
Read it, read it, read it, read it,

PIÙ ALL.

lei pian pia - no vo'ac - co - star - mi, entrar fra lor.)
 they all lis - ten, I'll draw near her as they do.

leg - - - - - gl.
 read - - - - - it.

leg - - - - - gl.
 read - - - - - it.

leg - - - - - gl.
 read - - - - - it.

ADINA *ANDANTINO*

(lrgge) (reading)

18 *ANDANTINO*

Del-la cru - de - le I - sot - -
 Love for the cruel I - sol - -

A - ta il bel Tri - sta - no ar - de - a, nè fil dí
 da in Tris - dan's heart was burn - ing, though vain was

A spe - me a - ve - - a di pos - se - der - la un dí.
 all his yearn - - ing fate had not meant it to be.

19 *cres.*

A

Quan-do si tras - se al pie - de di sag - gio in - can - ta -
Then he im - plored to save him, a mag - gic - al en -

A

- to - re, che in un va - sel gli die - de
chant - er, who an e - lix - ir gave him,

A

cer-to e-li - sir d'a - mor, per cui la bel - la I -
made from a won - drous plant, by which the fair I -

(to the chorus) *POCO PIÙ*
(al Coro)

A

- sot - ta da lui più non no, non fug - gi E-li - sir di sì per -
sol - da, from him no more, no more would flee. What a won - derful e -

A

- fet - ta, di sì ra - ra qua - li - tà, ne sa - pes - si la ri - cet - ta, co - no - sces - si chi ti
- lix - ir, how I wish I had it, too, if I on - ly knew the mix - er of so rare and fine a

MEMOR.

19

A
fal E - li - sir di sì per-fet - ta, di sì ra - ra qua-li-tà, ne sa - pes - sì la ri -
brew! What a won-der-ful e - lix - ir! how I wish I had it, too! if I on - ly knew the

GIAN, eoi! Sop.
E - li - sir di sì per-fet - ta, di sì ra - ra qua-li-tà, ne sa - pes - sì la ri -
What a won-der-ful e - lix - ir! how I wish I had it, too! if I on - ly knew the

Ten.
E - li - sir di sì per-fet - ta, di sì ra - ra qua-li-tà, ne sa - pes - sì la ri -
What a won-der-ful e - lix - ir! how I wish I had it, too! if I on - ly knew the

B.
E - li - sir di sì per-fet - ta, di sì ra - ra qua-li-tà, ne sa - pes - sì la ri -
What a won-der-ful e - lix - ir! how I wish I had it, too! if I on - ly knew the

21
ff

-cet - ta, co-nos - ces - sì chi ti fa, sì chi ti fa.
mix - er of so rare and fine a brew! If I but knew!

-cet - ta, co-no - ces - sì chi ti fa, sì chi ti fa.
mix - er of so rare and fine a brew! If I but knew!

-cet - ta, co-no - ces - sì chi ti fa, sì chi ti fa.
mix - er of so rare and fine a brew! If I but knew!

-cet - ta, co-no - ces - sì chi ti fa, chi chi ti fa.
mix - er of so rare and fine a brew! If I but knew!

ff

M

Leg - gi, leg - gi, leg - gi.
Read it, read it, read it.

Leg - gi, leg - gi, leg - gi.
Read it, read it, read it.

Leg - gi, leg - gi, leg - gi.
Read it, read it, read it.

Leg - gi, leg - gi, leg - gi.
Read it, read it, read it.

p *ff*

ADINA (reading) (legg.)

22 *1.^o TEMPO*

Ap - pe - na ei bev - ve un sor - so del ma - gi -
As soon as he had tast - ed the po - tion

A

-co va - sel - lo, che to - stoil cor ru - bel - - lo d'I -
in the vi - al, I - sol - da's cold de - ni - - al had

A

- sor - ta in - te - ne - ri. **23** Cam - bia - ta in un dis - stan - :
mel - ted in her breast. At once he did dis - cov - :

A

-te quel-la bel-tà cru-de-le fu di Tri-
er, she who be-haved so cruel-ly, now was his

p *cres.*

A

-sta - no a - man-te, vis - se a Tri - stan fe - de - - le: e
ard - ent lov - er, liv - ing for Tris - tan tru - - ly; and

p *cres.*

A *a tempo*

quel pri - mie - ro sor - so per sem - pre per sem - pre be - ne - di.
that first drop he tast - ed, for - ev - er, for - ev - er shall be blest.

p *a tempo*

(al Coro) **POCO PIÙ**

A

E - li - sir di sì per - fet - ta, di sì ra - ra qua - li - tà, ne sa - pes - si la ri -
Whata won - derful e - lix - ir, how I wish I had it, too, if I on - ly knew the

p **POCO PIÙ**

Adina a piacere col Coro

A
- cet - ta, co - no - sces - si chi ti fa. E - li - sir di sì per - fet - ta, di sì ra - ra qua - li -
mix - er of so rare and fine a brew, what a won - der - ful e - lix - ir, how I wish I had it

NEMOR.

Sop. GIAN. col Coro
E - li - sir di sì per - fet - ta, di sì ra - ra qua - li -
What a won - der - ful e - lix - ir, how I wish I had it

Ten.
E - li - sir di sì per - fet - ta, di sì ra - ra qua - li -
What a won - der - ful e - lix - ir, how I wish I had it

B
E - li - sir di sì per - fet - ta, di sì ra - ra qua - li -
What a won - der - ful e - lix - ir, how I wish I had it

A
tà, ne sa - pes - si la ri - cet - ta, co - no - sces - si chi ti fai ne sa -
too, if I on - ly knew that mix - er of so rare and fine a brew! If I

N
- tà, ne sa - pes - si la ri - cet - ta, co - no - sces - si chi ti fai ne sa -
too, if I on - ly knew that mix - er of so rare and fine a brew! If I

- tà, ne sa - pes - si la ri - cet - ta, co - no - sces - si chi ti fai
too, if I on - ly knew that mix - er of so rare and fine a brew!

- tà, ne sa - pes - si la ri - cet - ta, co - no - sces - si chi ti fai
too, if I on - ly knew that mix - er of so rare and fine a brew!

- tà, ne sa - pes - si la ri - cet - ta, co - no - sces - si chi ti fai
too, if I on - ly knew that mix - er of so rare and fine a brew!

[25]

oppure

-pes - si la ri - cet - ta, co - no - sces - si
on - ly knew the mix - er of so rare

A
-pes - si la ri - cet - ta, co - no - sces - si
on - ly knew the mix - er of so rare and

M
-pes - si la ri - cet - ta, co - no - sces - si
on - ly knew the mix - er of so rare and

ne sa - pes - si la ri - cet - ta, co - no -
if I on - ly knew the mix - er of so

ne sa - pes - si la ri - cet - ta, co - no -
if I on - ly knew the mix - er of so

ne sa - pes - si la ri - cet - ta, co - no -
if I on - ly knew the mix - er of so

- si
and

A
chi ti fa! ne sa - pes - si la ri -
fine a brew! if I on - ly knew the

M
chi ti fa, chi ti fa! ne sa - pes - si
fine a brew! fine a brew! if I on - ly

-sces - si chi ti fa! ne sa - pes - si
rare and fine a brew! if I on - ly

-sces - si chi ti fa! ne sa - pes - si
rare and fine a brew! if I on - ly

-sces - si chi ti fa! ne sa - pes - si
rare and fine a brew! if I on - ly

legg. e marc.

A

-cet - ta, co - no - sces - si chi ti fa!
mix - er of so rare and fine a brew!

M

la ri - cet - ta, co - no - sces - si chi ti
knew the mix - er of so rare and fine a

la ri - cet - ta, co - no - sces - si chi ti
knew the mix - er of so rare and fine a

la ri - cet - ta, co - no - sces - si chi ti
knew the mix - er of so rare and fine a

la ri - cet - ta, co - no - sces - si chi ti
knew the mix - er of so rare and fine a

A

ah! chi ti fa ah!
ah! won - drous brew ah!

M

fa! chi ti fa,
brew! won - drous brew,

fa! chi ti fa,
brew! won - drous brew,

fa! chi ti fa,
brew! won - drous brew,

fa! chi ti fa,
brew! won - drous brew,

PIÙ NOSSO

A

M

chi ti fal ne sa - pes - si la ri - cet - ta, co - no - sces - si chi ti
won-drous brew! if I on - ly knew the mix - er of so rare and fine a

chi ti fal ne sa - pes - si la ri - cet - ta, co - no - sces - si chi ti
won - drous brew! if I on - ly knew the mix - er of so rare and fine a

chi ti fal ne sa - pes - si la ri - cet - ta, co - no - sces - si chi ti
won - drous brew! if I on - ly knew the mix - er of so rare and fine a

chi ti fal ne sa - pes - si la ri - cet - ta, co - no - sces - si chi ti
won - drous brew! if I on - ly knew the mix - er of so rare and fine a

chi ti fal ne sa - pes - si la ri -
won - drous brew! If I on - ly knew the

PIÙ MOSSO

26

A musical score for a song titled "The Brew". The score is written for four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are as follows:

Vocal Parts:

Soprano: fal' ne sa-pes - si la ri - cet - ta, co-no-sces - si chi ti fal
 brew! If I on - ly knew the mix - er of so rare and fine a brew!

Alto: fal' ne sa-pes - si la ri - cet - ta, co-no-sces - si chi ti fal si chi ti
 brew! If I on - ly knew the mix - er of so rare and fine a brew! A won - drous

Tenor: fal' ne sa-pes - si la ri - cet - ta, co-no-sces - si chi ti fal si chi ti
 brew! If I on - ly knew the mix - er of so rare and fine a brew! A won - drous

Bass: fal' ne sa-pes - si la ri - cet - ta, co-no-sces - si chi ti fal si chi ti
 brew! If I on - ly knew the mix - er of so rare and fine a brew! A won - drous

Piano Accompaniment:

The piano part consists of two staves. The right hand plays a melody that follows the vocal lines, and the left hand plays a bass line. The lyrics for the piano part are:

-cet - ta, co - no - sces - si chi ti fal si chi ti
 mix - er of - so rare - and fine a brew! A won - drous

fa si chi ti fa!
brew, a won-drous brew!

fa si chi ti fa!
brew, a won-drous brew!

fa si chi ti fa!
brew, a won-drous brew!

fa si chi ti fa!
brew, a won-drous brew!

CAVATINA

SCENA II. Suona il tamburo, tutti si alzano. Giunge Belcore guidando un drappello di Soldati che rimangono schierati nel fondo. Si appressa ad Adina, la saluta e le presenta un mazzetto.

SCENE II. A drum sounds and all rise. Belcore comes on, leading a squadron of soldiers, who remain in rank at rear. He goes up to Adina, salutes her and presents her with a nosegay.

MARZIALE

MEMORINO

.....

.....

.....

.....

..... (drum within)
(Tambure interno)

MARZIALE

G. Donizetti

**„Prendi, prendi per me sei libero...oh gioia!
Il mio rigor dimentica”**

aria Adiny z II aktu opery „L’esir d’amore”

/wyciąg fortepianowy, wyd. Ricordi, n.d. Mediolan/

A R I A

71

CANTABILE

ADINA

Fren - di;
Take it:

A

prendi, per me sei li - be - ro; re - sta nel suol na - ti - o;
take it, I give you lib - er - ty, stay where your friends sur-round you,

(hands the contract to him)
(gli porge il contratto)

non v'ha destin sì ri - o, che non si can - gi un dì resta. **72**
des - tin - y may con - found you, but will be better one day, stay here.

A

Qui, do - ve tut - ti t'a - mano, saggio, amo - ro - so o - ne - sto,
Here ev'ry bo - dy loves you, holiest and loving and cle - ver,

A

sag- - gio, o-ne - - sto, ah!
hon- - est, cleve - - er, ah!

A

73

sempre scontento e me - sto no, non sa-rai co - st, ah no,
sad and un-happy for ev - er, no, you'll not stay that way, ah no.

stacc. *colla parte*

A

sempre scontento e mesto, no, non sa-rai sa-rai co - st, ah! non sa - -
sad and un-hap-py for-ev-er, no, you'll not stay, not stay that way, ah! you'll not

A

-rai, no, non sa-rai, ah, no, co - st, ah no, ah no, no, non sa-rai no, no co -
stay, no, you'll not stay ah, not that way, ah no, ah no, no, you'll not stay, no, no, that

cres. *col canto* *f*

A

-st way. no, non sa - ra - i co - -
way. no, you'll not stay - i long co that

f

MEMORINO ADI. MEM. ADI.

A - si (Or, or si spiega.) Ad - di - ol Chel mi la - scia - te? To....
 way. (Now she will tell me.) Fare - well, now! What! would you leave me? I....

MEM. ADI. MEM. ALL? (gives back the contract)
 (le rende il contratto)

A - si. Null'al - tro a dirmi a - ve - te? Null'altro. Eb - ben, te - ne - te.
 yes. You've nothing else to tell me? No, nothing. All - right, you take it.

(despairing)
 (disperato)

N Poi - ché non so - no a - ma - to, vo - gliò morir sol -
 With none to love or cher - ish, in bat - tle I shall

N - da - to, poi - ché non so - no a - ma - to, vo - gliò morir sol - da - to; non
 per - ish, with none to love or cher - ish, in bat - tle I shall per - ish; my

N v'ha per me più pa - ce, se m'in - gannò il dot - tor, se m'in - gan - nò il dot -
 life holds on - ly sigh - ing, since Dul - ça - ma - ra lied, since Dulça - ma - ra

N. *ADI.*
 -tor, lo vo'mo-tir sol - da - to, sem ingannò fi dot - tor, Ah!
 lies, I will find peace in dy - ing if Dulcè - ma - ra lied, Ah!

75

A. *piacere*
 fu con te ve - - - ra - - - ce, se pre-sti fe-
 he he was not - - - ly - - - ing, just let your heart - - -

col canto

76

A. *ALLEGRO*
 - - de al cor, Sap - pilo al-fin,
 be your guide. You must know at last,

77

A. *arec.*
 sap - - pi - lo, tu mi sei ca - - - ro.
 you must know you are be - lov - - - ed.

NEM. *ADI.*
 I - ol: Sì, mi sei ca - ro e t'a - - mo, t'a - - -
 I am! Yes, you're be - lov - ed, I love you, love

And.
 -mo. Si, t'a - mo, t'e - mo.
 NEM. you. I love you, love you.

Tu m'a - - - mi?
 You love me? Si? Si? Si?

t'a - - - mo.
 love you, Oh! glo-ja i - ne - - - spri - mi - - - bi - - - le!
 Oh! un-be - liev - - - a - ble de - light!

Quan - to ti fel già mi - - - se-ro,
 Just as I made you mis' - - - ra-ble,

78 Tu m'a - mi?
 You love me?

far- .ti fe-il - ce or bra - - mo. No.
 joy now will reign a- round you. Yes,

Non m'in-gannò il dot - - tor.
 The doc-tor's words were true.

A
M

Far - ti fe-li - ce ór bra - mo,
Joy, now will reign a - round you,

Oh! gioia ine - spi - mi - bi-le!
Oh! un-believ - a - ble de-light!

ADI. *Adagio a piacere* *MEH* *ADI.*
lo bra - mo. Oh gioia! Il mio ri-gor di-
bove you. Oh, wonder! I swear, no more will

f Adagio col canto

A
-men - ti - ca; ti giu - ro e - ter - no a - mo -
I be cruel: for - ev - er - more I will love

ALL.º
-re. Il mio ri - gor di - menti - ca; ti giu - ro e - ter - no a -
you. swear no more will I be cruel for - ev - er - more I swear to

79 ALL.º
f stacc.

A
-mo - re, sì, far - ti fe-li - ce io bramo. ah, sì, giu - ro e - ter - no a -
love you, yes, by now will reign here around you, ah, yes, ev - er - more I will love

rall.
col canto

a tempo

A - mor. Il mio ri - gor di - men - ti - ca; ti giu - ro e - ter - no a -
 you. I swear no more will I be cruel for - ev - er I'll love

a tempo

cres. di forza

A - mor; il mio ri - gor di - men - ti - ca; ti giu - ro e - ter - no a -
 you. I swear no more will I be cruel; for - ev - er I'll love

A - mor e - ter - no a - mor
 you..... for - ev - er love

..... ti giu - ro e - ter - no a - mor.
 for - ev - er - more in love with you.

80

NEM.

Oh! gio - ia! ne - spri - - mi - - bile!
 Oh! un - be - liev - - a - - ble delight!

ADI. NEM.

Ca - ro... Non m'in - gannò il dot - tor.
Dear - est... The doc - tor's words were true.

ADI. NEM. ADI.

No. Yes. Non The m'in - gannò il dot - tor. il
Yes. The doc - tor's words were true. I

ADI. 1.^o TEMPO NEM.

mio ri - gor di - menti - ca: ti giu - ro e - ter - no a -
swear no more will I be cruel: for - ev - er - more I will

81 1.^o TEMPO

Ca - ro...
Dear - est...

- ra!
- est!

col canto

a tempo

A

-mor. Il mio ri-gor di-men-ti-ca; ti giu-ro e-ter-no a-
 you. I swear no more will I be cruel; for-ev-er-more, I'll love

a tempo

cres. di forza

A

-mor: il mio ri-gor di-men-ti-ca; ti giu-ro e-ter-no a-
 you: I swear no more will I be cruel; for-ev-er-more, I'll love

p

A

-mor e-ter-no a-mor ti
 you for-ev-er love for-

82

A

giu-ro e-ter-no a-mor; il mio ri-gor di-men-ti-ca; ti
 ev-er-more in love with you; I swear no more will I be cruel; for-

f

A

-giu-ro e-ter-no a-mor
 -ev-er I will love

ADI.

NEM. e - ter - - no e - ter - - no a - mor; il mori - gor di -
for - ev - - er I'll love you; I swear no more will

Non m'in - gan - nò il dot - - tor.
The doctor's words were true.

A - men - ti - ca; ti giu - - ro e - ter - no a - mor
I be true, for - ev - - er more I'll love

83 *fp*

ADI.

NEM. e - ter - - - no e - ter - - - no a -
for - ev - - - er I'll love

Non m'in - gan - nò il dot - -
The doc - tor's words were

A - mor, e - ter - no a - mor, e - ter - no a - mor, e - ter - no a -
you, I will love you, I will love you, I will love

N - tor, non m'in - gan - nò il dot - - tor,
true, the doc - tor's words were all true,

A *-mor, e- -ter - no a - mor, e- - - ter - no a - mor.*
-you, I will love you, for - - - ev - er love you.

N *non m'in-gan - nò il dot - tor.*
the doc - tor's words were true.

RECITATIVO
RECITATIVE

SCENA ULTIMA
FINAL SCENE
BELCORE

ALLEGRETTO

Alto!... frontel... Che
All halt!... face front! What

ALLEGRETTO

ADINA

vedet al mio rivale l'armi pre-sento!
is this? Is that my rival I am sa-lu- ting?

Ella è così, Bel-core; e convien darsi
Just as you said, Bel-core; you had better ac-

G. Verdi

„È strano!... sempre libera”

aria Violetty z I aktu opery „La traviata”

/wyciąg fortepianowy, wyd. Ricordi, n.d. Mediolan/

SCENA ED ARIA

65

VIOLETTA

VIOLETTA

E strano! è stranol.. in core scolpiti ho quegli accen - ti!

ALLEGRO

Saria per me sven - tu - ra un serio a - more?..

Che ri - solvi, o turbata anima mia?.. Null'uomo ancora t'accen -

-deva... Oh gio - ja ch'io non co - nobbi, esser ama - ta a - mando!.. E sde -

-gnarla poss'i - o per l'a - ride fol - li - e del vi - ver mi - o?..

Allegro

G 42314 G

v *p* *dolciss.*
Ah for-s'è lui che l'a - ni.

leggero *pp*

v *ma* solinga ne'tu - mul - ti, solinga ne'tu - mul - ti go - dea so -

v - ven - te pin - ge - re de'suoi colori oc - cul - ti, de'suoi colori occul - ti...

v *pp* *cres.* *f*
Lui, che modesto e vi - gile all'egre soglie a - sce - se, e nuova febbre ac - ce - se

v *pp* *f* *con espansione*
destandomi all'a - mor!.. A quel - l'amor, quel - l'amor ch'è

pp *p*

v
pal - pito del - l'u - ni - ver - so, dell'u - ni - verso in - te - ro,

v
mi - ste - ri - o - so, mi - steri o - so, al - te - ro, cro - ce, croce e de -

v
- li - zia, croce e de - li - zia, delizia al cor.

v
A me, fan - ciu - la, un can - di - do e tre pi - do de - si - re

pp

v
e tre pi - do de - si - re quest'ef - fi - giò dol - cis - si - mo

v signor dell'avve - ni - re, signor dell'avve - ni - re, quando ne' cieli il rag - gio

v di sua beltà ve - de - a, e tutta me pa - sce - a di quel divino er - ror.

v Sen - tia che a - mo - re, che amo - re è pal - pito del - l'u - ni.

v - ver - so, dell'u - ni ver - so in te - ro, mi - ste - ri - o - so,

v mi - ste - ri - o - so, alte - ro, cro - ce, croce e de - li - zia, croce e de - li - zia, delizia al

v cor! croce e de_lizia, de_lizia al cor! ah!.....de_lizia al cor!

(resta concentrata) (scuotendosi) ALL.^o ♩=120

Folli.e!.. fol_li.e!.. delirio va_no è

ALL.^o ♩=120

v questo!.. Po_ve.ra donna,

v so_la, abban-do-na-ta in questo po-po-lo - so de -

v -ser - to che appella_no Pa - ri-gi, che spero or più?.. che far deg - g'i-o?.. Glo.

G 42314 G

con forza

v *i - re!.. di vo - luttà... ne' vor - ti ci, di voluttà pe-*

dolce a piacere allarg.....

v *- rir!.. gio - ir!.. gio - ir!.....*

ALL. BRILLANTE ♩=84

assai brillante

v *Sempre li - bera.... deg - g'i - o fol - leg-*

v *- gia - re di gioja in gio - ja, vo' che scor - ra il vi - ver mi - o pei sen-*

v *tie - ri del pia.cer. Nasca il giorno, o il giorno muoja, sempre*

v *lieta ne' ri-tro - - - vi,..... a di-let-ti sem-pre*

tr. f con effetto questo ripiglio

v *nuo - vi dee vo - la - re il mio pensier, dee..... vo-lar, dee..... vo-lar, dee..... vo-*

v *- la - re il mio pensier, dee..... vo-lar, dee..... vo-lar.....*

p

ANDANTINO $\text{♩} = 96$

Vil pen - sler.
(sotto al balcone)

ALFREDO

A - mor, a - mor è

ANDANTINO $\text{♩} = 96$

V Oh! oh amore!

A pal - pito del - l'u - ni - ver - so, dell'u - ni - ver - so in - te - ro, mi - ste - ri - o - so,

V Fol -

A mi - ste - ri - o - so, al - te - ro, croce, croce e de - li - zia, croce e de - li - zia, de - li - zia al

ALL^o

V *li.e! folli.e! fol-li - - - - -*

A *cor!*

ALL^o *ff*

dolce a piacere *allarg.....*

V *- el.. gio - ir, gio - ir!.....*

1^o Tempo ♩.=84 assai brillante

V *Sempre li - bera...deg.g'i - o fol - leg - gia - re di gioja in gio - ja, vo' che*

1^o Tempo ♩.=84 p

V *scor.ra il vi - ver mi - o pel sen - tie - ri del.....pia - cer. Nasca il*

v  *tr.*
giorno, o il giorno muoja, sempre lie.ta ne'.....ri - tro -

v  *f* *con effetto*
questo ripiglia *tr* *tr* *3*
-vi, a di.let.ti sem-pre nuo-vi dee vo-la-re il mio pen.

v 
-sier, deevo-lar, deevo-lar, deevo-la-re il mio pen.

v 
-sier, deevo-lar, deevo-lar.....

V il pen.sier, dee.....vo - -
 (sotto al balcone)

ALF.
 A - mor è pal - pito

V - lar, dee.....vo - - lar, ah!..... ah!.....ah!.....ah!.....
 A del - l'u - ni - ver - so...

V dee volar il pen.sier, dee.....vo - -
 A A - mor è pal - pito

V *lar, dee..... vo - lar, ah!.....ah!.....ah!.....ah!...*

A *del - l'u - ni - ver - so...*

V *..... dee..... vo - lar il mio pen - sier, il*

V *mio pen - sier..... il mio pen-*

V *(entra a sinistra)*
- sier.

G. Verdi

„Addio del passato”

aria Violetty z III aktu opery „La traviata”

/wyciąg fortepianowy, wyd. Ricordi, n.d. Mediolan/

VIO.

Ah nel comun tripudio, sallo Id-di-o quanti in fe-li-ci soffron!.. Quale

(indicandolo)
ANN. somma v'ha in quello stipo? Die-ci ne reca a poveri tu
(apre e conta)
Venti lu-i-gi.

stessa. Oh mi saran bastanti!.. Cerca poscia mie lettere. Null'occor.
A Poco rimanvi all'o-ra.. Mavoi?..

(Annina esce) (Violetta trae dal seno una lettera e legge)
rà... solle-cita, se puo-i. *ANDANTINO* *PP* 24 *PP* 88 (con voce bassa senza suono ma a tempo) „Teneste la pro.

- messa... La disfida ebbe luogo... Il barone fu ferito, però migliora... Alfredo è in stranio

v *suolo. Il vostro sacrificio io stesso gli ho svelato. Egli a voi tornerà pel suo perdono...io pur ver.*

v *-rd... Curatevi... mertate un avvenir migliore...Giorgio Germont... È*

con voce sepolcrale

v *(si alza) tardil.. Atten-do, at-tendo, nè a me giugnon mai.. (si guarda nello specchio) Oh come son mu.*

pp

v *Adagio*
-ta tal.. Mail Dottore asperar pure m'esorta!.. Ah con tal morbo ogni speranza è

v *♩ = 50*
ANDANTE MOSSO
mor - tal
dolente e pp
legato e dolce
Ad-di-o..... del pas.

ANDANTE MOSSO *♩ = 50*
p

sato.....bei.... sogni..... ri - den - ti, le rose.....del volto.....già.....

sono..... pal - len - ti; l'a-mo - re d'Alfre - do per - fi - no mi

con espress.

pp dolceiss.

man - ca, con - for - to, so - ste - gno dell' a - ni - ma stanca.....

pp con - forto, so - ste - gno, ah!

con forza

v della..... tra - viata..... sor - ri-di..... al de - si - o, a

pp legg. *f*

pp

v le - i deh per - do - na, tu ac - co - gli-la, o Di-o!

pp

allarg. e

v Ah!..... tut-to,..... tut-to..... fi - ni, or..... tut -

colla parte

morendo *un fil di voce* *dolente e pp*

v -to, tut - to fi - ni..... Le

ff *p* *p* *pp*

legato e dolce

v. gioje,..... i do_lori..... tra..... poco..... a-vran fi - ne; la tomba..... ai mor-

con espress.

v. -tali..... di..... tutto..... è con-fi - ne! Non la - gri-ma o fio - re a-

pp dolciss.

v. -vrà la mia fos - sa! non cro - ce col no - me che co - pra que-

v. -st'ossal..... non croce... non

pp

v *fior.....ah! della.....tra - viata..... sor - ri di..... al de -*
pp legg.

v *con forza* *p* *pp*
- si - o, a le - i deh per do - na, tu ac - co - glila, o
f *pp*

v *Di. o!* *Ahl.....tut - to..... tut - to..... fi -*
p

v *allarg. e morendo* *un fil di voce* *(siede)*
- ni, or..... tut - to, tut - to fi - ni.....
colla parte *pp*

G. Verdi

„Pura siccome un angelo...”

**Duet Germonta i Violetty z II aktu opery
„La traviata”**

/wyciąg fortepianowy, wyd. Ricordi, n.d. Mediolan/

SCENA E DUETTO

VIOLETTA E GERMONT

(Violetta entra con alcune carte, parlando con Annina)

VIOLETTA
Alfredo? E tor-ne.

ANNINA
Per Pa-ri-gi or or partiva.

ALLEGRO

V
-rà? E strano!

A
Pria che tramonti il giorno... dirvel m'impose.

(sedendo)

V
GIUSEPPE Sta ben... In bre-ve giungerà un uom d'af-fa-ri... entri all'i-
(le presenta una lettera)
Per voi.

(Annina e Giuseppe partono)
(Violetta apre la lettera)

V
-stante. Ah, ah! Scopriva Flora il mio ri-tiro, e m'invita a dan-

G 42314 G

(getta il foglio sul tavolino e siede)

V *zar per que-sta se-ra!.. Invan m'aspette - rà... Sarà lui che at-*

GIU. *E qui un si - gnore.*

ALLEGRO (accenna a Giuseppe d'introdurlo) *Recit.*

V *-tendo. Son i.o.*

GERMONT

ALLEGRO *Madamigella Vale - ry?..*

Recit.

(sorpresa, l'invita a sedersi)

V *Voi?..* (sedendo)

con forza.

G *D'Alfredo il padre in me ve - dete. Sì, dell'incauto, che a ru - i - na corre, ammalia - to da*

(risentita, alzandosi)

V *Donna son io, si - gnore, ed in mia casa; ch'io vi lasci assen - tite, più per voi, che per*

G *voi.*

(per uscire) (torna a sedere)

V me. Tratto in error voi fo-ste...

G (Quai modi!) Pu-re... De'suoi be-ni e-gli do-no vuol

(gli dà una carta)

V Non'osò fi-no-ra... Rifiute-rei... (guardando intorno) A tutti è mistero que-

G farvi... Purtroppo lusso...

MODERATO

V -st'atto... A voi nol sia... (Germont scorre le carte)

G

MODERATO

GER. 2

Ciel! che di-scopro! D'ogni vostro a-vere or vole-te spo-gliarvi? Ah il pas-

VIO. (con entusiasmo) 93

Più non e - si - ste... Or amo Alfre - do, e Dio lo cancel -

- sa - to per ché, per ché v'ac - cu - sal..

p

ALL.^o *a tempo* *allarg.* *3* *3*

- lò col pen - ti - mento mi - o!

ALL.^o *f a tempo* *pp colla parte*

No - bi - li sen - si in.

Oh come dolce mi suona il vostro accento! (alzandosi)

- ve - ro! Ed a tai sen - si un sacri - fi - zio

ALL.^o (alzandosi) *presto*

Ah no... ta - ce - te... Terri - bil co - sa chie - dereste certo... il pre -

chieggo.

ALL.^o *p*

G 42314 G

V *vi-di... v'attesi... e-ra fel-i-ce troppo...*

G

D'Alfre-do il padre la sor-te, l'avve-

V *Di due fi-gli!*

G *-nir domanda or qui de'suoi due fi-gli!..* *Sì.*

ALL. MOD. to = 84 *dolciss. Cantabile*

G *Pu-ra sic-co-me un an-gelo Id-di o mi di è una fi-glia;*

ALL. MOD. to = 84

p *pp*

G *se Al-fredo ne-ga rie-dere in se-no alla fa-mi-glia,*

legg.

G l'a-mato e amante gio - vine, cui sposa andar do - ve - a,

dim.

G or si ri-cu-sa al vin - colo che lie - ti, liet in re - de - va.

p

G Deh non mutate in tri - boli le ro-se dell'a - mor, ah non mutate in

f *stent. pp* *stent.*

G tri - boli le rose dell'a-mor... a'prieghi miei re - sistere no, no, non voglia il vostro cor, no,

colla parte

VIO. *animando a poco a poco*

Ah! com - pren - do...do - vrò per alcun

G

no.

pp animando a poco a poco

pp

V

tempo da Alfredo allon - ta - nar - mi... do - lo - roso fo - ra per

pp

V

accel..... a poco a poco.....

me... pur... Cielo! che più cer - cate?... offe - rsi as.

GER.

Non è ciò che chiedo...

pp accel..... a poco a poco.....

V *sa - il..* Vo.le.te che per sempre a lui rinunzi?

G

Pur non basta. È

V *tutta forza* Ah no! *pausa lunga* giammai..... no, mai!

G

d'uo - po.

V *VIVACISSIMO* $\text{♩} = 108$ *agitato* Non sa - pe.te quale af.fet.to vivo, immenso..... m'arda in petto? che n'è a.

G *VIVACISSIMO* $\text{♩} = 108$ *pp* *f>>>*

V *a piacere* - mi - ci, nè pa - ren.ti io non conto..... tra'vi - ven.ti? e che Al.

G *P* *f>>>* *colla parte*

dim. *1^o Tempo*

v *fre - do m'ha giu - ra - to che in lui tut - to tro - ve - rò?.* Nonsa.

1^o Tempo

ff

v *- pe - te che col - pi - ta d'atro morbo è..... la mia vi - ta?.. che già*

pp

v *presso il fin ne ve - do?.. Ch'io mi se - pari da Al - fredò!..... Ah! sup -*

Ancor più Vivo

v *- pli - zio è sì spie - ta - to, il sup - pli - zio è sì spie - ta - to, che..... a mo -*

Ancor più Vivo

p

v *-rir..... a mo - rir pre.fe - ri - rò, sì..... mo -*

v *-rir..... pre.fe - ri - rò..... ahl.....*

v *.....mo - rir prefe - ri - rò,*

v *ahl..... prefe - ri rò mo - rir. È*

GERM. *a piacere*

100

G

grave il sa-gri-fizio; ma pur, tran-quilla u-di-temi.

p colla parte

pausa lunga

VIO.

Andante piuttosto mosso ♩ 96

parlante

Ah più non di-te...v'intendo...m'è impos-

Bella voi siete e gio-vine...col tempo...

Andante piuttosto mosso ♩ 96

V

GER.

-si-bile... lui solo a-mar vo-gl'i-o... Sia

ppp

G

pp

pu-re... ma vo-lu-bi-le so-

G 42314 G

VIO. (colpita)

Gran Di - o! *con semplicità*

- ven - - te è l'uom... Un dì, quan - do le

ve - ne - ri il tempo avrà fu - ga - te, fia presto il te - dio a

sor - ge - re... Che sa - rà allor?.. Pensa - te... Per voi non a - vran

bal - samo i più so - a - vi af - fet - ti, poi - chè dal ciel non

VIO.

dim. È vero! è vero!

G fu - ro - no.....tai no - di benedet - ti... Ah dun - que, dunque

V È vero! è ver!

G *ppp* sper - da - si - tal so - gno se - dut - to - re... sia - te di mia fa -

G *ppp* *p* *dolciss.* - mi - glia..... l'an - gel con - sola - tore... Violetta, deh pen -

pp

G

eres.

- sa - teci, ne siete in tempo ancor... È Dio che ispira, o giovine, è Dio che ispira, o

VIO.

(da sè)

(con estremo dolore)

(Co - - - sì al - la

G

gio - vi - ne, è Dio che i - spi - ra - ta i det - ta a un ge - ni - tor.

V

mi - - - se - ra, ch'è un di ca - du - - ta,

v di più ri - sor - ge - re spe - ran - za è

v mu - ta!.. Se pur be - ne - fi - co

GER.

Siate di mia fa - mi - glia

v le in - dul - ga Id di - o, l'uomo impla - bil per lei sa.

G l'angiol conso - la - tor, ah sia - te

a piacere con forza

V *-rà, sì per lei sa-rà, l'uomo impla-ca-bile..... per lei sa-rà,*

G *l'angiol con-so-la-tor, siate, siate*

f colla parte p

(piangendo)

V *l'uomo impla-ca-bil per lei sa-rà.) Ah!*

G *l'angiol con-so-la-tor, sia-te, sia-te l'angiol con-so-la-tor.*

dim.

ANDANTINO Cantabile

V *Di-te alla gio-vine sì bel-la e pu-ra, ch'av-vi u-na*

ANDANTINO p

v
vit - tima del - la sven - tu - ra, cui re - sta un - u - nico, un

v
u - ni - co raggio di be - ne... che a lell' sa - cri - fi - ca e che mor -

v *pp*
- rà e morrà e mor - rà.

GER.

Piangi, piangi, pian - gi, o mi - se - ra, piangi, piangi,

G
piangi. Su - premo, il veg - go, su - premo, il veg - go, è il sa - gri - fi - zio, è il sa gri.

cres. *ff*

G - fi - zio ch'ora ti chieg-go... sento nel l'a-nimagià le tue pe-ne... Coraggio, e il

cres.

VIO.

p

Di - te al - la gio - vine

dim. allarg.

G nobil tuo cor vince-rà, ed il cor vince-rà! Ah su - pre-mo, il

p

p

V sì bel - la e pu - ra, ch'av - viu - na vit - tima

G veggo, sì su - pre-mo, il veggo, è il sa - gri.

V del - la sven - tu - ra, cui re - sta un u - nico, un
 G - fizio che o - ra ti chieg - go... sen - to nel.

V u - ni - co raggio di be - ne... che a lei il sa - gri - fi - ca e che mor -
 G - l'a - nima già le tue pe - ne... Coraggio, e il

V - rà e morrà e mor - rà, a lei..... il sa -
 G nobi - le cor vince - rà! piangi, piangi, piangi, o mi - se - rà! corag - gio, e il

pp un fil di voce

V *f*

- gri - fi - ca e mor - rà, a lei il sa -

G

no - bi - le cor vince - rà! piangi, piangi, piangi, o mi - se - ra! corag - gio, e il

ppp *ppp* *f* *p*

pp un fil di voce

V

- gri - fi - ca e mor - rà e - che mor - rà e che mor -

G

no - bi - le cor vin - ce - rà! co - rag - gio, e il no - bil

ppp

V

- rà e morrà..... e che morrà, che mor - rà.

G

cor vin - ce - rà, ah sì, il no - bil cor vin - ce - rà.

G. Puccini

„Sì, mi chiamano Mimì”

Aria Mimì z I aktu opery „La bohème”

/wyciąg fortepianowy, wyd. Ricordi, n.d. Mediolan/

- ran - - za!.....

dolcissimo
p 3 3

R - ran - za!..... Or che mi co-no-sce - te

(34)

f 6 6 6 6 *ppp* allarg. sempre

con anima stentando 3 3 3 allarg. *rall.* 3 *pp*

parla-te vo - i, deh! parlate. Chi sie - te? Vi piac.cia

pp *f con anima allarg.* *pp* col canto

MIMI (è un po' titubante, poi si decide a parlare) (sempre seduta)
con semplicità *p*

Si. Mi

R dir!.....

(35)

ppp allargando e dim. molto *pp*

due

AND^{te} LENTO ♩ = 40

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

AND^{te} LENTO ♩ = 40

p *pp*

MIMI
La sto_ria mia è bre_ve..... A tela o a se_ta ri_camo in casa e

ppp

MIMI
fu-o-ri... Son tranquilla e lie-ta ed è mio sva-go far gigli e

espress. *pp* *pp*

rall:..... *dolcemente*

MIMI
ro - se..... Mi piac_cion quel - le co - se che han sì dolce ma -

(36) *AND^{te} CALMO* ♩ = 54 *dolce*

rall:..... *molto piano*

MIMI

rit.

- li - a, che parla - no d'a - mor, di pri - ma - ve - re,.....

col canto

pp

MIMI

che parla - no di sogni e di chi - me - re,..... quelle

pp

MIMI

a tempo

ROD. co - se che han nome po - e - si - a... Lei m'in - tende? (commosso)

a tempo *rall:.....* Sì.

rall:.....

MIMI

LENTAMENTE

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

LENTAMENTE

molto espressivo *pp* *pp* *pp*

ALL^{to} MODERATO $\text{♩} = 144$
con semplicità

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

ALL^{to} MODERATO $\text{♩} = 144$
(37) *p*

poco rall: *a piacere*

MIMI
mes - sa ma pre - go as - sai il Si - gnor. Vi - vo so - la, so -

pp poco rall: *col canto*

a tempo

MIMI
- let - ta, là in u - na bian - ca ca - me - ret - ta:

p a tempo

poco rall:

MIMI
guar - do sui tet - ti e in cie - - - lo,

pp poco rall:

AND^{te} MOLTO SOST.^{to}
(si alza) *con molta anima*

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

AND^{te} MOLTO SOST.^{to}
(38) *pp* *cres. poco a poco*

MIMI
mi - - - o il pri - - mo

con grande espansione

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

allarg.

MIMI
il pri - mo so - - le è mi - - o!..... Ger.

a tempo con espressione intensa rall:

pp a tempo *rall:*

I.^o TEMPO AND.^{te} agitando appena *Sostenendo*

MIMI *mo - glia in un va - so u - na ro - sa... Fo - glia a foglia la*

I.^o TEMPO AND.^{te} agitando appena *Sostenendo*

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

allarg. len. calmo come prima

MIMI *Ma i fior ch'io fac - cio, ahi - mè!..... i fior ch'io*

allarg. col canto calmo come prima

senza rigore di tempo con naturalezza

MIMI *fac - cio, ahi - mè, non hanno o - do - re! Altro di me non le saprei nar -*

a tempo rall. 10

MIMI *- ra - re: sono la sua vi - ci - na che la vien fuori d'o - ra a importu - na - re.*

rall. 5 4

G. Puccini

„Donte lieta uscì al tuo grido d’amore”

Aria Mimì z III aktu opery „La bohème”

/wyciąg fortepianowy, wyd. Ricordi, n.d. Mediolan/

LENTO MOLTO ♩ = 66

MIMI
Donde lie - ta u - sci al tuo grido d'a -

R
Va - i?

LENTO MOLTO ♩ = 66 *dolce*

(26) *pp*

poco rit.:..... ANDANTINO

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

ANDANTINO espressivo

poco rit.:.....

mf agitando un poco p.

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

p cres.

rall.:..... a tempo

MIMI

- tes - ser fin - ti fior!.....

a tempo

rall.:.....

pp *m. s.*

rall.

Lento *rall.:.....* *AND^{no} MOSSO* *ritenuto a tempo*

MIMI

Addi_o, sen - za ran - cor..... Ascolta, a_scol - ta. Le poche

AND^{no} MOSSO *a tempo*

col canto..... pp..... (27) *p rit. col canto* *pp*

$\text{♩} = 84$

MIMI

robe a_du - na che lasciai spar - se. Nel mio cas -

pp leggerissimo

MIMI

poco rit.

- set - to stan chiu - si quel cerchiet - to d'or, e il libro di pre -

pp leggero

poco rit.

MIMI

a tempo

- ghie - re. In - vol - gi tut - to

a tempo

(28)

pp m.s. espressivo

MIMI

poco rit. *a tempo*

quan - to in un grem - biale $\&$ manderò il por - tie - re...

poco rit. *a tempo*

ppp

MIMI

molto rit. a tempo

Ba - da... sotto il guancia - le.....c'è la cuffietta

pppp

molto rit. a tempo

MIMI

ro - sa. Se vuoi,..... se vuoi,..... se vuoi ser - -

stent.

animando e cres. *dim.* *rall.*

MIMI

- bar - la a.... ri - cor - do d'a - mor!..... Ad - di - o,

poco allarg. *f.* *pp rit.* *a tempo*

MIMI

addio senza ran - cor.....

rall. *corta* *a tempo*

ROD.

dolcemente

(29) Dunque è proprio fi - ni - tal..... Te ne

col canto *a tempo* *ppp* *p*

R

vai, te ne vai, la mia pic - ci - na. Ad - di - o sogni d'a -

rall. *p* *col canto*