UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

MGR TAO ZHANG

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

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

Warszawa 2025

FRYDERYK CHOPIN UNIVERSITY OF MUSIC

Field of art, artistic discipline: musical arts

MGR TAO ZHANG

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

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

Warsaw 2025

Oświadczenia promotora i autora pracy doktorskiej

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

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

Oświadczenie autora pracy

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

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

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

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

Streszczenie

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

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

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

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

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

nieraz psychiką.

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

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

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

Słowa kluczowe: weryzm, Puccini, Mascagni, Leoncavallo

Abstract [ang.]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

cultural concepts, and aesthetic values of the time can be better understood, and how music became a tool for expression and reflection in this context can be explored.

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

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

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

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

the music.

In **chapters two, three,** and **four**, the analysis is conducted on eleven works by Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, and Giacomo Puccini, encompassing plot interpretation, musical analysis, and analysis of singing techniques. These aspects encompass the plot backgrounds of the operas, their musical structures and emotional expressions, as well as the techniques and expressiveness that should be noted during performance. The works analyzed are *O Lola bianca* and *Mamma quel vino* from *Cavalleria rusticana*; *Ed anche Beppe amò* from *L'amico Fritz*; *Vesti la giubba* from *Pagliacci*; *Non piangere Liù* and *Nessun dorma* from *Turando*t; *Ch'ella mi creda* from *Fanciulla del West*; *Donna non vidi mai* from *Manon Lescaut*; *Addio fiorito asil* from *Madama Butterfly*; and *Recondita armonia* and *E lucevan le stelle* from *Tosca*.

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

increasingly paid attention to the vulnerability and growth of the characters, making them more three-dimensional and allowing the audience to better understand their inner worlds and growth processes.

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

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

Opis dzieła artystycznego

Tao Zhang – tenor
Wu Hanlu – sopran*
Wei Liu, **Peng Jiaqi***– akompaniator
Emilian Rymarowicz, **Hu Chen*** – reżyser dźwięku

Program dzieła artystycznego

Giacomo Puccini

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

Pietro Mascagni

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

Ruggero Leoncavallo

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

Giacomo Puccini*

12. Duet Toski i Cavaradossiego *Mario! Mario! Mario***!** z I aktu opery *Tosca*
(utwór uzupełniający program recitalu doktorskiego)

Data i miejsce rejestracji

Rejestracja pierwotna (pozycje 1–11):
12/12/2022
15/12/2022
Warszawa, Studio Polskiego Radia S2

Rejestracja uzupełniająca (pozycja 12):
22.12.2025

Heat Studio,
Xuzhou, Jiangsu, Chiny

Spis treści

Oświadczenia promotora i autora pracy doktorskiej **3**

Streszczenie **4**

Abstract [ang.] **6**

Opis dzieła artystycznego **11**

Program dzieła artystycznego **11**

Giacomo Puccini 11

Pietro Mascagni 11

Ruggero Leoncavallo 11

Giacomo Puccini* 11

Data i miejsce rejestracji **11**

Wprowadzenie **15**

I. Geneza badań 15

II. Znaczenie badań 16

III. Trendy badawcze 17

Rozdział 1. Pochodzenie i charakterystyka opery werystycznej **21**

1.1 Powstanie opery werystycznej **21**

1.1.1 Perspektywa historyczna powstania opery werystycznej 21

1.1.2 Perspektywa literacka powstania opery werystycznej 22

1.1.3 Transformacja opery 24

1.2 Charakterystyka dramatyczna opery werystycznej **24**

1.2.1 Zainteresowanie życiem mieszkańców wsi 24

1.2.2. Estetyka „pospolitości” 26

1.3. Cechy charakterystyczne opery werystycznej **29**

1.3.1 Postaci z niższych warstw społecznych 30

1.3.2 Odzwierciedlenie społecznego i historycznego tła 30

1.3.3 Złożone opisy psychologiczne 31

Rozdział 2. Kreowanie wizerunku „smutku” postaci tenorowych **33**

2.1. Obraz muzyczny Cania na podstawie arii *Recitar!... Vesti la giubba z* I aktu opery *Pagliacci* R. Leoncavalla **34**

2.1.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii 34

2.1.2 Analiza muzyczna 35

2.1.3. Analiza wykonawcza 44

2.2. Obraz muzyczny Pinkertona w arii *Addio, fiorito asil* z III aktu opery *Madama Butterfly* G. Pucciniego **51**

2.2.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii 51

2.2.2 Analiza muzyczna 53

2.2.3 Analiza wykonawcza 58

2.3. Obraz muzyczny Johnsona / Ramerreza w arii *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La faniciulla del West* G. Pucciniego **61**

2.3.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii 62

2.3.2. Analiza muzyczna 63

2.3.3. Analiza wykonawcza 67

Rozdział 3. Kreowanie wizerunku „impulsywnego” bohatera w partii tenorowej **74**

3.1. Muzyczny obraz Turiddu w arii *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana* P. Mascagniego 74
3.1.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii 75
3.1.2 Analiza muzyczna 77
3.1.3. Analiza wykonawcza 80

3.2. Obraz muzyczny Calafa w arii *Non piagere Liù* z I aktu opery *Turandot* G. Pucciniego 85
3.2.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii 86
3.2.2 Analiza muzyczna 88
3.2.3 Analiza wykonawcza 93

Rozdział 4. Wizerunek „namiętnego" bohatera w wybranych partiach tenorowych 99

4.1. Obraz muzyczny Turiddu w arii *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana* P. Mascagniego 101
4.1.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii 102
4.1.2 Analiza muzyczna 103
4.1.3 Analiza wykonawcza 108

4.2. Obraz muzyczny Cavaradossiego w arii *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca* G. Pucciniego 111
4.2.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii 112
4.2.2. Analiza muzyczna 114
4.2.3 Analiza wykonawcza 119

4.3. Obraz muzyczny Calafa w arii *Nessun Dorma* z III aktu opery *Turandot* G. Pucciniego 124
4.3.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii 125
4.3.2 Analiza muzyczna 126
4.3.3 Analiza wykonawcza 129

4.4 Obraz muzyczny Cavaradossiego w arii *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca* G. Pucciniego 135
4.4.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii 135
4.4.2 Analiza muzyczna 137
4.4.3 Analiza wykonawcza 142

4.5. Obraz muzyczny Fritz'a w arii *Ed anche Beppe amò* z opery *L'amico Fritz* P. Mascagniego 149
4.5.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii 150
4.5.2 Analiza muzyczna 152
4.5.3. Analiza wykonawcza 156

4.6 Obraz muzyczny Des Grieux w arii *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut* G. Pucciniego 160
4.6.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii 160
4.6.2 Analiza muzyczna 162
4.6.3 Analiza wykonawcza 169

4.7 Obraz muzyczny Cavaradossiego ukształtowany w duecie *Mario! Mario! Mario!* z I aktu opery *Tosca* Giacoma Pucciniego 175
4.7.1. Kontekst fabularny i analiza tekstu duetu 175
4.7.2. Analiza muzyczna 179
4.7.3. Analiza wykonawcza 184

Rozdział 5. Partie tenorowe w operze werystycznej – doświadczenia wykonawcze 193

5.1. Rozumienie idei i estetyki opery werystycznej 193
5.1.1 Wielowymiarowy obraz bohatera w partiach tenorowych w operze werystycznej 194
5.1.2 Kreowanie wizerunku postaci przez P. Mascagniego, R. Leoncavalla i G. Pucciniego 195

5.2. Technika wykonawcza 198
5.2.1 Teoria metody oddechowej 198

5.2.2 Optymalizacja przestrzeni gardłowej w emisji głosu 201
5.2.3 Akustyczne aspekty rezonansu wokalnego 203
5.3. Interpretacja wokalna w operach werystycznych 205
5.3.1 Umiejętność analizy partytur operowych 206
5.3.2 Rola słuchu wewnętrznego w interpretacji wokalnej 208
5.3.3 Rozumienie treści dzieła 210
Podsumowanie 213
BIBLIOGRAFIA 216
ANEKS NUTOWY 221

Wprowadzenie

I. Geneza badań

Późny XIX wiek był okresem głębokich przemian w społeczeństwie i kulturze Europy. Rewolucja przemysłowa spowodowała istotne zmiany w strukturze społecznej, prowadzące do urbanizacji i wykształcenia się klasy średniej. Nowy porządek społeczny wymagał form sztuki bliższych jej odbiorcom, ich życiu codziennemu i doświadczeniom. Opera romantyczna, pełna mitologicznych i arystokratycznych wątków, stopniowo stała się zbyt oderwana od rzeczywistości zwykłych ludzi. W rezultacie zwiększyło to zapotrzebowanie na utwory opowiadające o prawdziwym życiu i emocjach[1].

Kompozytorzy oper werystycznych poszli jeszcze dalej w tym kierunku, skupiając się na życiu zwykłych ludzi. Chcieli tworzyć opery bezpośrednie pod względem emocjonalnym i bezkompromisowe w ukazywaniu życiowych trudności. Tego typu podejście wymagało wykształcenia nowego języka muzycznego, umożliwiającego przekazanie intensywności i bezpośredniości rzeczywistych doświadczeń. W rezultacie powstał styl charakteryzujący się dramatycznym realizmem, pełen emocjonalnych partii wokalnych i orkiestracji, która wzmagała emocjonalne działanie narracji[2].

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

[1] Corazzol, Adriana Guarnieri, and Roger Parker. *Opera and Verismo: Regressive Points of View and the Artifice of Alienation*; Cambridge Opera Journal, vol. 5, no. 1, 1993; s. 39–53.
[2] Giger A. *Verismo: origin, corruption, and redemption of an operatic term* [J]. *Journal of the American Musicological Society*, 2007, 60(2); s. 271-315.

co stanowiło wyraz tendencji naturalistycznych.

Pojawienie się opery werystycznej nie było przypadkowe, lecz było naturalnym wynikiem rozwoju opery. Opery twórców takich jak Mascagni i Leoncavallo rozwijały wątki realistyczne, dając początek operze werystycznej, która opisywała negatywne zjawiska społeczne. Spełniało to oczekiwania ówczesnej publiczności i dodawało jej realistycznym założeniom większego autentyzmu. Jednak w twórczości operowej Pucciniego, oprócz odwołań do nurtu realistycznego, więcej jest ekspresji emocji postaci niż typowego dla Mascagniego czy Leoncavalla portretowania rzeczywistości. Opery Pucciniego opowiadają o zwykłych ludziach, ujawniając przy tym generalne prawdy życiowe. W rezultacie dzieła te poruszają do łez, postacie są żywe i pełne emocji, a tematyka opowieści jest bogata i zróżnicowana, pozwalając widzom zobaczyć życie cierpiących ludzi w różnych zakątkach świata. Utrzymując się w nurcie weryzmu, Puccini w rzeczywistości przekroczył jego ramy[3].

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

II. Znaczenie badań

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

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

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

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

III. Trendy badawcze

Badania w Chinach

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

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

W swoim artykule zatytułowanym *The Artistic Aesthetics and Formation Factors of Italian Realist Opera* (*Estetyka artystyczna i czynniki formalne we włoskiej operze werystycznej*) Chen Xiaowei [4] bada estetykę muzyczną arii, recytatywów, fragmentów chóralnych i muzyki pojawiającej się w poszczególnych scenach oper werystycznych. Zwraca również uwagę na zawartą w tych utworach tematykę i wątki fabularne oraz to, w jaki sposób wewnętrzne i zewnętrzne czynniki motywują estetykę artystyczną dzieła.

Xie Dan[5], w artykule *The Artistic Characteristics of Verismo Operas of the Second Half of the Nineteenth Century* (*Artystyczne cechy charakterystyczne oper werystycznych w drugiej połowie XIX wieku*), opisuje historyczne podłoże, które doprowadziło do powstania oper werystycznych, a także dramaturgiczne cechy charakterystyczne tych oper, takie jak tematyka, wątki fabularne i scenografia. Bada również cechy charakterystyczne tych oper

[4] Artystyczna estetyka i czynniki formacji włoskiej opery realistycznej zostały opublikowane w *Badania zagraniczne* 1/2019, Shaanxi Normal University, 2011, s. 104-108.
[5] Xie Dan: *The Artistic Characteristics of Verismo Operas of the Second Half of the Nineteenth Century* (*Artystyczne cechy charakterystyczne oper werystycznych w drugiej połowie XIX wieku*), Shaanxi Normal University, 2011.

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

W artykule zatytułowanym *Aesthetic Practice and Contemporary Value of Italian Verismo Opera* (*Praktyka estetyczna i współczesna wartość włoskiej opery werystycznej*) Jia Kun[6] zauważa, że estetyka artystyczna opery werystycznej opiera się na życiu i konflikcie.

W artykule *The Deep Implications of the Passionate Appearance – A Brief Introduction to the Image of the Common Man in Realist Opera* (*Głębokie implikacje emocjonalnego wrażenia – krótki wstęp do obrazu prostego człowieka w operze werystycznej*) Zhao Wei[7] analizuje opery takie jak *La bohème, Tosca,* czy *Cavalleria rusticana* i bada charakterystykę muzyczną arii takich jak *Che gelida manina, Si, mi chiamano Mimi, Vissi d'arte, vissi d'amore, Coro a bocca chiusa*. Na jej podstawie analizuje sposób przedstawienia protagonistów w szeregu dzieł operowych.

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

Badania światowe

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

Narodziny opery werystycznej są ściśle związane ze społecznymi i kulturowymi zmianami, jakie miały miejsce w Europie pod koniec XIX wieku. W książce *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario* (*Przemysł operowy we Włoszech od Cimarosy do Verdiego: rola impresariów*) John Rosselli[8] analizuje komercyjny aspekt przemysłu operowego we Włoszech końca XIX wieku i zwraca uwagę na to, że opera werystyczna powstała w odpowiedzi na rynkowe zapotrzebowanie i działania menedżerów teatrów operowych. Choć Verdi nie jest uważany za bezpośredniego „ojca" opery

[6] Jia Kun, *The Aesthetic Practice and Contemporary Value of Italian Verismo Opera*, Contemporary Music, 2019.
[7] Zao Wei: *Głębokie znaczenie pod pojawieniem się pasji: O obrazie zwykłych ludzi w operze realistycznej* "opublikowano w *Edukacji Sztuki*, 7/2006, s. 70-71.
[8] John Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*, wyd. Cambridge University Press, 1984.

werystycznej, jego dzieła wywarły głęboki wpływ na późniejsze opery komponowane w tym nurcie, z uwagi na ekspresję emocjonalną i realistyczne sceny.

Opera werystyczna była wyjątkowo innowacyjna z uwagi na strukturę muzyczną i ekspresję. Alexandra Wilson[9] bada związek Giacomo Pucciniego z operą werystyczną w książce *The Puccini Problem: Opera, Nationalism, and Modernity* (*Problem Pucciniego: opera, nacjonalizm i współczesność*). Skupia się na tym, że dzieła Pucciniego stanowią odbicie włoskiego nacjonalizmu i ówczesnej współczesności. Pochyla się nad technikami, jakie kompozytor stosował, tworząc realistyczne pejzaże i emocjonalną atmosferę przy pomocy muzyki.

Autor David Kimbell[10] w *Italian Opera* (*Opera włoska*) stworzył dogłębny przegląd opery włoskiej, omawiając szczegółowo dzieła takie jak *Cavalleria Rusticana, Pagliacci* i najważniejsze opery Pucciniego, a także analizując ich strukturę muzyczną, charakterystykę bohaterów i emocjonalną ekspresję.

Wykonywanie partii z oper werystycznych stanowi istotne wyzwanie dla wokalistów. Zwraca na to uwagę Philip Gossett[11] w *Divas and Scholars: Performing Italian Opera* (*Divy i uczeni: wykonawstwo włoskiej opery*), analizując sposób, w jaki opery werystyczne są wykonywane w celu poruszenia publiczności emocjonalną autentycznością i silnymi efektami dramatycznymi.

W zredagowanej przez Deborah Burton[12] w pozycji *Recondite Harmony: Essays on Puccini's Operas* (*Ukryta harmonia: eseje o operach Pucciniego*) znajduje się wiele esejów poświęconych operom Pucciniego, zgłębiających jego realistyczny styl operowy z różnorodnych perspektyw. Niektóre zawierają analizę muzyczną, inne podchodzą do problemu z perspektywy literackiej, a jeszcze inne skupiają się na praktyce wykonawczej. Szczególny nacisk położony jest na *Toscę* i *Madame Butterfly*, które są przeanalizowane w pogłębiony sposób.

Opery werystyczne były ważne nie tylko z muzycznego i dramatycznego punktu widzenia – stanowiły również odzwierciedlenie społecznych i politycznych zmian. Autor *Italy in Early American Cinema: Race, Landscape, and the Picturesque* (*Włochy we wczesnym kinie amerykańskim: rasa, krajobraz i malowniczość*), Giorgio Bertellini[13], zauważa, że realistyczna estetyka i techniki narracyjne oper werystycznych wywarły istotny

[9] Alexandra Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism, and Modernity,* wyd. Cambridge University Press, 2009.
[10] David R. B. Kimbell, *Italian Opera,* wyd. Cambridge University Press, 2008.
[11] Philip Gossett *Divas and Scholars: Performing Italian Opera,* wyd. University of Chicago Press, 2008.
[12] Deborah Burton *Recondite Harmony: Essays on Puccini's Operas,* wyd. Pendragon, 2012.
[13] Giorgio Bertellini, *Italy in Early American Cinema: Race, Landscape, and the Picturesque,* wyd. Indiana University Press, 2009.

wpływ na wczesnych twórców filmowych.

W *Music and Politics in the Shadow of Beethoven* (*Muzyka i polityka w cieniu Beethovena*) Elisabeth Abbate [14] zgłębia polityczne i społeczne wątki w operach werystycznych, analizując to, w jaki sposób opery te odzwierciedlały zachodzące w czasie ich powstania zmiany społeczne i polityczne.

Opery werystyczne były wyjątkowe z uwagi na swą emocjonalną ekspresję i realistyczną fabułę. Mary Ann Smart[15] bada związek między muzyką a gestem w XIX-wiecznej operze w pozycji *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera* (*Mimomania: muzyka i gest w XIX-wiecznej operze*). Autorka skupia się zczególnie na związku między muzyką i gestem w operze werystycznej. Autorzy *Opera: The Art of Dying* (*Opera: sztuka umierania*), Linda Hutcheon i Michael Hutcheon, pochylają się nad wątkiem śmierci w operze, zwłaszcza w operze werystycznej. Twierdzą oni, że opery werystyczne w realistyczny i poruszający sposób poruszają problem nieuchronności śmierci i jej wpływu na ludzkie życie.

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

[14] Elisabeth Abbate, *Muzyka i polityka w cieniu Beethovena: muzyka i transformacja polityczna od Beethovena*, wyd. Brown, C. Farsight Press 2007.
[15]Mary Ann Smart, *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, wyd. University of California Press, 2004.

Rozdział 1. Pochodzenie i charakterystyka opery werystycznej

1.1 Powstanie opery werystycznej

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

Opera werystyczna jest niezwykle bogata pod względem artystycznym i estetycznym, co już w chwili jej powstania przesądziło o jej znaczeniu dla historii opery jako takiej. Chcąc lepiej zrozumieć charakterystykę artystyczną i wartość duchową XIX-wiecznej włoskiej opery werystycznej, musimy zrozumieć okoliczności jej powstania. Z tych też przyczyn autor niniejszej pracy analizować będzie te kwestie z trzech perspektyw: historycznej, literackiej i perspektywy czynników wewnętrznych[16].

1.1.1 Perspektywa historyczna powstania opery werystycznej

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

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

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

społecznych jednostek. Przemianom uległ również wielki, narracyjny styl operowy powszechny na początku XIX wieku. Zaczęto stopniowo odchodzić od poważnych tematów „sprawiedliwości", „ojczyzny", „narodu" i „mitu" na rzecz tematyki bardziej realistycznej i zindywidualizowanej, takiej jak sceny z realnego życia[17].

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

Refleksja na temat życia niższych klas społecznych stała się koniecznością. Druga rewolucja przemysłowa przyspieszyła rozwój sił wytwórczych społeczeństwa, lecz jednocześnie powiększyła różnice społeczne. W tej sytuacji opera werystyczna stała się ważną formą zwrócenia uwagi na niższe warstwy społeczeństwa, co jednocześnie poszerzyło możliwości doboru tematów[18]. Do końca XIX wieku Włochy pozostawały zawieszone pomiędzy rozwojem i cywilizacją a biedą, zepsuciem duchowym i pogonią za pieniądzem. Nie dbano już o los ludzkości i narodu, przyjmując fałszywe i nienaturalne stanowiska wobec wielkich i głębokich problemów filozoficznych. Dlatego G. Puccini, przedstawiciel nurtu werystycznego w operze, stworzył postacie operowe pochodzące z niższych klas społecznych, takie jak Mimì i Tosca. Pragnął on kreować prawdziwe, pełne pasji i na wskroś ludzkie osobowości, opowiadając ich „małe", na pozór prozaiczne historie. Nadał tym samym operze werystycznej charakter realistyczny i wysoką wartość duchową.

1.1.2 Perspektywa literacka powstania opery werystycznej

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

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

[17] Chen Xiaowei, *Charakterystyka artystyczna XIX-wiecznej włoskiej opery werystycznej*, Shaanxi Normal University, 2011.
[18] Wang Ying, *Charakterystyka artystyczna weryzmu w operze Pucciniego*, Nanjing University of the Arts, 2012.

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

Literacki prąd naturalizmu narodził się we Francji i wkrótce dotarł również do Włoch. Twórcy literatury naturalistycznej byli zwolennikami filozofii pozytywistycznej i wierzyli, że w przyrodzie nie ma miejsca na zjawiska nadprzyrodzone. Naturaliści przywiązywali wagę do naturalnych aspektów życia ludzkiego, obserwując, rozumiejąc i przedstawiając człowieka z perspektywy fizjologicznej, co stanowiło wyraźną nowość w stosunku do wcześniejszych koncepcji. Naturalizm był zatem rodzajem realizmu, kładącym nacisk na realizm szczegółów i empiryzm. Powieści braci Goncourtów[19] są bardzo realistyczne, a opisane w nich postacie powstały na podstawie szczegółowych notatek sporządzonych zgodnie z autentycznymi wydarzeniami. Przedstawiciele realizmu w literaturze starali się przedstawić społeczeństwo ze wszystkimi jego szczegółami. Emil Zola był pionierem naturalizmu literackiego. Łącząc nauki przyrodnicze z twórczością literacką, stworzył naturalistyczne arcydzieło *Lugon Magal*[20]. Zola uważał, że najwyższym celem powieściopisarza jest poczucie prawdziwości i wymagał, aby autentyczność była celem twórczości literackiej, mówiąc: „Jeśli chcesz opisać życie, najpierw poznaj je dokładnie, a potem przekaż jego dokładny obraz” [21]. Naturalistyczni pisarze odwiedzali slumsy, zanurzali się w pełnych życia dzielnicach biedy, obserwowali przestępców, prostytutki, alkoholików i podglądali niemoralne zachowania wiejskiej biedoty. W swoim stylu twórczym pisarz miał przy tym przedstawiać naturę w sposób oryginalny, wykazując własną indywidualność i nadając jej życie poprzez pryzmat własnych doświadczeń.

Włoski nurt literacki, będący reakcją na romantyzm, stanowił odpowiedź na francuski naturalizm literacki, a jego pionierami byli Luigi Capuana[22] i Giovanni Verga[23]. Twierdzili oni, że istotą literatury jest bezpośredni opis rzeczywistych wydarzeń z realnego życia. W związku z tym „naturalizm” jako nurt literacki stworzył nowe wyzwania intelektualne

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

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

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

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

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

zarówno pod względem motywów twórczych, jak i stylu, stając w opozycji do tradycji romantycznych. Legło to u podstaw XIX-wiecznej włoskiej literatury realistycznej, stając się bezpośrednią inspiracją dla kolejnych pisarzy.

1.1.3 Transformacja opery

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

Jej początek stanowiła jednoaktowa opera P. Mascagniego *Cavalleria rusticana*. Pod wpływem koncepcji twórczej Mascagniego, R. Leoncavallo stworzył dla niej siostrzaną operę o tytule *Pagliacci*, stając się jednym z pierwszych kompozytorów opery werystycznej. Twórczość operowa G. Pucciniego również rozpoczęła się od weryzmu, obejmując takie dzieła jak *La Boheme*, *Tosca* czy *Madame Butterfly*. Wszystkie one stanowiły arcydzieła operowe tego nurtu, bezpośrednio przekazując treść dramatyczną libretta poprzez swoją zwięzłą strukturę. Powstanie tych dzieł stanowiło odpowiedź na braki i niedociągnięcia XIX-wiecznej opery romantycznej[24].

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

1.2 Charakterystyka dramatyczna opery werystycznej

1.2.1 Zainteresowanie życiem mieszkańców wsi

Twórcy opery werystycznej zaczęli skupiać się na tematach związanych z ludem i życiem wiejskim, przenosząc swoje zainteresowanie na problemy realnego życia osób z najniższych warstw społeczeństwa. Przed pojawieniem się opery werystycznej, opera

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

romantyczna stanowiła główny nurt twórczości operowej we Włoszech. Jej tematyka często obejmowała mitologię, religię, wątki narodowe, wojnę oraz los ludzki, w czym zbliżona była do tradycji klasycyzmu. Natomiast opera werystyczna, wraz z włoską literaturą realistyczną, stanowiły nawiązanie do francuskiego nurtu literatury naturalistycznej, ukazując prawdziwy obraz życia niższych warstw społecznych oraz działania spontaniczne, wynikające z impulsu emocjonalnego. Zmiana obszaru zainteresowań twórców opery werystycznej, przejawiająca się w tematyce ich twórczości, związana jest z przejściem od tematyki typowej dla opery romantycznej do tematyki przemian emocjonalnych, zazdrości i morderstw, portretowania zwykłych, prostych ludzi i ich ubogiego życia. Twórcy opery werystycznej uważali za swoje zadanie przedstawianie losów ludzi z niższych warstw społecznych, dążąc do prawdziwego odzwierciedlenia ich ubóstwa i przeżyć emocjonalnych. Pozwalało to na obnażenie negatywnych zjawisk społecznych[25].

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

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

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

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

1.2.2. Estetyka „pospolitości"

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

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

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

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

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

Tę koncepcję estetyczną można również uznać za odpowiedź na nawiązanie do twierdzenia starożytnego greckiego filozofa Arystotelesa[27], który uważał, że tragedia odgrywa istotną rolę w oczyszczeniu ludzkiej duszy. Jak mówią słowa śpiewane podczas uwertury do opery Rigoletto: *Prosimy was, na chwilę zapomnijcie, że jesteśmy aktorami*

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

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

naśladującymi rzeczywistość, spójrzcie w nasze dusze. My też jesteśmy ludźmi, z uczuciami, tak jak wy wszyscy, mierzącymi się z trudnościami tego świata[28]. Te słowa libretta kierują uwagę publiczności ku wewnętrznemu światu owych „brzydkich" postaci, podkreślając ich człowieczeństwo i wartość, oraz skracając psychologiczny dystans między widownią i sceną. Deklaratywizm języka pomaga publiczności wczuć się w rozwój fabuły dramatycznej, pogłębiając efekt rezonansu emocjonalnego z postaciami[29]. Bezpośredni i emocjonalnie intensywny język libretta w operach werystycznych Pucciniego odgrywa kluczową rolę w budowaniu dramaturgii i angażowaniu widza. Bohaterowie wyrażają swoje emocje w sposób jednoznaczny, unikając przesadnie poetyckiego stylu czy rozbudowanych metafor, charakterystycznych dla wcześniejszych oper romantycznych. Proste wypowiedzi, często pełne pasji, rozpaczy lub uniesienia, sprawiają, że odbiorca nie tylko rozumie sytuację dramatyczną, ale także głęboko ją przeżywa. Ten bezpośredni sposób komunikacji pozwala publiczności silniej rezonować emocjonalnie z postaciami i ich losem, czyniąc opery Pucciniego wyjątkowo przejmującymi. Dzięki temu widzowie mogą utożsamić się z bohaterami i w pełni doświadczyć dramatycznej siły muzyki oraz libretta.

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

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

[28] George Guida, *I Pagliacci*, w „Italian Americana", vol. 28, no. 1, 2010, s. 85–86.
[29] Lou Yixuan, *Analiza czynników dramatycznych w werystycznej operze Pagliacci*, Shandong Normal University, 2022.

odzwierciedlenie w warstwie muzycznej i aspektach wykonawczych – szczególnie w momencie, w którym bohater musi zmusić się do tego, by uśmiechnąć się na scenie.

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

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

1.3. Cechy charakterystyczne opery werystycznej

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

konstrukcji psychologicznej postaci, które przyczyniły się do wyjątkowego charakteru tego gatunku.

1.3.1 Postaci z niższych warstw społecznych

Kreując postaci z niższych warstw społecznych, kompozytorzy oper werystycznych skupiali się na autentyczności i dokładnych opisach zwykłych ludzi, a także na ukazywaniu ich emocji, pragnień, trudności z jakimi się zmagali oraz losu. Odbija się w nich prawdziwe człowieczeństwo i złożone emocje, z którymi publiczność może się utożsamiać. Słuchacze są też skłaniani do myślenia[30].

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

1.3.2 Odzwierciedlenie społecznego i historycznego tła

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

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

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

stereotypowym ubogim artystą w Europie końca XIX wieku, a podobne postaci często występowały w komponowanych wówczas operach.

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

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

1.3.3 Złożone opisy psychologiczne

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

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

Każdy bohater w operze werystycznej posiada unikatowe cechy osobowości i strukturę psychiczną, które są wyrażane poprzez warstwę muzyczną i tekstową. Przykładowo partia zdeterminowanej bohaterki może być złożona z energicznych melodii i

pełnych pasji słów. Z drugiej strony niepewny, introwertyczny bohater drugoplanowy może być charakteryzowany przez elegancką, delikatną muzykę, pełną niejednoznacznej, a przy tym głębokiej emocjonalnej ekspresji. Kompozytorzy w inteligentny sposób ilustrują cechy charakterystyczne i stan psychiczny postaci poprzez zmiany w warstwie rytmicznej, dobór barwy i pracę tematyczną, dzięki czemu publiczność może głęboko zrozumieć i poczuć urok i złożoność bohaterów[31].

Opera werystyczna nie ogranicza się do statycznego ukazywania stanów emocjonalnych–jest ona pełna dynamicznych, emocjonalnych transformacji. Emocje bohaterów mogą ulegać dramatycznym zmianom wraz z rozwojem fabuły i zmianami w relacjach między postaciami. Przykładowo pierwsza miłość, jaką czuje główny bohater, może zmienić się w miłość dojrzałą, a intymność przyjaźni przemienić się w ból zdrady[32]. Kompozytorzy inteligentnie ilustrują tego typu procesy i ich wewnętrzną logikę poprzez zmiany w warstwie muzycznej, aby publiczność mogła głęboko doświadczyć autentyczności i intensywności emocji odczuwanych przez bohaterów.

[31] De Sanctis D. A. *Literary Realism and Verismo Opera (Italy and France)* [M], City University of New York, 1983.
[32] Lee J. Y. *A Critical Survey of Musical Dynamism from Bel Canto to Verismo Opera* [J] w *Opera Journal*, 2020, 53(1).

Rozdział 2. Kreowanie wizerunku „smutku” postaci tenorowych

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

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

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

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

2.1. Obraz muzyczny Cania na podstawie arii *Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci* R. Leoncavalla[33]

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

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

2.1.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii

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

Słowa arii, przedstawione w oryginale wraz z tłumaczeniem w tabeli nr 1, oddają

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

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

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

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

2.1.2 Analiza muzyczna

Aria *Vesti la giubba* jest jednym z najbardziej przejmujących momentów opery i kulminacją emocjonalnego napięcia w pierwszym akcie. Jej dramatyzm podkreślony jest

[34] Tłumaczenie z włoskiego - Piotr Maszyński.

przez gwałtowne zmiany dynamiki i napięcie harmoniczne. Partię wokalną wprowadza trzynastotaktowy recytatyw w metrum 4/4, utrzymany w tonacji *a-moll*. Jego początkowe frazy oddają wewnętrzny chaos Cania. Sama aria moduluje od *e-moll* do *E-dur*. Utrzymana jest w metrum 2/4, przy czym w ostatnich dziewiętnastu taktach pojawia się również metrum 3/4. Co ciekawe, elementy recytatywu można odnaleźć również w materiale muzycznym arii, a jej melodyjne, szeroko rozpięte frazy w kulminacyjnym momencie ukazują skrajne cierpienie głównego bohatera.

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

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

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

Partię recytatywu wprowadza dwutaktowe „preludium". Słychać w nim charakterystyczny motyw rytmiczny w partii kotłów i kontrabasu. Fragment ten jest krótki i wyrazisty. Ilustruje on moment, w którym Canio przygotowuje się do zagrania w spektaklu, jednocześnie oddając ponury nastrój i przygnębienie bohatera, jak również jego wewnętrzny konflikt[35] (zob. przykład 2.1).

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



Przykład 2.1: R. Leoncavallo, Scena *Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 1-2[36].

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

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

[36] Wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d. [1892], pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 221 - 226 niniejszej pracy.
[37] Patrz: Tabela nr 1: *tekst i tłumaczenie arii* Vesti la giubba *z I aktu opery Pagliacci R. Leoncavalla,* s. 35 niniejszej pracy.



Przykład 2.2: R. Leoncavallo, Scena *Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 5-10[38].

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

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

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

[38] Wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d. [1892], pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 221 - 226 niniejszej pracy.
[39] Patrz: Tabela nr 1: Tekst i tłumaczenie arii Vesti la giubba *z I aktu opery Pagliacci R. Leoncavalla,* s. 35 niniejszej pracy.
[40] Ibidem.

histerii, a także uwypukla tragizm jego postaci.



Przykład 2.3: R. Leoncavallo, Scena *Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 11-16[41].

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

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

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

[41] Wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d. [1892], pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 221 - 226 niniejszej pracy.



Przykład 2.4: R. Leoncavallo, Scena *Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 17-24[42].

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



Przykład 2.5: R. Leoncavallo, Scena *Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 25-33[43].

W procesie muzycznej charakterystyki Cania Leoncavallo zastosował technikę

[42] Ibidem.
[43] Ibidem.

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

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



Przykład 2.6: R. Leoncavallo, Scena *Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 34-41[44].

Punkt kulminacyjny całej arii znajduje się w taktach 39 – 46. Zastosowane w nich zostało spójne, płynne frazowanie o dużej sile napędowej. Muzyka sama w sobie staje się ładunkiem emocjonalnym. Pojawia się oznaczenie dynamiczne *forte*, a melodia w swoim diapazonie sięga nawet a^1. Struktura linii melodycznej zdominowana jest przez interwały sekundowe, a jej ambitus ma granice zbliżone do tercji małej, co doskonale ilustruje niepokój bohatera, pogrążającego się w otchłani rozpaczy. Nagromadzony w Caniu tragizm zostaje w tej części całkowicie uwolniony. Emocje bohatera osiągają swój szczyt, pogrążając go w ogromnym bólu. Canio czuje nagłą potrzebę by wyrazić wszystkie złożone emocje skrywane w sercu. Melodia opada aż do taktu 43 (patrz przykład 2.7). Symbolizuje to uspokojenie następujące po wybuchu emocji. Całość kończy się dominantą. Od tego momentu sekcja smyczkowa i dęta powoli zanikają, pozostawiając partię wokalną Cania sam na sam z akompaniamentem skrzypiec solo.

[44] Ibidem.



Przykład 2.7: R. Leoncavallo, Scena *Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 42-49[45].

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

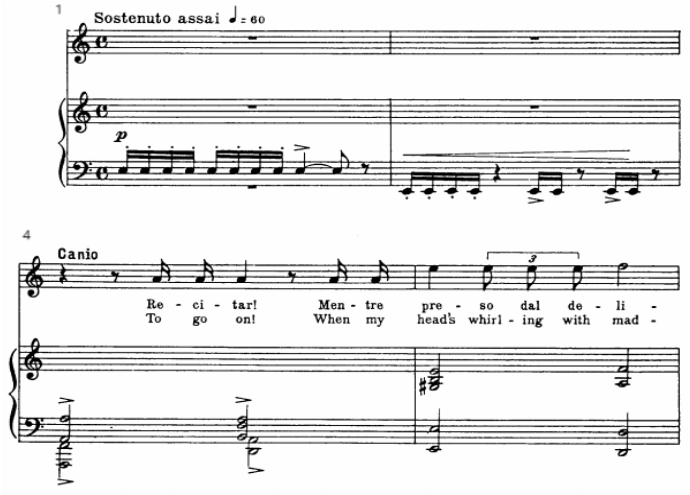
[45] Ibidem.

gwałtownie zakończona repryza. Powtórzenie tematu pozostawia publiczność w napięciu, a także przygotowuje grunt dla kontrastu w drugim akcie, w którym Canio ponownie traci nad sobą kontrolę i zabija swoją żonę.

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

2.1.3. Analiza wykonawcza

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



Przykład 2.8: R. Leoncavallo, Scena *Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 1-4[46].

Na początku drugiej frazy Canio stopniowo odzyskuje jasność umysłu, staje się świadomy przykrej sytuacji, w której się znajduje. Kierunek melodii jest wznoszący, a

[46] Ibidem.

oddech podczas śpiewania powinien być silny i zarazem płynny. Śpiewak powinien wziąć szybki wdech i wydech i zaśpiewać dźwięk *g* wysokim, skupionym głosem. Ma to na celu zilustrowanie jego gniewu i niezdolności bohatera do jego dłuższego skrywania (patrz przykład 2.9).



Przykład 2.9: R. Leoncavallo, Scena *Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 5-7[47].

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

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

Część *b* jest mocno liryczna i nawiązuje do emocji zilustrowanych pod koniec poprzedzającego ja fragmentu *a*. Jej początek został w didaskaliach oznaczony terminem *declamando con dolo Care* (*deklamując ze smutkiem*). W tym momencie gniew Cania zostaje całkowicie zgaszony przez przytłaczającą go rzeczywistość. W emocjach bohatera dominuje bezradność i rozżalenie. W porównaniu z częścią *a*, część *b* charakteryzuje się wolniejszym

[47] Ibidem.
[48] Patrz: Tabela nr 1: *tekst i tłumaczenie arii* Vesti la giubba *z I aktu opery Pagliacci R. Leoncavalla,* s. 35 niniejszej pracy.

tempem i w miarę ustabilizowanym nastrojem. Należy tu przede wszystkim unikać zbyt niskiej pozycji krtani, bowiem większość fraz tego fragmentu znajduje się w naturalnym dla śpiewaka rejestrze. Ponadto śpiewając, należy kierować się określeniami wykonawczymi z partytury, otworzyć rezonatory i śpiewać pełnym, barwnie oddającym charakter opowiadanej historii głosem. Takie zabiegi pozwolą uczynić naszą interpretację wewnętrznych przeżyć bohatera bardziej realistyczną (patrz przykład 2.10).



Przykład 2.10: R. Leoncavallo, Scena *Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 14-17[49].

W takcie 22, rozpoczynającym część *b*, melodia partii wokalnej podąża ku górze. W tym momencie do Cania dociera, iż fabuła spektaklu, w którym gra, jest łudząco podobna do jego własnej rzeczywistości. Z oceanu jego bezradności wyłania się nienawiść do miłosnego rywala i zaborczość wobec żony. W jego wnętrzu przeplata się cały wachlarz emocji, czyniąc jego przeżycia niezwykle złożonymi. Kompozytor zaakcentował słowa *Arlecchin, t'invola, Pagliaccio* (pol. *Arlekin, porywa, Błazen*) doskonale łącząc akcent logiczny języka z akcentem logicznym rytmu muzycznego. Aby trafnie oddać złożone emocje Cania, śpiewak powinien kontrolować natężenie dynamiczne swojego głosu, tak aby zyskać określoną siłę oddziaływania, podkreślić akcent mocniejszych miar taktu, wyrazić nienawiść bohatera żywioną do Arlekina, który skradł serce jego żony, a także oddać nową świadomość Cania, iż on sam jest tytułowym Pajacem. Warto dodać, że w porównaniu z pierwszymi dwoma taktami głos powinien być tu stosunkowo cichy, a tempo odpowiednio spowolnione, aby ukazać pełne spektrum emocji Cania. Kontrast dynamiczny jest ważnym elementem interpretacji tej tragicznej postaci (patrz przykład 2.11).

[49] Wyciąg fortepianowy, wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d. [1892], pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 221 - 226 niniejszej pracy.



Przykład 2.11: R. Leoncavallo, Scena *Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 22-25[50].

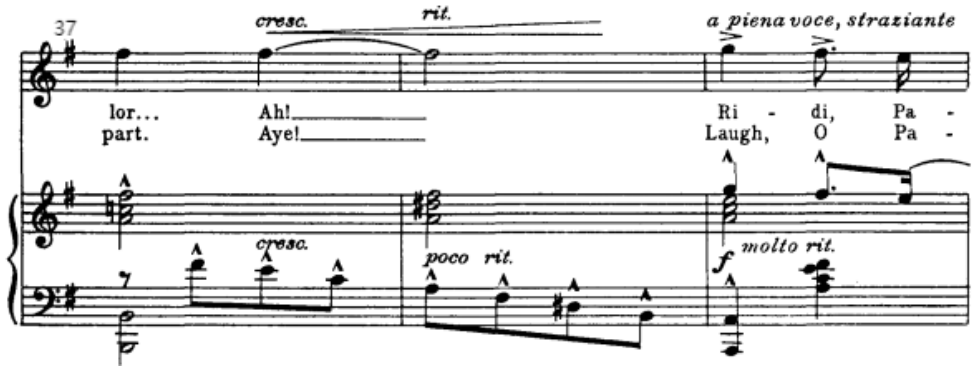
Część *c* ilustruje stopniowe zatracenie się Canio w szaleństwie, będącym skutkiem jego wielu prób tłumienia emocji i wreszcie przeżytego *katharsis*. Fragment ten charakteryzuje się nakładającymi się na siebie emocjami. Na potrzeby dalszej analizy można podzielić go na dwie części. Pierwsza z nich obejmuje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

[50] Ibidem.



Przykład 2.12: R. Leoncavallo, Scena *Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 30-36[51].

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

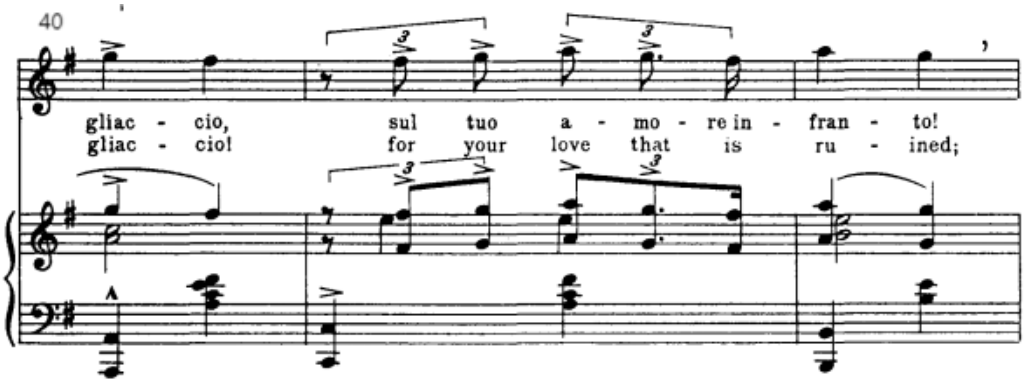


Przykład 2.13: R. Leoncavallo, Scena *Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 37-39[52].

[51] Ibidem
[52] Ibidem

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

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



Przykład 2.14: R. Leoncavallo, Scena *Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 40-42[55].

Jak wynika z wcześniejszych analiz, wymiana powietrza w tym miejscu może

[53] Patrz: Tabela nr 1: *tekst i tłumaczenie arii* Vesti la giubba *z I aktu opery Pagliacci R. Leoncavalla*, s. 35 niniejszej pracy.
[54] Ibidem.
[55] Wyciąg fortepianowy, wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d. [1892], pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 221 - 226 niniejszej pracy.

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

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



Przykład 2.15: R. Leoncavallo, Scena *Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*, takty: 43-45[56].

[56] Ibidem.

2.2. Obraz muzyczny Pinkertona w arii *Addio, fiorito asil* z III aktu opery *Madama Butterfly* G. Pucciniego[57]

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

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

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

2.2.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii

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

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

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

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

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

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

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

[58] Tłumaczenie：Anna Księżopolska.

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

2.2.2 Analiza muzyczna

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

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

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

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

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

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

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



Przykład 2.16: G. Puccini, Aria *Addio, fiorito asil* z III aktu opery *Madama Butterfly*, takty: 1-8[60].

[60] Wyd. Milan: G. Ricordi, 1907, pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 227 - 234 niniejszej pracy.

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

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

Łącznik, przypadający na takty11-13, oparty jest na progresji harmonicznej z IV na II stopień. W partii instrumentów dętych pojawiają się triole, a jej warstwa rytmiczna stanowi powtórzenie materiału wprowadzonego wcześniej w partii wokalnej (patrz przykład 2.17).



[61] Patrz: Tabela nr 3: Tekst i tłumaczenie arii *Addio, fiorito asil* z III aktu opery *Madama Butterfly* G. Pucciniego, s. 52 niniejszej pracy.

Przykład 2.17: G. Puccini, Aria *Addio, fiorito asil* z III aktu opery *Madama Butterfly*, takty: 9 -14[62].

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



Przykład 2.18: G. Puccini, Aria *Addio, fiorito asil* z III aktu opery *Madama Butterfly*, takty: 15-18[63].

[62] Wyd. Milan: G. Ricordi, 1907, pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 227 - 234 niniejszej pracy.

W takcie 18 pojawia się największy skok interwałowy w całej arii (oktawa), ilustrujący apogeum niepokoju Pinkertona. Jednocześnie w partyturze pojawia się określenie *con slantio* (z siłą). Warstwa harmoniczna w taktach 19-20 jest wysoce niestabilna. W takcie 19 pojawia się kadencja zwodnicza, w której akord dominantowy rozwiązuje się na tonikę VI stopnia, a w takcie19 ma miejsce kadencja D6/4 na 5/3 oparta na akordzie dominantowym w tonacji głównej. Bas taktach 18-20 ma kierunek opadający, a warstwa akompaniamentu ma ciągły, pasażowy charakter (patrz przykład 2.19).

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



Przykład 2.19: G. Puccini, Aria *Addio, fiorito asil* z III aktu opery *Madama Butterfly*, takty: 19-23[64].

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

[63] Ibidem.
[64] Ibidem.

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

2.2.3 Analiza wykonawcza

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



Przykład 2.20: G. Puccini, Aria *Addio, fiorito asil* z III aktu opery *Madama Butterfly*, takty: 1-3[65].

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

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

[65] Wyciąg fortepianowy, wyd. Wybrane dzieła Oper Zagranicznych vesttenor aria, strony 98-101, Wydawnictwo Muzyczne Szanghaju, pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 227 - 234 niniejszej pracy.

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



Przykład 2.21: G. Puccini, Aria *Addio, fiorito asil* z III aktu opery *Madama Butterfly*, takty: 11-15[66].

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

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

[66] Ibidem.

aparatu oddechowego (patrz przykład 2.22).



Przykład 2.22: G. Puccini, Aria *Addio, fiorito asil* z III aktu opery *Madama Butterfly*, takty: 22-25[67].

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

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

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

[67] Ibidem.

2.3. Obraz muzyczny Johnsona / Ramerreza w arii *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La faniciulla del West* G. Pucciniego[68]

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

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

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

Jednym z kluczowych momentów opery jest aria *Ch'ella mi creda,* w której Johnson, pojmany i skazany na śmierć, w ostatnich chwilach przed egzekucją błaga, by Minnie nigdy nie dowiedziała się o jego losie i wierzyła, że uciekł daleko, wolny. Jest to jeden z najbardziej przejmujących momentów opery, a zarazem przykład wyrazistego werystycznego smutku, który łączy dramatyzm z prostotą wyrazu. W dalszej analizie omówione zostaną środki muzyczne i interpretacyjne, które nadają tej arii jej emocjonalną siłę i znaczenie w całej operze.

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

2.3.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii

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

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

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

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

Tekst oryginalny w języku włoskim	Tłumaczenie w języku polskim[70]
Ch'ella mi creda libero e lontano	*Niech wierzy, że jestem wolny i daleko*
Sopra una nuova via di redenzione!...	*na nowej drodze odkupienia!...*
Aspetter à ch'io torni...	*Będzie czekała aż wrócę…*
E passeranno I giorni	*A upłyną dni,*
E passeranno I giorni	*A upłyną dni,*
Ed io non torner à..	*A ja nie wrócę…*
Ed io non torner à..	*A ja nie wrócę…*
Minnie, della mia vita mio solo fiore	*Minnie, mojego życia mój jedyny kwiatku,*

[69] Patrz: Tabela nr 5: *Tekst i tłumaczenie* tekst arii *Ch’ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West* G. Pucciniego, s. 62-63 niniejszej pracy.
[70] Tłumaczenie: Tymoteusz Polak

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

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

2.3.2. Analiza muzyczna

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

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

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

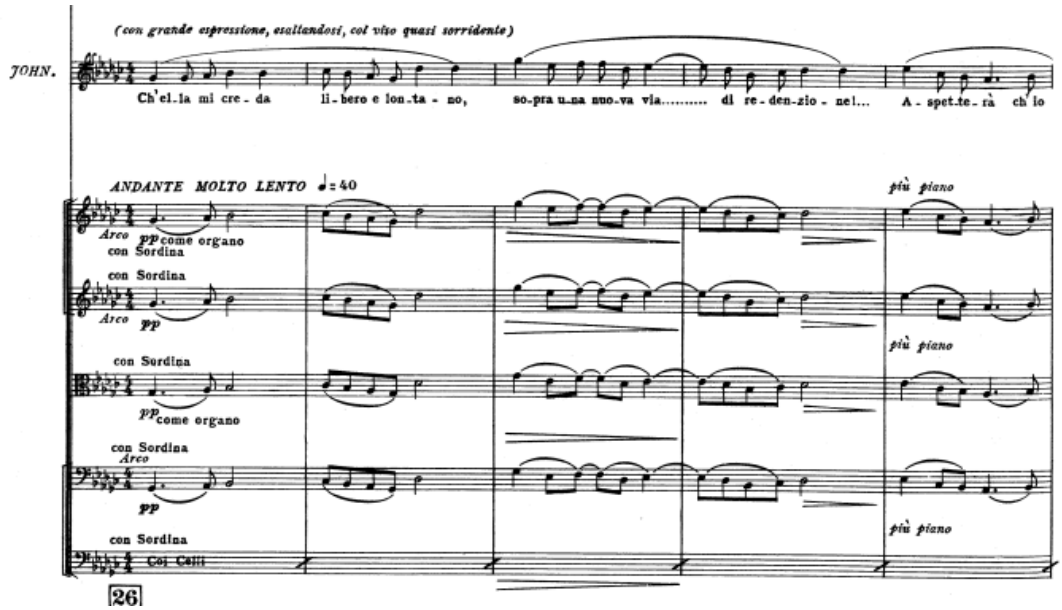
Część	A		Interludium	A'	
Fraza	a	b		a'	b'
Takty	1-4	5-10	11-12	12-15	16-23
Tonacja	Ges-dur				

Już w pierwszych taktach kompozytor świadomie operuje prostym, lecz wyrazowym schematem rytmicznym, opartym na spokojnych przebiegach ćwierćnutowych i ósemkowych, co nadaje frazom płynności i lirycznego spokoju. Rytm jest klarowny, pozbawiony

skomplikowanych synkop czy rytmów punktowanych, co sprawia, że melodia nabiera kołyszącego, elegijnego charakteru.

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

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



Przykład 2.23: G. Puccini, Aria *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West*, takty: 1-5[71].

Podsumowując, można powiedzieć, że część A ma niesymetryczną budowę, opartą na dwóch sekcjach złożonych z 4 i 6 taktów. Jej początek jest krótszy, zakończenie natomiast

[71] Wyd. Milan: G. Ricordi, 1907, pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 235 - 220 niniejszej pracy.

bardziej rozbudowane, co nadaje całości stabilności formalnej. Temat wprowadzony we frazie *a* opiera się na repetycjach dźwiękowych przeplatanych dużymi skokami interwałowymi (kwinty i seksty), które Puccini stosuje w sposób nowatorski. Zamiast tradycyjnych, płynnych pochodów sekundowych, kompozytor wykorzystuje nagłe przeskoki o nieoczywiste interwały, zestawiając je z lirycznym, legatowym charakterem frazy. Taki zabieg intensyfikuje dramatyzm i buduje napięcie, prowadząc do kulminacji na wysokim *b*^{1} w takcie 8 (patrz przykład 2.24). Dodatkowo wzmocnienie ekspresji uzyskane jest poprzez dynamiczne *crescendo* i agogiczne *allargando*, podkreślające myśli i emocje Johnsona, który w kulminacyjnym momencie wyraża zarówno determinację, jak i pragnienie, by Minnie zachowała w pamięci jego wyidealizowany obraz.



Przykład 2.24: G. Puccini, Aria *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West*, takty: 6-10[72].

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

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

[72] Ibidem.



Przykład 2.25: G. Puccini, Aria *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West*, takty: 11-15[73].

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

Część A' zawiera wariacyjne przekształcenie materiału z części A. Zastosowane w niej techniki kompozytorskie pogłębiają warstwę wyrazową dzieła, oddając szczerość uczuć Johnsona oraz jego tęsknotę za Minnie. Ten fragment ma nieregularną budowę 3+9 taktów, a frazy *a'* i *b'* pozostają skontrastowane. Melodia w tej sekcji ma szerszy ambitus niż w części A, rozwijając się poprzez połączenie kroków melodycznych i dużych skoków interwałowych, przy jednoczesnym zachowaniu struktury akompaniamentu instrumentalnego z części A.

[73] Ibidem.

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

2.3.3. Analiza wykonawcza

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

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

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

Początek arii odgrywa kluczową rolę w przygotowaniu do jej pełnego wykonania – to właśnie w pierwszych taktach kształtuje się stabilność wokalna, która wpłynie na dalszy rozwój frazy. Pierwsze dźwięki arii, osadzone w klasycznej strukturze melodycznej, rozpoczynają się od toniki w oktawie małej i płynnie rozwijają materiał melodyczno-

rytmiczny. Charakterystyczna kantylena Pucciniego w tym fragmencie pozostaje jeszcze dość spokojna, a linia wokalna prowadzona jest w sposób zrównoważony (patrz przykład 2.26).

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



Przykład 2.26: G. Puccini, Aria *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West*, takty: 1-3[74].

Warstwa tekstowa pierwszej frazy opisuje stan emocjonalny Johnsona, widoczny w tytułowych słowach *ch'ella mi creda libero e lontano* (pol. *Niech wierzy, że jestem wolny i daleko stąd*[75]). Należy tu zwrócić uwagę na podwójną samogłoskę „ll" w wyrazie *ch'ella*. Podczas wymawiania głoski „l" oddech wprawia w wibracje struny głosowe, a koniec języka dotyka górnego podniebienia. Dziąsła i powierzchnia języka obniżają się, a powietrze płynie po obu stronach języka. Wykonując wspomnianą wyżej frazę, trzeba wyrazić żal i smutek.

[74] Wyciąg fortepianowy, wyd. Wybrane dzieła Oper Zagranicznych vesttenor aria, Wydawnictwo Muzyczne Szanghaju, pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 235 - 240 niniejszej pracy.
[75] Patrz: Tabela nr 5: *Tekst i tłumaczenie* tekst arii *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West* G. Pucciniego, s. 62-63 niniejszej pracy.

W taktach 3 – 4, w momencie, w którym padają słowa *sopra una nuova via di redenzione* (pol. *prostą drogą w stronę światła*[76]), trzeba zwrócić uwagę na stan emocjonalny bohatera. Aria Johnsona odzwierciedla jego żal związany z wcześniejszym postępowaniem i postanowienie poprawy. Śpiewając zdanie przypadające na tę frazę trzeba zwrócić szczególną uwagę na wymowę pierwszej sylaby „so", dodając do niej komponent „ou" przy jednoczesnym zachowaniu precyzji rytmicznej (sylaba „so" przypada na drobną wartość rytmiczną). Druga grupa rytmiczna, dźwięk ges^1 znajduje się w wysokim rejestrze głosu tenorowego. Tu również należy przypilnować poprawnej wymowy komponentu „ou". Pozwoli on na to, by wysoki ton brzmiał skoncentrowany w aparacie jamy ustnej, nie rozpierzchał się i nie tracił na bogactwie barwy. Powinno się tu również zwrócić uwagę na wymowę „nuo", które musi zostać podzielone na „nu" i „o". To samo dotyczy się segmentów „den" oraz „zio".

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

W takcie 8 melodia osiąga dźwięk *b*^{1}, który stanowi istotny próg przejścia między rejestrami w głosie tenorowym. W tym miejscu kluczowe jest zachowanie elastyczności ciała oraz kontrolowane, lecz niewymuszone napięcie mięśni wspomagających emisję dźwięku. Wysoka pozycja głosu powinna być utrzymana poprzez świadome rozluźnienie i odpowiednie otwarcie przestrzeni rezonansowej, co umożliwi płynny i naturalny przepływ dźwięku. Boki dolnej części pleców powinny pozostawać w pełni rozszerzone, natomiast dolna część mięśni brzucha musi pozostawać napięta, przy jednoczesnej stabilizacji aparatu głosowego. Satysfakcjonujący efekt wykonawczy może być osiągnięty wyłącznie dzięki precyzyjnemu podparciu oddechowemu, które zapewni optymalną kontrolę nad wysokimi dźwiękami i pozwoli na ich pełne wybrzmienie w przestrzeni akustycznej (patrz przykład 2.27).

[76] Ibidem.



Przykład 2.27: G. Puccini, Aria *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West*, takty: 4-9[77].

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

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

[77] Wyciąg fortepianowy, wyd. Wybrane dzieła Oper Zagranicznych vesttenor aria, Wydawnictwo Muzyczne Szanghaju, pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 235 - 240 niniejszej pracy.
[78] Patrz: Tabela nr 5: Tekst i tłumaczenie arii *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West* G. Pucciniego, s. 62-63 niniejszej pracy.
[79] Geminate (*geminata*) – termin używany w fonetyce i fonologii na określenie wydłużonej, podwojonej spółgłoski, np. w języku włoskim *notte* [ˈnɔtːe] czy japońskim *gakki* [gakːi].
[80] Patrz: Tabela nr 5: Tekst i tłumaczenie arii *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West* G. Pucciniego, s. 62-63 niniejszej pracy.

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

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



Przykład 2.28: G. Puccini, Aria *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West*, takty: 10-16[81].

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

[81] Wyciąg fortepianowy, wyd. Wybrane dzieła Oper Zagranicznych vesttenor aria, Wydawnictwo Muzyczne Szanghaju, pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 235- 240 niniejszej pracy.

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



Przykład 2.29: G. Puccini, Aria *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West*, takty: 17-23[82].

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

Emocjonalne apogeum arii następuje na słowie *„Ah"*, które pojawia się w końcowej części frazy i przypada na najwyższy dźwięk partii tenorowej – *b* ^{1}– dodatkowo podkreślony i przedłużony przez fermatę. Jest to moment pełnego wybuchu uczuć Johnsona wobec

[82] Ibidem.
[83] Patrz: Tabela nr 5: Tekst i tłumaczenie arii *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West* G. Pucciniego, s. 62-63 niniejszej pracy.

Minnie, dlatego wymowa samogłoski *„a”* powinna być naturalna, dobrze osadzona, z odpowiednim otwarciem ust i prawidłowym ułożeniem języka, które zapewni klarowność i nośność dźwięku (patrz przykład 2.29).

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

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

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

[84] Ibidem.

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

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

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

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

3.1. Muzyczny obraz Turiddu w arii *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana* P. Mascagniego[85]

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

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

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

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

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

3.1.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii

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

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

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

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

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

[86] Tłumaczenie: Tymoteusz Polak

Un bacio Mamma! Addio!	*Całuję cię, Mamo, do widzenia!*

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

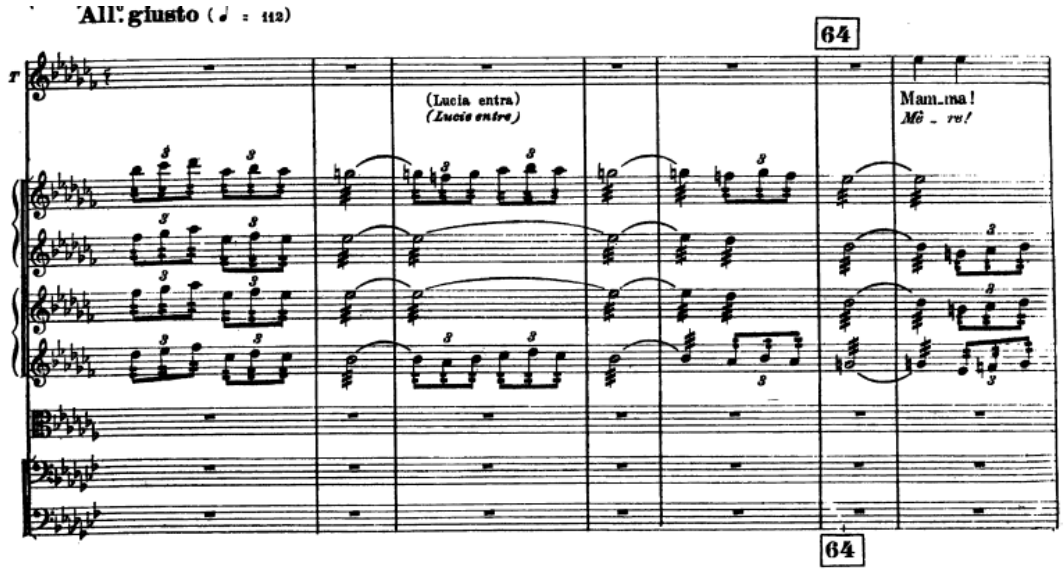
3.1.2 Analiza muzyczna

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

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

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

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



Przykład 3.1: P. Mascagni, *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 1-7.[87]

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

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

[87] Wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d. [1890], pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 241 - 248 niniejszej pracy.



Przykład 3.2: P. Mascagni, *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 48-52[88].

W części trzeciej (t. 62-88) ma miejsce przejście z tonacji As-dur do f-moll, utrzymane w ożywionym tempie *Andante*. Warstwa muzyczna ilustruje moment, w którym matka Turiddu zaniepokojona stanem syna, zaczyna go wypytywać, co się dzieje. Turiddu nie ma jednak śmiałości wyznać jej, że jedyne, czego pragnie, to ucałować ją na pożegnanie. Śpiewa: *Za mnie módl się do Boga!* (patrz przykład 3.3).



Przykład 3.3: P. Mascagni, *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 62 –65[89].

Po pierwszych kilku wersach o recytatywnym charakterze, w których wyczuwalna

[88] Ibidem.
[89] Ibidem.

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



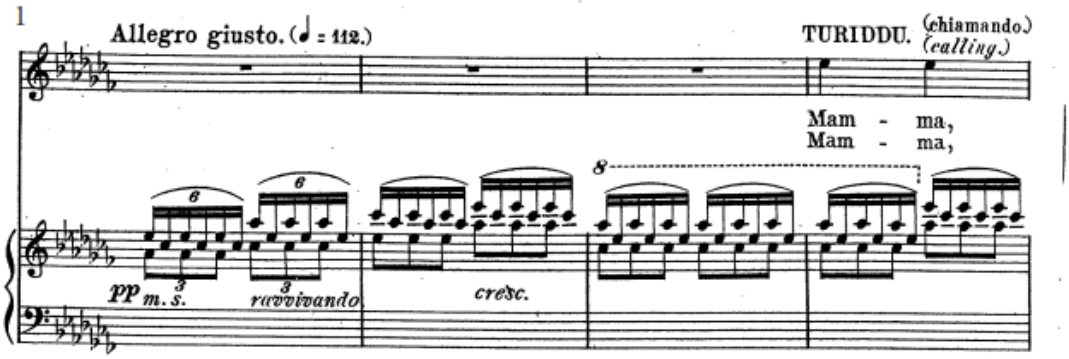
Przykład 3.4: P. Mascagni, *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 80 – 82[90].

3.1.3. Analiza wykonawcza

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

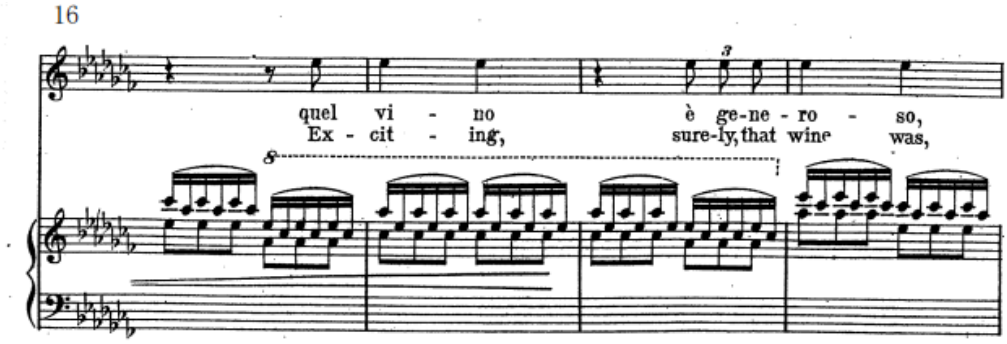
[90] Ibidem.

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



Przykład 3.5: P. Mascagni, *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 1 – 4[91].

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

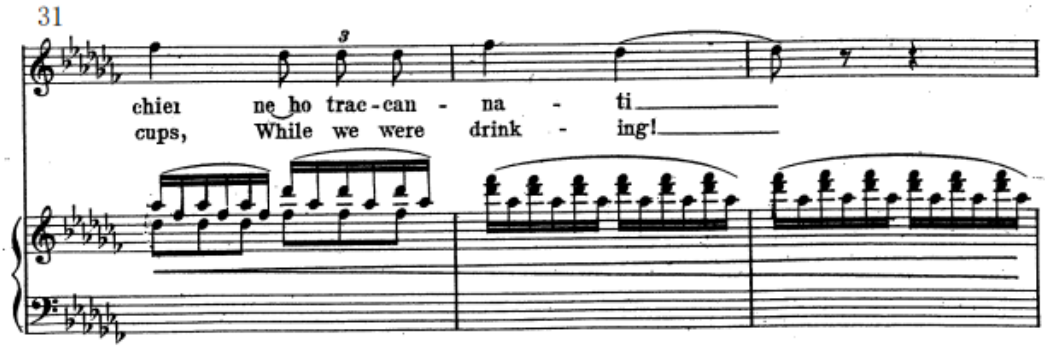


Przykład 3.6: P. Mascagni, *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 16 – 19[93].

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

[91] Wyciąg fortepianowy, wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d. [1890], pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 241 - 248 niniejszej pracy.
[92] Liu Yulong, *Research on Mascagni's opera "Cavalleria rusticana"*, Fujian Normal University, 2010.
[93] Wyciąg fortepianowy, wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d. [1890], pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 241 - 248 niniejszej pracy.

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



Przykład 3.7: P. Mascagni, *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 31 – 33[94].

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



Przykład 3.8: P. Mascagni, *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 50 – 55[95].

[94] Ibidem.
[95] Ibidem.

W trzecim fragmencie (takty 62-74), po interludium opartym na długich dźwiękach o tej samej wysokości (takty 60-61), następuje zmiana tonacji na *As-dur*, a ogólny nastrój ulega delikatnemu rozjaśnieniu. Również tempo ulega przyspieszeniu (*Andante co moto*). Melodia utrzymana jest tu w wysokim rejestrze, a jej odpowiednie wykonanie wymaga od tenora dobrej techniki wokalnej. Kolejne dźwięki muszą być wykonywane precyzyjnie. Pojawiające się w tym fragmencie triole ilustrują emocje Turiddu, między innymi lęk. Należy je zaśpiewać w wyrównany sposób, zwracając szczególną uwagę na pierwszą i ostatnią ósemkę z trioli (patrz przykład 3.9).



Przykład 3.9: P. Mascagni, *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 62 – 68[96].

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

[96] Wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d. [1890], pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 241 - 248 niniejszej pracy.



Przykład 3.10: P. Mascagni, *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 69 – 72[97].

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

[97] Ibidem.



Przykład 3.11: P. Mascagni, *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 88 – 94[98].

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

3.2. Obraz muzyczny Calafa w arii *Non piagere Liù* z I aktu opery *Turandot* G. Pucciniego[99]

Opera *Turandot* Giacoma Pucciniego, której premiera odbyła się w 1926 roku (dwa lata po śmierci kompozytora), stanowi jedno z najbardziej monumentalnych dzieł w historii opery. Czerpiąc inspirację z orientalnej baśni Carla Gozziego, Puccini stworzył dzieło

[98] Ibidem.
[99] W nagraniu dołączonym do opisu dzieła artystycznego pozycja numer 3.

o niezwykłym ładunku emocjonalnym, łączące elementy baśniowe z dramatycznym napięciem werystycznym. Jego *Turandot* to nie tylko historia o miłości i tajemnicy, ale także opowieść o determinacji, poświęceniu i przemianie emocjonalnej bohaterów.

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

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

3.2.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii

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

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

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

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

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

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

[100] Tłumaczenie: Marzenna Maria Smoleńska.

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

3.2.2 Analiza muzyczna

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

Odcinek *a* (takty 1–22) – wprowadzenie i pierwsza kantylena Calafa
Odcinek *b* (takty 22–33) – rozwój napięcia i elementy dialogowe
Odcinek *c* (takty 33–45) – dramatyczna kulminacja i ekspresyjna intensyfikacja

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

Struktura	Wstęp	Część A			Zakończenie
Odcinki		*a*	*b*	*c*	
Takty	1-2	3-22	22-33	33-43	43-45

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

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

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

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



Przykład 3.12: G. Puccini, arii *Non piangere, Liù* z I aktu *Turandot*, takty: 1-5[101]

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

[101] Wyd. Milan, G. Ricordi, 1926, pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 249 - 258 niniejszej pracy.



Przykład 3.13: G. Puccini, arii *Non piangere, Liù* z I aktu *Turandot*, takty: 24-29[102]

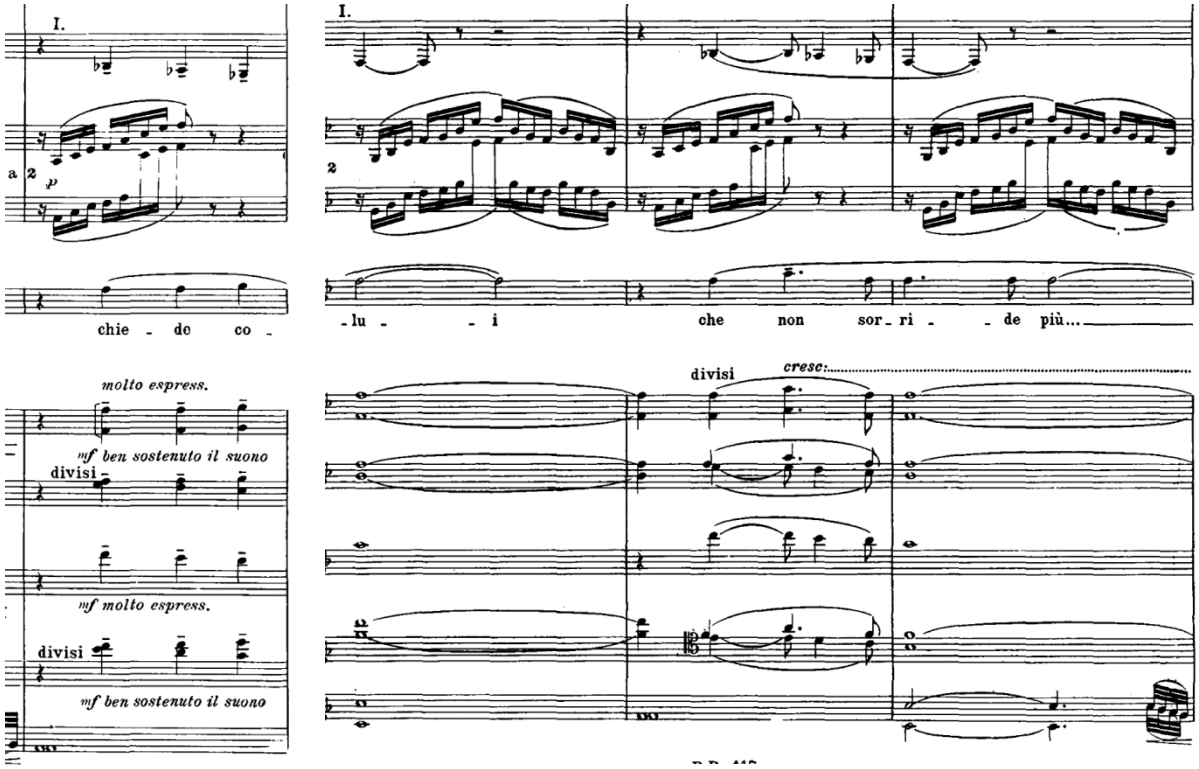
Odcinek c (takty 33-45) to dramatyczna kulminacja, w której dochodzi do ostatecznej intensyfikacji ekspresyjnej. Ostatnia część arii rozpoczyna się ponownym ukazaniem tematu z początku arii, jednak jego wzmocnienie przez unisono ze skrzypcami i wiolonczelą natychmiast nadaje mu większe natężenie brzmieniowe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

[102] Ibidem.



Przykład 3.14: G. Puccini, arii *Non piangere, Liù* z I aktu *Turandot*, takty: 33-36[103]

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



Przykład 3.15: G. Puccini, arii *Non piangere, Liù* z I aktu *Turandot*, takty: 37-40[104].

[103] Ibidem.
[104] Ibidem.

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

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



Przykład 3.16: G. Puccini, arii *Non piangere, Liù* z I aktu *Turandot*, takty: 41-44[107]

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

[105] Tłumaczenie tekstu całej arii, patrz: Tabela nr 9: Tekst i tłumaczenie arii *Non piangere, Liù* z I aktu *Turandot* G. Pucciniego, s. 87 niniejszej pracy.
[106] Ibidem.
[107] Wyd. Milan, G. Ricordi, 1926, pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 249 - 258 niniejszej pracy.

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

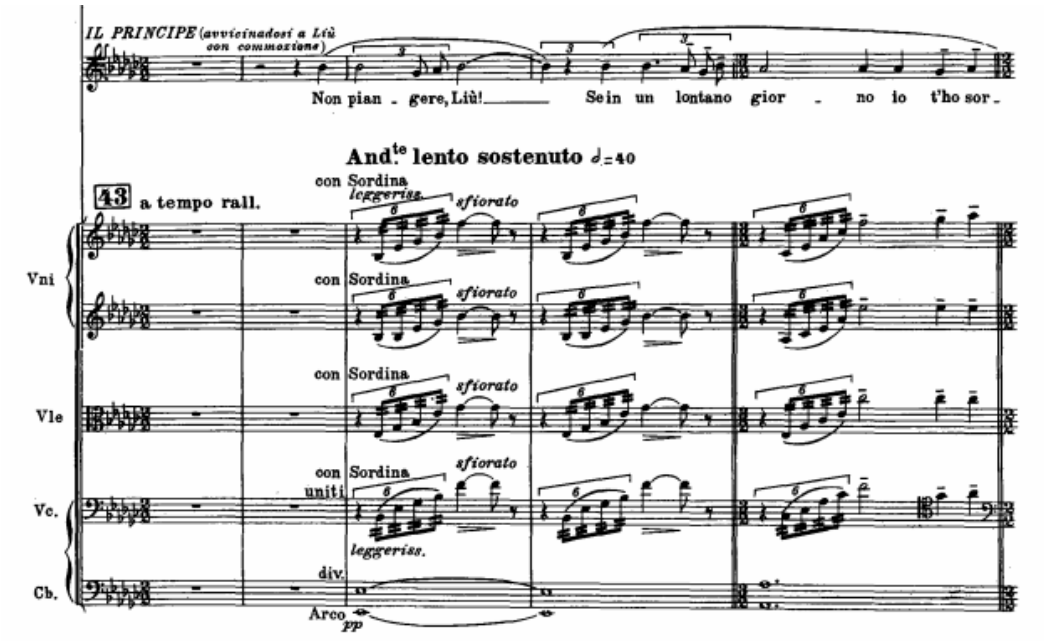
Muzyka Pucciniego w *"Non piangere, Liù"* ukazuje pełnię psychologicznej złożoności Calafa. Jego linia wokalna balansuje między płynną kantyleną a dramatycznymi skokami interwałowymi, co obrazuje jego wewnętrzne napięcie i silne postanowienie. Dzięki zastosowaniu: stopniowego rozszerzania ambitusu melodycznego,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

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

3.2.3 Analiza wykonawcza

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

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



Przykład 3.17: G. Puccini, arii *Non piangere, Liù* z I aktu *Turandot*, takty: 1-5[108].

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

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

Rozwój dynamiki i napięcia przynosi już kolejna fraza *dolce mia fanciulla* (takty 9-11).

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

[108] Wyd. Milan, G. Ricordi, 1926, pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 249 - 258 niniejszej pracy.



Przykład 3.18: G. Puccini, arii *Non piangere, Liù* z I aktu *Turandot*, takty: 9-11[109].

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

[109] Ibidem.



Przykład 3.19: G. Puccini, arii *Non piangere, Liù* z I aktu *Turandot*, takty: 24-29[110]

Dialogowe interwencje Liù i Timura wprowadzają chwilowe uspokojenie narracyjne, co oznacza, że śpiewak nie powinien nadmiernie eksponować tego odcinka – lepiej skupić się na klarowności deklamacji tekstu i przygotowaniu się do kulminacji.

Ostatnia część arii (takty 33 – 41), wprowadza dramatyczny zwrot akcji i następuje tu emocjonalne apogeum utworu. Rozpoczyna ona się ponownym ukazaniem tematu z początku, jednak wokalne unisono ze skrzypcami i wiolonczelą zwiększa intensywność brzmieniową, dlatego tenor musi dopasować dynamikę i barwę, by uniknąć nadmiernego forsowania głosu.

[110] Ibidem.

Fraza *Chiede colui* (takt 37) wprowadza marszowy rytm ćwierćnutowy, wymagający stabilnego i wyraźnego prowadzenia głosu – należy unikać nadmiernych retuszów rytmicznych, aby fraza zachowała swój dramatyczny charakter. Szczytowym momentem tej części jest dramatyczne wysokie *b*[1] na słowach *che non sorride più* (pol. *Ja, który straciłem uśmiech!*[111]) w takcie 41. Dźwięk ten powinien być rozświetlony i pełny, ale nie wymuszony – kluczowe jest pełne otwarcie rezonatorów oraz kontrola emisji, by uniknąć przeciążenia głosu. *Crescendo* w dynamice wzmacnia ekspresję i musi być prowadzone świadomie, by uniknąć gwałtownego wybuchu emocji. Całość tej frazy została przez Pucciniego oznaczona jako *molto espressivo*, co oznacza, że śpiewak musi w pełni oddać dramatyzm postaci, zarówno poprzez barwę, jak i mimikę oraz gest sceniczny (patrz przykład 3.20).



Przykład 3.20: G. Puccini, arii *Non piangere, Liù* z I aktu *Turandot*, takty: 41-44[112]

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

[111] Tłumaczenie tekstu całej arii, patrz: Tabela nr 9: Tekst i tłumaczenie arii *Non piangere, Liù* z I aktu *Turandot* G. Pucciniego, s. 87 niniejszej pracy.
[112] Wyd. Milan, G. Ricordi, 1926, pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 249 - 258 niniejszej pracy.

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

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

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

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

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

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

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

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

Analiza opiera się na następujących ariach:

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

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

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

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

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

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

Rozdział 4.7: Mario Cavaradossi – ***Mario! Mario! Mario!*** (Tosca, G. Puccini) – duet ukazujący bohatera w intymnym dialogu z Toską, w którym jego liryzm i czułość przeplatają się z napięciem dramatycznym wynikającym z okoliczności politycznych i niebezpieczeństwa. Scena ta buduje obraz Cavaradossiego jako kochanka i idealisty, a jednocześnie zapowiada konflikt, w którym miłość zostaje skonfrontowana z przemocą i mechanizmami władzy. Od strony muzycznej istotną rolę odgrywa tu dialogiczny charakter faktury wokalnej, oparty na naprzemienności fraz i stopniowym narastaniu ekspresji, co wymaga od śpiewaka elastycznego prowadzenia legata oraz precyzyjnego modelowania dynamiki i artykulacji.

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

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

4.1. Obraz muzyczny Turiddu w arii *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana* P. Mascagniego[113]

Opera *Cavalleria Rusticana* Pietro Mascagniego, wystawiona po raz pierwszy w 1890 roku, stała się przełomowym dziełem nurtu werystycznego[114]. Jej fabuła, oparta na opowiadaniu Giovanniego Vergi, przedstawia dramatyczną historię miłosnego trójkąta i porywczych emocji bohaterów osadzonych w surowej rzeczywistości sycylijskiej wioski. Werystyczne dążenie do realizmu sprawia, że postaci nie są jednowymiarowe – kierują nimi intensywne uczucia, często prowadzące do tragicznych konsekwencji. *Cavalleria Rusticana* to opera, w której miłość, zazdrość, honor i fatalizm splatają się w nieuchronny dramat, a warstwa muzyczna podkreśla emocjonalną głębię bohaterów.

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

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

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

W dalszej analizie przedstawiona zostanie szczegółowa interpretacja tekstu, struktury muzycznej oraz wyzwań wykonawczych**,** jakie niesie partia Turiddu w tej arii, ukazując

[113] W nagraniu dołączonym do opisu dzieła artystycznego pozycja numer 8.
[114] Kontekst historyczny powstania opery został przedstawiony we wstępie do rozdziału 3.1 niniejszej pracy; patrz s. 74.

sposób, w jaki kompozytor buduje muzyczny obraz bohatera o porywczym temperamencie i tragicznym przeznaczeniu**.**

4.1.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii

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

W omawianej arii uwidacznia się to, co Turiddu wciąż czuje do Loli. Jego tęsknota i żądze są wyrażone poprzez tekst i warstwę melodyczną. W początkowych słowach *O Lola ch'ai di latti la cammisa, si bianca e russa comu la cirasa* (pol. *O jak żeś piękną w twojej szacie białej! Gdy się uśmiechasz niebo się otwiera;*[115]) mowa jest o tęsknocie za słońcem, które może być tu rozumiane jako symbol nieosiągalnych pragnień. Emocje Turiddu ukazane są wyraziście, dzięki czemu sprawia on wrażenie postaci pełnej pasji.

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

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

Tekst oryginalny w języku włoskim	Tłumaczenie w języku polskim[116]

[115] Cały tekst wraz z tłumaczenie w tabeli nr 11; patrz: Tekst i tłumaczenie arii *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana* P. Mascagniego, s 101 niniejszej pracy.
[116] Źródło tłumaczenia: Biblioteka Narodowa Polski: Tytuł: Intermezzo; Siciliana: from the opera "Cavalleria rusticana" Pietro Mascagni. Seria: *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*. Wydawca: Rajchman and Frendler.1890.

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

4.1.2 Analiza muzyczna

Aria *O Lola bianca come fior di spino* z opery *Cavalleria Rusticana* Pietro Mascagniego jest przykładem siciliany – tradycyjnej pieśni sycylijskiej charakteryzującej się kołyszącym rytmem i pastoralnym charakterem. W kontekście opery pełni ona funkcję serenady, w której Turiddu wyraża swoją tęsknotę i miłość do Loli. Struktura arii została przedstawiona w poniższej tabeli nr 12.

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

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

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

W przeciwieństwie do wielu operowych arii, *O Lola bianca come fior di spino* nie jest wspierana przez pełną orkiestrę, lecz jej akompaniament w całości grany jest wyłącznie przez

harfę. To bardzo istotny zabieg kompozytorski, który sprawia, że cała uwaga słuchacza skupia się na partii wokalnej. Harfa pełni tu funkcję subtelnego, niemal efemerycznego akompaniamentu, który nie narzuca wyrazistych akcentów harmonicznych, lecz jedynie delikatnie podkreśla falujący ruch fraz wokalnych. Akordowe przebiegi w harfie tworzą subtelne tło harmoniczne, wzmacniające wrażenie marzycielskiej atmosfery. Dzięki temu prostemu, wręcz ascetycznemu instrumentarium Mascagni osiąga efekt intymności i delikatności, podkreślając, że Turiddu nie jest bohaterem o heroicznym, monumentalnym charakterze – to młodzieniec śpiewający pieśń miłosną, wyrażający swoje uczucia w sposób prosty i szczery.

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



Przykład 4.1: P. Mascagni, aria *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 1-2[117]

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

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

W sekcji A (takty 3–19) Turiddu rozpoczyna swoją serenadę, śpiewając o pięknie Loli i swojej miłości do niej. Melodia jest płynna i liryczna, odzwierciedlając uczucia bohatera.

[117] Wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d. [1890], pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 259 - 261 niniejszej pracy.

Partia tenorowa rozpoczyna się od ostatniej miary drugiego taktu. Przez całą arię wokaliście towarzyszy jedynie harfa. Instrumenty smyczkowe i dęte milkną, a warstwa harmoniczna oparta jest głównie na relacjach toniczno-subdominantowych i toniczno-dominantowych (patrz przykład 4.2).



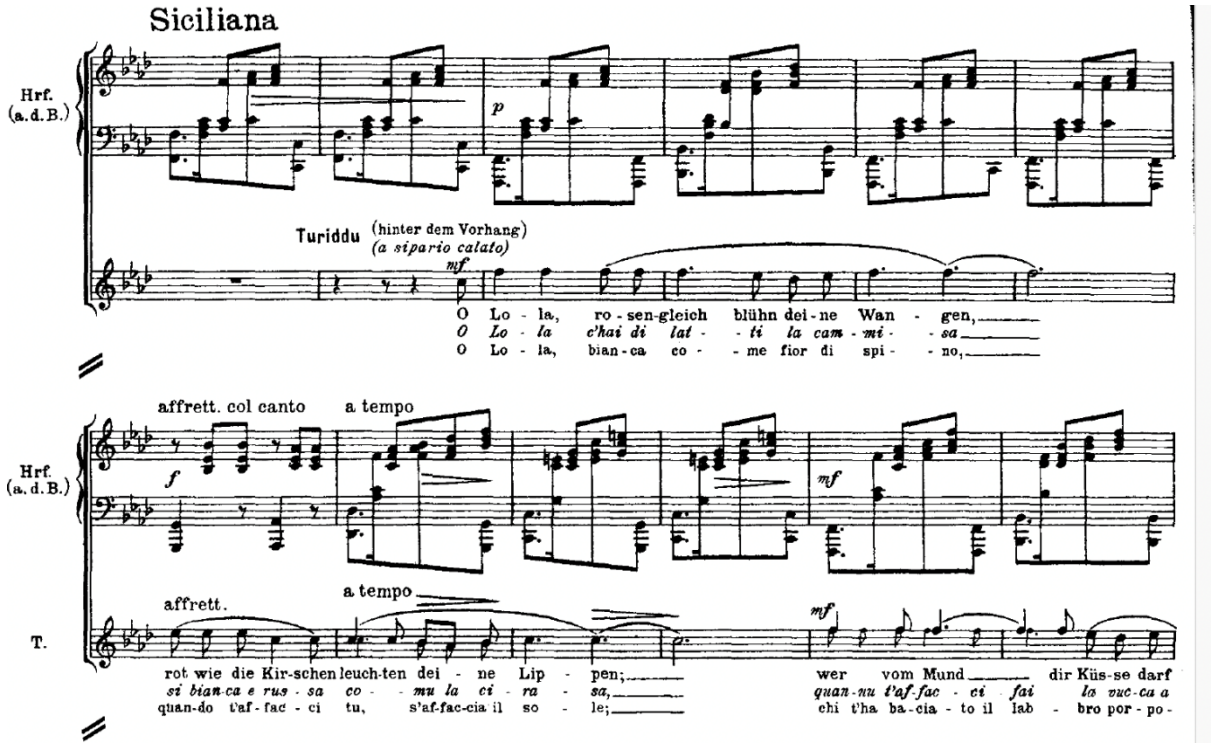
Przykład 4.2: P. Mascagni, aria *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 4-8[118]

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

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

[118] Ibidem.

Dynamika w pierwszych frazach jest subtelna, piano, co podkreśla intymność i delikatność tej serenady. Mascagni stosuje delikatne crescenda, które stopniowo budują napięcie, ale nie prowadzą jeszcze do gwałtownych emocji – jest to spokojne, liryczne wyznanie. Legato w prowadzeniu frazy wokalnej wzmacnia emocjonalną płynność, nadając frazom swobodę i śpiewność, a także podkreślając łagodną, uwodzicielską naturę Turiddu (patrz przykład 4.3).

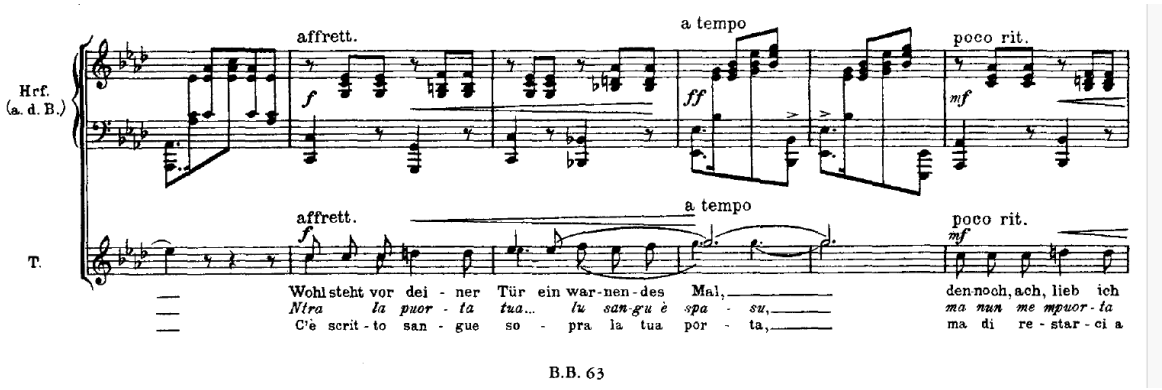


Przykład 4.3: P. Mascagni, aria *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 1-12[119].

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

[119] Ibidem.

przyspieszenie narracji i wzmożenie wyrazowości uczuciowej (patrz przykład 4.4).



Przykład 4.4: P. Mascagni, aria *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 19-24[120].

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



Przykład 4.5: P. Mascagni, aria *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 27-31[121].

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

[120] Ibidem.
[121] Ibidem.

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



Przykład 4.6: P. Mascagni, aria *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 44-48[122].

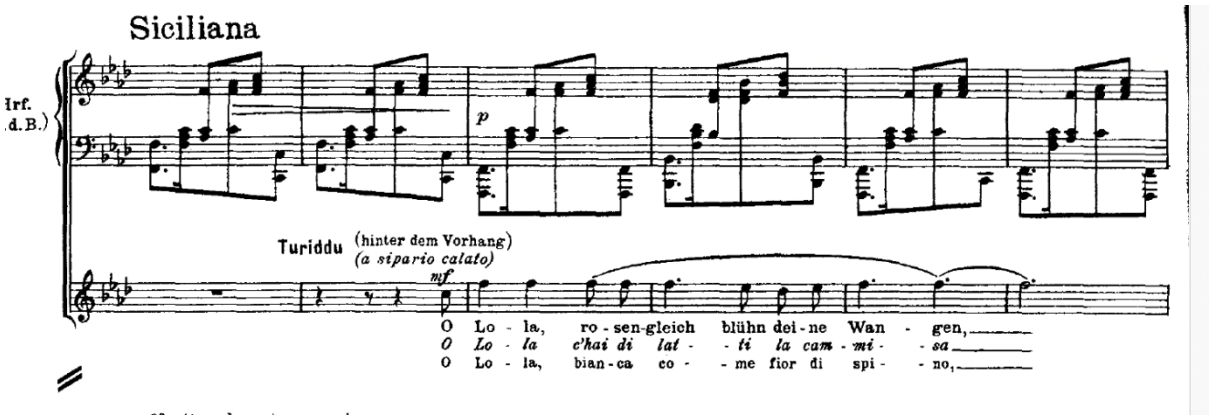
Co istotne, ten fragment nie kończy się gwałtownie, Mascagni wygasza napięcie, pozwalając wokalizie rozpłynąć się w ciszy, co sprawia, że zakończenie brzmi zarówno melancholijnie, jak i pełne tęsknoty. Puenta arii pozostaje w zawieszeniu, sygnalizując, że uczucia Turiddu nie znajdują spełnienia – jest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

4.1.3 Analiza wykonawcza

Partie wokalną tej arii otwierają słowa *O Lola ch'ai di latti la cammisa, sì bianca e russa comu la cirasa* (pol. *O jak żeś piękną w twojej szacie białej ! Gdy się uśmiechasz niebo się otwiera*;[123]) a całość rozpoczyna się od przedtaktu do taktu 3. Śpiewając to zdanie należy uczynić głos umiarkowanie intensywnym i nadać mu możliwie przyciemnionej barwy. Odpowiednie podparcie oddechowe pomoże zredukować liczbę potrzebnych wdechów do minimum. Słowa kolejnej frazy *quannu t'affacci fai la vucca arisa, biaso cui ti dà lu primu*

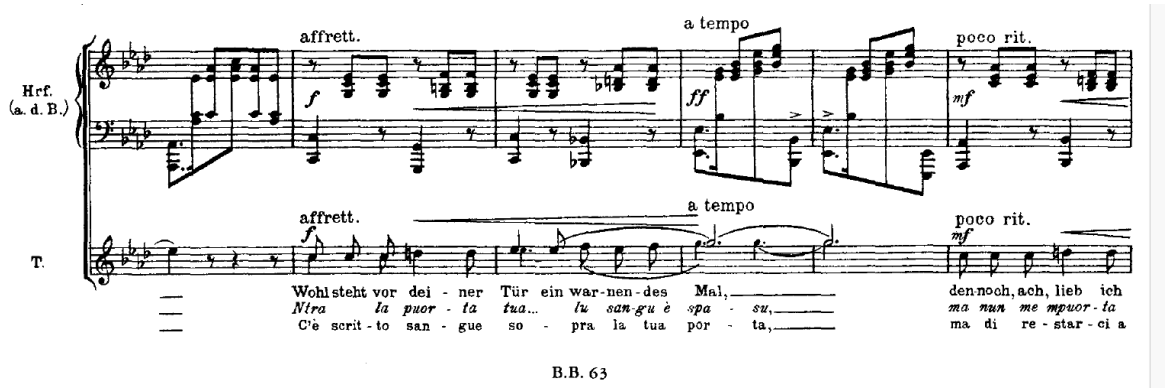
[122] Ibidem.
[123] Cały tekst wraz z tłumaczenie w tabeli nr 11; patrz: Tekst i tłumaczenie arii *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana* P. Mascagniego, s 102-103 niniejszej pracy.

vasu! (pol. *Gdyś smutna słońce traci blask swój cały A całus komu dasz ze szczęścia umiera*[124]) powinny być zaśpiewane z większą intensywnością, należy jednak pamiętać o umieszczonym w partyturze oznaczeniu dynamicznym *mp* (patrz przykład 4.7). W tym momencie Turiddu wyraża swój żal i zauroczenie zamężną Lolą. Opisane wyżej zabiegi umożliwią wyraziste przedstawienie targających nim emocji.



Przykład 4.7: P. Mascagni, aria *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 1-6[125].

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



Przykład 4.8: P. Mascagni, aria *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 19-24[126].

[124] Ibidem.

[125] Wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d. [1890], pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 259 - 261 niniejszej pracy.

[126] Ibidem.

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

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



Przykład 4.9: P. Mascagni, aria *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*, takty: 35-39[128].

[127] Cały tekst wraz z tłumaczenie w tabeli nr 11; patrz: Tekst i tłumaczenie arii *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana* P. Mascagniego, s 102-103 niniejszej pracy.

[128] Wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d. [1890], pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 259 - 261 niniejszej pracy.

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

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

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

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

4.2. Obraz muzyczny Cavaradossiego w arii *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca* G. Pucciniego[129]

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

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

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

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

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

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

4.2.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii

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

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

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

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

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

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

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

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

[130] Tłumacz : Tadeusz Śliwiak

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

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

4.2.2. Analiza muzyczna

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

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

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

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

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

między instrumenty smyczkowe, które akompaniują w tym momencie wokaliście (patrz przykład 4.10).



Przykład 4.10: G. Puccini, aria *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca*, takty: 14-18[131].

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

[131] Wyd. Milan: Milan: G. Ricordi, (1924, 1954), pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 262 - 269 niniejszej pracy.



Przykład 4.11: G. Puccini, aria *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca*, takty: 23-25[132].

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

[132] Ibidem.



Przykład 4.12: G. Puccini, aria *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca*, takty: 34-37[133].

W repryzie części A dochodzi do kulminacyjnego finału arii, który Puccini buduje od taktu 38, na słowach: *il mio sol pensier się tu! Tosca sei tu!* (pol. *Dziś, przy tobie każda myśl,*

[133] Ibidem.

Toska ty ma![134]) i kultowej już dzisiaj frazie wokalnej opartej na niezwykle efektownych skokach interwałowych sekst i kwint wraz z wysokim b^1, które przypada na wykrzyknik imienia ukochanej Tosci. To napięcie kulminacyjne podparte jest unisonem skrzypiec wraz z przejmującym *tremolo* w altówkach i wiolonczelach (patrz przykład 4.13).



Przykład 4.13: G. Puccini, aria *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca*, takty: 38-42[135].

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

[134] Patrz: Tabela nr 13: tekst i tłumaczenie arii *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca* G. Pucciniego, s. 113-114 niniejszej pracy.
[135] Wyd. Milan: Milan: G. Ricordi, (1924, 1954), pełna partytura arii zamieszczona w aneksie nutowym s. 262 - 269 niniejszej pracy.

oraz pasji, które definiują go jako bohatera pełnego wewnętrznego żaru i artystycznej wrażliwości.

4.2.3 Analiza wykonawcza

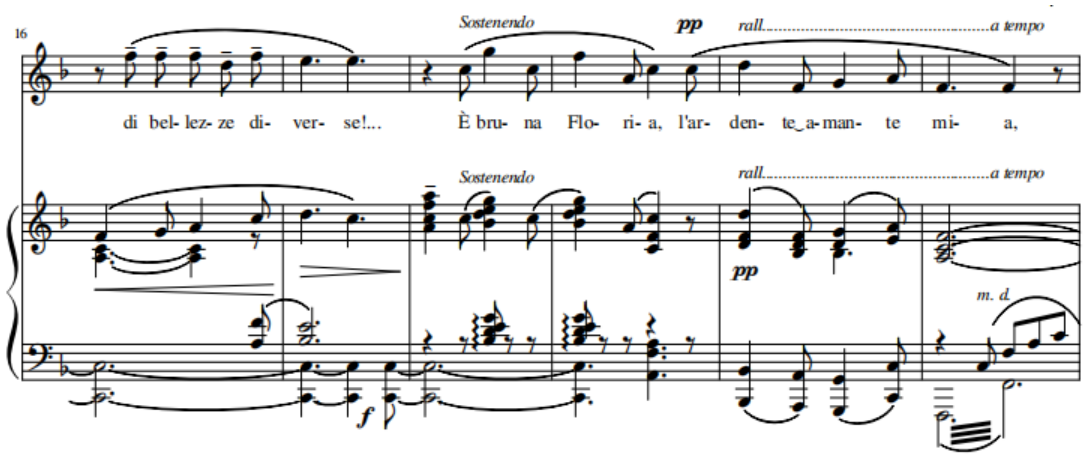
Takty 14-21 zawierają w sobie pierwszą część arii. Pierwsza zdanie, rozpoczynające się od tytułowych słów: *Recondita armonia*, powinno zostać zaśpiewane w piękny i liryczny sposób. Fraza ta oscyluje w tym miejscu w relatywnie wysokim przedziale wokalnym i oscyluje wokół typowego dla głosu tenorowego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



Przykład 4.14: G. Puccini, aria *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca*, takty: 11-21[136].

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

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



Przykład 4.15: G. Puccini, aria *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca*, takty: 16-21[138].

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

partytura zamieszczona w aneksie nutowym, s. 262 – 269 niniejszej pracy.
[137] Patrz: Tabela nr 13: tekst i tłumaczenie arii *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca* G. Pucciniego, s. 113-114 niniejszej pracy.
[138] Wyciąg fortepianowy, źródło online https://musescore.com/user/56747/scores/1912436 ; dostęp 10.03.2025, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym, s. 262 – 269 niniejszej pracy.
[139] Tłumaczenie dosłowne.

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



Przykład 4.16: G. Puccini, aria *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca*, takty: 22-27[140].

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

[140] Wyciąg fortepianowy, źródło online https://musescore.com/user/56747/scores/1912436 ; dostęp 10.03.2025, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym, s. 262 – 269 niniejszej pracy.
[141] Patrz: Tabela nr 13: tekst i tłumaczenie arii *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca* G. Pucciniego, s. 113-114 niniejszej pracy.



Przykład 4.17: G. Puccini, aria *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca*, takty: 32-35[142].

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

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

[142] Wyciąg fortepianowy, źródło online https://musescore.com/user/56747/scores/1912436 ; dostęp 10.03.2025, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym, s. 262 – 269 niniejszej pracy.



Przykład 4.18: G. Puccini, aria *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca*, takty: 36-40[143].

Śpiewając ostatnie takty 40-41, można nadać głosowi „płaczliwy" charakter i wykorzystać warstwę emocjonalną do zamaskowania zmęczenia. Ważne jest, by zaśpiewać słowa „Tosca, moja ty!" ze szczerością. Choć są one proste i prawdziwe, to właśnie one stanowią podstawę dla najtrudniejszego melodycznie fragmentu w całej arii. Jego wykonanie wymaga silnej ekspresji emocjonalnej.

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

W warstwie wyrazowej finałowe *sei tu* powinno oddawać głębię afektu bohatera, podkreślając jego emocjonalne zaangażowanie. Z perspektywy technicznej zaleca się jego wykonanie w neutralnej pozycji wokalnej, z wyobrażeniem nucenia, co sprzyja płynności i organicznej linii frazy. Kolejne dźwięki powinny być łączone w sposób jednolity, niczym

[143] Ibidem.

perły nanizane na nić, co pozwala na uzyskanie spójności i subtelnej gradacji dynamicznej. Stabilność kształtu ust oraz umiarkowane napięcie warg są kluczowe dla klarowności brzmienia, przy czym dźwięk powinien stopniowo wygasać, zachowując płynność i naturalność wybrzmienia.



Przykład 4.19: G. Puccini, aria *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca*, takty: 41-46[144].

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

4.3. Obraz muzyczny Calafa w arii *Nessun Dorma* z III aktu opery *Turandot* G. Pucciniego[145]

Aria *Nessun dorma* z III aktu opery *Turandot* Giacoma Pucciniego stanowi kulminacyjny moment dzieła, w którym postać Calafa ujawnia pełnię swojej namiętności, determinacji i triumfalnej pewności siebie. Ta najsłynniejsza aria opery, osadzona w dramatycznym kontekście oczekiwania na rozwiązanie zagadki, nie tylko podkreśla niezwykłą dramaturgię finałowych wydarzeń, ale również dobitnie kształtuje wizerunek głównego bohatera. W przeciwieństwie do wcześniejszego *Non piangere, Liù*, które

[144] Ibidem).
[145] W nagraniu dołączonym do opisu dzieła artystycznego pozycja numer 4.

ukazywało liryczny i współczujący aspekt Calafa, *Nessun dorma* jest manifestacją jego nieugiętej woli i płomiennej pasji. Muzyczna ekspresja tej arii, pełna narastającego napięcia, szerokich fraz oraz triumfalnej kulminacji, doskonale oddaje jego emocjonalną intensywność i siłę charakteru. W kontekście całego dzieła aria ta odgrywa kluczową rolę, antycypując nieuchronny finał i nadając postaci Calafa wymiar "namiętnego tenora", którego uczucia – choć skrajne i niezłomne – stają się motorem przemiany księżniczki Turandot.

4.3.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii

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

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

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

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

Tekst oryginalny w języku włoskim	Tłumaczenie tekstu na język polski[146]
Nessun dorma! Nessun dorma! *Tu pure o principessa* *Nella tua fredda stanza*	*Niech nikt nie śpi! Niech nikt nie śpi!* *Ty też, księżniczko,* *W twej pustej komnacie*

[146] Tłumaczenie: Marzenna Maria Smoleńska.

Guardi le stelle che tremano d'amore	*Wpatrujesz się w gwiazdy drżące z miłości*
E di speranza	*I nadziei…*
Ma il mio mistero è chiuso in me	*Moja tajemnica jest ukryta we mnie.*
Il nome mio nessun saprà	*Mego imienia nie pozna nikt!*
No no sulla tua bocca lo dirò	*Nikt, nikt, powiem je twoim ustom,*
Quando la luce splenderà	*Kiedy rozbłyśnie słońce…*
Ed il mio bacio scioglierà il silenzio	*A mój pocałunek złamie ciszę,*
Che ti fa mia	*która uczyni cię moją!*
Di legua o notte tramontate stelle	*Nocy, rozprosz się! Zajdźcie gwiazdy!*
tramontate stelle	*Zajdźcie gwiazdy!*
All'alba vincerò!	*O świcie zwyciężę!*
Vincerò! Vincerò!	*Zwyciężę! Zwyciężę!*

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

4.3.2 Analiza muzyczna

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

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

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

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

Część A zawiera dwie frazy, podobne do siebie pod względem wykorzystanego w nich materiału muzycznego, opartego na opadającym pochodzie dźwiękowym. Melodia głosu wokalnego opada od dominantowego *d* do tonicznego *g*. Nieustannie zstępując linia melodyczna ma stabilny charakter, jest też zdecydowana i pełna mocy (patrz przykład 4.20).

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



Przykład 4.20: G. Puccini, aria *Nessun dorma* z III aktu opery *Turandot*, takty: 1-4[147].

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



Przykład 4.21: G. Puccini, aria *Nessun dorma* z III aktu opery *Turandot*, takty: 18-21[148].

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

[147] Wyd. Milan: Milan: G. Ricordi, 1926, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym s. 270 – 278 niniejszej pracy.
[148] Ibidem.



Przykład 4.22: G. Puccini, aria *Nessun dorma* z III aktu opery *Turandot*, takty: 28-31[149].

Aria *Nessun dorma* wyróżnia się klarowną, dwuczęściową strukturą, w której kontrastujące tematy A i B budują napięcie emocjonalne oraz podkreślają rozwój dramatyczny postaci Calafa. Stabilna, opadająca linia melodyczna w części A nadaje frazom narracyjny i zdecydowany charakter, podczas gdy część B, z wznoszącym ruchem i poszerzoną skalą głosu, eksponuje namiętność i triumfalność bohatera. Puccini zastosował tu zarówno wariacyjne przetwarzanie materiału muzycznego, jak i jego powtórzenia, co zapewnia spójność formalną utworu. Niecodzienna relacja tonalna pomiędzy początkiem i zakończeniem arii stanowi dodatkowy środek ekspresji, podkreślający dramaturgię tej sceny. Pomimo odejścia od typowych schematów opery werystycznej, aria cechuje się wewnętrzną logiką i pełnią formalno-harmoniczną, co sprawia, że pozostaje jednym z najbardziej wyrazistych momentów *Turandot* i ikonicznym przykładem wokalnej ekspresji Pucciniego.

4.3.3 Analiza wykonawcza

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

[149] Ibidem.

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

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

Struktura melodyczna oparta na sekundach, kwintach i sekstach nadaje frazie płynny, falisty charakter, co stanowi wyzwanie dla śpiewaka w zakresie prowadzenia linii wokalnej i kontrolowania *legato*. Barwa głosu powinna współgrać z subtelnym, lekko przytłumionym akompaniamentem smyczków, co wymaga szczególnej dbałości o rezonans i umiejętne balansowanie pomiędzy projekcją dźwięku a jego delikatnością. Pomimo osadzenia frazy w tonacji G-dur, jej kolorystyka brzmieniowa sugeruje pewien stopień melancholii, który powinien być interpretacyjnie zrównoważony, aby nie osłabić wrażenia determinacji i pewności triumfu bohatera (patrz przykład 4.23).



Przykład 4.23: G. Puccini, aria *Nessun dorma* z III aktu opery *Turandot*, takty: 1-3[150].

[150] Wyciąg fortepianowy, wyd. Gold stamped cloth binding, s. 291-295, Casa Ricordi S. Milano, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym s. 270 – 278 niniejszej pracy.

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



Przykład 4.24: G. Puccini, aria *Nessun dorma* z III aktu opery *Turandot*, takty: 5-6[151].

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

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

[151] Ibidem.

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



Przykład 4.25: G. Puccini, aria *Nessun dorma* z III aktu opery *Turandot*, takty: 11-12[152].

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

[152] Ibidem.



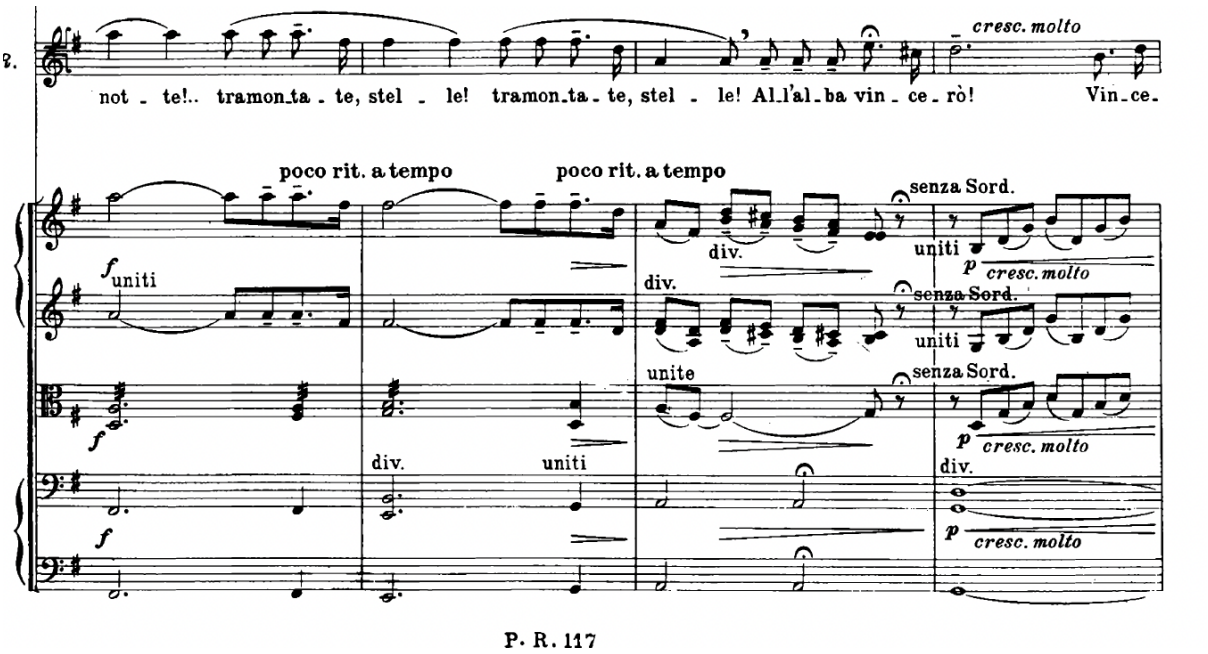
Przykład 4.26: G. Puccini, aria *Nessun dorma* z III aktu opery *Turandot*, takty: 16-18[153].

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

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

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

[153] Ibidem.



Przykład 4.27: G. Puccini, aria *Nessun dorma* z III aktu opery *Turandot*, takty: 23-26[154].

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

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

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

[154] Wyd. Milan: G. Ricordi, 1926, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym s. 270 – 278 niniejszej pracy.

przekonującej interpretacji, oddającej zarówno namiętność, jak i niezłomną determinację Calafa.

4.4 Obraz muzyczny Cavaradossiego w arii *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca* G. Pucciniego[155]

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

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

4.4.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii

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

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

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

Następnie bohater przywołuje obraz ukochanej: *„Mi cadea fra le braccia... Oh dolci baci, o languide carezze...”* (pol. *Wpadała w moje ramiona… Och, słodkie pocałunki, omdlałe pieszczoty…*). Jest to kulminacyjny moment arii, w którym wspomnienia nabierają intensywności. Wzmianka o fizycznej bliskości z Toscą podkreśla jego namiętność i głęboki żal za tym, co bezpowrotnie utracił. Im bardziej zatraca się w tych reminiscencjach, tym wyraźniejszy staje się dramat sytuacji, gdyż za chwilę wszystko to zostanie mu odebrane.

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

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

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

Tekst oryginalny w języku włoskim	Tłumaczenie tekstu na język polski[156]
E lucevan le stelle	*Błysły gwiazd złotych roje*
ed olezzava la terra	*A ciche nasze ustronie*
stridea l'uscio dell’orto	*Wśród drzew i kwiatów tonie*
e un passo sfiorava la rena	*Ja czekam na ścieżce tam stoję*
Entrava ella fragrante	*Już spieszy Florya stęskniona*
mi cadea fra le braccia	*Wyciąga mi ramiona*
Oh! dolci baci,o languide carezze	*O boskie chwile rozkoszna pieszczoty*
mentr'io fremente	*Do serca tuli mię złoty promienny anioł*
le belle forme disciogliea dai veli	*natchniony*
Svan ìper sempre il sogno mio d'amore I'ora	*Rozwiał się sen a śniłem tak czarownie*
èfuggita	*Brzmią śmierci dzwony*

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

e muoio disperato *e muoio disperato !* *E non ho amato mai tanto la vita* *tanto la vita*	*Ach żal mi niewymownie* *Życia żal niewymownie* *Bo rzucam świat miłością ozłocony* *Cudnie ozłocony*

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

4.4.2 Analiza muzyczna

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

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

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

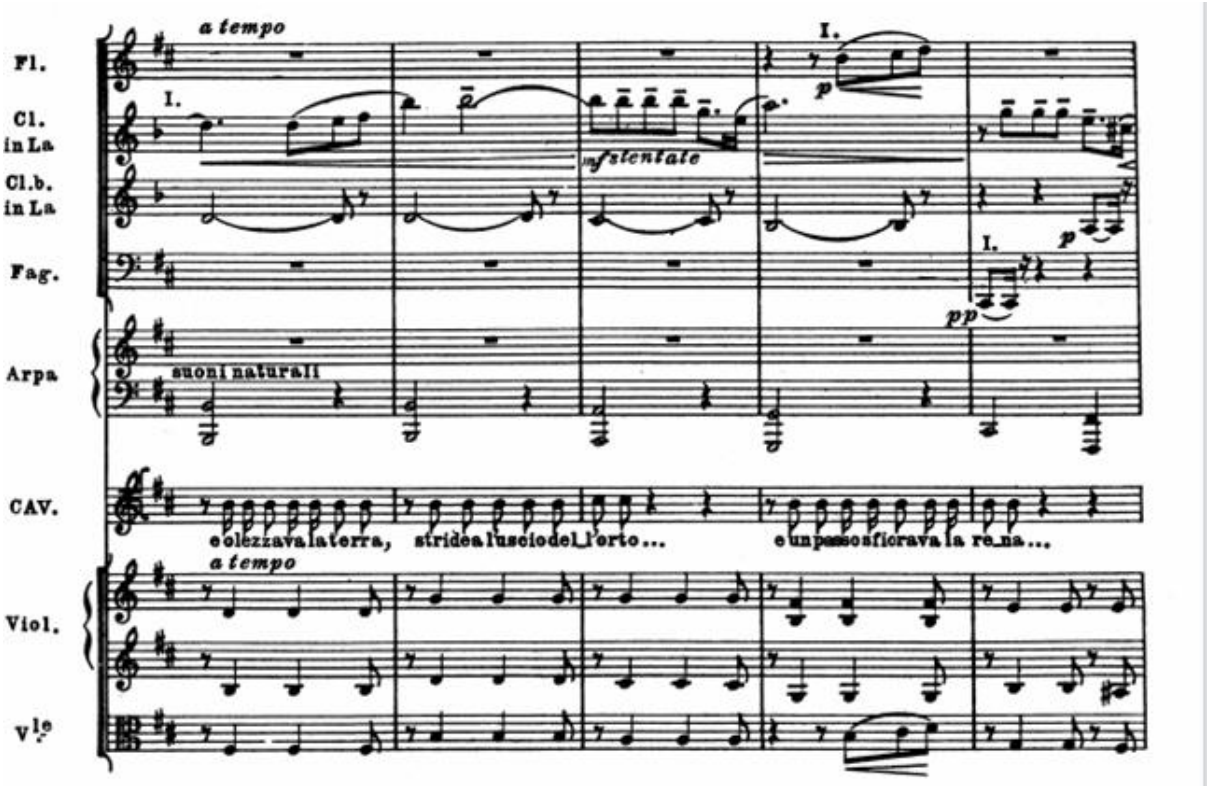
Aria E *lucevan le stelle* zaczyna się na początku trzeciego aktu opery. W warstwie muzycznej tego fragmentu obecny jest silny kontrast. Waltornie zaczynają grać delikatną melodię, ilustrującą to, jak śpiący Rzym wita wschodzące słońce, a pasterz delikatnie śpiewa. Nieoczekiwanie cisza zostaje przerwana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



Przykład 4.28: G. Puccini, aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca*, takty: 1-5[157].

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

[157] Wyd. Milan: G. Ricordi, 1926, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym s. 279 – 284 niniejszej pracy.



Przykład 4.29: G. Puccini, aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca*, takty: 6-10[158].

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

[158] Ibidem.
[159] Tłumaczenie dosłowne.



Przykład 4.30: G. Puccini, aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca*, takty: 15-18[160].

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

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

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

[160] Wyd. Milan: G. Ricordi, 1926, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym s. 279 – 284 niniejszej pracy.
[161] Tłumaczenie dosłowne.
[162] Ibidem.
[163] Ibidem.
[164] Ibidem.

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



Przykład 4.31: G. Puccini, aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca*, takty: 25-29[165].

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

[165] Wyd. Milan: G. Ricordi, 1926, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym s. 279 – 284 niniejszej pracy.

4.4.3 Analiza wykonawcza

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

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

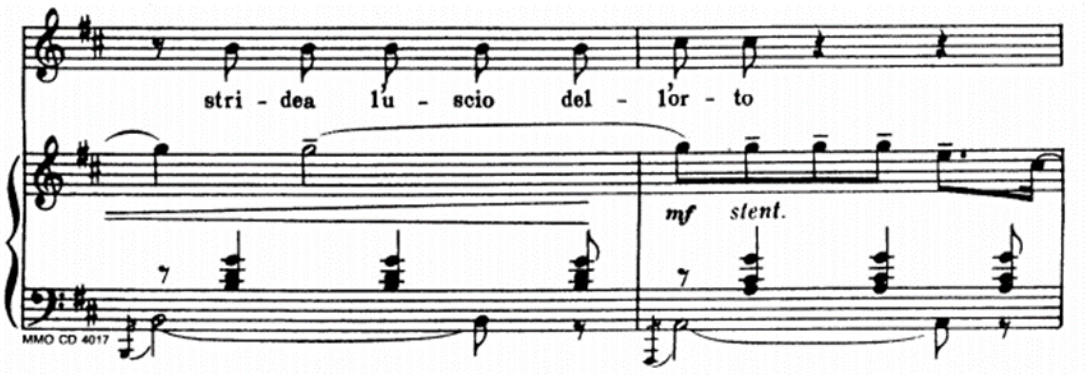
Pierwszy dźwięk partii wokalnej – *fis*[1] – powinien zostać wykonany z pełną swobodą, bez napięcia w aparacie głosowym. Dźwięk powinien być subtelny i przejrzysty, aby oddać metaforyczny obraz gwiazd na nocnym niebie. W takcie 6 pojawia się łącznik melodyczny, w którym ponownie przywołany zostaje główny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



Przykład 4.32: G. Puccini, aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca*, takty: 1-5[166].

[166] Wyciąg fortepianowy, źródło onlin https://musescore.com/user/286836/scores/839596, dostęp: 10.03.2025, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym, s. 279 – 284 niniejszej pracy.

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



Przykład 4.33: G. Puccini, aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca*, takty: 8-9[168].

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

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

[167] Tłumaczenie dosłowne.
[168] Wyciąg fortepianowy, źródło onlin https://musescore.com/user/286836/scores/839596, dostęp: 10.03.2025, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym, s. 279 – 284 niniejszej pracy.
[169] Tłumaczenie dosłowne.



Przykład 4.34: G. Puccini, aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca*, takty: 10-13[170].

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

[170] Wyciąg fortepianowy, źródło onlin https://musescore.com/user/286836/scores/839596, dostęp: 10.03.2025, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym, s. 279 – 284 niniejszej pracy.
[171] Tłumaczenie dosłowne.



Przykład 4.35: G. Puccini, aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca*, takty: 16-19[172].

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

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

[172] Wyciąg fortepianowy, źródło onlin https://musescore.com/user/286836/scores/839596, dostęp: 10.03.2025, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym, s. 279 – 284 niniejszej pracy.
[173] Tłumaczenie dosłowne.



Przykład 4.36: G. Puccini, aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca*, takty: 21-24[174].

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

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

[174] Wyciąg fortepianowy, źródło onlin https://musescore.com/user/286836/scores/839596, dostęp: 10.03.2025, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym, s. 279 – 284 niniejszej pracy.
[175] Tłumaczenie dosłowne.



Przykład 4.37: G. Puccini, aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca*, takty: 24-25[176].

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

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

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

[176] Wyciąg fortepianowy, źródło onlin https://musescore.com/user/286836/scores/839596, dostęp: 10.03.2025, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym, s. 279 – 284 niniejszej pracy.
[177] Tłumaczenie dosłowne.



Przykład 4.38: G. Puccini, aria *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca*, takty: 30-31[178].

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

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

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

[178] Wyciąg fortepianowy, źródło onlin https://musescore.com/user/286836/scores/839596, dostęp: 10.03.2025, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym, s. 279 – 284 niniejszej pracy.
[179] Tłumaczenie dosłowne.
[180] Ibidem.

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

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

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

4.5. Obraz muzyczny Fritz'a w arii *Ed anche Beppe amò* z opery *L'amico Fritz* P. Mascagniego[182]

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

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

[181] Ibidem.
[182] W nagraniu dołączonym do opisu dzieła artystycznego pozycja numer 10.

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

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

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

4.5.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii

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

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

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

[183] Tłumaczenie dosłowne.

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

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

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

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

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

[184] Ibidem.
[185] Tłumaczenie:Tymoteusz Polak

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

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

4.5.2 Analiza muzyczna

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

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

Struktura	Wstęp	Recytatyw	Dwuczęściowa forma					
Części			A		Łącznik	A^1		Coda
Odcinki			*a*	*b*		a^1	c^1	
Takty	1-3	4-12	13-19	20-27	28-29	30-33	34-39	40-42

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

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



Przykład 4.39: P. Mascagni, aria *Ed anche Beppe amò* z III aktu opery *L'amico Frizt*, takty: 4-6[186].

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

[186] Wyd. Milan: Casa Musicale Sonzogno, n.d., pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym s. 285 – 294.

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



Przykład 4.40: P. Mascagni, aria *Ed anche Beppe amò* z III aktu opery *L'amico Frizt*, takty: 13-15[187].

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



Przykład 4.41: P. Mascagni, aria *Ed anche Beppe amò* z III aktu opery *L'amico Frizt*, takty: 19-21[188].

[187] Ibidem.
[188] Ibidem.

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



Przykład 4.42: P. Mascagni, aria *Ed anche Beppe amò* z III aktu opery *L'amico Frizt*, takty: 24-27[189].

Repryza A^1 rozpoczyna się w takcie 30, gdzie powraca fraza otwierająca arię, jednak w zmodyfikowanej formie. Modyfikacja ta polega na znacznym skróceniu motywu oraz budowaniu niezwykle energetycznego apogeum całej arii, które kulminuje w takcie 37 na wysokim b1. Mascagni wirtuozowsko prowadzi linię wokalną ku temu punktowi kulminacyjnemu, dając śpiewakowi możliwość pełnego wybrzmienia głosu. Jest to triumf miłości, wyrażony w słowach *La vita è amor!* („Życie to miłość!"), które bohater wykonuje z pełnym przekonaniem i siłą ekspresji (patrz przykład 4.43).

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

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

[189] Ibidem.



Przykład 4.43: P. Mascagni, aria *Ed anche Beppe amò* z III aktu opery *L'amico Frizt*, takty: 37-40[190].

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

4.5.3. Analiza wykonawcza

Recytatyw w taktach 4–12, mimo swojej narracyjnej funkcji, cechuje się płynną i rozwiniętą linią melodyczną, co stanowi istotne przygotowanie do właściwej części arii. Wykonawca powinien zwrócić szczególną uwagę na frazowanie oraz sposób prowadzenia melodii, aby zachować naturalność i spójność wypowiedzi muzycznej. Kluczowe jest również utrzymanie stabilnej pozycji wokalnej oraz precyzyjna kontrola oddechu, umożliwiająca płynne przejścia między frazami. Dopuszczalne są subtelne pauzy oddechowe,

[190] Ibidem.

które mogą służyć jako środek interpretacyjny podkreślający emocjonalne napięcie bohatera. W szczególności momenty oddechu mogą być wykorzystane do subtelnego zaakcentowania wewnętrznych rozterek Fritza, poprzez delikatne zawieszenia lub niemal niesłyszalne westchnienia, nadające interpretacji dodatkową głębię ekspresyjn

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



Przykład 4.44: P. Mascagni, aria *Ed anche Beppe amò* z III aktu opery *L'amico Frizt*, takty: 13-15[191].

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

[191] Wyciąg fortepianowy, wyd. CASA MUSICALE SONZOGNO-MILANO, s. 139-142, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym s. 285 – 294 niniejszej pracy.



Przykład 4.45: P. Mascagni, aria *Ed anche Beppe amò* z III aktu opery *L'amico Frizt*, takty: 20-23[192].

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

[192] Ibidem.



Przykład 4.46: P. Mascagni, aria *Ed anche Beppe amò* z III aktu opery *L'amico Frizt*, takty: 29-34[193].

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

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

[193] Ibidem.

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

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

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

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

4.6.1 Kontekst fabularny i analiza tekstu arii

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

Tekst arii, pełen poetyckich metafor i subtelnych obrazów, podkreśla głębię uczucia, które ogarnia bohatera. Początkowe słowa – *Donna non vidi mai simile a questa!* (pol. *Nigdy nie widziałem kobiety podobnej do niej!*[194]) – stanowią jednoznaczne wyznanie zachwytu i podziwu. Kolejne wersy, *A dirle: Io t'amo, A nuova vita l'alma mia si desta* (pol. *Powiedzieć jej: Kocham cię – do nowego życia budzi się moja dusza*[195]), ilustrują całkowitą transformację emocjonalną Des Grieux. Miłość do Manon pojawia się nagle, ale ma charakter absolutny i pełen namiętności, co podkreśla melodyczna płynność oraz szerokie frazowanie arii.

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

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

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

[194] Tłumaczenie dosłowne.
[195] Ibidem.
[196] Ibidem.
[197] Ibidem.
[198] Tłumaczenie: Piotr Maszyński.

Deh! non cessare *Deh! non cessar* *“Manon Lestcaut mi chiamo ! ”* *Sussu ro gentil! Deh! non cessar* *Deh! non cessar! Deh! non cessar*	*Melodią poi, niechaj mnie poi !* *“Manon Lescaut me imię ! ”* *Wyrazów tych dźwięk niech poi mnie !* *Niech poi mnie ! Niech poi mnie !*

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

W kontekście całej opery aria *Donna non vidi mai* pełni funkcję ekspozycji uczuć głównego bohatera, stanowiąc muzyczne wprowadzenie do jego dalszej historii. Des Grieux, w tym momencie jeszcze pełen młodzieńczego idealizmu, jawi się jako postać zdominowana przez swoje uczucia, co Puccini mistrzowsko oddaje zarówno w warstwie tekstowej, jak i muzycznej.

4.6.2 Analiza muzyczna

Aria *Donna non vidi mai* jest utworem wokalnym o kontrastowo przetwarzanym temacie i dwuczęściowej budowie, utrzymanym w metrum 3/4 i tonacji B-dur. Struktura arii obejmuje wstęp, część A i część B, co ilustruje poniższa tabela nr 22:

Tabela nr 22: Schemat budowy formalnej arii *Donna non vidi* z I aktu opery *Manon Lescaut* G. Pucciniego.

Części	Wstęp	A				B			
Frazy		*a*	*b*	*c*	b^1	*d*	d^1	c^1	b^2
Takty	1-4	5-8	9-12	13-16	17-20	21-24	25-28	29-32	33-34

Wstęp arii stanowi homogeniczny materiał muzyczny o spójnej charakterystyce. Jego najbardziej wyrazistą cechą jest sposób, w jaki Puccini buduje atmosferę lekkości i radości poprzez naprzemienne powtarzanie zdekomponowanych motywów melodycznych, rozwijających się progresywnie na tle harmonii. Warstwa muzyczna odzwierciedla stan emocjonalny Des Grieux, który natychmiast ulega fascynacji Manon. Jego uczucia, pełne idealizmu i uniesienia, zostają uchwycone w lekkim, swobodnym charakterze wstępu.

Puccini w mistrzowski sposób łączy tu ekspresję i subtelną emocjonalność, ukazując wrażliwość bohatera już od pierwszych taktów. Jasna i śpiewna melodyka tej sekcji wprowadza słuchacza w atmosferę młodzieńczej miłości, jednocześnie sugerując intensywność uczucia, które zdominuje dalszą część arii.

Cześć A (takty 5-21) składa się z czterech, czterotaktowych odcinków. Pierwszy fragment (*a*) wprowadza miękka i pełna ciepła fraza. Zapowiada ona ton emocjonalny całej arii. Charakteryzuje ją szeroko zarysowana partia wokalna, składająca się głównie z repetycji i rytmów punktowanych. Partia skrzypiec złożona jest z pionów akordowych, podczas gdy kontrabasy i wiolonczelę grają krótkie, pojedyncze dźwięki. W partii harfy słychać rozłożone *arpeggio* (patrz przykład 4.47).



Przykład 4.47: G.Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 5-8[199].

W drugim odcinku (*b*) akompaniament ulega stopniowej metamorfozie. Rozłożone akordy przechodzą do rejestru basowego i stają się krótsze, co zapowiada lokalną kulminację. Osiągnięta zostaje ona w momencie melodycznego skoku w partii wokalnej, który ma miejsce w takcie 11. Des Grieux wspomina Manon i po raz pierwszy, odważnie i bezpośrednio, wyraża miłość, jaką do niej czuje. Głosy basowe budzą się do życia, podczas gdy partia skrzypiec przywołuje motyw z frazy *a* (patrz przykład 4.48).



Przykład 4.48: G.Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 11-14[200].

Na przestrzeni odcinka *c* materiał muzyczny ulega większym modyfikacjom. Skrzypce prowadzą dwudźwięki, zaś w partii altówek brzmią triole i pojedyncze dźwięki. Instrumenty dęte przestają grać (patrz przykład 4.49).

Fragment zamykający pierwszą część arii A, odcinek b^1 pod względem materiału muzycznego jest niemal taki sam jak pierwotny *b*. W takcie 19, w drugiej grupie drobnych wartości, głos osiąga jednak kulminacyjny dźwięk b^1, co nadaje temu fragmentowi większe napięcie emocjonalne i doprowadza całą część do jej kulminacji. Emocje, które czuje Grieux, narastają na tyle, że nie może on ukryć miłości, jaką darzy Manon. Nie może się doczekać, aż

[199] Wyd. Milan: G. Ricordi, 1915, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym s. 295 – 305 niniejszej pracy.
[200] Ibidem.

ją jej wyzna. Partia instrumentów smyczkowych w tym fragmencie jest zbliżona do materiału, który Puccini wykorzystał we frazie c.



Przykład 4.49: G.Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 14-16[201].

Fragment zamykający pierwszą część arii (A), odcinek b1, jest pod względem materiału muzycznego niemal tożsamy z pierwotnym b. W takcie 19, w drugiej grupie drobnych wartości, głos osiąga jednak punkt szczytowy na dźwięku b1, co intensyfikuje napięcie emocjonalne i prowadzi do apogeum całej sekcji. Narastające uczucia Des Grieux osiągają poziom, w którym nie jest on już w stanie ukrywać miłości do Manon. Oczekuje z niecierpliwością momentu, gdy będzie mógł jej to wyznać. Warstwa instrumentalna, szczególnie partia smyczków, wykazuje wyraźne podobieństwo do materiału zastosowanego przez Pucciniego we frazie c, co podkreśla spójność strukturalną i dramaturgiczną całej arii (patrz przykład 4.50).

Pierwsza część arii (A) nawiązuje do klasycznej formy włoskiej serenady, gdzie frazy wokalne charakteryzują się symetrią oraz rozwiniętą kantyleną. W dalszej części (takty 13–21) struktura ulega zmianie – pojawia się swoista forma dialogu, w którym Des Grieux przywołuje słowa Manon, powtarzając je w myślach i prowadząc wyimaginowaną rozmowę.

[201] Ibidem.



Przykład 4.50: G.Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 19-21[202].

W części B (t. 22–34) frazy ulegają znacznemu skróceniu, a ich struktura opiera się na dwóch kontrastujących motywach: *O sussurro gentil* (pol. *O delikatny szept*[203]) oraz *Deh! non cessar* (pol. *Ach, nie milknij*[204]). Puccini konstruuje dramatyzm tej sekcji poprzez zestawienie tych dwóch elementów.

Motyw *O sussurro gentil* opiera się na subtelnych repetycjach połączonych z legatowanym skokiem interwałowym, wykonywanyc zazwyczaj w delikatnej dynamice *piano*, często z lekkim *ritardando*, co oddaje marzycielski charakter wspomnień bohatera (patrz przykład 4.51).

[202] Ibidem.
[203] Tłumaczenie dosłowne.
[204] Ibidem.



Przykład 4.51: G.Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 22-25[205].

Z kolei wykrzyknienie *"Deh! non cessar!"* jest pełnym namiętności wołaniem, wyrażającym pragnienie Des Grieux, by słowa Manon na zawsze pozostały w jego sercu. Fraza ta charakteryzuje się szybkim przebiegiem wznoszącym, dynamicznym *crescendo* oraz przyspieszeniem *con anima*, co podkreśla zarówno emocjonalne napięcie, jak i siłę uczucia głównego bohatera (patrz przykład 4.52).

[205] Wyd. Milan: G. Ricordi, 1915, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym s. 295 – 305 niniejszej pracy.



Przykład 4.52: G.Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 26-28[206].

W ostatnim odcinku arii (t. 32–34) kontrast między tymi dwoma motywami osiąga swój punkt kulminacyjny. Puccini rozpoczyna *"O sussurro gentil"* niemal efemerycznym *pp*, budując frazę z dodatkowym *rallentando* i fermatą na pauzie w orkiestrze, co sprawia wrażenie muzycznego zatrzymania. Jednak emocje bohatera nie cichną – następuje ostateczna kulminacja w *"Deh! non cessar!"*, zakończona ekspresyjnym wybuchem na wysokim b^1 oraz kadencyjnym domknięciem arii (patrz przykład 4.53).

[206] Ibidem.



Przykład 4.53: G. Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 32-34[207].

Całość analizy ukazuje, że *Donna non vidi mai* to nie tylko popisowa aria tenorowa, lecz przede wszystkim kunsztownie skonstruowany monolog wewnętrzny, w którym każdy element muzyczny służy podkreśleniu emocjonalnej podróży bohatera. Dzięki mistrzowskiej orkiestracji i wyrafinowanej linii melodycznej Puccini kreuje jeden z najbardziej poruszających momentów w całej operze, stanowiący kluczowy punkt w rozwoju postaci Des Grieux.

4.6.3 Analiza wykonawcza

Interpretacja arii *Donna non vidi mai* wymaga od śpiewaka nie tylko doskonałej techniki wokalnej, ale również głębokiego zrozumienia emocjonalnego i psychologicznego bohatera. Des Grieux jest postacią pełną młodzieńczej pasji, a jego wyznanie miłości w tej arii stanowi kluczowy moment w budowaniu jego wizerunku jako romantycznego i impulsywnego kochanka. Śpiewak musi umiejętnie balansować pomiędzy liryzmem frazy a dramatycznym napięciem, wykorzystując bogactwo środków wokalnych, takich jak legato, subtelne cieniowanie dynamiczne oraz precyzyjne frazowanie. Wysoka tessitura arii wymaga stabilnego wsparcia oddechowego i umiejętnego operowania rejestrem, zwłaszcza w kulminacyjnych momentach na wysokim b^1. Dodatkowo, konieczne jest odpowiednie

[207] Ibidem.

operowanie tempem i agogiką, aby oddać zmienne stany emocjonalne bohatera, od marzycielskiej kontemplacji po gwałtowne uniesienie.

Wykonując początkową frazę a, w której Des Grieux zatapia się we wspomnieniach, śpiewak powinien dążyć do uzyskania miękkiego, subtelnego brzmienia o niewielkim wolumenie. Oddech powinien pozostać stabilny i naturalny, stanowiąc solidne wsparcie dla delikatnej kantyleny. Wzmocnienie dźwięku może nastąpić w dwóch ostatnich taktach frazy, zwłaszcza w momencie osiągnięcia dźwięku g^1, co podkreśli emocjonalną ekspresję i stopniowe narastanie napięcia muzycznego (patrz przykład 4.54).



Przykład 4.54: G. Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 1-2[208].

W takcie 11 frazy b głos sięga dźwięku *a*. Aby poradzić sobie z wykonaniem tego wysokiego dźwięku, śpiewak powinien zawczasu przygotować oddech, dać mu silne, podparcie przeponowe i zaśpiewać wysoki dźwięk pełnym, jasnym tonem (patrz przykład 4.55).

[208] Wyciąg fortepianowy, wyd. Selected Works of Foreign Operas - tenor arias, s. 106-109, Shanghai Music Publishing House, pełna partytura zamieszczona w aneksie nutowym s. 295 – 305 niniejszej pracy.



Przykład 4.55: G. Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 11-13[209].

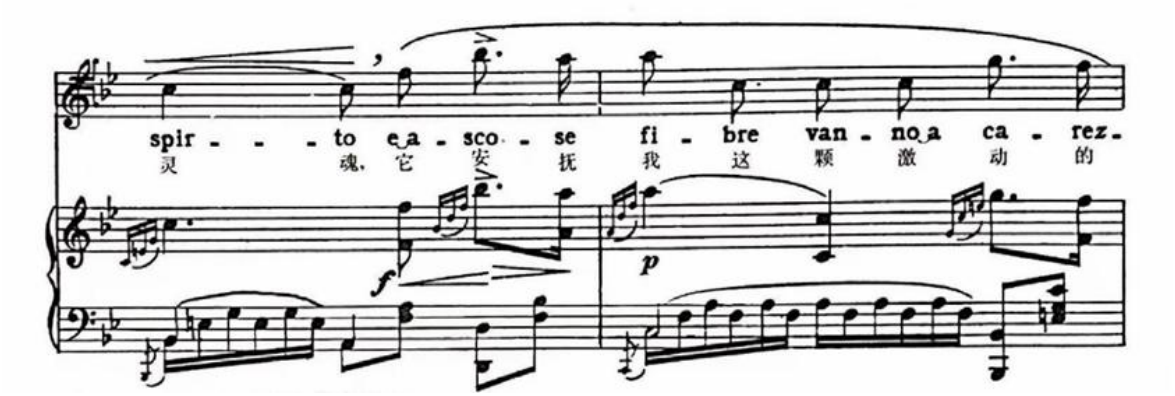
We kolejnym odcinku *c* Des Grieux powtarza słowa, przed momentem poznanej kobiety: *Manon Lescaut mi chiamo!*. Jest to moment głębokiego emocjonalnego uniesienia, w którym bohater niemal namacalnie odtwarza brzmienie jej głosu. Fraza powinna być śpiewana z wyjątkową miękkością i szerokością, oddając subtelność i delikatność wspomnienia. Wokalista powinien zadbać o wyrównane frazowanie i płynne prowadzenie linii melodycznej, eksponując jej marzycielski charakter. Barwa głosu w tym fragmencie powinna być ciepła i świetlista, unikając nadmiernej emfazy dynamicznej, aby zachować intymny ton wyznania. Precyzyjna kontrola oddechu pozwoli na swobodne kształtowanie frazy, podkreślając uczuciowe napięcie oraz nostalgiczne zapatrzenie Des Grieux w postać Manon (patrz przykład 4.56).



Przykład 4.56: G. Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 15-16[210].

[209] Ibidem.
[210] Ibidem.

We frazie b1 następuje kulminacja części A, wymagająca od śpiewaka pełnego wykorzystania techniki wokalnej: głębokiego, podpartego oddechu, właściwego ustawienia rezonansu oraz odpowiedniego ukształtowania aparatu fonacyjnego w celu uzyskania jasnego i metalicznego brzmienia głosu tenorowego. Dźwięk b^1 powinien być osadzony w tzw. rezonansie głowowym, co oznacza optymalne wykorzystanie przestrzeni rezonansowych w górnej części jamy ustnej i zatok czołowych. Śpiewak powinien dążyć do skierowania dźwięku ku górze, w stronę punktu określanego jako "maski" – obszaru między oczami i czołem. Takie ustawienie pozwala na pełniejsze brzmienie oraz swobodne prowadzenie linii melodycznej, unikając nadmiernego napięcia krtaniowego (patrz przykład 4.57).



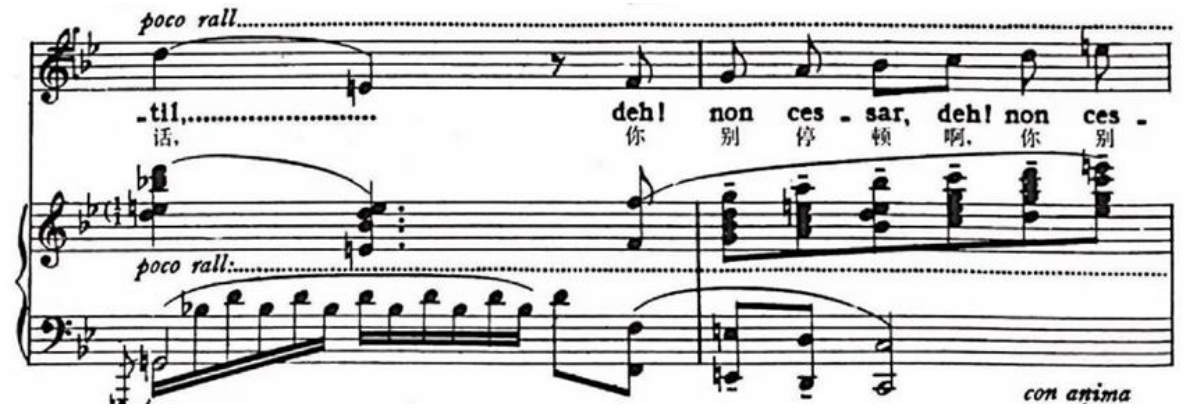
Przykład 4.57: G. Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 19-20[211].

Część B kontrastuje z częścią A, zarówno pod względem harmonicznym, jak i emocjonalnym. W miarę rozwoju warstwy muzycznej następuje stopniowa zmiana nastroju Des Grieux – od euforii ku refleksji i melancholii. W odcinkach *d* i d^1 słychać jego wewnętrzny niepokój oraz rosnącą niepewność w obliczu nadchodzącego rozstania z Manon.

Z tego względu w tym fragmencie wykonawca powinien zastosować bardziej subtelne operowanie oddechem, aby uzyskać delikatniejszą i lekko zamgloną barwę głosu, oddającą przygaszone emocje bohatera. W miarę opadania linii melodycznej aż do dźwięku *e*, konieczne jest zachowanie stabilności brzmienia, co wymaga pełnego wykorzystania rezonansu głowowo-piersiowego. Śpiewak powinien zadbać o wysoką, lecz rozluźnioną pozycję krtani, odpowiednie podparcie oddechowe oraz umiejętne balansowanie ciśnieniem subglottalnym, aby uniknąć nadmiernego napięcia w niskim rejestrze. Dążenie do subtelnego,

[211] Ibidem.

eterycznego tonu pozwoli na wyraziste oddanie emocji przygnębienia i nostalgii, jakie w tym momencie przeżywa bohater (patrz przykład 4.58).



Przykład 4.58: G. Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 23-24[212].

Fraza c^1 opatrzona jest określeniem *forte*, co wskazuje na konieczność wyrazistej i intensywnej emisji dźwięku. W tej części arii po raz ostatni Des Grieux wspomnina słowa Manon. Tym razem zostają one wyrażone z większą siłą emocjonalną i przeniesione do wyższego rejestru w porównaniu do poprzednich wariacji. Taki zabieg kompozytorski symbolizuje narastającą intensywność uczuć bohatera, który w kulminacyjnym momencie arii z pełnym przekonaniem i determinacją wyznaje swoje zauroczenie.

Technicznie, wykonanie tej frazy wymaga szczególnie stabilnego podparcia oddechowego, pozwalającego na pełne, nośne brzmienie w górnym rejestrze. Śpiewak powinien zadbać o otwartą przestrzeń wokalną, wysokie podniebienie miękkie i właściwe ustawienie krtani, aby uniknąć napięcia i umożliwić swobodne prowadzenie frazy. Kluczowe jest także precyzyjne frazowanie oraz umiejętne operowanie dynamiką, tak aby stopniowo budować napięcie i nadać finalnemu powtórzeniu wyraz pełnej ekspresji emocjonalnej. Fraza powinna być wykonana z wyrazistym dźwiękiem i odpowiednim wsparciem rezonansowym, co pozwoli na uzyskanie potężnego, ale zarazem kontrolowanego brzmienia (4.59).

[212] Ibidem.



Przykład 4.59: G. Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 25-27[213].

Wysokie b^1 w finałowej kulminacji na końcu arii wymaga nie tylko dobrego przygotowania oddechowego i emisyjnego czy siły głosu, ale także kontroli nad aparatem fonacyjnym, tak aby dźwięk był nośny i dobrze osadzony w rezonatorach głowowych. Ważne jest zachowanie odpowiedniego, zrelaksowanego ustawienia krtani co pozwala na uzyskanie klarownego brzmienia.

Dla uzyskania optymalnej projekcji dźwięku, śpiewak powinien świadomie kierować rezonans w górne partie czaszki, szczególnie w okolice zatok czołowych i nosa. Należy unikać nadmiernego napięcia mięśniowego w okolicach szyi i żuchwy, co mogłoby ograniczyć swobodę emisji. Kontrolowane otwarcie jamy ustnej oraz właściwe ustawienie języka wspomogą pełne i jednolite brzmienie dźwięku kulminacyjnego. Dobrze wyważone użycie vibrata dodatkowo podkreśli emocjonalną intensywność tej frazy, nadając jej dramatycznego wyrazu i głębi interpretacyjnej (patrz przykład 4.60).



Przykład 4.60: G. Puccini, aria *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*, takty: 32-34[214].

[213] Ibidem.
[214] Ibidem.

Aria *Donna non vidi mai* stanowi jeden z najpiękniejszych przykładów lirycznego repertuaru tenorowego, wymagając od wykonawcy nie tylko znakomitej techniki wokalnej, ale również umiejętności subtelnego operowania emocjami i dynamiką. Kluczowe aspekty wykonawcze obejmują precyzyjną kontrolę oddechu, umiejętne kształtowanie fraz oraz świadome operowanie barwą głosu w zależności od dramaturgii poszczególnych fragmentów arii.

Początkowe frazy wymagają lekkości i subtelności w brzmieniu, natomiast rozwój muzyczny prowadzi do ekspresyjnej kulminacji, w której śpiewak musi wykazać się zarówno nośnością dźwięku, jak i pełnym wsparciem rezonansowym. Szczególnie istotne jest wykorzystanie rezonansu głowowego w wysokich rejestrach oraz odpowiednie podparcie oddechowe, które umożliwia stabilność brzmienia.

Interpretacja tej arii wymaga także wyczucia narracyjnego – Des Grieux to bohater pełen młodzieńczej pasji i idealizmu, a jego wyznanie miłości do Manon powinno brzmieć zarówno autentycznie, jak i przekonująco. Przejścia między marzycielską kontemplacją a intensywnym uniesieniem emocjonalnym muszą być płynne, a każda zmiana dynamiczna i agogiczna precyzyjnie kontrolowana. Wykonawca powinien zatem dążyć do stworzenia interpretacji, która odda zarówno liryczną wrażliwość, jak i dramatyczny charakter tej sceny.

4.7 Obraz muzyczny Cavaradossiego ukształtowany w duecie *Mario! Mario! Mario!* z I aktu opery *Tosca* Giacoma Pucciniego

4.7.1. Kontekst fabularny i analiza tekstu duetu

Interpretacja duetu *Mario! Mario! Mario!”* z opery *Tosca* Giacoma Pucciniego stanowi doskonały przykład harmonijnego połączenia dynamiki dramatycznej z kształtowaniem muzycznym. Scena ta rozgrywa się w kościele Sant’Andrea, a jej kontekst dramaturgiczny opiera się na dwupoziomowym mechanizmie zatajenia: malarz Cavaradossi ukrywa istnienie więźnia politycznego Angelottiego, a tym samym zmuszony jest zatajać przed ukochaną Toską zarówno prawdziwą tożsamość modelki przedstawionej na obrazie, jak i podejrzane dźwięki, które wzbudzają jej niepokój. Intensywna zazdrość Toski, wywołana portretem blondwłosej kobiety, staje się bezpośrednim impulsem konfliktu. Jej trzy kolejne okrzyki „Mario! Mario! Mario!”, każdy coraz szybszy i nasycony niespokojnym *vibrato*, w połączeniu z dysonansową harmoniką orkiestry natychmiast budują przestrzeń dramatyczną przesyconą lękiem i podejrzliwością.

Linie melodyczne Toski mają charakter typowy dla recytatywu: cechują się swobodnym rytmem, dużymi interwałami oraz silnym akcentowaniem, co sugestywnie uzewnętrznia jej stan emocjonalnego rozchwiania. W wyraźnym kontraście dramaturgicznym odpowiedź Cavaradossiego przybiera formę szerokiej, ciepłej linii lirycznej, która — dzięki stabilnemu rytmowi i miękkiej barwie — pełni funkcję muzycznego środka uspokojenia i łagodzenia napięcia. Szczególnie w momencie, gdy śpiewa: „Qual'occhio al mondo… qual altro al mondo può star di paro all'occhio tuo nero!", muzyka osiąga liryczne apogeum, podejmując próbę rozproszenia podejrzeń poprzez wyraźnie zarysowany temat miłości.[215]

Jednak sam proces muzycznego pojednania ujawnia jego pozorny charakter. Oba głosy przechodzą od konfrontacji i odpowiedzi do wzajemnego przeplatania się oraz zespolenia, współtworząc obraz emocjonalny o wyciszonej, kontemplacyjnej atmosferze. Orkiestra zamyka duet bogatymi, lirycznymi akordami, jakby konflikt został całkowicie zażegnany. Głębsza analiza struktury dramatycznej wskazuje jednak, że to pozornie harmonijne zakończenie zbudowane jest na zatajeniu prawdy przez Cavaradossiego (ukrywaniu faktów w celu ochrony więźnia politycznego) oraz na zazdrości Toski, która została jedynie chwilowo uśmierzona, a nie rzeczywiście przezwyciężona. Choć pojawia się motyw reprezentujący ich miłość, pozostaje on stale przesłonięty cieniem wcześniejszych podejrzeń, co sugeruje kruchość i nietrwałość osiągniętego spokoju.

Duet ten pełni zatem kluczową funkcję antycypacyjną w strukturze dramatycznej opery. Nie tylko sugestywnie ukazuje zasadnicze cechy osobowości Toski (namiętnej i podejrzliwej) oraz Cavaradossiego (głęboko uczuciowego, a zarazem skrytego), lecz — co ważniejsze — odsłania psychologiczne podstawy późniejszego powodzenia spisku szefa policji Scarpii: zazdrość Toski okazuje się podatna na rozbudzenie i manipulację, natomiast wymuszone ukrywanie prawdy przez Cavaradossiego, wynikające z jego uwikłania w wydarzenia polityczne, nieustannie podkopuje fundament ich wzajemnego zaufania. Puccini — poprzez piękno tej muzyki — ujawnia pęknięcia obecne już u podstaw relacji bohaterów, których tragiczny rejs ku zagładzie zostaje w tym miejscu dyskretnie, lecz nieodwracalnie zapowiedziany.[216]

[215] Carner Mosco: Giacomo Puccini: *Tosca*; Cambridge Opera Handbooks; Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
[216] Burton Deborah, Susan Vandiver Nicassio, and Agostino Ziino, eds. *Tosca's Prism: Three Moments of Western Cultural History*; Boston: Northeastern University Press, 2004.

Tabela 23. Tekst sceny *Mario! Mario! Mario!* Z I aktu opery *Tosca* G. Pucciniego wraz z tłumaczeniem.

Tekst w języku włoskim (oryginalny)	Tłumaczenie na język polski[217]
T: Mario! Mario! Mario!	***T:** Mario! Mario! Mario!*
C: Son qui!	***C:** Jestem tu!*
T: Perch é chiuso?	***T:** Dlaczego zamknięte?*
C: Lo vuole il Sagrestano...	***C:** Tak chciał zakrystian…*
T: A chi parlavi?	***T:** Z kim rozmawiałeś?*
C: A te!	***C:** Z tobą!*
T: Altre parole bisbigliavi, ov' è?	***T:** Nie… coś jeszcze szeptałeś. Gdzie ona jest?*
C: Chi?	***C:** Kto?*
T: Colei! Qeulla donna! Ho udito i lesti passi ed un fruscio di vesti…	***T:** Ta kobieta! Słyszałam szybkie kroki i szelest sukni…*
C: Sogni!	***C:** Przywidzenia!*
T: Lo neghi!	***T:** Zaprzeczasz?*
C: Lo nego e t'amo!	***C:** Zaprzeczam — i kocham cię!*
T: Oh! Innanzi la madonna...	***T:** Och! Przed Madonną…*
T: No, Mario mio, lascia pria che la preghi, che l'infiori…	***T:** Nie, Mario mój, pozwól mi najpierw się do niej pomodlić… i przyozdobić ją kwiatami…*
T: Ora stammi a sentir: stasera canto, ma è spettacolo breve. Tu m'aspetti sull'uscio della scena e alla tua villa an-diam soli soletti.	***T:** Posłuchaj mnie teraz: dziś wieczorem śpiewam, ale spektakl będzie krótki. Poczekasz na mnie przy wyjściu ze sceny i pójdziemy do twojej willi — sami, tylko we dwoje.*
C: Stasera!	***C:** Dziś wieczorem!*
T: È luna piena e il notturno effluvio floreal m'inebria il cor! Non sei content?	***T:** Pełnia księżyca i nocny zapach kwiatów upoi moje serce! Nie cieszysz się?*
C: Tanto!	***C:** Bardzo!*
T: Tornalo a dir!	***T:** Powtórz to jeszcze raz!*
C: Tanto!	***C:** Bardzo!*
T: Lo dici male, lo dici male: non la sospiri la nostra casetta… che tutta ascosa nel verde ci aspetta? Nido a noi sacro, ignoto al mondo inter! Pien d'amore e di mister?	***T:** Mówisz to źle, mówisz to źle… Czy nie tęsknisz za naszą chatką, która ukryta w zieleni na nas czeka? Gniazdem dla nas świętym, nieznanym całemu światu — pełnym miłości i tajemnicy?*
T: Al tuo fianco sentire per le silenziose stellate ombre, salir le voci delle cose! Dai boschi e dai roveti,dall'arse erbe, dall'imo dei frantic sepolcreti odorosi di timo, la note escon bisbigli di minuscoli amori e perfidi consigli, che ammollisco i cuori.	***T:** U twego boku czuję, jak w cichych, rozgwieżdżonych mrokach nocy budzą się głosy rzeczy. Z lasów i zarośli, z wyschniętych traw, z głębi rozbitych, wonnych tymiankiem grobów — wydobywają się szepty drobnych miłości i zdradliwe podszepty, które rozmiękczają serca.*
T: Fiorite, o campi immense, palpitate aure marine, aure marine nel lunare albor, ah piovete volutt à, volte stellate! Arde in Tosca un folle amor!	***T:** Kwitnijcie, bezkresne pola! Drżyjcie, morskie wiatry — morskie wiatry w blasku księżyca! Ach, zsyłajcie rozkosz, rozgwieżdżone sklepienie! W Tosce płonie szalona miłość!*
C: Ah! M'avvinci ne'tuoi lacci mia sirena!	***C:** Ach! Oplatasz mnie swymi więzami, moja syreno!*
T: Arde a Tosca nel sangue il fole amor!	***T:** W żyłach Toski płonie szalona miłość!*
C: Mia sirena, verr ò!	***C:** Moja syreno, przyjdę!*
T: O mio amore!	***T:** O mój ukochany!*

[217] Autor tłumaczenia: Tadeusz Śliwiak.

C: Or lasciami al lavoro.	***C:** A teraz pozwól mi wrócić do pracy.*
T: Mi discacci?	***T:** Odprawiasz mnie?*
C: Urge l'opra, lo sai!	***C:** Praca nagli, wiesz o tym!*
T: Vado, vado!	***T:** Idę, idę!*
T: Chi è quella donna bionda lassù?	***T:** A kim jest tamta blondynka?*
C: La Maddalena. Ti piace?	***C:** Magdalena. Podoba ci się?*
T: È troppo bella!	***T:** Jest zbyt piękna!*
C: Prezioso elogio!	***C:** Cenna pochwała!*
T: Ridi? Quegl'occhi cilestrini già li vidi…	***T:** Śmiejesz się? Te błękitne oczy… już je widziałam…*
C: Ce n'e tanti pel mondo!	***C:** Tyle ich na świecie!*
T: Aspetta…aspetta…È l'Artavanti!	***T:** Zaczekaj… zaczekaj… To Attavanti!*
C: Brava!	***C:** Brawo!*
T: La vidi? T'ama?Tu l'ami?Tu l'ami?	***T:** Widziałeś ją? Kocha cię? Ty ją kochasz? Ty ją kochasz?!*
C: Fu puro caso...	***C:** To był czysty przypadek…*
T: Quei passi, e quell bisbiglio…Ah! Qui stava pur ora!	***T:** Te kroki… te szepty… Ach! Przecież stała tu przed chwilą!*
C: Vien via!	***C:** Chodź stąd!*
T: Ah la civetta! A me, a me!	***T:** Ach, kokietka! A mnie to ma spotkać?!*
C: La vidi ieri, ma fu puro caso. A pregar qui venne...non visto la ritrassi…	***C:** Widziałem ją wczoraj, ale to był przypadek. Przyszła tu się modlić… i ukradkiem ją naszkicowałem…*
	***T:** Przysięgnij!*
T: Giura!	***C:** Przysięgam!*
C: Giuro!	***T:** Jak ona patrzy na mnie uparcie!*
T: Come mi guarda fiso!	***C:** Chodź już!*
C: Vien via!	***T:** I szydzi ze mnie!*
T: Di me, beffarda ride!	***C:** Szaleństwo!*
C: Follia!	***T:** Ach, te oczy!*
T: Ah, quegli occhi!	***C:** Żadne oko na świecie nie może dorównać*
C: Qual'occhio al mondo può star di paro all'ardente occhio tuo nero! È qui che l'esser mio, che l'esser mio s'affisa in-tero. Occhio all'amor soave, all'ira fiero: qual altro al mondo può star di paro all'occhio tuo nero!	*twojemu płonącemu, czarnemu spojrzeniu. To w nim całe moje istnienie odnajduje swój sens. Oko łagodne w miłości, a w gniewie okrutne — jakie inne na świecie może się równać z twoim czarnym okiem?*
T: Oh come lo sai bene l'arte di farti amare! Ma…falle gli occhi neri!	***T:** Och, jak ty dobrze potrafisz sprawić, żeby cię kochano! Ale… namaluj jej czarne oczy!*
C: Mia gelosa!	***C:** Moja zazdrośnico!*
T: Sì, lo sento ti tormento senza posa.	***T:** Tak, wiem — dręczę cię bez końca.*
C: Mia gelosa!	***C:** Moja zazdrośnico!*
T: Certa sono del perdono,	***T:** Jestem pewna przebaczenia…*
C: Mia gelosa!	***C:** Moja zazdrośnico!*
T: Certa sono del perdono se tu guardi al mio dolor!	***T:** Jestem pewna przebaczenia, jeśli spojrzysz na mój ból!*
C: Mia Tosca idolatrata, ogni cosa in te mi piace; L'ira audace e lo spasimo d'amor!	***C:** Moja Tosko uwielbiana, wszystko w tobie kocham: odważny gniew i to drżenie miłości!*
T: Dilla ancora la parola che consola dilla ancora!	***T:** Powtórz jeszcze raz to słowo, które koi… powtórz je jeszcze raz!*
C: Mia vita, amante inquieta, dirò sempre:"Floria, t'amo!" Ah! L'alma acquieta, sempre "t'amo!" ti dirò!	***C:** Życie moje, niespokojna ukochana, zawsze będę mówił: „Floria, kocham cię!". Ach, uspokojona dusza… zawsze: „kocham cię"*

T: Dio! Quante peccata! M'hai tutta spettinata. *C: Or va, lasciami!* *T: Tu fino a stassera stai fermo al la-voro. E mi prometti sia caso o fortuna, sia treccia bionda o bruna, a pregar non verrà, donna nessuna!* *C: Lo giuro, amore! Va!* *T: Quanto m'affretti!* *C: Ancora!* *T: No, perdona!* *C: Davanti la Madonna?* *T: È tanto buona!* *T: Ma falle gli occhi neri!* *T: Mario! Mario! Mario!*	*będę ci powtarzał!* ***T:** Boże! Jak mnie rozczochrałeś!* ***C:** A teraz idź, zostaw mnie!* ***T:** Ty do wieczora siedzisz tu przy pracy. I przyrzeknij mi, że — czy to przypadek, czy los — czy warkocz blond, czy brunetka — modlić się tu nie przyjdzie już żadna kobieta!* ***C:** Przysięgam, kochanie! Idź!* ***T:** Jakże mnie popędzasz!* ***C:** Jeszcze chwilę!* ***T:** Nie… wybacz!* ***C:** Przed Madonną?* ***T:** Jest taka dobra!* ***T:** Ale namaluj jej czarne oczy!* ***T:** Mario! Mario! Mario!*

4.7.2. Analiza muzyczna

Struktura muzyczna duetu *Mario! Mario! Mario* w I akcie opery *Tosca* Giacoma Pucciniego nie podporządkowuje się konwencjonalnej formie klasycznej. Zamiast tego kompozytor twórczo posługuje się swobodną strukturą sceny-duetu, szczegółnie dobrze dostosowaną do wymogów dramatu. Układ ten wyraźnie dzieli się na trzy części o odmiennych funkcjach i charakterze, które wspólnie tworzą pełny łuk dramatyczny: konflikt – uspokojenie – pojednanie, przy czym język muzyczny pozostaje w ścisłej zgodności z przebiegiem akcji scenicznej.

Scenę otwierają trzy naglące okrzyki Toski: „Mario! Mario! Mario!". Nie są one jedynie wołaniem, lecz także iskrą zapalną lęku i oskarżenia (patrz: Przykład 4.61.). Następująca po nich lawina pytań („Perché chiuso?", „A chi parlavi", „ ov' è?"[218]) oraz drobiazgowe opisy („Ho udito i lesti passi ed un fruscio di vesti…"[219]) odsłaniają tok myślenia bohaterki, w którym najdrobniejsze przesłanki uruchamiają spiralę podejrzeń i wyolbrzymionych domysłów. Odpowiedź Maria — „A te!", „Sogni!... Lo nego e t'amo!"[220] — jest krótka i nieco defensywna; stanowi próbę ugaszenia narastającego napięcia poprzez bezpośrednie wyznania miłości, lecz jednocześnie uwydatnia konieczność ukrywanie prawdy oraz bezradność.

[218] Pełny tekst duetu *Mario! Mario! Mario!* (G. Puccini, Tosca, akt I) wraz z tłumaczeniem polskim został zamieszczony w Tabeli 23 (s.176-178) niniejszej pracy.
[219] Ibidem.
[220] Ibidem.



Przykład 4.61: G. Puccini, scena *Mario! Mario! Mario!* z I aktu *opery Tosca*, takty: 1-3[221].

Część A: Konflikt i przesłuchanie stanowią dramatyczny punkt załamania, w którym bezpośrednie i pełne emocji pytania Toski wyrastają z narastających podejrzeń. W warstwie muzycznej Puccini posługuje się wysoce dramatycznym stylem *qua-si parlato,* charakteryzującym się fragmentarycznymi liniami melodycznymi oraz swobodnym rytmem. Akompaniament orkiestrowy nacechowany jest nieustannym niepokojem, z wykorzystaniem takich środków, jak tremolo smyczków, potęgujących napięcie. Również tonalność i sposób prowadzenia przebiegu harmonicznego podporządkowane są temu celowi dramatycznemu: ogólny plan tonalny pozostaje niejednoznaczny i zmienny, a częste użycie dysonansowych współbrzmień wzmacnia wrażenie psychicznego rozchwiania i niestabilności (patrz: Przykład 4.62.).

[221] Wyd. Milan: Milan: G. Ricordi, (1924, 1954).



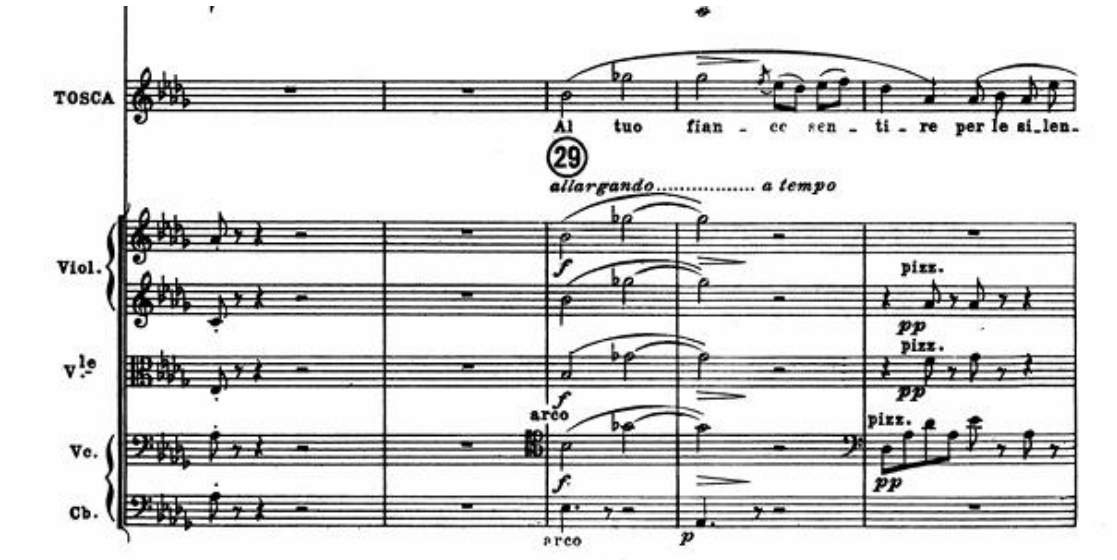
Przykład 4.62: G. Puccini, scena *Mario! Mario! Mario!* z I aktu *opery Tosca*, takty: 9-11[222].

Część B: Wyjaśnienie i uspokojenie wyznaczają zwrot dramaturgiczny ku wyciszeniu. Mario łagodzi wzburzenie Toski poprzez wyjaśnienia oraz pełne uczucia pochwały, stopniowo uspokajając jej emocje. Wraz z tą zmianą zasadniczej przemianie ulegają cechy muzyczne: melodia przybiera charakter typowy dla arii lirycznej, linie melodyczne stają się bardziej spójne i rozległe, a relacja między partiami wokalnymi obojga bohaterów zaczyna przechodzić od naprzemiennego dialogu ku pierwszym oznakom zespolenia. W sferze tonalnej i harmonicznej muzyka zmierza ku większej przejrzystości i stabilności (często przechodząc do tonacji paralelnej durowej), a język harmoniczny nabiera brzmienia łagodniejszego, pełnego i lirycznego, tworząc stabilne podłoże dla muzycznego wyrazu (patrz: Przykład 4.63.).

Tosca gwałtownie zmienia ton, modląc się przed figurą Matki Bożej i kreśląc poetycką wizję nocnej ucieczki: „non la sospiri la nostra casetta… che tutta ascosa nel verde ci aspetta?”. [223] Ten kunsztowny monolog („Fiorite, o campi immense, palpitate aure marine…arde in Tosca un folle amor!”[224]) nie wyraża jednak autentycznego spokoju, lecz stanowi rodzaj rytuału, za pomocą którego bohaterka pragnie potwierdzić miłość i oddalić narastający niepokój. Bezpieczeństwa szuka w projekcji wyidealizowanej przyszłości.

[222] Wyd. Milan: Milan: G. Ricordi, (1924, 1954).
[223] Pełny tekst duetu *Mario! Mario! Mario!* (G. Puccini, Tosca, akt I) wraz z tłumaczeniem polskim został zamieszczony w Tabeli 23 (s. 176-178) niniejszej pracy.
[224] Ibidem.

Odpowiedź Maria — „Ah! M'avvinci ne'tuoi lacci mia sirena!"[225] — pełna jest czułości, lecz użyte określenie „syrena" subtelnie sugeruje duszący charakter tej miłości. Jego ponaglenie: „Or lasciami a lavoro"[226] ujawnia zasadniczą różnicę ich wewnętrznych rytmów: ona zanurzona jest w świecie emocji, on natomiast pozostaje skupiony na natychmiastowym zagrożeniu — konieczności ukrycia zbiegłego więźnia.



Przykład 4.63.: G. Puccini, scena *Mario! Mario! Mario!* z I aktu *opery Tosca*, takty: 64-66[227].

Część C przynosi pojednanie i swoiste czasowe uspokojenie napięcia, które chwilowo rozładowuje konflikt dramatyczny: nieporozumienia zostają wyjaśnione, a bohaterowie mogą ponownie projektować wspólną przyszłość. W warstwie muzycznej sekcja ta realizuje właściwą formę duetu, opartą na ścisłym splocie partii wokalnych oraz równoległym prowadzeniu współbrzmień, co buduje spójny punkt kulminacyjny napięcia emocjonalnego. Tonalność stabilizuje się w jasnym obszarze durowym, a przebieg harmoniczny nabiera cech uroczystych i afirmatywnych dzięki sugestywnym progresjom. Jednocześnie Puccini wprowadza dyskretne elementy o zabarwieniu molowym oraz subtelne przesunięcia harmoniczne, które osłabiają jednoznaczność tego zakończenia i sygnalizują kruchość osiągniętego porozumienia (patrz: Przykład 4.64.).

[225] Ibidem.
[226] Ibidem.
[227] Wyd. Milan: Milan: G. Ricordi, (1924, 1954).



Przykład 4.64: G. Puccini, scena *Mario! Mario! Mario!* z I aktu *opery Tosca*, takty: 91-94[228].

Kryzys zostaje rozwiązany dzięki pełnym uczucia i kunsztownym pochwałom skierowanym do Toski: „Qual'occhio al mondo può star di paro all'ardente occhio tuo nero… Qual altro al mondo può star di paro all'occhio tuo nero".[229] W ten sposób Cavaradossi przesuwa punkt ciężkości z postaci kobiety obecnej w przestrzeni kościoła na wyjątkowe piękno i niepowtarzalność Toski. Gest ten odpowiada na podstawową potrzebę emocjonalną bohaterki — pragnienie bycia kochaną w sposób absolutny i wyłączny. Reakcja Toski: „Oh come lo sai bene l'arte di farti amare! Ma… falle gli occhi neri!"[230] stanowi z kolei wyrazistą charakterystykę jej osobowości: nawet w momencie kompromisu ujawnia się jej uparta zazdrość oraz potrzeba kontroli i posiadania. Ostatnie wymiany fraz — „Mia gelosa!", „Sì, lo sento ti tormento senza posa", „Mia Tosca idolatrata, ogni cosa in te mi piace"[231] — prowadzą do chwilowej równowagi emocjonalnej opartej na wzajemnym potwierdzaniu uczuć i zapewnieniach. Należy jednak podkreślić, że fundament tego porozumienia pozostaje nietrwały: opiera się ono na niewypowiedzianej tajemnicy Cavaradossiego, co w perspektywie dalszego przebiegu dramatu zapowiada nieuchronny rozwój tragicznych wydarzeń.

Podsumowując, fragment ten — ujęty w trzech następujących po sobie częściach (A, B i C) — pozostaje strukturalnie i logicznie podporządkowany wymogom rozwoju dramaturgicznego. Poprzez progresję środków muzycznych: od napiętego recytatywu

[228] Wyd. Milan: Milan: G. Ricordi, (1924, 1954).
[229] Pełny tekst duetu *Mario! Mario! Mario!* (G. Puccini, Tosca, akt I) wraz z tłumaczeniem polskim został zamieszczony w Tabeli 23 (s. 176-178) niniejszej pracy.
[230] Ibidem.
[231] Ibidem.

o silnym ładunku dramatycznym, przez odcinki o charakterze lirycznym, aż po zespolenie głosów w formie duetu, a także dzięki przebiegowi harmonicznemu prowadzącemu od tonalnej niejednoznaczności ku stabilizacji w obszarze durowym, Puccini precyzyjnie odzwierciedla i intensyfikuje psychologiczną drogę bohaterów — od konfliktu i konfrontacji, poprzez chwilowe pojednanie, aż po pozorne uspokojenie napięcia. Tak wysoki stopień zgodności między strukturą muzyczną a logiką rozwoju emocjonalnego postaci stanowi jeden z kluczowych wyznaczników dramaturgicznej skuteczności języka operowego Pucciniego.[232]

4.7.3. Analiza wykonawcza

Pierwsza część stanowi gwałtowną kulminację konfliktu oraz ujście tłumionych emocji. Rozpoczyna ją seria trzech naglących okrzyków Toski: „Ma-rio! Ma-rio! Ma-rio!", które natychmiast uruchamiają napięcie sceniczne i determinują charakter dialogu. Wskazówka wykonawcza *con simulata indifferenza* wyznacza zasadniczy kierunek interpretacyjny całego fragmentu, zakładając pozorną obojętność kryjącą wewnętrzne napięcie. W tej części głównym zadaniem tenora jest szybkie i adekwatne reagowanie na narastający ciąg pytań Toski: „A chi parlavi?", „ov' è?", „Ho udito i lesti passi…"[233], przy jednoczesnym utrzymaniu spójnej strategii dramaturgicznej postaci. W interpretacji należy zachować równowagę pomiędzy postawą defensywną, próbą uspokojenia partnerki scenicznej a koniecznością ukrycia prawdy. Odpowiedź Cavaradossiego na kolejne okrzyki „Mario!" powinna być wyrazista, szybka i stanowcza, co podkreśla jego intencję przejęcia kontroli nad sytuacją. Partia tenora jest w tym fragmencie osadzona w wyższym rejestrze, co sprzyja uzyskaniu brzmienia przenikliwego i zdecydowanego; przy zachowaniu klarownej artykulacji i precyzyjnego ataku dźwięku pozwala to zbudować kontrast wobec niepokoju obecnego w linii melodycznej Toski. Z technicznego punktu widzenia istotne pozostaje utrzymanie stabilnego podparcia oddechowego oraz elastycznej emisji, umożliwiającej szybkie przejścia między deklamacyjnym charakterem frazy a nośnym, zogniskowanym brzmieniem bez utraty kontroli intonacyjnej i barwowej (patrz: Przykład 4.65.).

[232] Ouyang Desheng: *Badanie wykonawstwa dwóch arii tenorowych w operze „Tosca"*; Hunan Institute of Science and Technology, 2021.
[233] Pełny tekst duetu *Mario! Mario! Mario!* (G. Puccini, Tosca, akt I) wraz z tłumaczeniem polskim został zamieszczony w Tabeli 23 (s. 176-178) niniejszej pracy.



Przykład 4.65: G. Puccini, scena *Mario! Mario! Mario!* z I aktu *opery Tosca*, takty: 1-5[234].

W momencie, gdy Tosca naciska pytaniem „Lo neghi?" (pol. „Zaprzeczasz?"),[235] Cavaradossi odpowiada: „Lo nego e t'amo!" (pol. „Zaprzeczam i kocham cię!"),[236] co stanowi pierwszy wyraźny punkt zwrotny w jego strategii dramaturgicznej. Fraza ta pełni funkcję emocjonalnego przełamania — z jednej strony jest jednoznacznym zaprzeczeniem, z drugiej natychmiastowym gestem uspokojenia i zapewnienia o miłości. „Lo nego" powinno zostać wykonane z niepodważalną stanowczością, po czym w „e t'amo" następuje natychmiastowa zmiana barwy głosu: z tonu zdecydowanego na szczerze liryczny, ciepły, a nawet błagalny. W ujęciu wykonawczym wymaga to szybkiego przeorganizowania aparatu oddechowego i złagodzenia napięcia w emisji, tak aby frazę poprowadzić płynnie w legato, z kontrolowaną intensyfikacją ekspresji. Tak ukształtowana odpowiedź staje się bezpośrednim kontrapunktem emocjonalnym wobec narastających oskarżeń w partii sopranowej (patrz: Przykład 4.66.).

[234] Wyd. Milan: Milan: G. Ricordi, (1924, 1954).
[235] Pełny tekst duetu *Mario! Mario! Mario!* (G. Puccini, Tosca, akt I) wraz z tłumaczeniem polskim został zamieszczony w Tabeli 23 (s. 176-178) niniejszego załącznika.
[236] Ibidem.



Przykład 4.66: G. Puccini, scena *Mario! Mario! Mario!* z I aktu *opery Tosca*, takty: 14-18[237].

Gdy Tosca kreśli romantyczną wizję nocnej ucieczki („ È luna piena e il notturno effluvio floreal m'inebria il cor!"[238]), odpowiedzi Maria — „Tanto!" i „Stasera!" — oznaczone są w partyturze jako *distratto* (rozkojarzony). W śpiewie jego głos może sprawiać wrażenie nieco unoszącego się, nieostrego, a nawet rytmicznie powolnego w zestawieniu z kunsztownymi melodiami Tosci, ukazując wewnętrzne rozdarcie, wciąż zaprzątnięte niepokojem związanym z ukrywaniem zbiegłego więźnia, co uniemożliwia mu pełne zanurzenie się w fantazji ukochanej. Jest to subtelne zdystansowanie wobec pełnych pasji słów sopranowej partii (patrz: Przykład 4.67.).

[237] Wyd. Milan: Milan: G. Ricordi, (1924, 1954).
[238] Pełny tekst duetu *Mario! Mario! Mario!* (G. Puccini, Tosca, akt I) wraz z tłumaczeniem polskim został zamieszczony w Tabeli 23 (s. 176-178) niniejszej pracy.



Przykład 4.67: G. Puccini, scena *Mario! Mario! Mario!* z I aktu *opery Tosca*, takty: 35-38[239].

Po chwilowym uspokojeniu napięcia dramatycznego Tosca przechodzi do swojej lirycznej wypowiedzi, kreśląc wizję nocnego spotkania i ucieczki, utrzymaną w niemal pastoralnej, marzycielskiej atmosferze. W tym fragmencie następuje wyraźna zmiana charakteru śpiewu: ekspresja ustępuje miejsca miękkiej kantylenie, a napięcie sceniczne zostaje na moment zastąpione intymnością i zmysłowym uniesieniem. Od słów „E luna piena…" brzmienie powinno nabrać większej łagodności i spójności, a linia wokalna — przy zachowaniu naturalnej nośności — powinna prowadzić do wrażenia swobodnego, rozśpiewanego legato, pełnego tęsknoty i oczekiwania.

Partytura obfituje we wskazówki ekspresyjne, takie jak *espressivo, dolce* oraz *allargando*, które wymagają od wykonawcy subtelnej kontroli dynamiki i tempa, a także świadomego gospodarowania oddechem w dłuższych łukach frazowych. Kluczowe staje się tu utrzymanie ciągłości przepływu dźwięku, tak aby uzyskać brzmienie o charakterze onirycznym i rozświetlonym, pozbawione zbędnej ostrości czy nerwowości artykulacyjnej. Szczególnie w kulminacji „Arde a Tosca folle amor!" stopniowe narastanie intensywności na słowach „folle amor" pozwala ukazać głębię emocji bohaterki — już nie jako gwałtowną zazdrość, lecz jako namiętność przeobrażoną w ekstazę i marzenie o spełnieniu.

Warto podkreślić, że w tym odcinku rola tenora polega przede wszystkim na stworzeniu dla Toski stabilnego, wspierającego tła brzmieniowego: wejścia Cavaradossiego powinny być mniej retoryczne, bardziej kantylenowe i „zmiękczone" dynamicznie, tak aby nie konkurować z linią sopranową, lecz współtworzyć atmosferę intymności i chwilowego bezpieczeństwa.

[239] Wyd. Milan: Milan: G. Ricordi, (1924, 1954).

W drugiej części, w konfrontacji z narastającym napięciem sytuacyjnym, Cavaradossi podejmuje strategię zmierzającą do uniknięcia eskalacji konfliktu. Podejrzenia Toski zostają ponownie wzbudzone w reakcji na obraz („Chi è quella donna bionda lassù?"; „È l'Artavanti!"[240]). Wypowiedzi tenora ujawniają wówczas wyraźne napięcie pomiędzy dążeniem do wyjaśnienia nieporozumienia a próbą utrzymania dystansu i częściowego przemilczenia faktów. Cavaradossi przyjmuje pozę swobody, maskując rzeczywiste emocje: zapytany o postać przedstawioną na obrazie, odpowiada „La Maddalena. Ti piace?"[241] (por. Przykład 4.68). W interpretacji istotne jest zasugerowanie kontrolowanej nonszalancji, a nawet lekkiej gry konwersacyjnej — wskazówka *calmo* implikuje tu spokój oraz opanowanie, realizowane poprzez jasną barwę głosu, stabilny rytm i pozornie naturalny tok frazy. Tego rodzaju środki wykonawcze pozwalają przenieść ciężar rozmowy z poziomu oskarżenia na pozór neutralny obszar odniesień artystycznych. Fraza „Prezioso elogio!" może uzyskać subtelnie ironiczny odcień, stanowiąc odpowiedź na zazdrość Toski wyrażoną słowami „È troppo bella!", a zarazem próbę rozładowania napięcia bez bezpośredniej konfrontacji.



Przykład 4.68: G. Puccini, scena *Mario! Mario! Mario!* z I aktu *opery Tosca*, takty: 122-125[242].

W miarę nasilania się nacisku ze strony Toski („Aspetta… È l'Artavanti!… T'ama?") odpowiedzi Cavaradossiego („Fu puro caso…") nabierają coraz bardziej deklamacyjnego, recytatywnego charakteru, a ich ekspresja staje się wyraźnie bardziej nagląca. W interpretacji można zaakcentować narastające napięcie poprzez subtelne zwiększenie intensywności wypowiedzi, większą energię artykulacyjną oraz nieznaczne przyspieszenie pulsu frazy, co oddaje stopniowe wyczerpywanie się cierpliwości bohatera. Kulminacja tej fazy następuje

[240] Pełny tekst duetu *Mario! Mario! Mario!* (G. Puccini, Tosca, akt I) wraz z tłumaczeniem polskim został zamieszczony w Tabeli 23 (s. 176-178) niniejszej pracy.
[241] Ibidem.
[242] Wyd. Milan: Milan: G. Ricordi, (1924, 1954).

w momencie wymuszonej przysięgi: „Giuro!” powinno zostać wykonane pełnym głosem, z jednoznaczną stanowczością i nośnym brzmieniem, tworząc punkt podporowy pod względem wysokości, dynamiki i dramaturgicznej funkcji (patrz: Przykład 4.69.). Wskazane jest zastosowanie bezpośredniego, „prostego” ataku dźwięku, bez portamenta i zbędnego rubata, aby fraza zachowała charakter jednoznacznej deklaracji, a nie prośby czy negocjacji. Jest to ostatnia próba jednoznacznego zamknięcia sporu — interwencja mająca przerwać eskalację konfliktu i przeciwstawić się narastającej agresji w partii sopranowej.



Przykład 4.69: G. Puccini, scena *Mario! Mario! Mario!* z I aktu *opery Tosca*, takty: 169-174[243].

Trzecia część, zdominowana przez narastającą ekspresję liryczną i chwilowe pojednanie, stanowi kluczowy moment dla partii tenora. Cavaradossi nie ogranicza się już do reakcji obronnych, lecz przejmuje inicjatywę dramaturgiczną, rozładowując kryzys poprzez emocjonalnie nasycone pochwały: „Qual’occhio al mondo può star di paro…”.[244] Fragment ten ma charakter wyraźnie kantylenowy i stanowi jeden z najbardziej lirycznych odcinków całego duetu (patrz: Przykład 4.70.). Fraza otwierająca powinna zostać poprowadzona wyjątkowo miękko, w dynamice piano, przy jednoczesnym zachowaniu skupionej emisji i stabilnego oparcia oddechowego, tak aby wytworzyć wrażenie intymności i szczerości wypowiedzi. W miarę rozwoju tekstu wskazane jest stopniowe intensyfikowanie brzmienia, prowadzące do pełniejszej kulminacji dynamicznej w okolicach „s’affisa intero”. Wykonanie wymaga dużej kontroli oddechu i ciągłości legata: dźwięk powinien pozostać nośny, rezonujący i ciepły, z zachowaniem jasności oraz odpowiedniego „blasku” w górnym rejestrze, przy jednoczesnym utrzymaniu lirycznej miękkości. Tak ukształtowana fraza podkreśla przemianę postawy bohatera — od strategii defensywnej ku ekspresji otwartej adoracji i emocjonalnego zaangażowania.

[243] Wyd. Milan: Milan: G. Ricordi, (1924, 1954).
[244] Pełny tekst duetu *Mario! Mario! Mario!* (G. Puccini, Tosca, akt I) wraz z tłumaczeniem polskim został zamieszczony w Tabeli 23 (s. 176-178) niniejszej pracy.



Przykład 4.70: G. Puccini, scena *Mario! Mario! Mario!* z I aktu *opery Tosca*, takty: 182-188[245].

Po emocjonalnej reakcji Toski Cavaradossi wielokrotnie powtarza frazę „Mia gelosa!", która pełni funkcję uspokajającą i jednocześnie potwierdzającą bliskość między bohaterami (patrz: Przykład 4.71.). W interpretacji wskazane jest nadanie temu fragmentowi charakteru swobodnego, łagodnego i pobłażliwie czułego, z miękką barwą głosu oraz kojącym, stabilnym pulsem rytmicznym. Rozwiązania te tworzą wyraźny kontrast wobec wcześniejszego napięcia dramatycznego, a zarazem sygnalizują przejście od wymiany oskarżeń do intymnego dialogu. W tym sensie nie jest to już reakcja obronna na słowa Toski, lecz świadome kształtowanie atmosfery pojednania i emocjonalnego zbliżenia.

[245] Wyd. Milan: Milan: G. Ricordi, (1924, 1954).



Przykład 4.71: G. Puccini, scena *Mario! Mario! Mario!* z I aktu *opery Tosca*, takty: 208-214[246].

Finałowa fraza Cavaradossiego „Mia Tosca idolatrata, ogni cosa in te mi piace”[247] utrzymana jest w szerokiej, uroczystej kantylenie, która domyka przebieg emocjonalny sceny. W interpretacji istotne pozostaje zachowanie stabilności prowadzenia dźwięku oraz wyrazistej, lecz kontrolowanej intensywności ekspresji — tak, aby fragment ten pełnił funkcję podsumowania i ostatecznego uspokojenia wcześniejszego napięcia. Partia tenora powinna w tym miejscu wspierać bardziej ruchliwą, ornamentalną wypowiedź sopranową poprzez nośne, długie wartości oraz klarowną linię legato, co buduje wrażenie ponownie osiągniętej równowagi emocjonalnej. Zestawienie stabilnej kantyleny z większą ruchliwością partii Toski kieruje relację bohaterów ku chwilowemu porozumieniu i przywraca dramaturgiczną perspektywę tymczasowej harmonii.

Przeprowadzona analiza duetu *Mario! Mario! Mario!* ukazuje, że obraz Cavaradossiego w I akcie opery *Tosca* zostaje zbudowany nie tylko poprzez warstwę dramaturgiczną libretta, lecz przede wszystkim poprzez precyzyjne rozwiązania muzyczne i wykonawcze. Puccini kształtuje postać tenora jako bohatera wewnętrznie rozdartego między koniecznością zachowania tajemnicy a potrzebą utrzymania emocjonalnej więzi z

[246] Wyd. Milan: Milan: G. Ricordi, (1924, 1954).
[247] Pełny tekst duetu *Mario! Mario! Mario!* (G. Puccini, Tosca, akt I) wraz z tłumaczeniem polskim został zamieszczony w Tabeli 23 (s. 176-178) niniejszej pracy.

Toską. Zestawienie fragmentów recytatywnych, lirycznej kantyleny oraz kulminacyjnego zespolenia duetowego prowadzi do chwilowego pojednania, które jednak pozostaje kruche i obciążone niewypowiedzianym napięciem. W perspektywie wykonawczej scena ta wymaga od tenora równoczesnego panowania nad emisją, dynamiką i artykulacją oraz konsekwentnego prowadzenia dramaturgicznej logiki postaci, co czyni ją istotnym elementem w kreacji scenicznej Cavaradossiego.

Rozdział 5. Partie tenorowe w operze werystycznej – doświadczenia wykonawcze

Proces przygotowania niniejszej pracy doktorskiej, obejmujący zarówno naukową analizę wybranych arii operowych, jak i praktyczne doświadczenie wykonawcze w postaci nagrania recitalu z utworami Ruggiera Leoncavalla, Pietra Mascagniego i Giacoma Pucciniego, pozwolił mi na dogłębne zrozumienie specyfiki partii tenorowych w operze werystycznej. W połączeniu z pogłębioną refleksją nad stylistyką, techniką wokalną oraz interpretacją, uzyskana wiedza ma charakter zarówno analityczny, jak i praktyczny. Ten rozdział stanowi syntezę zdobytych doświadczeń, łącząc teoretyczne rozważania z perspektywą wykonawczą, co pozwala na pełniejsze uchwycenie istoty tenorowego idiomu w operze werystycznej.

5.1. Rozumienie idei i estetyki opery werystycznej

Opera werystyczna stanowiła istotny zwrot w dziejach tego gatunku, redefiniując podejście do dramaturgii, języka muzycznego oraz sposobu kreowania postaci. W przeciwieństwie do wcześniejszych oper romantycznych, w których bohaterowie często należeli do świata mitów, historii czy arystokracji, weryzm koncentrował się na przedstawianiu realistycznych, nierzadko brutalnych historii osadzonych w codziennym życiu. Estetyka ta, szczegółowo omówiona w rozdziale pierwszym niniejszej pracy[248], wprowadziła do opery intensywny dramatyzm, większą naturalność śpiewu oraz ścisłe zespolenie muzyki z ekspresją emocjonalną postaci.

Dla wykonawcy partii tenorowych w operze werystycznej rozumienie tych założeń jest kluczowe dla wiarygodnego oddania zarówno psychologicznej głębi bohatera, jak i jego emocjonalnej impulsywności. Wymaga to nie tylko znajomości technicznych aspektów śpiewu, lecz także umiejętności interpretacyjnej, pozwalającej na uchwycenie niuansów werystycznego stylu. W kolejnych podrozdziałach zostaną omówione wybrane aspekty estetyczne oraz sposoby kreowania postaci przez kompozytorów tego nurtu, ze szczególnym uwzględnieniem roli tenorów w budowaniu dramatycznego napięcia dzieła.

[248] Patrz rozdział I. *Pochodzenie i charakterystyka opery werystycznej*, s. 21 – 31 niniejszej pracy.

5.1.1 Wielowymiarowy obraz bohatera w partiach tenorowych w operze werystycznej

Wizerunek tenora w operze werystycznej przeszedł znaczącą transformację, odzwierciedlającą zarówno przemiany społeczne, jak i zmieniające się potrzeby estetyczne publiczności. Podczas gdy we wcześniejszych epokach tenorzy wcielali się głównie w role bohaterów o heroicznych cechach, często pochodzących z arystokracji lub mitologii, opera werystyczna przybliżyła ich do rzeczywistości zwykłych ludzi. Partie tenorowe w tym nurcie stały się bardziej złożone i różnorodne, pozwalając widzom na utożsamianie się z bohaterami i ich emocjonalnymi przeżyciami.

Zmiana ta wynikała z nowego spojrzenia na operę jako medium zdolne do ukazywania realistycznych doświadczeń i autentycznych stanów emocjonalnych. Publiczność, dotychczas przyzwyczajona do podniosłych historii, coraz częściej oczekiwała bohaterów, którzy byli bliżsi jej codziennym doświadczeniom. Kompozytorzy oper werystycznych, w dążeniu do wiernego odwzorowania ludzkiej natury, nadali tenorowym postaciom głębię psychologiczną oraz emocjonalną intensywność, czyniąc je bardziej wielowymiarowymi. W efekcie głos tenorowy stał się nośnikiem prawdziwych emocji, pełnym ekspresji i dramatycznej autentyczności.

Nie bez znaczenia były również zmiany wrażliwości estetycznej publiczności. Podczas gdy w tradycyjnych operach tenor był ucieleśnieniem heroizmu, sprawczości i majestatu, w operze werystycznej jego postać stała się bardziej introspektywna i emocjonalnie rozedrgana. Widzowie zaczęli doceniać niuanse psychologiczne i wewnętrzne konflikty bohaterów, śledząc ich wzloty i upadki z większym zaangażowaniem. W związku z tym wykonawstwo partii tenorowych w operach werystycznych wymaga od śpiewaka nie tylko doskonałej techniki wokalnej, ale również głębokiej interpretacji emocjonalnej, pozwalającej na przekazanie dramatycznej prawdy postaci.

Zmiany w sposobie kreowania bohaterów tenorowych wpłynęły również na sposób, w jaki publiczność odbiera operę werystyczną. Nowa, bardziej realistyczna koncepcja tenorowego bohatera sprawiła, że przestał on być odległym, idealizowanym herosem. Zamiast tego stał się postacią, której dylematy i emocjonalne rozterki były bliskie doświadczeniom widzów. Publiczność mogła dostrzec w nim odbicie własnych przeżyć, co wzmacniało emocjonalny rezonans pomiędzy sceną a widownią.

Kluczowym elementem tej transformacji było ukazanie tenora jako bohatera zmagającego się z realnymi problemami egzystencjalnymi i społecznymi. W przeciwieństwie do wcześniejszych operowych protagonistów, postaci tenorowe w operach werystycznych

często mierzą się z presją społeczną, konfliktami rodzinnymi, moralnymi dylematami czy egzystencjalnym niepokojem. Ich doświadczenia stają się odbiciem problemów, z którymi borykają się odbiorcy, co prowadzi do głębszego zaangażowania emocjonalnego w rozwój scenicznych wydarzeń.

Ponadto tenor w operze werystycznej nie jest już postacią jednoznaczną – kompozytorzy nadają mu bogactwo emocjonalne, ukazując zarówno jego siłę, jak i słabości. Może on doświadczać skrajnych uczuć, od wielkiej miłości po rozdzierającą rozpacz, od nienawiści po żal i skruchę. Ta wielowarstwowość postaci sprawia, że publiczność nie tylko podziwia jego wokalne wykonanie, ale również angażuje się w jego psychologiczny rozwój.

Z tego względu operowa postać tenorowa stała się w nurcie weryzmu nie tylko nośnikiem emocji, lecz także narzędziem do eksplorowania złożoności ludzkiej natury. Widzowie, obserwując wewnętrzne zmagania bohatera, zostają skłonieni do refleksji nad własnymi doświadczeniami, wartościami i relacjami międzyludzkimi. Opera werystyczna, w przeciwieństwie do wcześniejszych konwencji, nie oferuje prostych odpowiedzi, lecz pozostawia przestrzeń na indywidualne interpretacje i emocjonalne przeżycia.

Podsumowując, wizerunek tenora w operze werystycznej uległ radykalnej zmianie. Zamiast kreowania heroicznych, szlachetnych postaci, kompozytorzy zwrócili się ku bardziej realistycznym, emocjonalnie złożonym bohaterom, co odpowiadało ewoluującym oczekiwaniom publiczności. Ta przemiana nie tylko pogłębiła sceniczne kreacje, ale także umożliwiła widzom silniejsze utożsamienie się z postaciami i intensywniejsze przeżywanie ich dramatów. Dzięki temu opera werystyczna stała się nie tylko spektaklem wokalnym, lecz także głęboko poruszającym doświadczeniem emocjonalnym.

5.1.2 Kreowanie wizerunku postaci przez P. Mascagniego, R. Leoncavalla i G. Pucciniego

Analiza ról tenorowych w operach Pietra Mascagniego, Ruggera Leoncavalla i Giacoma Pucciniego pozwala na dostrzeżenie kluczowych tendencji w kreowaniu postaci w operze werystycznej. Jak wykazano w poprzednich rozdziałach niniejszej pracy, każdy z tych kompozytorów stosował odmienne środki kompozytorskie i dramaturgiczne, które kształtowały unikalny obraz bohaterów scenicznych. Równocześnie można zauważyć pewne wspólne założenia, wynikające ze stylistyki opery werystycznej – dążenie do emocjonalnego realizmu, pogłębionej psychologii postaci oraz silnego związku między warstwą muzyczną a dramaturgią.

W rozdziałach 2, 3 i 4 szczegółowo przeanalizowano wybrane arie tenorowe z oper tych trzech kompozytorów, ukazując, w jaki sposób muzyka wpływa na budowanie charakteru bohatera i jego ekspresję emocjonalną. Obecnie, poszerzając tę refleksję o szerszą perspektywę stylistyczną, można wyróżnić specyfikę sposobu kreowania postaci przez każdego z tych twórców.

Pietro Mascagni, jako twórca *Cavallerii Rusticana*, stał się jednym z pionierów opery werystycznej, kładąc nacisk na bezpośredni, surowy dramatyzm oraz intensywne napięcie emocjonalne w partiach tenorowych. Postać Turiddu to jeden z najbardziej reprezentatywnych przykładów bohatera werystycznego – młody, impulsywny mężczyzna, którego losy determinują gwałtowne uczucia, namiętność i społecznie narzucone normy honoru.

Jego aria *O Lola bianca come fior di spino*, będąca swoistą serenadą, ukazuje bohatera w romantycznym świetle, jednak już w dramatycznym finale opery, w arii *Mamma, quel vino è generoso*, Turiddu w pełni ujawnia swój tragizm – staje się świadomy nieuchronności śmierci, żegnając się z matką w akcie rozpaczy, przepełnionym emocjonalną ekspresją. Mascagni stosuje tu charakterystyczne środki muzyczne, takie jak nagłe zmiany dynamiczne, ekspresyjne frazy wokalne i napięcie harmoniczne, aby wzmocnić dramatyczny wymiar postaci.

Również w *L'amico Fritz* Mascagni operuje subtelną liryką i wyrazistymi kontrastami emocjonalnymi. Aria *Ed anche Beppe amò*, choć mniej dramatyczna niż partie tenorowe z *Cavallerii Rusticana*, wciąż ukazuje charakterystyczne dla Mascagniego połączenie melodyjnej kantyleny z głęboką emocjonalnością.

Styl **Ruggera Leoncavalla** wyróżnia się jeszcze większym naciskiem na skrajne stany emocjonalne i psychologiczną głębię postaci. Jego opery nierzadko przedstawiają bohaterów rozdartych wewnętrznie, przeżywających ekstremalne emocje – od miłości po rozpacz, od namiętności po żądzę zemsty.

Najbardziej emblematycznym przykładem jest postać Cania w operze *Pagliacci*, którego aria *Recitar!... Vesti la giubba* jest jednym z najsłynniejszych przykładów werystycznego monologu wewnętrznego. Caniowi, jako człowiekowi i artyście, przyszło grać rolę w swoim własnym dramacie życiowym – zdradzony przez ukochaną, zmuszony jest występować przed publicznością, choć jego wnętrze rozdzierane jest bólem. Leoncavallo buduje ten dramat poprzez gwałtowne zmiany tempa, dramatyczne skoki melodyczne oraz pełne napięcia crescenda, które oddają rozedrganie psychiczne bohatera.

Bohaterowie tenorowi w operach Leoncavalla są często ukazani jako postacie silnie skonfliktowane, zderzające się z brutalną rzeczywistością i własnymi słabościami. Nie ma tu idealizacji – kompozytor dąży do pełnego realizmu psychologicznego, ukazując bohaterów jako ludzi targanych sprzecznymi emocjami.

W twórczości **Giacoma Pucciniego** obraz bohatera tenorowego łączy w sobie zarówno dramatyzm, jak i liryzm, czyniąc postaci bardziej wielowymiarowymi i psychologicznie pogłębionymi. Partie tenorowe w jego operach cechują się subtelnym balansowaniem pomiędzy intymną refleksją a monumentalnym wyrazem dramatycznym.

Puccini mistrzowsko konstruuje momenty kulminacyjne w partiach tenorowych, czego przykładem są arie *E lucevan le stelle* i *Recondita armonia* z opery *Tosca*, w których Cavaradossi jawi się zarówno jako wrażliwy artysta, jak i człowiek gotowy oddać życie za miłość i przekonania. Jego ekspresja wokalna odzwierciedla zarówno romantyczną czułość, jak i tragizm losu, co znajduje odzwierciedlenie w płynnych frazach melodycznych, bogatej harmonii i napięciu dynamicznym.

W *Turandot* postać Calafa prezentuje odmienny typ bohatera – zdeterminowanego, odważnego, niemal archetypicznego „wojownika o miłość". Jego aria *Nessun dorma* to triumfalny moment zarówno pod względem emocjonalnym, jak i muzycznym, ukazujący heroiczne dążenie bohatera do celu. W przeciwieństwie do bardziej intymnej arii *Non piangere, Liù*, w której Calaf ukazuje współczucie i delikatność, *Nessun dorma* podkreśla jego siłę i determinację, co świadczy o wielowymiarowości tej postaci.

Podobną konstrukcję wielowarstwowego bohatera widać w *Manon Lescaut* (Des Grieux w arii *Donna non vidi mai*) oraz w *Madama Butterfly*, gdzie Pinkerton jawi się jako postać moralnie ambiwalentna – jego aria *Addio, fiorito asil* łączy w sobie zarówno skruchę, jak i nieuniknioną konieczność opuszczenia Japonii.

Porównując sposoby kreowania postaci tenorowych przez Mascagniego, Leoncavalla i Pucciniego, można zauważyć różnorodność podejść do operowego bohatera. Mascagni eksponuje emocjonalny dramatyzm i impulsywność, Leoncavallo podkreśla wewnętrzne rozdarcie i brutalny realizm, podczas gdy Puccini nadaje swoim bohaterom wielowymiarowość, łącząc liryzm z dramatyzmem. Wspólnym elementem pozostaje jednak dążenie do jak najpełniejszego ukazania człowieka – jego emocji, konfliktów i tragizmu, co stanowi kwintesencję opery werystycznej.

5.2. Technika wykonawcza

Wykonawstwo partii tenorowych w operze werystycznej, podobnie jak w innych nurtach operowych, wymaga opanowania szeregu technik wokalnych, które umożliwiają osiągnięcie zarówno swobody emisji głosu, jak i ekspresyjnej intensywności niezbędnej do oddania dramatyzmu postaci. Choć opera werystyczna wyróżnia się specyficznym podejściem do budowania napięcia emocjonalnego i kreowania ról, to jednak jej wymagania wokalne bazują na uniwersalnych zasadach techniki śpiewu.

W niniejszym podrozdziale omówione zostaną kluczowe aspekty techniki wykonawczej – teoria metody oddechowej, optymalizacja przestrzeni gardłowej oraz akustyczne aspekty rezonansu wokalnego. Zagadnienia te mają fundamentalne znaczenie dla każdego śpiewaka operowego, niezależnie od stylistyki wykonywanego repertuaru. Ich prawidłowe stosowanie pozwala nie tylko na efektywną projekcję dźwięku i zachowanie zdrowia głosu, ale również na pełniejsze wyrażenie emocji i niuansów interpretacyjnych.

5.2.1 Teoria metody oddechowej

Oddychanie jest fundamentalnym procesem biologicznym, obejmującym cykliczne fazy wdechu i wydechu. W kontekście śpiewu operowego, technika oddechowa odgrywa kluczową rolę w zapewnieniu stabilnej i efektywnej emisji dźwięku. Choć każda osoba ma indywidualne predyspozycje fizjologiczne oraz doświadczenia wynikające z edukacji wokalnej, istnieją uniwersalne zasady oddechowe, których przestrzeganie sprzyja prawidłowej i zdrowej emisji głosu. Nieprawidłowe oddychanie może prowadzić do nadmiernego napięcia mięśniowego, ograniczenia swobody artykulacji oraz spadku wydolności wokalnej.

Głęboki i swobodny **wdech** stanowi podstawę prawidłowej emisji głosu. Najbardziej komfortowym stanem oddychania dla ludzkiego organizmu jest naturalny rytm oddechowy podczas głębokiego snu. Z tego względu wielu pedagogów wokalnych zwraca uwagę na związek pomiędzy oddychaniem w śpiewie a oddechem w stanie relaksu.

Włoski tenor i pedagog Gino Bechi (1913–1993) w swoich wykładach podkreślał: *Musisz oddychać podczas snu i czynisz to prawidłowo. Pamiętaj, aby podczas śpiewania oddychać w taki sam sposób, jak podczas leżenia. Powodem, dla którego lubię oddychanie brzuszne, jest to, że jest ono bliskie naturze*[249]. Podobne podejście prezentowali inni śpiewacy

[249] Notatki z prób do przedstawienia operowego w Rzymie 1947, w *Le guide de l'opera, les indispensables de la musique*, R. Mancini & J-J. Rouvereux, Fayard, 1986.

i pedagodzy. Chiński tenor Zhao Dengfeng[250] zauważył: *Oddech nie tylko nie powinien być sztywny, ale powinien być tak samo naturalny jak podczas snu.* Z kolei nauczyciel śpiewu Wang Bingrui podkreślał, że właściwy oddech pojawia się w momencie zaśnięcia, co oznacza, że wdech powinien być oparty na fizjologicznym instynkcie organizmu, a jego wymuszanie może prowadzić do napięć i blokad.

Z praktycznego punktu widzenia, najistotniejszym elementem wdechu w śpiewie nie jest sama ilość pobieranego powietrza, ale sposób, w jaki zostaje ono zmagazynowane i wykorzystane. Otwieranie gardła oraz eliminowanie zbędnego napięcia mięśniowego powinno stanowić priorytet w treningu wokalnym. Śpiewak powinien dążyć do tego, aby proces wdechu był naturalny i nieświadomy, wynikający z potrzeby wykonawczej, a nie wymuszonego mechanizmu.

Proces **wydechu** w śpiewie jest ściśle powiązany z kontrolą oddechu oraz pracą przepony i otaczających ją mięśni. Znaczenie tych mechanizmów było podkreślane przez licznych pedagogów wokalnych.

Chiński śpiewak operowy Li Xinchang opowiadał anegdotę o pewnym zagranicznym śpiewaku, który podczas wykładów w Chinach demonstracyjnie kładł swoją przeponę na oparciu krzesła, pozwalając zwisać reszcie ciała. Miał w ten sposób zobrazować siłę kontroli oddechowej. Podobne metody stosował również Gino Bechi, akcentując znaczenie aktywności mięśni przepony w procesie śpiewu. Warto jednak zaznaczyć, że termin „przepona" w kontekście techniki wokalnej odnosi się nie tylko do samego mięśnia przeponowego, ale do całego kompleksu mięśniowego współdziałającego w kontroli oddechu. Pod względem funkcjonalnym można wyróżnić trzy główne grupy mięśni zaangażowanych w śpiew:

1. Mięśnie górnej części brzucha**,**
2. Mięśnie boczne w okolicy żeber**,**
3. Mięśnie dolnej części brzucha**.**

Podczas fonacji te grupy mięśni współpracują, kontrolując ciśnienie powietrza i dynamikę wydechu. Koordynacja oddechu z napięciem mięśniowym przypomina relację między smyczkiem a strunami w instrumentach smyczkowych – to właśnie od precyzyjnej kontroli zależy jakość brzmienia głosu.

[250] Zhao Dengfeng, znakomity chiński tenor (ur. 1965), zdobywca wielu prestiżowych nagród, m.in. Nagrodę Najlepszego Tenora na Międzynarodowym Konkursie Wokalnym Bevede w Wiedniu (1993).

Znakomita sopranistka Guo Shuzhen [251] zauważyła: *Punkt podparcia oddechu powinien znajdować się możliwie nisko. Nie zgadzam się z poglądem, że oddech osadza się w brzuchu, gdyż jest to zbyt wysoko. Śpiew powinien opierać się na podparciu przeponowym, a górna część brzucha powinna być aktywna, ale nie napięta*[252]. Podobną opinię wyraziła śpiewaczka Lang Yuxiu[253], podkreślając, że w prawidłowym oddychaniu powietrze powinno być kierowane „w dół", a klatka piersiowa pozostawać naturalnie otwarta. Gino Bechi porównywał aktywność przepony do naturalnej reakcji organizmu podczas śmiechu: *Przepona to punkt, który jest poruszany podczas śmiechu. Kiedy śpiewam, czuję, że dźwięk pochodzi właśnie stamtąd*[254].

Doświadczenie pedagogiczne potwierdza, że śmiech stanowi jedno z najlepszych naturalnych odniesień do prawidłowego napięcia mięśniowego w śpiewie. Napięcie w górnej części brzucha, podbrzuszu i okolicy żeber podczas śmiechu jest analogiczne do napięcia niezbędnego do stabilnej kontroli wydechu.

W kontekście treningu wokalnego warto odwołać się do metod stosowanych przez słynnych pedagogów śpiewu. W *Caruso's Vocal Method*, autor podkreśla: *To śpiew ćwiczy oddychanie, a nie oddychanie śpiew*[255]. Zasadnicza kontrola oddechu nie powinna opierać się na izolowanych ćwiczeniach oddechowych, lecz wynikać z praktyki wokalnej. Wśród metod wzmacniających kontrolę oddechową stosuje się m.in.:

- powtarzanie samogłosek „a", „e", „i", „o", „u" w sposób ciągły na jednej wysokości dźwięku,
- śpiewanie skal w szybkim tempie, co wymaga koordynacji oddechu z aktywnością mięśniową.

Niektórzy pedagodzy, w tym Gino Bechi, rekomendowali również ćwiczenia statyczne, takie jak unoszenie nóg w pozycji leżącej, aby zwiększyć siłę mięśni wspierających przeponę. Jednak z perspektywy śpiewu operowego, kluczowe pozostaje kształtowanie kontroli oddechowej w kontekście samej fonacji, a nie izolowanej pracy mięśniowej.

[251] Guo Shuzhen - słynna chińska sopranistka i pedagog muzyczny, ukończyła Centralne Konserwatorium Muzyczne w 1952 r., a następnie Konserwatorium im. Czajkowskiego w Moskwie w 1958 r.
[252] *Analiza filozofii i wkładu nauczania Guo Shuzhen* - Han Ying, Mudanjiang Normal University, 2020.
[253] Lang Yuxiu (1918 - 2012), legendarna, chińska sopranistka, pedagog muzyki. W 2001 otrzymała najwyższe wyróżnienie "Golden Bell Award" oraz Medal Lifetime Honor, uznana została za jedną z "Czterech Wielkich Chińskich Sopranów".
[254] Notatki z prób do przedstawienia operowego w Rzymie 1947, w *Le guide de l'opera, les indispensables de la musique*, R. Mancini & J-J. Rouvereux, Fayard, 1986.
[255] P.M. Marafoti: Caruso's Method of Voice Production: The Scientific Culture of the Voice, wyd. Dover Books On Music: Voice, 2010.

Podsumowując, oddech w śpiewie operowym powinien być zgodny z naturalnymi mechanizmami fizjologicznymi i dostosowany do indywidualnych warunków śpiewaka. Efektywna kontrola oddechu nie opiera się na mechanicznym wdechu i wydechu, lecz na świadomej pracy nad podparciem oddechowym w trakcie śpiewania.

5.2.2 Optymalizacja przestrzeni gardłowej w emisji głosu

Odpowiednie kształtowanie przestrzeni gardłowej stanowi jeden z kluczowych elementów techniki wokalnej, mających wpływ na jakość brzmienia, nośność dźwięku oraz komfort śpiewania. Optymalizacja tej przestrzeni pozwala na osiągnięcie bardziej otwartego, pełnego i zrównoważonego tonu, przy jednoczesnym zminimalizowaniu napięcia krtaniowego oraz nadmiernego wysiłku w trakcie fonacji.

W procesie śpiewu operowego otwarcie gardła nie jest jedynie mechanicznym ruchem, lecz kompleksowym zjawiskiem obejmującym prawidłową postawę, koordynację oddechową oraz świadomą kontrolę napięcia mięśniowego. W podrozdziale tym omówione zostaną podstawowe zasady związane z otwieraniem gardła oraz jego optymalnym wykorzystaniem w emisji głosu.

Gardło, będące anatomicznie skomplikowaną strukturą, składa się z dwóch głównych części:

1. gardła właściwego, które dzieli się na trzy odcinki: nosogardło (część górna) – odpowiada za rezonans i bierze udział w kształtowaniu barwy dźwięku; ustogardło (część środkowa) – kluczowe dla artykulacji oraz kształtowania wysokości dźwięku; krtań (część dolna) – zawiera struny głosowe i bezpośrednio odpowiada za generowanie dźwięku.
2. krtani**,** która pełni centralną rolę w produkcji dźwięku. Znajdują się w niej struny głosowe, których drgania, wywołane przepływem powietrza, tworzą podstawowy ton wokalny.

Pojęcie „otwierania gardła” odnosi się w szczególności do obniżenia krtani oraz rozszerzenia przestrzeni gardłowej, co pozwala na uzyskanie bardziej swobodnej emisji głosu i uniknięcie napięcia, które mogłoby ograniczać rezonans i siłę dźwięku. Choć w procesie śpiewu wszystkie części gardła ulegają pewnemu rozszerzeniu, to właśnie kontrola krtani odgrywa kluczową rolę w zapewnieniu stabilnej i zdrowej emisji.

Proces świadomego otwierania gardła wymaga praktyki i odpowiedniego podejścia do pracy nad techniką wokalną. Wśród najczęściej stosowanych metod w pedagogice śpiewu znajdują się:

1. Zasada „trzech nie” – wielu pedagogów wokalnych zwraca uwagę na konieczność unikania napięcia w obrębie aparatu głosowego, formułując zasadę: „nie ściskać, nie naciskać, nie napinać”. Napięcie w okolicy gardła i szyi ogranicza swobodę emisji i zmniejsza rezonans, natomiast nadmierny nacisk na krtań obciąża struny głosowe i może prowadzić do ich przeciążenia. Każde niekontrolowane napięcie mięśniowe może skutkować niepożądanym zaciśnięciem krtani.
2. Ziewanie jako metoda otwierania gardła – jednym z najczęściej stosowanych sposobów pracy nad swobodą gardła jest wykorzystanie naturalnej reakcji organizmu, jaką jest ziewanie. Podczas ziewania krtań automatycznie się obniża, a gardło rozszerza, co zapewnia optymalne warunki dla rezonansu dźwięku. Włoski pedagog Giovanni Battista Lamperti (1839–1910) zwracał uwagę na istotność tej techniki, podkreślając, że: *Prawdziwa emisja głosu zaczyna się od odnalezienia naturalnej przestrzeni w gardle. Otwierając gardło w sposób przypominający ziewanie, śpiewak eliminuje niepotrzebne napięcia i pozwala dźwiękowi na swobodny przepływ*[256].
3. Połączenie otwarcia gardła z prawidłowym oddechem – kluczowe w optymalizacji przestrzeni gardłowej jest świadome połączenie głębokiego oddechu z otwarciem krtani. Wdech i otwieranie gardła powinny stanowić jedną płynną czynność, a nie dwa oddzielne procesy. W praktyce oznacza to, że już w momencie wdechu śpiewak powinien dążyć do uzyskania otwartej, swobodnej przestrzeni rezonacyjnej. Słynny tenor Enrico Caruso (1873–1921) zwracał uwagę na to, że: *Dźwięk nie może być osadzony w ściśniętym gardle. Oddech, gardło i krtań muszą działać w harmonii, aby głos mógł swobodnie płynąć*[257].
4. Utrzymanie „stanu wdechu” podczas śpiewu – wielu pedagogów zwraca uwagę na konieczność zachowania pewnego napięcia oddechowego nawet po zakończeniu fazy wdechu. Taka technika pozwala na stabilizację krtani i unikanie niekontrolowanego „zaciskania” gardła. Manuel García II (1805–1906), jeden z najwybitniejszych nauczycieli śpiewu XIX wieku, pisał w swoich pracach: *Śpiewak powinien utrzymywać stan gotowości do wdechu przez cały czas trwania frazy. To pozwala na kontrolę emisji oraz zapobiega zapadaniu się gardła*[258].

[256] Berton Coffin, *The Technics of Bel Canto: Giovanni Battista Lamperti*. W: *Journal of Singing*, vol. 39, no. 3, 1983.
[257] P.M. Marafoti: Caruso's Method of Voice Production: The Scientific Culture of the Voice, wyd. Dover Books On Music: Voice, 2010.
[258] Manuel García: *Tratado completo del arte del canto, Escuela de García*, Traducción, edición crítica y notas de Lucía Díaz Marroquín y Mario Villoria Morillo, Wyd. DeMusica, 2012.

Otwarta przestrzeń gardłowa bezpośrednio wpływa na barwę i jakość dźwięku. Śpiewacy, którzy świadomie kontrolują pozycję krtani i szerokość przestrzeni rezonacyjnej, osiągają: większą nośność dźwięku, lepszą kontrolę nad dynamiką oraz edukują napięcia strun głosowych. Otwarte gardło umożliwia efektywniejsze wykorzystanie rezonansu, co zwiększa siłę i projekcję głosu. Swobodna przestrzeń rezonacyjna pozwala na bardziej precyzyjne operowanie głośnością i ekspresją. Natomiast prawidłowe otwarcie gardła zmniejsza obciążenie krtani, co sprzyja długowieczności głosu.

Optymalizacja przestrzeni gardłowej stanowi kluczowy element techniki wokalnej, umożliwiający osiągnięcie swobodnej i zdrowej emisji głosu. Świadome otwieranie gardła, obniżenie krtani oraz prawidłowe wykorzystanie rezonansu pozwalają na uzyskanie pełniejszego i bardziej nośnego dźwięku. Właściwa koordynacja oddechu, eliminacja napięcia oraz świadome stosowanie metod takich jak technika ziewania czy „stan wdechu" to elementy niezbędne w kształtowaniu profesjonalnej techniki śpiewu operowego.

5.2.3 Akustyczne aspekty rezonansu wokalnego

Rezonans wokalny jest kluczowym elementem techniki śpiewu operowego, decydującym o jakości, barwie oraz projekcji dźwięku. W procesie śpiewu drgania strun głosowych wywołują wibracje powietrza, które następnie są wzmacniane przez rezonatory znajdujące się w obrębie aparatu głosowego. Optymalne wykorzystanie rezonansu pozwala na osiągnięcie dźwięku o większej nośności i bogatszej barwie, przy jednoczesnym ograniczeniu wysiłku wokalnego.

(I) Istota zjawiska rezonansu w śpiewie operowym

Rezonans wokalny można określić jako mechanizm wzmacniania i modulowania dźwięku wytwarzanego przez struny głosowe. W tym procesie istotną rolę odgrywają przestrzenie rezonacyjne w obrębie aparatu głosowego, w tym: gardło, jama ustna, nosogardło. Każda z tych przestrzeni pełni odmienną funkcję w kształtowaniu finalnej barwy dźwięku. Przykładowo, rezonans gardłowy nadaje głosowi głębi i ciepła, podczas gdy rezonans nosowy odpowiada za jasność i dźwięczność brzmienia. W pedagogice wokalnej często pojawiają się terminy takie jak *wysoka pozycja* czy *maska*, które odnoszą się do percepcji i umiejscowienia rezonansu dźwiękowego. Śpiewak Wu Yanze[259] podkreślał, że oprócz oddychania, technika śpiewu opiera się na wysokiej pozycji głosu, sugerując tym samym, że odpowiedni rezonans stanowi podstawowy element techniki wokalnej.

[259] Wu Yanze, znakomity chiński tenor, członek Honorowy X Chińskiej Federacji Kręgów Literackich i Sztuki, zdobywca nagrody *China Gold Record Award* (1995).

Warto jednak zaznaczyć, że zjawisko *wysokiej pozycji* nie odnosi się do fizycznego unoszenia dźwięku, lecz do optymalnego wykorzystania rezonansu w jamie ustnej i nosogardle. Osiągnięcie właściwej barwy i nośności głosu nie wynika z mechanicznego podnoszenia dźwięku, lecz z odpowiedniego podparcia oddechowego oraz swobodnego otwarcia przestrzeni rezonacyjnych. Właśnie dlatego wielu pedagogów wokalnych posługuje się tym terminem jako narzędziem dydaktycznym, pomagającym śpiewakom unikać nadmiernego napięcia gardła.

(II) Kluczowe czynniki wpływające na rezonans wokalny

Optymalizacja rezonansu wokalnego wymaga uwzględnienia kilku kluczowych aspektów:

1. Koordynacji oddechu i podparcia głosu
2. Otwierania przestrzeni rezonacyjnych
3. Prawidłowego domknięcia strun głosowych.

Prawidłowy rezonans jest nierozerwalnie związany z techniką oddechową. Jak zauważa wspomniany wyżej Gino Bechi: *Każda nuta śpiewaka powinna być podparta oddechem, aby była utrzymana w odpowiedniej pozycji*[260].Podparcie oddechowe stabilizuje dźwięk i pozwala na efektywne wykorzystanie przestrzeni rezonacyjnych, umożliwiając śpiewakowi swobodne operowanie dynamiką oraz barwą głosu.

Aby uzyskać pełny, nośny dźwięk, śpiewak musi dążyć do maksymalnej optymalizacji przestrzeni rezonacyjnych. Proces ten obejmuje m.in.: obniżenie krtani, które pozwala na rozszerzenie przestrzeni gardłowej i uzyskanie bogatszego brzmienia, unikanie napięcia w obrębie jamy ustnej, szczególnie w okolicy języka i podniebienia oraz aktywację rezonansu nosowego, nadającego głosowi klarowność i dźwięczność.

Rezonans nie może zaistnieć bez właściwego funkcjonowania strun głosowych. Proces śpiewu to seria reakcji fizjologicznych wynikających z ich drgań, które muszą zachodzić w optymalnych warunkach. Pełne zwarcie strun głosowych zapewnia lepszą kontrolę nad emisją dźwięku i zapobiega utracie energii wokalnej. W kontekście nauczania śpiewu często pojawia się termin *używanie głosu*, który odnosi się zarówno do aktywnego domykania strun głosowych, jak i kontroli napięcia w obrębie gardła. Warto jednak zaznaczyć, że nie należy utożsamiać go z nadmiernym napinaniem mięśni krtaniowych. W praktyce wokalnej zdarza się, że śpiewacy błędnie interpretują pojęcie „nie używaj swojego głosu" jako nakaz unikania aktywacji strun głosowych. Tymczasem właściwe użycie głosu

[260] Notatki z prób do przedstawienia operowego w Rzymie 1947, w *Le guide de l'opera, les indispensables de la musique*, R. Mancini & J-J. Rouvereux, Fayard, 1986.

nie oznacza wyłączenia mechanizmu fonacyjnego, lecz świadome kontrolowanie zwarcia strun w sposób pozwalający na efektywne wykorzystanie rezonansu.

(III) Techniki rozwijania rezonansu

Osiągnięcie optymalnego rezonansu wymaga regularnej praktyki i zastosowania odpowiednich ćwiczeń wokalnych. Do najskuteczniejszych metod należą:

- śpiewanie na samogłoskach – powtarzanie długich fraz na otwartych samogłoskach, np. „a", „e", „o", pozwala na lepsze uświadomienie sobie przestrzeni rezonacyjnych,

- ćwiczenia z zamkniętymi oczami – eliminowanie bodźców wizualnych pomaga skoncentrować się na wewnętrznym odczuwaniu dźwięku i optymalizacji pozycji głosu.

- praca nad rezonatorem nosowym – śpiewanie na „ng" pozwala na aktywację rezonansu nosowego i ułatwia odnalezienie wysokiej pozycji dźwięku.

W procesie kształcenia głosu kluczowe znaczenie ma indywidualne podejście do rezonansu – każdy śpiewak posiada unikalną anatomię aparatu głosowego, dlatego optymalizacja rezonansu wymaga eksperymentowania i świadomego słuchania własnego brzmienia.

Rezonans wokalny stanowi fundament techniki śpiewu operowego, warunkując jakość dźwięku, jego nośność oraz barwę. Osiągnięcie optymalnego rezonansu wymaga harmonijnej współpracy oddechu, otwarcia przestrzeni rezonacyjnych oraz odpowiedniego zwarcia strun głosowych. Kluczowym aspektem pozostaje świadomość własnego brzmienia oraz stosowanie ćwiczeń, które pozwalają na rozwój i kontrolę mechanizmów rezonansowych.

5.3. Interpretacja wokalna w operach werystycznych

Interpretacja partii wokalnych w operze werystycznej wymaga od śpiewaka nie tylko doskonałej techniki, ale także dogłębnego zrozumienia muzyki i treści dzieła. Weryzm, jako nurt kładący nacisk na realistyczne przedstawienie emocji i dramatyczne napięcie, stawia przed wykonawcą szczególne wyzwania interpretacyjne. Aby osiągnąć pełnię wyrazu scenicznego, niezbędne jest świadome podejście do analizy partytury, rozwijanie słuchu wewnętrznego oraz głębokie rozumienie dramatycznej struktury utworu. W niniejszym podrozdziale omówione zostaną kluczowe elementy, które wpływają na jakość interpretacji tenorowych partii oper werystycznych.

5.3.1 Umiejętność analizy partytur operowych

Umiejętność analizy partytury operowej jest jednym z kluczowych elementów przygotowania śpiewaka do wykonania roli scenicznej. Zdolność ta nie tylko pomaga tenorowi – szczególnie w kontekście artystycznej i naukowej pracy śpiewaka-doktora sztuk muzycznych – w precyzyjnym uchwyceniu charakteru postaci, lecz także podnosi poziom profesjonalizmu w interakcjach z dyrygentami, orkiestrą oraz pozostałymi wykonawcami.

Partytura operowa zawiera kompleksowe informacje na temat dzieła, obejmując zarówno partie wokalne, jak i instrumentalne, a także szczegółowe wskazówki dotyczące tempa, dynamiki czy interpretacji. Jej analiza nie może ograniczać się wyłącznie do studiowania własnej partii, lecz powinna obejmować całą strukturę utworu, jego harmoniczny rozwój oraz relacje między różnymi warstwami muzycznymi.

Craig Timberlake w książce *The Complete Singer-Actor* podkreślał: *Śpiewak, który w pełni rozumie utwór, może lepiej uchwycić intencje kompozytora, a tym samym bardziej realistycznie przekazać emocje i dramatyzm podczas występu*[261]. Analiza partytury pozwala wokaliście nie tylko na głębsze zrozumienie warstwy muzycznej dzieła, ale także na uchwycenie dramaturgicznych konfliktów oraz relacji między postaciami. Gustavo Dudamel, w artykule *The Role of the Conductor in Opera*, zwrócił uwagę na interdyscyplinarny charakter opery: *Sukces opery zależy nie tylko od solowych występów śpiewaków, ale także od ich ścisłej współpracy z dyrygentem i orkiestrą*[262]. Dzięki znajomości partytury śpiewak może lepiej przewidywać polecenia dyrygenta oraz reakcje orkiestry, co pozwala na bardziej elastyczną współpracę i spójność całego wykonania.

Ponadto analiza partytury obejmuje nie tylko podstawowe aspekty wykonawcze, takie jak melodia czy rytm, lecz także harmonię, orkiestrację oraz oznaczenia ekspresyjne. W książce *Divas and Scholars: Performing Italian Opera* Philip Gossett zaznaczał: *Dogłębna analiza partytury może pomóc śpiewakom zrozumieć i wyrazić subtelne zmiany emocjonalne w muzyce, zwiększając tym samym ich ekspresję muzyczną*[263]. Świadome uchwycenie tych elementów odgrywa kluczową rolę w kształtowaniu artystycznej interpretacji oraz w podkreślaniu dramatycznych niuansów utworu.

Analiza strukturalna stanowi podstawę zrozumienia partytury. Pozwala śpiewakom lepiej uchwycić rozwój dramaturgiczny opery, rozkład napięć oraz emocjonalne kulminacje. Michael Ewans w książce *Opera from the Greek: Studies in the Poetics of Appropriation*

[261] Craig Timberlake, *The Complete Singer-Actor*, Amadeus Press, 2012.
[262] Gustavo Dudamel, *The Role of the Conductor in Opera*, Royal College of Music, 2015.
[263] Philip Gossett, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, University of Chicago Press, 2006.

podkreślał: *Zrozumienie struktury opery nie tylko pomaga uchwycić emocjonalne wzloty i upadki postaci, ale także pozwala śpiewakom lepiej zaplanować rozkład oddechu i siły fizycznej podczas występu*[264].

Harmonia i zmiany tonalne są kluczowymi elementami ekspresji muzycznej. Ich analiza umożliwia śpiewakom precyzyjne uchwycenie emocjonalnych kontrastów i wewnętrznych napięć zawartych w partyturze. Jak wskazywał Allen Forte w *Tonal Harmony in Concept and Practice*: *Analiza harmonii może ujawnić emocjonalną siłę stojącą za muzyką i nadać wykonaniu głębię*[265]. Rozumienie harmonii pozwala śpiewakom nie tylko na świadome kształtowanie fraz muzycznych, lecz także na lepsze dostosowanie interpretacji do charakteru danej sceny.

Partytura operowa to nie tylko zapis melodii i rytmu, ale także rozbudowane partie instrumentalne, które stanowią integralną część dzieła. Analiza instrumentacji umożliwia wokaliście lepsze zrozumienie roli poszczególnych sekcji orkiestry oraz ich wpływu na dramaturgię opery. Norman Del Mar w *Anatomy of the Orchestra* zwracał uwagę, że: *Zrozumienie charakterystyki instrumentów i ich pozycji w partyturze może pomóc śpiewakom w dokładniejszej integracji z ogólnym wykonaniem i wzbogacić jego ekspresję*[266]. Śpiewak, który świadomie uwzględnia interakcję swojej partii z orkiestrą, może w bardziej naturalny sposób współgrać z brzmieniem instrumentów i lepiej reagować na ich dynamikę.

Rytm oraz dynamika są elementami, które mają kluczowe znaczenie dla interpretacji partii operowej. Precyzyjne kontrolowanie tych aspektów pozwala wokaliście na bardziej świadome operowanie frazą muzyczną oraz na dokładniejsze wyrażanie emocji. Joel Lester w *The Rhythms of Tonal Music* podkreślał: *Głębokie zrozumienie rytmu i dynamiki może sprawić, że śpiewacy będą bardziej komfortowo i precyzyjnie wyrażać swoje emocje*[267]. Dzięki analizie rytmu i dynamiki śpiewak może unikać mechanicznego frazowania, nadając interpretacji większą naturalność i ekspresję.

Świadoma analiza partytury operowej jest nieodzownym elementem pracy śpiewaka, pozwalającym na lepsze zrozumienie zarówno warstwy muzycznej, jak i dramatycznej dzieła. Dogłębne poznanie struktury utworu, harmonii, instrumentacji oraz rytmu umożliwia wokaliście bardziej świadomą i przekonującą interpretację. Wnikliwa analiza partytury pozwala na pełniejsze zrozumienie intencji kompozytora i zapewnia większą swobodę artystyczną, co bezpośrednio przekłada się na jakość wykonania operowego.

---

[264] Michael Ewans, *Opera from the Greek: Studies in the Poetics of Appropriation*, Routledge, 2007.
[265] Allen, Forte, *Tonal Harmony in Concept and Practice*, W.W. Norton & Company, 2001
[266] Norman Del Mar, *Anatomy of the Orchestra*, Faber and Faber, 1981.
[267] Joel Lester, *The Rhythms of Tonal Music*, Southern Illinois University Press, 1986.

5.3.2 Rola słuchu wewnętrznego w interpretacji wokalnej

Słuch wewnętrzny, nazywany także *„dźwiękiem serca”*, odnosi się do zdolności świadomego słyszenia muzyki w umyśle bez rzeczywistego bodźca dźwiękowego. Zdolność ta odgrywa kluczową rolę w kształceniu śpiewaka operowego, ponieważ pozwala na precyzyjne przewidywanie wysokości dźwięku, rytmu oraz fraz muzycznych jeszcze przed ich wykonaniem. Umiejętność ta ma fundamentalne znaczenie dla rozwoju pamięci muzycznej oraz głębszego rozumienia struktury dzieła. Edwin Gordon w książce *Learning Sequences in Music: Skill, Content, and Patterns* zauważa, że: *Słuch wewnętrzny jest podstawą rozumienia i wykonywania muzyki. Może pomóc muzykom głęboko zrozumieć i zapamiętać muzykę bez użycia instrumentów i rzeczywistych dźwięków*[268]. Dzięki rozwiniętemu słuchowi wewnętrznemu śpiewacy są w stanie nie tylko szybciej przyswajać partyturę, ale także lepiej interpretować emocjonalne i dramatyczne aspekty utworu.

Słuch wewnętrzny pełni kluczową funkcję w kształtowaniu interpretacji muzycznej, umożliwiając śpiewakom świadome planowanie wykonania. Poprzez mentalne próby i wyobrażanie sobie dźwięków, śpiewacy mogą przewidywać brzmienie i emocjonalny efekt poszczególnych fraz jeszcze przed ich zaśpiewaniem.

David Elliott w *Music Matters: A Philosophy of Music Education* podkreśla, że: *Słuch wewnętrzny pozwala wykonawcom i śpiewakom przewidzieć efekt muzyki przed jej faktycznym wykonaniem, dzięki czemu mogą czuć większy komfort i być bardziej precyzyjni podczas występu*[269]. Wysoko rozwinięty słuch wewnętrzny umożliwia śpiewakom lepszą kontrolę nad intonacją, barwą głosu oraz frazowaniem, co przekłada się na większą stabilność i pewność podczas rzeczywistego wykonania scenicznego.

Jednym z podstawowych sposobów rozwijania słuchu wewnętrznego jest systematyczna praktyka wokalna oraz trening słuchowy. Poprzez świadome śpiewanie oraz analizowanie struktury muzycznej śpiewacy uczą się przewidywać dźwięki, zanim je wykonają. Gary Karpinski w książce *Aural Skills Acquisition: The Development of Listening, Reading, and Performing Skills in College-Level Musicians* podkreśla, że: *Śpiewanie i ćwiczenie słuchu jest kluczem do rozwoju słuchu wewnętrznego, ponieważ bezpośrednio łączy procesy widzenia, słyszenia i dźwięku*[270]. Zastosowanie solfeżu oraz ćwiczeń intonacyjnych pozwala na stopniowe doskonalenie zdolności mentalnego słyszenia dźwięków i ich relacji harmonicznych.

---

[268] Edwin Gordon, *Learning Sequences in Music: Skill, Content, and Patterns*, GIA Publications, 2007.
[269] David J. Elliott, *Music Matters: A Philosophy of Music Education*, Oxford University Press, 1995.
[270] Gary S. Karpinski, *Aural Skills Acquisition: The Development of Listening, Reading, and Performing Skills in College-Level Musicians*, Oxford University Press, 2000.

Jedną z najbardziej skutecznych metod rozwijania słuchu wewnętrznego jest tzw. *dźwięk serca*, czyli mentalne odtwarzanie utworów muzycznych bez fizycznego śpiewania. Ta technika pozwala śpiewakom ćwiczyć frazy muzyczne, dynamikę oraz wyrazistość wykonania w umyśle, co przekłada się na lepszą kontrolę nad dźwiękiem podczas rzeczywistego wykonania. E. Glenn Schellenberg w książce *Inner Hearing: The Role of Imagery in Musical Performance* zaznacza, że: *Ćwiczenia z 'dźwiękiem serca' nie tylko poprawiają pamięć muzyczną, ale także zwiększają dokładność słuchu wewnętrznego, czyniąc śpiewaków bardziej pewnymi siebie i ekspresyjnymi w rzeczywistym wykonaniu*[271].

Innym skutecznym sposobem na kształcenie słuchu wewnętrznego jest wizualizacja śpiewu w pełnym kontekście scenicznym. Poprzez mentalne odtwarzanie nie tylko dźwięków, ale także ich barwy, ekspresji i emocji, śpiewacy mogą przygotować się psychologicznie do wykonania. Andreas C. Lehmann w *The Acquisition of Expertise in Music: Efficiency of Deliberate Practice as a Factor for Performance Success* wskazuje, że: *Wyobrażanie sobie śpiewu może znacznie poprawić ekspresję wokalisty, ponieważ pozwala mu na pełne psychologiczne zrozumienie muzyki, z odpowiednim wyprzedzeniem*[272].

Metoda ta jest szczególnie przydatna w sytuacjach scenicznych, gdy śpiewak musi przygotować się do wykonania w warunkach dużego stresu i napięcia emocjonalnego.

Kształcenie słuchu wewnętrznego ma ogromny wpływ na precyzję każdego wykonania wokalnego. Jego kultywowanie znacząco poprawia zarówno intonację, jak i poczucie rytmu śpiewaka. Powtarzalna mentalna analiza muzyki pozwala na bardziej świadome kontrolowanie wysokości dźwięku oraz rytmicznej precyzji, co przekłada się na większą stabilność wokalną podczas rzeczywistego śpiewania. Jody Kreiman i Diana Sidtis w książce *Foundations of Voice Studies: An Interdisciplinary Approach to Voice Production and Perception* zauważają, że: *Ćwiczenia słuchu wewnętrznego mogą skutecznie poprawić intonację i poczucie rytmu śpiewaków, ponieważ pozwalają im na odbycie mentalnej próby przed faktycznym śpiewaniem*[273]. Dodatkowo rozwinięty słuch wewnętrzny wpływa na głębsze wyrażanie emocji muzycznych. Powtarzalne mentalne przeżywanie i analizowanie muzycznych emocji pozwala śpiewakom na bardziej naturalne i poruszające interpretacje.

[271] E. Glenn Schellenberg, *Inner Hearing: The Role of Imagery in Musical Performance*, „Psychology of Music", 2002.
[272] Andreas C. Lehmann, John A. Sloboda, Robert H. Woody, *The Acquisition of Expertise in Music: Efficiency of Deliberate Practice as a Factor for Performance Success*, Oxford University Press, 2007.
[273] Jody Kreiman, Diana Sidtis, *Foundations of Voice Studies: An Interdisciplinary Approach to Voice Production and Perception*, Wiley-Blackwell, 2011.

Patricia Shehan Campbell w *Teaching Music Globally* podkreśla, że: *Słuch wewnętrzny może umożliwić śpiewakom swobodniejsze wyrażanie emocji w śpiewie, ponieważ psychologicznie znają emocjonalny kontekst muzyki i opanowali go*[274].

Rozwój słuchu wewnętrznego stanowi istotny element kształcenia wokalnego, umożliwiając precyzyjniejsze wykonanie muzyczne, większą stabilność intonacyjną oraz głębszą interpretację emocjonalną. Techniki takie jak wizualizacja śpiewu, technika „dźwięku serca" oraz trening wokalny pozwalają na stopniowe doskonalenie tej umiejętności, co bezpośrednio przekłada się na jakość wykonania scenicznego. Świadome kształtowanie słuchu wewnętrznego pozwala śpiewakom nie tylko lepiej kontrolować swój głos, ale także w pełni realizować artystyczne intencje kompozytora.

5.3.3 Rozumienie treści dzieła

Pierwszym krokiem w zrozumieniu dzieła operowego jest dokładne przeanalizowanie jego fabuły. Świadoma interpretacja pozwala śpiewakowi na precyzyjne śledzenie przebiegu akcji oraz zrozumienie kierunku emocjonalnego, w jakim podąża utwór. Jak zauważa Paul Robinson w książce *Opera, Sex and Other Vital Matters*: *Dogłębne zrozumienie fabuły jest konieczne, by śpiewak mógł wkroczyć w wewnętrzny świat bohatera i wyrazić w swym śpiewie prawdziwe emocje*[275].Analiza dramaturgiczna pozwala nie tylko na świadome śledzenie narracji, lecz także na identyfikację kluczowych momentów, które wymagają szczególnej uwagi interpretacyjnej. Wokalista powinien zwrócić uwagę na zwroty akcji i punkt kulminacyjny, które mają bezpośredni wpływ na napięcie dramatyczne opery. Jak podkreśla Philip Gossett w *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*: *Szczegółowa analiza kluczowych wątków może pomóc śpiewakom w lepszym podkreśleniu swoim wykonaniem kulminacji fabuły i zwrotów akcji*[276]. Uwzględnienie tych aspektów pozwala wokaliście na dostosowanie frazowania, dynamiki oraz artykulacji do dramatycznych wymagań danej sceny.

Drugim istotnym aspektem analizy dzieła operowego jest wnikliwe poznanie charakterystyki i rozwoju psychologicznego odgrywanej postaci. Wokalista powinien zrozumieć nie tylko historię bohatera, ale także jego status społeczny, relacje z innymi postaciami oraz dominujące cechy osobowości. Konstantin Stanisławski w *An Actor Prepares* podkreślał, że: *Głębokie zrozumienie postaci może pomóc aktorowi w bardziej*

[274] Patricia Shehan Campbell, *Teaching Music Globally*, Oxford University Press, 2004.
[275] Paul Robinson, *Opera, Sex and Other Vital Matters*, University of Chicago Press, 2002.
[276] Philip, Gossett, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. University of Chicago Press, 2006.

realistycznym i naturalnym ukazaniu jej świata wewnętrznego[277]. Podobnie śpiewak operowy, świadomy historii swojego bohatera, jest w stanie bardziej autentycznie przekazać emocjonalne niuanse danej roli.

Kluczowe znaczenie ma analiza stanów psychicznych postaci oraz emocjonalnych zmian, przez które przechodzi w toku narracji operowej. David Levin w *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky* zauważa, że: *Uchwycenie przez śpiewaka zmian emocjonalnych, przez które przechodzi bohater, może sprawić, że jego wykonanie będzie bardziej poruszające i zapadające w pamięć*[278]. Interpretacja wokalna, oparta na świadomej analizie psychologicznej postaci, umożliwia śpiewakowi nadanie roli większej głębi oraz unikanie schematycznego wykonania.

Oprócz analizy dramaturgicznej i psychologicznej niezwykle istotnym elementem przygotowania wokalnego jest zrozumienie intencji kompozytora tak aby interpretacja arii była zgodna z intencją twórcy. Badanie biografii twórcy, jego inspiracji oraz kontekstu społeczno-kulturowego, w którym powstała opera, pozwala na uchwycenie charakterystycznych dla niego środków ekspresji. Julian Budden w *The Operas of Verdi* podkreśla, że: *Rozumienie czynników, które wpływały na kreatywność kompozytora oraz jego twórczych intencji, może pomóc śpiewakom w lepszym wyrażaniu znaczenia dzieła podczas śpiewu*[279]. Każdy kompozytor operowy posiada indywidualny język muzyczny, który determinuje sposób prowadzenia linii melodycznej, harmonii oraz relacji między głosem solowym a orkiestrą. Dlatego wokalista powinien nie tylko interpretować dzieło intuicyjnie, ale również świadomie badać styl twórcy, by lepiej oddać jego zamysł artystyczny.

Joseph Kerman w *Opera as Drama* zwraca uwagę, że: *Pogłębione studia nad językiem muzycznym kompozytora mogą pomóc wokalistom w lepszym przekazaniu intencji twórcy i emocji w śpiewie*[280]. Zrozumienie stylu muzycznego danego kompozytora oraz technik ekspresyjnych, którymi się posługiwał, pozwala na bardziej precyzyjne odczytanie wskazówek zawartych w partyturze i oddanie ich w interpretacji wokalnej.

Głębokie zrozumienie treści dzieła operowego stanowi fundament profesjonalnego wykonania. Analiza dramaturgiczna, świadome poznanie psychologii postaci oraz znajomość intencji kompozytora pozwalają śpiewakowi na stworzenie autentycznej i poruszającej interpretacji. Kluczowe znaczenie ma również studiowanie języka muzycznego twórcy, co umożliwia dokładniejsze odczytanie środków ekspresyjnych zastosowanych w dziele. W

[277] Konstantin Stanislavski, *An Actor Prepares*, Routledge, 1936.
[278] David J. Levin, *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*, University of Chicago Press, 2007.
[279] Julian Budden, *The Operas of Verdi*, Cassell, 1973.
[280] Joseph Kerman, *Opera as Drama*, University of California Press, 1988.

pełni świadome wykonanie operowe łączy w sobie zarówno doskonałość techniczną, jak i głęboką wrażliwość na treść dzieła, co czyni interpretację bardziej przekonującą i emocjonalnie angażującą dla odbiorców.

Podsumowanie

Opera werystyczna stanowi wyjątkowy i kluczowy rozdział w historii włoskiej opery, łącząc dramatyzm muzyczny z intensywnym realizmem scenicznym. W centrum tego gatunku znajdują się postaci tenorowe, które pełnią rolę nośników silnych emocji i narracyjnych zwrotów akcji. Niniejsza praca, koncentrując się na analizie ról tenorowych w dziełach Pietra Mascagniego, Ruggera Leoncavalla i Giacoma Pucciniego, dostarcza dogłębnej wiedzy na temat kreacji bohaterów w operze werystycznej, ich znaczenia dramaturgicznego oraz wymagań technicznych stawianych wykonawcom.

Przeprowadzone badania ukazują, że tenorzy w operach werystycznych nie są jedynie bohaterami romantycznych historii, lecz pełnowymiarowymi postaciami o złożonej psychologii, uwikłanymi w emocjonalne konflikty i moralne dylematy. Analiza wybranych arii – od tragicznego lamentu Cania w *Vesti la giubba*, przez subtelną melancholię Pinkertona w *Addio, fiorito asil*, aż po pełną determinacji ekspresję Calafa w *Nessun dorma* – pozwala zrozumieć, jak muzyka i interpretacja wokalna współtworzą głębię artystyczną tych ról.

Wkład P. Mascagniego, R. Leoncavalla i G. Pucciniego w rozwój opery

Dzieła Pietra Mascagniego, Ruggera Leoncavalla i Giacoma Pucciniego w sposób fundamentalny przyczyniły się do rozwoju opery werystycznej i wyznaczyły nowe standardy w kształtowaniu dramaturgii muzycznej. Mascagni, dzięki *Cavalleria Rusticana*, zapoczątkował nurt opery werystycznej, ukazując codzienne życie i emocjonalne napięcia prostych ludzi. Leoncavallo w *Pagliacci* pogłębił dramatyzm operowy, wprowadzając psychologicznie złożone postaci i techniki narracyjne, które oddziaływały na późniejsze kompozycje tego gatunku. Puccini natomiast, wykorzystując zaawansowaną orkiestrację, śmiałe harmonie oraz wyrafinowaną dramaturgię, stworzył arcydzieła, w których każdy element muzyczny służył emocjonalnej intensyfikacji dzieła.

Społeczny i psychologiczny wpływ opery werystycznej

Opery Mascagniego, Leoncavalla i Pucciniego wyznaczyły nowy kierunek w relacji między dziełem operowym a jego odbiorcą. Ich twórczość, poprzez realistyczne przedstawienie postaci i ich zmagań, przełamała dotychczasowy elitaryzm opery i uczyniła ją bardziej dostępną dla szerokiej publiczności. Werystyczna opera ukazywała życie w całej jego brutalności i autentyczności, a emocjonalna siła dramatyczna tych dzieł prowadziła

widzów do katharsis. Po raz pierwszy w historii opery publiczność mogła utożsamiać się z bohaterami, którzy nie byli już jedynie mitologicznymi herosami czy arystokratycznymi kochankami, lecz zwykłymi ludźmi, doświadczającymi miłości, zdrady, pasji i rozpaczy.

Dzięki temu opera werystyczna stała się nie tylko źródłem estetycznych doznań, ale również medium, które oddziaływało na wrażliwość społeczną, wywołując refleksję nad rzeczywistością. Wpływ ten można rozpatrywać w trzech wymiarach: socjalnym, emocjonalnym i psychologicznym. W kontekście socjalnym, opery te ukazywały życie niższych warstw społecznych, wprowadzając na scenę postaci dotąd marginalizowane w świecie opery. W wymiarze emocjonalnym, poprzez ekspresyjne arie tenorowe, oferowały intensywne przeżycia, pozwalając widzowi przejść przez pełen wachlarz uczuć. W aspekcie psychologicznym natomiast, dramatyczna wielowymiarowość bohaterów prowadziła do ich głębokiej analizy i zrozumienia ich wewnętrznych zmagań.

Znaczenie pracy dla śpiewaków i nauki

Wartość tej pracy nie ogranicza się jednak do analizy samych dzieł. To kompleksowe opracowanie stanowi istotne źródło wiedzy dla każdego tenora, który pragnie zgłębić specyfikę opery werystycznej i odnaleźć w niej własną interpretację. Uwzględnia zarówno aspekty techniczne – oddech, rezonans, kontrolę nad dźwiękiem – jak i wymiar emocjonalny, nieodzowny w wykonawstwie operowym. W ten sposób praca ta pełni funkcję swoistego „poradnika" dla śpiewaków, pomagając im zrozumieć i świadomie kreować swoje role na scenie.

Istotnym elementem dysertacji jest również wkład w rozwój doktoranta. Praca nad tym tematem wymagała nie tylko dogłębnej analizy źródeł i partytur, ale także połączenia teorii z praktyką wokalną. Proces badawczy przyczynił się do usystematyzowania ogromu informacji o operze werystycznej oraz weryfikacji ich praktycznej przydatności w rzeczywistym wykonawstwie. W ten sposób praca ta stanowi most łączący akademicką refleksję z artystycznym doświadczeniem, co nadaje jej unikalny i interdyscyplinarny charakter.

Nie można także pominąć wartości materiału nutowego, zawartego w aneksie pracy. Kompletne partytury analizowanych arii to cenny zasób dla badaczy i wykonawców, umożliwiający nie tylko dalsze studia nad twórczością Mascagniego, Leoncavalla i Pucciniego, ale także praktyczne wykorzystanie ich dzieł na scenie.

Bibliografia jako łącznik kultur

Jednym z najcenniejszych elementów niniejszej pracy jest szeroki zakres wykorzystanej bibliografii, łączącej klasyczne pozycje światowej literatury muzykologicznej z rzadko dostępnymi, unikatowymi źródłami pochodzącymi z bibliotek w Szanghaju i Pekinie. Dzięki temu dysertacja stanowi most między zachodnim i wschodnim podejściem do badań nad operą werystyczną, wzbogacając perspektywę analizy i otwierając nowe ścieżki interpretacyjne dla przyszłych badaczy i wykonawców.

Podsumowując, niniejsza praca wnosi istotny wkład w badania nad operą werystyczną, dostarczając nowego spojrzenia na interpretację ról tenorowych. Łączy w sobie analizę muzykologiczną, refleksję wykonawczą oraz praktyczne wskazówki dla śpiewaków. Ukazuje niezwykłe bogactwo emocjonalne i artystyczne oper werystycznych, a jednocześnie pełni funkcję przewodnika po jednym z najbardziej wymagających repertuarów operowych. Dzięki temu stanowi cenne źródło wiedzy zarówno dla badaczy, jak i praktyków sztuki wokalnej, umożliwiając głębsze zrozumienie oraz bardziej świadome wykonanie tych ponadczasowych dzieł.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA MIĘDZYNARODOWA

1. Abbate Elisabeth, *Muzyka i polityka w cieniu Beethovena: muzyka i transformacja polityczna od Beethovena*, wyd. Brown, C. Farsight Press 2007.
2. Ashbrook William, *The Operas of Puccini*, Cornell University Press, 1968.
3. Ashbrook William and Harold Powers. *Puccini's "Turandot": The End of the Great Tradition*, Princeton University Press, 1991.
4. Bertellini Giorgio , *Italy in Early American Cinema: Race, Landscape, and the Picturesque*, 2010.
5. Budden Julian. *Puccini: His Life and Works*, Oxford University Press, 2002.
6. Budden Julian, *The Operas of Verdi*, Cassell, 1973.
7. Burton Deborah, *Recondite Harmony: Essays on Puccini's Operas*. NED-New edition, Boydell & Brewer, 2012.
8. Byerly A. Realism, *Representation, and the Arts in Nineteenth-Century Literature* [M]. Cambridge University Press, 1997.
9. Coffin Berton, *The Technics of Bel Canto: Giovanni Battista Lamperti*. W: *Journal of Singing*, vol. 39, no. 3, 1983.
10. C. P. S., *Pietro Mascagni's Opera 'Cavalleria Rusticana* w *The Musical Times and Singing Class Circular*, vol. 31, no. 571, 1890.
11. Costich Julia F. *Fortune in Manon Lescaut*, w *The French Review*, vol. 49, no. 4, 1976.
12. Dan Li, *Interpretacja pojęcia „realizmu" we włoskiej operze werystycznej*, w *Music Creation*, vol. 4, 2016.
13. Darrow C. Realism in literature and art[M]. Haldeman-Julius Company, 1899.
14. De Sanctis D. A. *Literary Realism and Verismo Opera (Italy and France)* [M], City University of New York, 1983.
15. Del Mar Norman, *Anatomy of the Orchestra*, Faber and Faber, 1981.
16. Donatelli A., *Verismo: A New Paradigm in Opera*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
17. Du Plessis H. J. P., *Parola scenica: towards realism in Italian opera* [D]., 2007.
18. Dudamel Gustavo, *The Role of the Conductor in Opera*, Royal College of Music, 2015.

19. Ewans Michael, *Opera from the Greek: Studies in the Poetics of Appropriation*, Routledge, 2007.
20. Elliott David J., *Music Matters: A Philosophy of Music Education*, Oxford University Press, 1995.
21. Forte Allen, *Tonal Harmony in Concept and Practice*, W.W. Norton & Company, 2001.
22. Gaillard Jone, *Cavalleria Rusticana: Novella, Dramma, Melodramma*, MLN, vol. 107, no. 1, 1992.
23. García Manuel, *Tratado completo del arte del canto, Escuela de García*, Traducción, edición crítica y notas de Lucía Díaz Marroquín y Mario Villoria Morillo, Wyd. DeMusica, 2012.
24. Giger A. *Verismo: origin, corruption, and redemption of an operatic term* [J] w *Journal of the American Musicological Society*, 2007.
25. Gill R.T. *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi*: *The Role of the Impresario* by John Rosselli. New York: Cambridge University Press, 1984.
26. Girardi Michele, *Pagliacci: Un cammino nell'opera di Ruggero Leoncavallo*, Olschki, 1993.
27. Girardi Michele, *Puccini: His International Art*. University of Chicago Press, 2000.
28. Girardi Michele, *Mascagni's "Cavalleria Rusticana" and the Verismo Tradition*, University of Chicago Press, 1995.
29. Gordon Edwin, *Learning Sequences in Music: Skill, Content, and Patterns*, GIA Publications, 2007.
30. Gossett Philip, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. University of Chicago Press, 2006.
31. Guarnieri Corazzol Adriana & Roger Parker, *Opera and Verismo: Regressive Points of View and the Artifice of Alienation*, w *Cambridge Opera Journal*, vol. 5, no. 1, 1993.
32. Guida George, *I Pagliacci*, w *Italian Americana*, vol. 28, no. 1, 2010.
33. Hazard Paul, *Manon Lescaut, Roman Janséniste* w *Revue Des Deux Mondes* (1829-1971), vol. 20, no. 3, 1924.
34. Helikarová E., *Creating Barče: character study of an operatic role* [D], 2018.
35. Kalisch Alfred, *Puccini's 'Turandot* w *The Musical Times*, vol. 67, no. 1000, 1926.
36. Karpinski Gary S., *Aural Skills Acquisition: The Development of Listening, Reading, and Performing Skills in College-Level Musicians*, Oxford University Press, 2000.

37. Kerman Joseph, *Opera as Drama*, University of California Press, 1988.
38. Kimbell David, *Italian Opera*, Cambridge University Press, 1991.
39. Kluge Alexander, *Tsunami of Emotion: On Puccini's Tosca* w Alexander Kluge: *Raw Materials for the Imagination*, edited by Tara Forrest, Amsterdam University Press, 2012.
40. Körner Axel, Wilson Alexandra, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, w *The Opera Quarterly*, Volume 24, Issue 1-2, winter-spring 2008, s. 126–132.
41. Kreiman Jody, Sidtis Diana, *Foundations of Voice Studies: An Interdisciplinary Approach to Voice Production and Perception*, Wiley-Blackwell, 2011.
42. Lehmann Andreas C., Sloboda John A., Woody Robert H., *The Acquisition of Expertise in Music: Efficiency of Deliberate Practice as a Factor for Performance Success*, Oxford University Press, 2007.
43. Lester Joel, *The Rhythms of Tonal Music*, Southern Illinois University Press, 1986.
44. Levin David J., *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*, University of Chicago Press, 2007.
45. Mallach Alan, *Pietro Mascagni and His Operas*, Northeastern University Press, 2002.
46. Mallach Alan, *The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism*, 1890-1915. Northeastern University Press, 2007.
47. Marafoti P.M., *Caruso's Method of Voice Production: The Scientific Culture of the Voice*, wyd. Dover Books, w Music: Voice, 2010.
48. Parker Roger, *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford University Press, 2001.
49. Parker Roger, *The New Grove Guide to Verdi and His Operas*, Oxford University Press, 2007.
50. Phillips-Matz, Mary Jane, *Puccini: A Biography*, Northeastern University Press, 2002.
51. Phillips-Matz, Mary Jane, *Verdi and Mascagni: A Comparative Study*, Northeastern University Press, 1987.
52. Robinson Paul, *Opera, Sex and Other Vital Matters*, University of Chicago Press, 2002.
53. Schellenberg E. Glenn, Inner Hearing: *The Role of Imagery in Musical Performance* w *Psychology of Music*, 2002.
54. Schwartz A. R., *Puccini's Soundscapes: Realism and Modernity in Italian Opera*, w *Premio Rotary Giacomo Puccini ricerca*, (Centro studi Giacomo Puccini), Leo S.

Olschki, (2018).
55. Senici Emanuele, *Verdi and the Risorgimento: The Long View*, Cambridge Opera Journal 19, no. 2 (2007).
56. Shehan Campbell Patricia, *Teaching Music Globally*, Oxford University Press, 2004.
57. Smart Mary Ann, *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, Oakland, CA, 2004; online edn, California Scholarship Online, 24 May 2012.
58. Stanislavski Konstantin, *An Actor Prepares*, Routledge, 1936.
59. Timberlake Craig, *The Complete Singer-Actor*, Amadeus Press, 2012.
60. Vetere M. L. P., *Italian opera from Verdi to Verismo: Boito and la Scapigliatura* [M]. State University of New York at Buffalo, 2010.
61. Walker Lucy, *Opera: The Art of Dying* by Linda Hutcheon and Michael Hutcheon, Harvard University Press, Cambridge, Mass. and London, 2004
62. Williams G. Machine *Speak Ruggiero Leoncavallo;* 'Vesti la giubba'(Pagliacci), I Pagliacci, Act I[J]. Cambridge Opera Journal, 2016, 28(2).
63. Wilson Alexandra, *Modernism and the Machine Woman in Puccini's 'Turandot* w *Music & Letters*, vol. 86, no. 3, 2005.

LITERATURA CHIŃSKA

64. Cuicui Lv, *Studium realistycznej kreacji postaci i nauczania śpiewu w operze Pucciniego*, Jiangxi Normal University, 2014.
65. Jia Kun., *The Aesthetic Practice and Contemporary Value of Italian Verismo Opera*, Contemporary Music, 2019.
66. Kang Ning, *Research on the singing of the wonderful arias of the opera "Cavalleria Rusticana"*, Northeast Normal University, 2010.
67. Lingyun Wang, *Charakterystyka artystyczna opery werystycznej* w *Journal of Jiamusi Institute of Education*, vol. 9, nr 95/2012
68. Wang, Y., *The Verismo Orientation in the Subject Matter of Puccini's Operas: Ordinary People*, Grand World Music Creation, 2015.
69. Xiaowei Chen, *Charakterystyka artystyczna XIX-wiecznej włoskiej opery werystycznej*, Shaanxi Normal University, 2011.
70. Xie Dan: *The Artistic Characteristics of Verismo Operas of the Second Half of the Nineteenth Century* (*Artystyczne cechy charakterystyczne oper werystycznych w drugiej połowie XIX wieku*), Shaanxi Normal University, 2011.

71. Yazici H. *The View of Realism in The Art of Opera*: Verismo[J].
72. Yixuan, Lou *Analiza czynników dramatycznych w werystycznej operze Pagliacci*, Shandong Normal University, 2022.
73. Yong Li, *Analysis of the tenor arias in the "Twin Stars" in the history of opera, "Cavalleria Rusticana" and "Pagliacci*", Yunnan University of the Arts, 2015.
74. Yulong Liu, *Analysis of the opera "Cavalleria Rusticana" and its musical characteristics*, „Journal of Zaozhuang University", vol, 29 nr 3, 2019.
75. Zao Wei, *Głębokie znaczenie pod pojawieniem się pasji: O obrazie zwykłych ludzi w operze realistycznej* "opublikowano w *Edukacji Sztuki*, 7/2006.
76. Zhu, W., *My Perspective on the Vocal Techniques of (Bel Canto) Tenors*, Master's thesis; Shanxi University [D], 2015.
77. Zeng, L. (2019). *A Critique of the Foundation of Singing "Breathing" and Reconsideration of the Construction of "Language"*: *Revisiting the Caruso Method of Voice Production*, Beauty & Times (Lower) 2019.

ANEKS NUTOWY

1.	R. Leoncavallo	Aria Cania: *Recitar!... Vesti la giubba* z I aktu opery *Pagliacci*	s. 222
2.	G. Puccini	Aria Pinkertona: *Addio, fiorito asil* z III aktu opery *Madama Butterfly*	s. 228
3.	G. Puccini	Aria Ramerreza: *Ch'ella mi creda* z III aktu opery *La fanciulla del West*	s. 236
4.	P. Mascagni	Aria Turiddu: *Mamma, quel vino è generoso* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*	s. 242
5.	G. Puccini	Aria Calafa: *Non piangere, Liù* z I aktu opery *Turandot*	s. 250
6.	P. Mascagni	Aria Turiddu: *O Lola bianca come fior di spino* z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*	s. 260
7.	G. Puccini	Aria Cavaradiossiego: *Recondita armonia* z I aktu opery *Tosca*	s. 263
8.	G. Puccini	Aria Calafa: *Nessun dorma* z III aktu opery *Turandot*	s. 271
9.	G. Puccini	Aria Cavaradossiego: *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca*	s. 280
10.	P. Mascagni	Aria Fritza: *Ed anche Beppe amò* III aktu opery *L'amico Fritz*	s. 286
11.	G. Puccini	Aria Des Grieux: *Donna non vidi mai* z I aktu opery *Manon Lescaut*	s. 296
12.	G. Puccini	Duet Toski i Cavaradossiego *Mario! Mario! Mario***!** z I aktu opery *Tosca*	s. 306

RUGGERO LEONCAVALLO

Recitar!... Vesti la giubba

Aria Cania: z I aktu opery *Pagliacci*


Arioso Adagio. ♩=46.
3 Fl.i
Ob.
Cor. Ing.
Clar.i
Fag.
1.o
2.o
Clar.e
Corni.
Tr.e
Tr.i
B. T.
Timp.
CANTO.
pp
pp
pp
(sghignazzando con dolore)
Ah!ah!ah!ah!ah!
Tu sei Pa_gliaccio!
(declamando con dolore)
Ve_sti la giub_ba, e la fac_cia infa_
Arioso Adagio. ♩=46.
1o solo
V.i I.i
V.i II.i
Viole.
Celli
C. B.
p
p
p
PIZZ.
pp
PIZZ.
ARCO
p dolce
LA META'
ARCO
91


3 Fl.i
Ob.
Cor.Ing.
Clar.i
Fag.
Clar.e
Corni.
Tr.e
Tr.i
B. T.
Timp.
CANTO.
V.i I.i
V.i II.i
Viole.
Celli.
C.B.
1.° Solo
3.° Solo
2.° e 3.°
dolcissimo
pp
portando
- ri - na La gen - te pa - - ga e ri - der vuo - le qua, ... E se Ar - lec - chin t'in - vo - la Co - lom -
1.i
2.i
p cres un poco


92
1.° e 2.°
poco rit.
a tempo
3 Fl.i
Ob.
Cor. Ing.
Clar.i
1.° Solo.
1.° e 2.°
Fag.
Clar.e
1.° Solo.
Corni.
1.° Solo.
Tr.e
Tr.i
B. T.
Timp.
violento
poco rit.
a tempo
CANTO.
-bi-na Ri-di Pa-gliac-cio e o-gnun applau-di-rà
Tramu-ta in laz-zi lo spa-smo ed il pian-to;
V.i I.i
V.i II.i
Viole.
Celli.
92
C.B.


1° Solo.
3 Fl.i
affrett. col canto
Ob.
Cor. Ing.
Clar.i
Fag.
Clar.e
Corni.
Tr.e
Tr.i
3°.Solo.
B. T.
Timp.
Arpa.
CANTO.
affrett.
cres. rit.
a piena voce straziante
in u - na smor - fia il sin - ghiozzo e'l do - lor! Ah!
Ri - di Pa - gliaccio sul tuo a - more in.
V.i I.i
V.i II.i
Viole.
Celli.
C.B.
I.i Soli.
DIVISI


198
Lo stesso movim.°
Cantabile con molta espress.
3 Fl.i
Ob.
Cor. Ing.
Clar.i
Fag.
Clar.e
Corni.
Tr.e
Tr.i
B.T.
Timp.
Arpa.
CANTO
V.i I.i
V.i II.i
Viole.
Celli.
C.B.
93
a 2.
1°.
2°e3°.
sonoro
mf
3° Solo
pp dolce
pp
con grande espress.
(singhiozzando)
muove lentamente verso il teatrino piangendo; però giunto
- fran - to
Ri - di del duol che t'av - ve - le - na il
cor!.....
Lo stesso movim.°
Cantabile con molta espress.
f
sonoro
f
DIVISI
93

GIACOMO PUCCINI

Addio, fiorito asil

Aria Pinkertona: z III aktu opery *Madama Butterfly*


I.II.
rall.
27
♩ = 48
a due
Fl.
Ob.
Clti
Cl
I.
Fag.
II.
Corni
I. con sord.
p dolce
Arpa
(dolcemente con rimpianto)
PINK.
Ad - - di - - o fio-ri-to a -
Leb' wohl, mein Blü-ten -
SHAR.
ve - ro da so-la apprende - rà...
Wahrheit wird bald ihr of-fen - bart...
Viol.
V-le
Vc.
Cb.
div.
pizz.
rall.
♩ = 48

P. R. 112


Fl.I.II.
a due
Ob.
C. Ing.
Clitti
Clne
Fag.
Corni
I.
Arpa
PINK.
-sil, reich!
di le-ti- - zia e d'a-mor... Teu-re Stät- - te, le-be wohl...
Sempre il mi-te suo sem- Ewig wird mir im Herzen
Viol.
V-le
Vc.
Cb.
uniti
unite
arco


I. II. Fl.
III.
Ob.
C. Ing.
Clti
Cne
I. Fag.
II.
Corni
Arpa
PINK.
SHAR.
Viol.
V-le
Vc.
Cb.
a due
pp
senza sordina
III.
p
-biante constrazioa-troce ve-drò...
leuchten, niemals verblassen ihr Bild...
Ad-
Leb'
Ma or quel cor sin-ce-ro pre-sa-go è
Ihr in-nig lie-bes Her-ze, es ahnt sein
arco
pizz.

P. R. 112


a due
I. II. Fl.
III.
I. Ob.
II.
C. Ing.
I. Clti
II.
Cne
I. Fag.
II.
Corni
II.
I.
p
f
PINK.
con slancio
-di - o, fio - ri - to a - sil,
wohl, du mein Blü - ten - reich...
non reggo al tuo squal-
Mich faßt der Reu - e
SHAR.
già.
Weh'.
Vel dis - si,
Ich sagt' es,
vi ri - cor-da? e fui pro - fe-ta allor.
denkt zu - rük - ke! wie wahr hab' ich ge-sagt.
Viol.
IV. corda.
V-le
div.
unite
divise
unite
Vc.
Cb.
arco

P. R. 112


28 Sostenendo
a due
rit.
I.II. Fl.
III.
Ob.
C. Ing.
I. Clti
II.
Cne
I. Fag.
II.
Corni
a due
Trni
Trne B.
Timp.
Arpa
PINK.
-lor, ah, non reg - go altuosqual-lor. Fug-go, fug-go: son vil! Ad-
Qual, oh! der Reu - e bitt-re Qual! Nennt mich feig: ich flieh' von hier! Du
Viol.
V-le
Vc.
Cb.
dim.
div.
pizz.
arco
rit.
Sostenendo

P. R. 112


440
cresc. - - - - - - sempre cresc.
a due
Fl. I. II.
Ob.
C. Ing.
Clti
Cl.ne
I.
Fag.
II.
Corni
Tr.be
Tr.ni
Tr.ne B.
Timp.
Arpa
PINK.
SHAR.
Viol.
V-le
Vc.
Cb.
-di - - o, non reg - - go al tuo squal-lor,
e - - wig teu-re Stät - - te, so leb' denn wohl,
ah! son vil, ah! son
ah! ich flieh'. Le - be
An - da-te, il tri-ste ve-ro appren-de rà.
So ge-het, denn die Wahrheit er-führt sie bald.
uniti
unite
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
cresc. - - - sempre cresc.

P.R.112


Allegro moderato ma deciso
a due
allargando
Fl. I. II.
Ott.
Ob.
C. Ing.
Clti
Clne
I.
Fag.
II.
Corni
Tr.be I. II.
Tr.ni
Tr.ne B.
Timp.
PINK.
(strette le mani al Console, esce rapidamente dal fondo: Sharpless crolla tristamente il capo)
vil!...
wohl!
Viol.
V-le
Vc.
Cb.
Allegro moderato ma deciso
allargando

GIACOMO PUCCINI

Ch'ella mi creda

Aria Ramerreza z III aktu opery *La fanciulla del West*


26
ANDANTE MOLTO LENTO ♩=40
Fl.
Solo
pp come organo
Cl.to 1.o
Solo
pp
„ 2.o e 3.o
pp
Cl.ne
pp come organo
Fag.
a due
pp
C.-Fag.
pp
Corni
Solo 1.o
pp come organo
pp
Solo
Tr.ni
con Sordina a due
pp
(con grande espressione, esaltandosi, col viso quasi sorridente)
JOHN.
Ch'el-la mi cre-da li-bero e lon-ta-no, so-pra u-na nuo-va via..... di re-den-zio-ne!... A-spet-te-rà ch'io
ANDANTE MOLTO LENTO ♩=40
più piano
Arco pp come organo
con Sordina
con Sordina
Arco pp
più piano
con Sordina
pp come organo
con Sordina
Arco
pp
più piano
con Sordina
Coi Colli
26


Fl.
Oboi
C. Ing.
Cl. 1.°
„ 2.° e 3.°
Cl.ne
Fag.
C. Fag.
Corni
Tr.be
Tr.ni
JOHN.
a due
a tre
Solo
Con Sordina
Sola
Via Sordina
pp cres.
cres.
ff
cres. e allarg.
allarg.
rall:.....
tor-ni... E pas-se-ranno i gior-ni, e pas-se-ranno i gior-ni, ed io, ed io non tor-ne-rò, ed io non tor-ne-


400
27
a tempo
a tre
Fl.
Oboi
C. Ing.
Cl. 1°
„ 2°.e 3°
Cl.ne
Fag.
Corni
Arpe
JOHN.
Solo
a due
1ª sola
(mormorio sdegnoso del Coro)
-rò...
Min - nie, del - la mia vi - ta.....mio so-lo flo - re, Min - nie,
dolciss. espressivo
cres. molto
Divise
Pizz.
27
a tempo


Ott.
Fl.
Oboi
C. Ing.
Cl. 1.°
,, 2.° e 3.°
Cl.ne
Fag.
C. Fag.
Corni
Tr.be
Tr.ni
Tr.ne Basso
Arpe
Timp.
C.e P.
JOHN.
cres.
a due
Senza Sordina
senza Sordina
Sola
che m'hai vo-lu-to tan-to be-ne, tan-to be-ne, Ah!..... Tu del-la mia vi-ta.....mio so-lo
Unite
Divise
Divisi
Arco
via Sordi
Pizz.


402
Ott.
Fl.
Oboi
C. Ing.
Cl.
Cl.ne
Fag.
C.Fag.
Corni
Tr.ba 1.a
„ 2.a e 3.a
Tr.ni
Timp.
JOHN.
RANCE
CORO
Ten.i
Bassi
Arco
rall.
Solo
a tre
a due
1°
(con alterigia)
fior!...
Nulla. Andiamo!
(dando a Johnson un pugno sul viso)
(a Johnson)
Ah,sfacciato!
Hai null'altro da di-re?
(ululando cupamente)
Uh!... uh!... uh!...

PIETRO MASCAGNI

Mamma, quel vino è generoso

Aria Turiddu: z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*


Moderato (♩ = 80)
rall.
gr.Fl.
Ob.
Fag.
A.
p legatiss.
(ab)
(esec)
gut! Das Schicksal wird entscheiden.
pa-re, fa-te co-me più vi pia-ce;
Ich erwarte Euch draußen hinterm Garten.
io v'as-pet-to qui fuo-ri die-tro l'or-to.
1.Viol.
2.Viol.
Br.
Vcll.
Kbss.
pp
dim. sempre
rall.
Moderato
morendo
opp.
1.Hr. F
get. pizz.
Allegro giusto (♩ = 144)
Turiddu (ruft)
(chiamando)
Mut-ter!
Mam-ma!
tremolo a terzine
due terzi
un terzo
get.
ravvivando
cresc.
cresc. molto
ff p
Allegro giusto


(Lucia tritt heraus.)
(Entra Lucia.)
65
T.
Mut-ter,
Mam-ma,
der Ro-te
quel vi-no
war all-zu
è ge-ne-
1.Viol.
2.Viol.
feu-rig,
ro-so,
und lei-der
cer-to
ließ ich
og-gi
ff
sempre f
66
rall. e cresc. moltissimo
heut zu sehr von ihm mich ver-lei-ten;
trop-pi bic-chier ne ho tra-can-na-to...
rall. e cresc. moltissimo

B.B. 63


molto rit. (♩ = 60)
Andante moderato
T
ich will deshalb ins Frei-e.
Va-do fuori all'a-per-to.
Doch vor-her, Mut-ter, gebt mir Eu-ren Se-gen, wie einst Ihr
Ma pri-ma vo-glio che mi be-ne-di-te co-me quel
1. Viol.
2. Viol.
Br.
Vcll.
Kbss.
pizz.
arco
pp
molto rit.
Andante moderato
67
Ob.
Klar. B
in B
T.
ta-tet, als ich fort ins Feld zog.
gior-no che par-tii sol-da-to...
Und noch eins, Mut-ter,
E po-i... mam-ma...
sf
Fag.
3. Hr. F
rit.
(schmerzlich)
(con dolore)
ver-sprecht mir: Kehr ich nicht wie-der, kehr ich nicht wie-der,...
sen-ti-te... s'io non tor-nas-si, s'io non tor-nas-si...
mf
arco mf
rit.

B.B. 63


170
Andante con moto (♩= 80)
gr. Fl.
Ob.
Klar. B
Fag.
1. 2. Hör. F 3.
T.
1. Viol.
2. Viol.
Br.
Vcll.
Kbss.
molto sentito
(leidenschaftlich)
(appassionato)
schützt die ar-me San-ta, seid ihr dann Mutter, ihr, der ich geschworen, zum Al-tar sie zu füh - -
voi do-vre-te fa - re da ma - - dre a San-ta, ch'io le a-vea giu-ra - to di con - dur-la all'al-ta - - -
Andante con moto
rinf.
rall.
col canto
quasi a piacere
Lucia
Wie deutlich die-se Wor-te, mein lie-ber
Per-chè par-li co - si, fi-gliuo-lo
ren. Schützt, o lie-be Mut - ter, die ar - me San-ta, kehr ich nicht wie - - - der.
re, voi do-vre-te fa - re da madre a San-ta, s'io non tor - nas - - - si...
rall. pp
col canto

B.B. 63


Largo (♩= 60)
Klar. B
Fag.
3.4. Hör. F
Lu.
T.
Sohn? mi-o?
(leicht) (con disinvoltura)
a tempo rubato
O Mut-ter 's ist nichts! Der Wein hat mich ver - wirrt! Der Wein hat mich ver - wirrt! Für
Oh! nul-la!... È il vi - no che m'ha sug-ge - ri-to! M'ha sug-ge-ri-to il vi - no! Per
1. Viol.
2. Viol.
Br.
Vcll.
Kbss.
pizz.
Largo
Iº tempo
con anima
kl. Fl.
gr. Fl.
Ob.
Klar. B
Fag.
1.2. Hör. F
3.4.
Trp. B
Pos.
Tub.
Pk.
T.
zu 2
cresc.
affrett e cresc.
con espressione
mich, ach, fleht zum Höch-sten! Für mich, ach, fleht zum Höch-sten! Ei-nen Kuß noch, teure Mut-ter! Ach, ei-nen
me pre-ga-te Id-di - o, per me pre-ga-te Id-di - o! Un ba - cio, un ba-cio, mamma! un al-tro
arco
get.
con anima
Iº tempo

B.B. 63


rall.
allegro
kl.Fl.
gr.Fl.
Ob.
Klar.B
Fag.
1.2.
Hör.F
3.4.
Trp.B
Pos.
Tub.
Pk.
T.
1.Viol.
2.Viol.
Br.
Vcll.
Kbss.
zu 2
1.
mf
p
pp
un poco calando
rall.
calando sempre
ff a piacere
(Pause) (pausa)
Kuß noch! O teu-re Mut-ter! Lebt wohl!
ba - cio... un al-tro ba - cio... Ad - di - o...
O, le-bet wohl, schützet die ar-me San-ta, lebt wohl, Mutter, lebt
S'io non lor nas-si, fa - te da ma-dre a Santa... Un ba-cio, mamma, ad-
3 calando
rall.
allegro

B.B. 63


Allegro agitato (♩= 160)
kl.Fl.
gr.Fl.
Ob.
Klar.B
Fag.
1.2.
Hör. F
3.4.
Trp. B
Pos.
Tub.
Pk.
T.
1.Viol.
2.Viol.
Br.
Vcll.
Kbss.
zu 2
zu 3
fff
fff marcatissimo
ff
(bricht ab)
(tronca)
wohl!
dio!
(Er entflieht verzweiflungsvoll.)
(Fugge disperatamente.)
Allegro agitato
Allegro agitato

B.B. 63

GIACOMO PUCCINI

Non piangere, Liù

Aria Calafa z I aktu opery *Turandot*


43 a tempo rall.
And.te lento sostenuto ♩=40
Ott.
Fl.
Ob.
C. i.
Fg.
Trb. in Fa
(con Sordina)
Cel.
A.
marcato
IL PRINCIPE (avvicinadosi a Liù con commozione)
Non pian - gere, Liù! Se in un lontano gior - no io t'ho sor -
Vni
Vle
Vc.
Cb.
con Sordina
leggeriss.
sfiorato
con uniti
div.
Arco


rit. col canto a tempo
Ott.
Fl.
C. i.
Cl. in Si♭
in Fa Cr. in Fa
tutti senza Sordina
Trb. in Fa
I.
Cel.
armonici
A.
IL PR.
-ri - - so, per quel sor - ri - so, dol-ce mia fan-ciul - la, m'ascol - ta:
rit. col canto a tempo
Vni
sempre..... pp
Vle
Vc.
Cb.
uniti
sempre..... pp

P.R. 117


Fl.
Ob.
Cl. in Si♭
Fg.
I.
in Fa Cr.
in Fa
III.
Xf.
Cel.
A.
IL PR.
Il tuo Si - gno - re sa - rà, do - ma - ni, for_se so_lo al
Vni
Vle
div.
6
Vc.
Cb.
Pizz.

P. R. 117


44
Fl.
Ob.
C. i.
Fg.
in Fa
Cr.
in Fa
III.
(con Sordina)
I.II.
Trb.
in Fa
III. con Sordina
A.
LIÙ
Noi mor_rem sul - la
IL PR.
mon - do... Non lo la - scia - re, por_ta_lo via con te!
44
Vni
unite
Vle
Arco
Vc.
Cb.


I. espressivo
Fl.
Ob.
espressivo
C. i.
dolce
Cl. in Si♭
Fg.
dolce
in Fa
Cr.
in Fa
Trb. in Fa
A.
LIÙ
stra_da del_l'e_si_lio!
IL PR.
Del_l'e_si_lio ad_dol_ci_sci a lui le
TIMUR
Noi mor_rem!
Vni
Vle
Vc.
Cb.
div.
uniti


45
rall.
Sostenendo
I.
Fl.
Ob.
C. i.
p espress.
Cl. in Si♭
Cl. B. in Si♭
Fg.
p
Trb. in Fa
I.II.
pp
A.
IL PR.
stra - de! Que - sto... que - sto, o mia po - ve - ra Liù, al tuo pic - co - lo
45
rall.
Sostenendo
Vni
p dolce espress.
Vle
Vc.
p espress.
Cb.
div.
p

P. R. 117


Fl.
Ob.
C. i.
Cl. in Si ♭
Cl. B.
Fg.
C. Fg.
in Fa Cr. in Fa
Trb. in Fa
A.
IL PR.
Vni
Vle
Vc.
Cb.
a 2
I.
espress.
molto espress.
cuo - re che non ca - de chie - de co -
divisi
uniti
divise
unite
mf ben sostenuto il suono
mf molto espress.


126
cresc.
a 2
Fl.
Ob.
C. i.
Cl. in Si♭
a 2
Cl. B. in Si♭
Fg.
C. Fg.
in Fa
Cr.
in Fa
marcato
marcato
Trb. in Fa
I.
A.
a 2
IL PR.
-lu - - i che non sor - ri - - de più...
divisi
cresc.
Vni
Vle
Vc.
Cb.


ritenuto
Ott.
Fl.
Ob.
C. i.
Cl. in Si♭
Cl.B. in Si♭
Fg.
C. Fg.
in Fa Cr.
in Fa
III.
in Fa
senza Sordina
Trb.
senza Sordina
in Fa
Trbn.
Trbn.Cb.
Tp.
A.
IL PR.
che non sor - ri - de più!
ritenuto
Vni
uniti
uniti
div.
Vle
unite
uniti
Vc.
uniti
Cb.

PIETRO MASCAGNI

O Lola bianca come fior di spino

Aria Turiddu z I aktu opery *Cavalleria Rusticana*


Siciliana
Hrf. (a. d. B.)
p
Turiddu (hinter dem Vorhang)
(a sipario calato)
mf
O Lo - la, ro - sen-gleich blühn dei - ne Wan - gen,
O Lo - la c'hai di lat - - ti la cam - mi - sa
O Lo - la, bian-ca co - - me fior di spi - - no,
affrett. col canto
a tempo
f
mf
T.
affrett.
a tempo
mf
rot wie die Kir-schen leuch-ten dei - ne Lip - pen;
si bian-ca e rus - sa co - - mu la ci - ra - sa,
quan-do t'af - fac - ci tu, s'af-fac-cia il so - le;
wer vom Mund dir Küs-se darf
quan-nu t'af-fac - ci fai la vuc-ca a
chi t'ha ba-cia - to il lab - bro por - po -
rit.
a tempo
f
rit.
a tempo
nip - pen,
ri - sa,
ri - no
trägt nach dem Pa - ra - die - se kein Ver - lan - - - - gen.
bi - a - tu cu - i ti dà lu pri - mu va - - - - sa!
gra - zia più bel - la a Di - o chie - der non vô - - - - le.
affrett.
a tempo
poco rit.
f
ff
mf
affrett.
a tempo
poco rit.
f
mf
Wohl steht vor dei - ner Tür ein war - nen - des Mal,
Ntra la puor - ta tua... lu san-gu è spa - su,
C'è scrit - to san - gue so - pra la tua por - ta,
den-noch, ach, lieb ich
ma nun me mpuor - ta
ma di re - star - ci a


Hrf. (a. d. B.)
T.
col canto
ff
stentando
ff
dich zu mei - ner Qual,
si ce muo-ru ac-ci - su
me non me n'im-por - ta;
und oh-ne Zau-dern eilt' ich zur Höl - le,
e s'id-du muo-ru e va - ju'n pa-ra-di - su
se per te mo-jo e va-do in pa-ra-di - so,
p
portando
fänd ich im Pa - ra-dies nicht dein hol-des Ant - - litz,
si nun ce truo-vu a tti-a, man-cu ce tra - - su...
non c'en-tro se non ve-do il tuo bel vi - - so...
und oh-ne Zau-dern eilt' ich zur
e s'id-du muo-ru e va - ju'n pa-ra-
se per te mo-jo e va-do in pa-ra-
Höl - le, fänd ich im Pa - ra-dies nicht dein hol-des Ant - - litz.
di - su si nun ce truo-vu a tti-a, man-cu ce tra - - su...
di - so, non c'en-tro se non ve-do il tuo bel vi - - so...
p dolciss. portando
Ah!
Ah!
Ah!
allantanandosi
sempre diminuendo poco a poco
portando
allantanandosi
perdendosi
Ah!
Ah!
Ah!
ah!
ah!
ah!
ah!
ah!
ah!

B.B. 63

GIACOMO PUCCINI

Recondita armonia

Aria Cavaradossiego z I aktu opery *Tosca*


I.II.
18 Più lento
Fl.
III.
Ob.
Cl. in Si ♭
Fag.
Arpa
CAV.
contenente una miniatura e gli occhi suoi vanno dal medaglione al quadro)
Re con - di.ta ar.mo - ni - a
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
arco
pizz.
divisi
Sostenendo
rall.
di bel.lez.ze di - ver - se!..
E bru - na Flo - ri - a, l'ar.den.te a.man.te
divise
unite
uniti


26
a tempo
Ob.
Cl. in Si ♭
Timp.
Arpa
CAV.
I.
dolcemente cantando
dolcemente
mi - a, e te, bel - ta - de i -
SAGRESTANO
(a mezza voce brontolando)
(s'allontana per prendere l'acqua onde pulire i pennelli)
Scherza coi fanti e lascia stare i san - ti ...
a tempo
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
I. solo
gli altri
sulla tastiera
pizz.
Fag.
-gno - ta, cin - ta di chiome bion - del..
uniti
p.n.


Ob.
I.
II.
in Si ♭
Cl.
I.
II.
in Si ♭
p
Fag.
I.
II.
Arpa
f
CAV.
Tu az - zur - ro hai l'oc - chio, To - sca ha l'oc. - chio
Viol.
uniti
V.le
tutti
arco
pizz.
Vc.
Cb.


19 Lo stesso movimento
I. II.
pp
p
Fl.
III.
p
Cb.
I.
pp
pp
Cl. in Si ♭
pp
p
Cl. b. in Si ♭
p
Fag.
I.
pp
Arpa
p
armonici
pp
naturali
CAV.
ne - ro!
L'ar-te nel suo mi - ste - ro le di-
(ritornando dal fondo e come scandaliz-zato dice:)
SAGRESTANO
(riprende a lavare i pennelli)
Scherza coi fanti e lascia stare i san-ti!
19 Lo stesso movimento
via sordina
Viol.
via sordina
via sordina
Vle
via sordina
Vc.
Cb.


I. Tempo
col canto
a 2
Fl.
Ob.
C.Ingl.
Cl. in Si ♭
Cl. b. in Si ♭
Fag.
in Fa Corni in Fa
Timp.
Arpa
CAV.
rall.
-verse bellezze insiem con-fon - de: ma nel ri-trar co - ste - i...
SAGR.
Queste diverse gon - ne
I. Tempo
col canto
arco
pizz.
Viol.
Vle
Vc.
Cb.
tremolo fitto
divisi


30
allarg. col canto
I. II.
a 2
Fl.
III.
Ob.
C.Ingl.
Cl. in Si ♭
Cl.b. in Si ♭
Fag.
in Fa Corni
in Fa
Timp.
Arpa
allarg.
rit.
CAV.
il mio so - lo pen - sie - ro, ah! il mio sol pen - sier sei tu! To - sca sei
SAGR.
che fanno concor - ren - za alle Madonne mandan tan - fo d'infer - no.
allarg. col canto
con anima
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
arco
uniti


Fl.
Ob.
C.Ingl.
Cl. in Si ♭
Cl.b. in Si ♭
Fag.
in Fa Corni in Fa
Timp.
Arpa
CAV.
SAGR.
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
I.II.
III.
I.
a 2
a tempo
dim.
appena sensibile
(continua a dipingere)
tu!
(asciuga i pennelli lavati, non senza continuare a borbottare)
Scherza coi fanti e lascia stare i san - ti!
dolcissimo
divisi
pizz.

GIACOMO PUCCINI

Nessun dorma

Aria Calafa z III aktu opery *Turandot*


rall.
C.i.
Cl.B. in Si♭
Fg.
pespress.
I.
(con Sordina)
in Fa Cr.
in Fa
pespress.
(con Sordina)
I.II.
Trb. in Fa
pp
Tp.
T.-T.
pp
A.
G.Gr.
(ancora più lontano)
CORO
(più lontano)
Nes - sun dor - ma! nes - sun dor - ma!
(più lontano)
Nes - sun dor - ma! nes - sun dor - ma!
Nes - sun dor - ma! nes - sun dor - ma!
IV. Corda
rall.
pespress.
Vni
Vle
Vc.
Cb.


Andante sostenuto
Fl.
Ob.
Cl. in Sib
Cl.B. in Sib
Fg.
iń Fa
Cr. in Fa
Trb. in Fa
Trbn.
I.II. con Sordina
Cel.
A.
IL PRINCIPE
Nes-sun dor-ma!... nes-sun dor-ma!... Tu pure, o Prin-ci-
Andante sostenuto
III. Corda (sfiorato)
Vni
Pos. Nat.
Vle
Vc.
Cb.
div.


Fl.
Ob.
Cl. in Si♭
Cel.
A.
IL PR.
-pes - sa, nella tua fred - da stan - za guar - di le stel - le che tre - ma - no d'a - mo - re e di spe -
dim.
Vni
Vle
Vc.
Cb.
Pizz.
Arco
Pizz.
Arco
dim.
uniti Pizz.
div.
Cl.B. in Si♭
Fg.
Cr. in Fa
A.
IL PR.
- ran - za!
Ma il mio mi - ste - ro è chiu - so in me,
il no - me mio nes - sun sa -
Vni
uniti
Vle
uniti
Vc.
metá
Cb.
Pizz.
Arco

P. R. 117


Fl.
Ob.
C.i.
Cl. in Sib
Cl.B. in Sib
Fg.
C.Fg.
in Fa
Cr.
in Fa
A.
IL PR.
Vni
Vle
Vc.
Cb.
a2
p espress.
espress.
mf
p espress.
p espress.
espress.
p
I.
III.
mf
mf
p
-prà! No, no, sul la tua boc - - ca lo di - rò, quan do la lu - - ce splen de
V
espress.
div.
espress.
div.

P. R. 117


5
I.
Fl.
Ob.
Cl. in Sib
Fg.
in Fa
Cr.
in Fa
Tp.
G.Ch.
Cel.
A.
IL PR.
-rà!
Ed il mio bacio scioglierà il si - len - zio che ti fa mi - a!
5
uniti
div.
sfiorato
Vni
unite
Vle
Pizz. uniti
Arco
Vc.
Cb.
Pizz.


Fl.
Ob.
C.i.
Cl. in Si♭
Cl.B. in Si♭
Fg.
C.Fg.
in Fa
Cr.
in Fa
A.
IL PR.
CORO DONNE
Vni
Vle
Vc.
Cb.
I.
a 2
pp
p
ppp
con anima
Di - le-gua,o
(interno, un po' lontano)
Il no-me suo nes-sun sa - prà...
E noi dovrem, ahi-mè, mo - rir, mo - rir!...
al Ponticello
Pos. Nat.
div.
unite
uniti
Arco

P. R. 117


poco rit. a tempo
poco rit. a tempo
Fl.
Ob.
C.i.
Cl. in Sib
Cl.B. in Sib
Fg.
C.Fg.
in Fa Cr.
in Fa
Trb. in Fa
Tp.
G.Ch.
Cel.
IL PR.
cresc. molto
senza Sord.
a 2
I.II.
not - te!.. tramon-ta - te, stel - le! tramon-ta - te, stel - le! Al-l'al-ba vin - ce - rò! Vin-ce-
Vni
Vle
Vc.
Cb.
uniti
div.
unite


330
poco allarg.
a tempo affrett. rit.
a tempo
affrett. rit.
a tempo
Ott.
Fl.
Ob.
C.i.
Cl. in Sib
Cl.B. in Sib
Fg.
C.Fg.
in Fa Cr. in Fa
in Fa Trb. in Fa
Trbn.
Trbn.Cb.
Tp.
G.C.
A.
IL PR.
-rò!
Vin-ce-rò!
Vni
Vle
Vc.
Cb.
div.
unite
uniti

GIACOMO PUCCINI

E lucevan le stelle

Aria Cavaradossiego z III aktu opery *Tosca*


Cl. in La
Arpa
CAV.
Vle
4 Vc.
Cb.
I.
11
rubando
rit.
rall.
p
dolciss. vagamente
cune linee è invaso dalle rimembranze e si arresta dallo scrivere)
rall. e dim.
rall.
11
pp
And.te lento appassionato molto
I.
rit.
rubando rit.
Fl.
Cl. in La
Cl.b. in La
Arpa
sostenendo
sonoro
armonico
(pensando)
E lucevan le stelle...
And.te lento appassionato molto
con sordina
divisi
uniti
rit. rubando rit.
Viol.
tutte


382
a tempo
I.
Fl.
Cl. in La
Cl.b. in La
Fag.
Arpa
suoni naturali
CAV.
e olezzava la terra, stride a l'uscio del l'orto... e un passo s'ficcava la re na...
Viol.
Vle
II.
a 2
sost.do vagamente
affrett.
rit.
12
rall.
Corni in Fa
con sordina
Entrava ella, fragrante, mi cadea fra le braccia...
tutti
pizz.
Vc.
Cb.


Cl. in La
Cl.b. in La
Fag.
Corni in Fa
Arpa
CAV.
Viol.
Vle
Vc.
rit.
p
pp
marcato
con grande sentimento
vagamente
Oh! dolci baci, o languide ca _ rezze, mentr'io fremen _ te le bel _ le forme disciogliea dai
vagamente
pp con grande sentimento
divise
arco
via la sordina
ve _ li!
Svani per sempre il sogno mio d'a _ mo _ re... l'o _ ra è fug _ gi _ ta

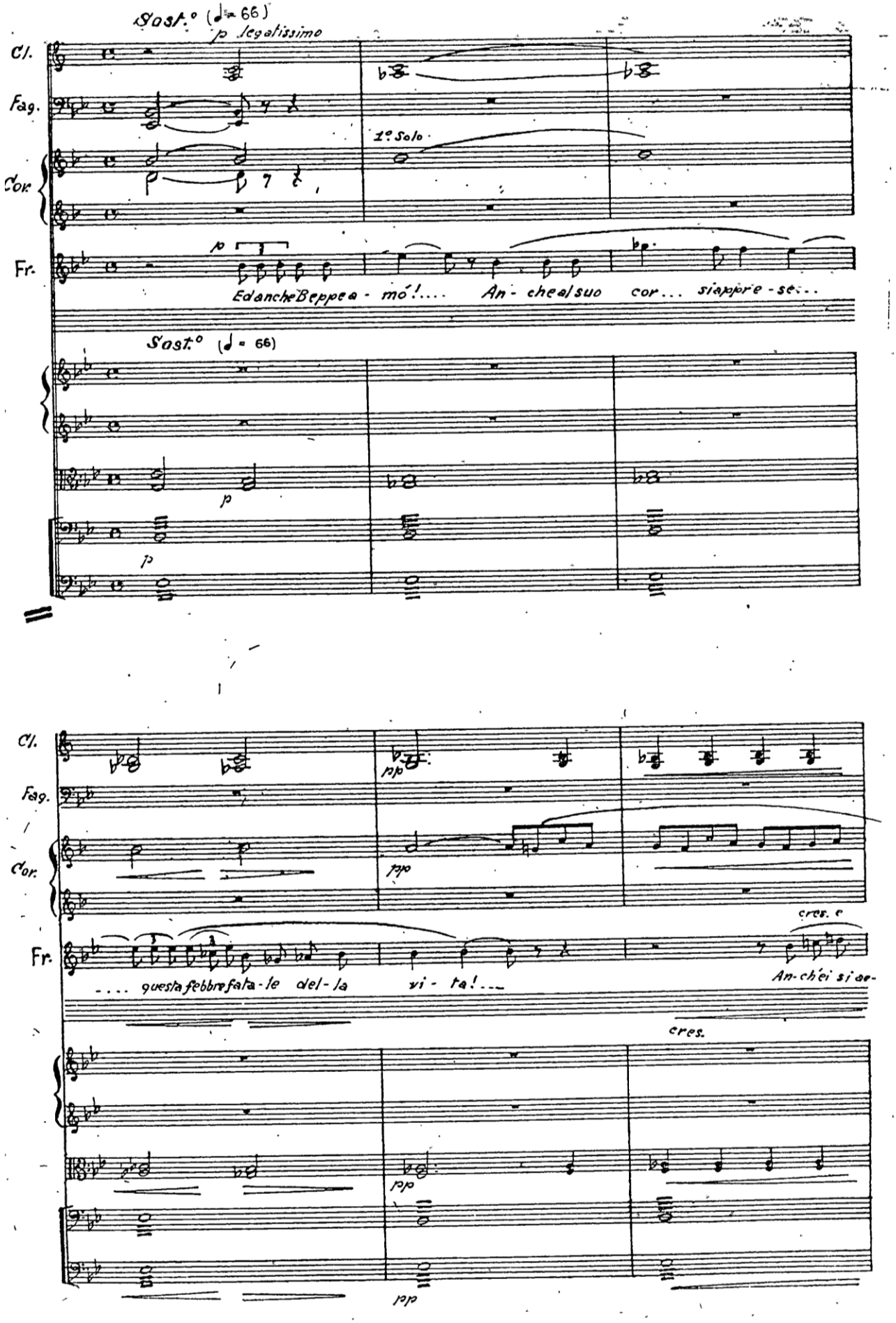

384
Sostenuto e cresc. con slancio
I.II.
stent. un poco
a 2
affrett.
13
Fl.
III.
Ob.
I.
C.Ingl.
Cl. in La
f con anima
Cl.b. in La
Fag.
C.Fag.
senza sord.
in Fa Corni in Fa
pppppp
G.C.
Arpa
stent. un poco con anima
CAV.
_ e muoio di_spe_ra_to!..
e muoio di_spe_ra_to!
E non ho amato mai tanto la
Sostenuto e cresc. con slancio
Viol.
unite
divise
Vle
Vc.
pizz.
Cb.


I.II.
rit.
col canto
Lento
(sempre a 2)
rall.
III.
Fl.
Ob.
a 2
Cl. in La
Cl.b. in La
Fag.
C.Fag.
Tr^ni
Timp.
Arpa
CAV.
(scoppia in pianto coprendosi il volto colle mani)
vi_ta, tanto la vi_ta!..
rit.
col canto
Lento
rall.
via sordina
Viol.
V^le
Vc.
Cb.
arco

PIETRO MASCAGNI

Ed anche Beppe amò

Aria Fritza z III aktu opery *L'amico Fritz*


Sost.° (♩= 66)
p legatissimo
Cl.
Fag.
1° Solo
Cor.
Fr.
Ed anche Beppe a - mó!.... An - che al suo cor... si apprie - se...
Sost.° (♩ = 66)
p
p
Cl.
Fag.
Cor.
Fr.
ppp
ppp
cres. e
.... questa febbre fata - le del - la vi - ta!....
An-ché i si ae-
cres.
ppp
ppp


Cl.
Fag.
Cor.
cres. allarg.
rall.
Sostenutiss.
Fr.
allarg.
p rall.
-ce - se del male che de- ti - zia... e fa sof - frir!
1° solo
cres. allargando
Sostenutiss.
pp
9 Larghissimo e molto sostenuto
Oa- - mo - re, o bella luce del co - re, fiammella e -
col canto
div.
col canto


351
cres. sost.°
dim.
Fr.
-ter - na cheil mondo hain sé,... mesta ca- - rezza, tieto dolore la vi- ta éin
i primi 4 soli
cres.
cres.
dim.
Un poco meno 1°
Ob.
Cl.
pp
Fag.
Arpe
Fr.
-te!
Blanolaélalu- ce cheanotte scen- de,
Tutti
Tutti ppp
unite
Tutti ppp
Tutti ppp


Sost.°
Ott.
Fl.
Ob.
poiú sentito
1°
Cl.
crea
Fag.
Cor.
Tr.e
Trb.i
Timp.
Arpe
più sentito
più sentito
Fr.
sfolgoreilso - le possenteo - - gnori;
pa- reil tuo raggio... per tutti
Sost.°


Ott.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.e
Trb.i
Timp.
Arpe
Fr.
animando
rall.
con anima
1.o Solo
splendo, lu-ce del cor.!..
lu-ce del cor.!...
pp


1° Tempo
Ott.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.e
Trb.i
Timp.
Arpe
con grande sentimento
Fr.
Oh! splendi, e-terna limpida fa-ce, spandi-tio
1° Tempo
divisi con 8.a
div.
uniti


Ott.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.e
Trb.i
Timp.
Arpe
Fr.
cres. assai f f sost. col canto
poco affrett.
cres. assai f molto sost.°
poco affrett.°
pal-pito gene-ra- tor!... Oh can-ta can- ta l'inno di pa-ce! La vi- tac'a-
con 8.a
div.
uniti
cres. assai f f sost. col canto
poco affrett.


356
Sost.°
rall.
a tempo
Ott.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.e
Trb.i
Timp.
Arpe
1.° Solo
p dolcissimo
Basso
Fr.
-mor! la vi- ta é a - mor!
Amor, ... a - mor!
con 8.a
col canto
divisi


10
Ott.
Fl.
Ob.
Cl.
1.° Solo
rall.
pp
Fag.
Cor.
Tr.e
Tr-b.i
Arpe
rall.
Fr.
Recit.°
David
(dasè)
L'amico Fritz fantasti-ca d'a-
rall.
10

GIACOMO PUCCINI

Donna non vidi mai

Aria Des Grieux z I aktu opery *Manon Lescaut*


And.te lento ♩= 63
III.
Fl.
I. II.
pp
pp
C.Ing.
Cl.tti
in Sib
pp
Fag.
in Fa
Corni
in Fa
III.
Arpa
pp
8
DES GRIEUX
Don - na non vi - di ma - i si - mi - le a que - sta!.....
Viol.
gli altri div.
I.leggio
V.le
pizz.
Vc.
pizz.
Cb.
And.te lento ♩= 63


III.
cresc.
Fl.
I. II.
Ob.
I.
C.Ing.
Clti
in Si♭
Fag.
Arpa
D.G.
A dir - le: io t'a - mo, a nuo-va vita l'alma mia si de - sta.....
cresc.
Viol.
unite
div.
Vle
arco
Vc.
Cb.


90
34
rall.
a tempo
III.
Fl.
I.II.
I.
Ob.
C.Ing.
Cl.tti in Sib
Corni in Fa
con sordina
pp
espress.
Arpa
p con semplicità
rall.
a tempo
D.G.
«Manon Lescaut mi chia - mo!»
Co - me que - ste pa.
tutti con sordina
uniti
div.
Viol.
V.le
I.solo
II.solo
III.solo
gli altri
Vc.
Cb.
34


Ob.
(2° Oboe in mancanza del Corno ing.)
C. Ing.
Corni in Fa
I.
Arpa
D. G.
-ro - le pro - - fu - - ma - - te..... mi va-gan nel - lo
Viol.
V.le
I.
II.
Vc.
III.
gli altri
Cb.


92
Fl.
Ob.
Fag.
in Fa
Corni
in Fa
Arpa
D. G.
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
III.
I.II.
a 2
con sordina
ten.
spir - to e a - sco - se fi - brevanno a ca - rez - za - re.....
I.
II.
III.
gli altri
arco


III.
poco rall:
atempo
Fl.
I. II.
tr
p
Ob.
Fag.
Arpa
D.G.
O susur - ro gen. - - til, dehi non cessar, dehi non ces - sa - re!
Viol.
ppp
V.le
div.
unite
I.
II.
Ve.
III.
gli altri
pizz.
arco
Cb.


94
35
III.
Fl.
I. II.
Ob.
Cl.ne in Sib
Fag.
II.
Corni in Fa
I. II. III.
con sordina
Arpa
D. G.
con anima
O susur - - ro gen - til,..... deh! non ces - sa - - re, deh!non ces -
Viol.
uniti
uniti
V.le
disise
uniti
Vc.
Cb.
pizz.
35


III.
pmolto
ff
pp
Fl.
a 2
I. II.
p
Ob.
Cl.tti in Si♭
Cl.ne in Si♭
Fag.
molto
in Fa
Corni
senza sordina
in Fa
cres. molto
Tr.ni
Arpa
D.G.
con anima
-sar!.....
«Manon Lescaut mi chia- -mo!.....»
Viol.
cres. molto
V.le
cres.
div.
Vc.
Cb.
arco
pizz.


96
rall.
affrett.
rit.
♩=108
Allegretto mosso
III.
Fl.
I. II.
a 2
I.
Ob.
C. Ing.
Cl.tti in Sib
Fag.
in Fa
Corni
in Fa
Tr.ni
II. III.
D. G.
pp dolciss.
rall:
con slancio
(rimanendo estatico)
Su_surro gentil, deh! non cessar! deh! non ces - sar!..... deh! non ces - sar!
senza sordine
Viol.
V.le
unite
uniti
Vc.
Cb.
arco
pizz.

GIACOMO PUCCINI

Mario! Mario! Mario!

Duet Toski i Cavaradossiego *Mario! Mario! Mario***!** z I aktu opery *Tosca*


46
Fl.
Ob.
Cl. in La
in Fa Corni in Fa
(incoraggiando Angelotti lo spinge verso la Cappella)
CAV.
vi_no.
Presto!
ANG.
Grazie!
pizz.
Viol.
divise
V.le
Vc.
Cb.
affrettando
mutano in Sib
Fag.
TOSCA
(stizzita)
rall.
Ma _ rio! Ma _ rio! Ma _ rio!
(fingendosi calmo, apre a Tosca)
Presto!
(Angelotti entra nella Cappella)
Son
Gra_zie!
unite


25
Andantino sostenuto ♩ = 56
solo
I.
p dolcissimo
II.
III.
Fl.
ppp
pp
in Sib Cl.
in Sib
Cl. b.
in Sib
Fag.
Celeste
p
pp le note della m.d.
pf la m.d.
Arpa
f
ben marcato il basso
marcato il basso
(entra con una specie di violenza, guardando intorno sospettosa)
(lo respinge bruscamente)
TOSCA
(si appressa a Tosca per abbracciarla)
CAV.
qui!
25
Andantino sostenuto ♩ = 56
pizz.
Viol.
pppp
V.le
I.solo arco
Vc.
I.solo pizz.
Cb.
ppppp


I.
II.
III.
Fl.
I.
in Sib
Cl.
II.
in Sib
Cl. b.
in Sib
pp
Fag.
pp
dolce
II.
Celeste
pp la m.d.
Arpa
f marcato il basso
TOSCA
Perchè chiuso?
A chi parlavi?
Altre parole bisbi-
(con simulata indifferenza)
CAV.
Lo vuole il Sa - gre - sta - no...
A te!
Viol.
Vle
Vc.
Cb.


Fl.
Ob.
C.Ingl.
in Si♭ Cl.
in Si♭ Cl.
Cl. b. in Si♭
Fag.
C.Fag.
Cel.
Arpa
TOSCA
-gliavi. Ov'è?... Colei!...Quella donna!...Ho udito i lesti passi e un fruscio di ve - sti... Lone - ghi?
CAV.
Chi?
Sogni!
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
accel.
a tempo
arco
al ponticello
p.n.
tutti
pizz.
tutti arco


50
Fl.
Ob.
C.Ingl.
in Sib Cl.
in Sib
Cl.b. in Sib
Fag.
C.Fag.
in Fa Corni in Fa
Arpa
TOSCA
CAV.
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
col canto
a tempo
con sordina
le note della m.d.
ben marcato il basso
(con dolce rimprovero)
rit.
Oh! innanzi la Madonna...
No, Mario mio,
(con passione)
(tenta baciare Tosca)
Lonegoe t'a.mo!
dim.
divisi
ppp dolcissimo
pizz.
arco


Fl.
Ob.
I.
II.
in Si b
Cl.
in Si b
Cl. b.
in Si b
Fag.
Corni
in Fa
I.II.
Arpa
pp la m.d.
pp la m.d.
marcato il basso
marcato il basso
(s'avvicina lentamente alla statua della Madonna e dispone con arte intorno ad essa i fiori che ha portato con sè)
(s'inginocchia e prega con grande devozione)
TOSCA
la_scia pria che la pre_ghi, che l'in_fio_ri...
Viol.
via sordina
V.le
via sordina
Vc.
Cb.


52
poco rit.
rall:
Fl.
Ob.
C.Ingl.
in Sib
Cl.
in Sib
Cl.b.
in Sib
via sordina
in Fa
Corni
in Fa
via sordina
Cel.
Arpa
(segnandosi, si alza)
(a Cavaradossi, che intanto si è
TOSCA
Ora
poco rit.
rall:
pizz.
Viol.
uniti
pizz.
unite
pizz.
V.le
I. solo
Vc.
divisi
arco
pizz.
Cb.


Andante piuttosto lento
Fl.
Ob.
Cl. in Sib
avviato per riprendere il lavoro)
TOSCA
stammi a sentir... stasse_ra can_to,
ma è spetta_co_lo breve- Tu m'a_spet_ti sull'uscio della
Andante piuttosto lento
Viol.
V.le
Vc.
arco
tutti
27
All.o vivo
Meno
Fl.
Ob.
C.Ingl.
Cl. in Sib
Cl.b. in Sib
Fag.
Corni in Fa
a2
sostenendo
TOSCA
CAV. scena è alla tua villa an_diam so_li so_let_ti.
(che fu sempre sopra pensiero)
E lu_na piena ed
Stas_se_ra?!
27
All.o vivo
Meno
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
pizz.
uniti


54
un poco tratt.
Fl.
in Sib Cl.
in Sib
Fag.
in Fa Corni in Fa
Cel.
Arpa
TOSCA
(si siede sulla gradinata presso a Cavaradossi)
il notturno ef-fluvio flore-al ___ i-nebria il cor.
Non sei con-ten-to?
un poco tratt.
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
arco
pizz.


Lentamente
affrett.
28
Mosso
Lento
rall.
Fl.
Ob.
Cl. in Si♭
Cl.b. in Si♭
Fag.
in Fa
Corni
in Fa
TOSCA
(colpita dall'accento freddo di Cavaradossi)
Tornalo a dir!
(stizzita)
Lo di_ci male,
rall. dolce
lo dici male:
CAV. (distratto)
Tanto!
Tanto!
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
arco
pizz.
All.o moderato ♩= 116
rit.
Cel.
Arpa
(carezzevole)
non la so - spi - ri la no - stra ca - set - ta... che tutta a_sco - sa nel ver - de ci a -


a tempo
I.
Fl.
ILIII.
Ob.
Cl. in Sib
Fag.
in Fa
Corni
in Fa
III.
Cel.
Arpa
a tempo
TOSCA
-spetta? ni-do a noi sacro, ignoto al mondo inter, pien d'amore e di mister?
a tempo
arco
Viol.
pizz.
V.le
Vc.
Cb.
ppp


29
allargando..... a tempo
Fl.
I.
II.III.
Ob.
C.Ingl.
in Si♭ Cl.
Cl. b. in Si♭
Fag.
in Fa Corni
armonioso
Arpa
TOSCA
Al tuo fian - co sen - ti - re per le si_len-
Viol.
pizz.
V.le
arco
Vc.
Cb.


Ob.
Cl. in Sib
Cl.b. in Sib
Fag.
Arpa
TOSCA
-zio - se stel-la-teombre,sa - lir levo - ci del - le co - - sel...
pizz.
Viol.
V.le
Ve.
Cl. in Sib
Cl.b. in Sib
Fag.
Arpa
armonioso
accentato
TOSCA
Dai bo - schi e dai ro-
Viol.
arco
V.le
arco
Ve.
pizz.
Cb.


Fl.
Ob.
Cl. in Sib
Cl.b. in Sib
Fag.
in Fa Corni in Fa
Cel.
Arpa
TOSCA
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
riten.
a tempo
pizz.
arco
col canto
rall.
(con intenzione)
stentando
stentato
ve - ti, dal_l'ar - se er - be, dal_l'i - mo dei franti se_pol_cre_tio_do_ro - si di
ti - mo, la notte escon bi_sbi_gli di mi_nu_scoli a_mo_ri e per_fi_di con_si - gli


30
poco rit.
Fl.
I.
II.
Ob.
mf
p
in Sib
Cl.
in Sib
Fag.
in Fa
Corni
in Fa
III.
Opp.
cuo - ri...
TOSCA
che am - mol - li - sconoi cuo - ri...
Fio - rite, o campi immen - si, palpi -
Viol.
con anima
V.le
arco
pizz.
Vc.
Cb.


a tempo
poco rit.
a tempo
Fl.
Ob.
in Sib Cl.
in Sib Cl.
Cl.b. in Sib
Fag.
in Fa Corni in Fa
Cel.
TOSCA
rit.
-ta - te au - re ma - ri - ne, au - re ma - ri - ne nel lu - na re al - bor!
a tempo
pizz.
arco
poco rit.
ppp
Viol.
V.le
Vc.
Cb.


62
allarg. un poco
cresc.
a 3
Fl.
Ob.
C.Ingl.
in Sib Cl.
in Sib Cl.
Cl.b. in Sib
Fag.
C. Fag.
in Fa Corni
in Fa
Tr.be in Fa
Tr.ni
Timp.
Arpa
TOSCA
espress.
Ah pio - vete volut - tà, vôlte stella - te!
Ar - de in Tosca un folle amor!
con anima
CAVARADOSSI
Ah! M'av -
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
pizz.
arco
con anima, espr.
ff


a tempo
I.II.a 2
dim.
Fl.
III.
Ob.
I.
II.
C.Ingl.
p
pp
inSi♭
Cl.
inSi♭
mutano in La
Cl.b.
inSi♭
Fag.
C. Fag.
inFa
Corni
inFa
Timp.
Arpa
(armonici)
suoni naturali
(con abbandono)
TOSCA
Ardea Tosca nel sangue il folle amor!...
CAV.
-vin-ci ne' tuoi lac-ci, mia si - re - na,
mia si-re-na, ver-
a tempo
dim.
vellutato
I.solo
tutti con sord. tranne il I.
Viol.
I.sola
tutti con sord. tranne la I.
V.le
tutti pizz.
Vc.
Cb.
pizz.


col canto
I.
31
a tempo
Ob.
I.
in La
Cl.
II.
in La
dim.
p
Cl.b.
in Sib
muta in La
I.
Fag.
II.
f
in Fa
Corni
in Fa
Arpa
(reclinando la testa sulla spalla di Cavaradossi, che quasi subito si allontana un poco guardando verso la parte donde uscì Angelotti)
rall. molto
dolcissimo
pp
TOSCA
O mio amo-re!
rall. molto
CAV.
-rò!...
Or lasciami al la-
31
a tempo
tutti senza sordina
col canto
deciso
6
pizz.
Viol.
tutti senza sordina
tutte senza sordina
V.le
arco
Vc.
Cb.


Fl.
Ob.
Cl. in La
Cl b. in La
Fag.
C.Fag.
Corni in Fa
TOSCA
CAV.
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
(sorpresa)
Mi di_scacci?...
(stizzita alzandosi)
Vado,
-vo - ro.
Urge l'o - pra,
lo sai!
arco
pizz.
rall.
a tempo
32
dolce
(s'allontana da Cavaradossi, poi voltandosi per guardarlo, vede il
va_dol..
cresc.


66
(giusto il valore)
Fl.
Ob.
C.Ingl.
Cl. in La
Cl.b. in La
Fag.
in Fa Corni in Fa
Tr.be in Fa
Tr.ni
Timp.
I. p dolce
quadro, ed agitatissima ritorna presso Cavaradossi)
TOSCA
Chi è quella don_na bion_da las_sù?
Viol.
divisi
uniti
V.le
Vc.
Cb.


Ob.
Cl. in La
Fag.
TOSCA
È troppo bel - la!
CAVARADOSSI (calmo)
La Mad_da - le - na. Ti piace?
(ridendo ed inchinandosi)
Pre_zioso e - lo - gio.
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
pizz.
33 a tempo
Fl.
col canto
(sospettosa)
quasi a piacere
Ri_di? Quegl'occhi cilestrini già li vi_di...
(cerca di ricordarsi)
A -
CAV.
(con indifferenza)
Ce n'è tanti pel mon - do!...


68
I.
I.II.
dim.
Fl.
III.
Ob.
II.
C.Ingl.
Cl. in La
a 2
Cl.b. in La
Fag.
C.Fag.
TOSCA
(sale sull'impalcato)
(trionfante)
-spetta...
a - spetta...
È l'At-ta-
Viol.
Vle
Vc.
Cb.
arco


Lo stesso mov.to agitando un poco
Fl.
Ob.
C.Ingl.
Cl. in La
Cl.b. in La
Fag.
C.Fag.
in Fa Corni in Fa
Tr.be in Fa
Tr.ni
Timp.
a 2
I.II.
III.
I.
FOSCA
(vinta dalla gelosia)
(piangendo)
-van - ti!,...
La ve-di? T'ama? Tu l'ami? tu l'ami?
CAVARADOSSI
(ridendo)
(procura di calmarla)
Bra-va!...
Fu puro
Lo stesso mov.to agitando un poco
trem. fitto
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
f subito p


Fl.
I. II.
Ob.
a2
Ingl.
Cl. inLa
Cl.b. inLa
Fag.
inFa Corni inFa
I.
III.
(non ascoltandolo, con ira gelosa)
TOSCA
Quei pas - si?
e quel bi - sbi - glio!
Ah!
Qui sta -
CAV.
caso...
con anima
dim.
Viol.
subito p
pizz.
arco
Vle
Vc.


Fl.
Ob.
C.Ingl.
Cl. in La
Cl.b. in La
Fag.
in Fa Corni in Fa
Tr.be in Fa
Timp.
TOSCA
va pur o - ra! Ah! la ci - vet - ta!
(minacciosa)
A me, a me!
CAV.
Vien vi_a!
Viol.
Vle
Vc.
Cb.
a 3
a 2
I.
pizz.
arco


72
34
Ob.
Cl. in La
Cl.b. in La
a 2
Fag.
C.Fag.
I.
Arpa
CAV.
(serio)
La vi.di ie - ri, ma fu pu.ro ca - so... A pregar qui ven - ne..non vi.sto la ri -
34
Viol.
Vle
Vc.
Cb.
I.
a 3
Fl.
Ob.
C.Ingl.
Cl. in La
Cl.b. in La
Fag.
I.
Corni in Fa
con sordina
IV.
TOSCA
(sempre cogli occhi rivolti al quadro)
Giu - ra!!
Co - me mi guar - da fi - so!
Di
CAV.
(serio)
(spinge dolcemente Tosca a scendere la gradinata)
.tras - si...
Giu - ro!
Vien vi - a...
Cb.


35
Fl.
I.
Ob.
II.
C.Ingl.
I.
in La
Cl.
II.
in La
Cl.b.
in La
I.
Fag.
IV.
Corni
in Fa
muta in Si♭
muta in Si♭
muta in Si♭
(discende all'indietro tenendo alte le sue mani in quelle di Cavaradossi senza cessare di guardare il quadro)
(con dolce rimprovero)
rall.
TOSCA
me, bef - far - da, ri - de!
Ah, que gli occhi!
(tiene Tosca affettuosamente presso di sè, fissandola negli occhi)
CAV.
Fol - li - a!
Qual occhio al
35
con sordina
rall.
via sord.
Viol.
con sordina
via sord.
con sordina
via sord.
V.le
Vc.
Cb.
p
pizz.
p


74
And.te sostenuto ♩. = 56
I.II.
a 2
Fl.
III.
pp
in Si♭
Cl.
I.
II.
in Si♭
Cl.b.
in Si♭
pp
I.
Fag.
II.
pp
pp
C.Fag.
pp
in Fa
Corni
in Fa
I.
pp
pp
Arpa
pp
armonioso
CAV.
mon - do pò star di pa - ro al - l'arden - te oc - chio tuo ne - ro?
And.te sostenuto ♩. = 56
Viol.
div.
p
morbido
uniti
div.
uniti
V.le
div.
p
unite
morbido
Vc.
div.
p
morbido
Cb.
arco
p


75
col canto
I.II.
cresc.
Fl.
III.
I.
Ob.
II.
C.Ingl.
in Sib
Cl.
II.
in Sib
Cl.b.
in Sib
I.
Fag.
II.
C.Fag.
in Fa.
Corni
in Fa.
Timp.
Arpa
con calore e cresc.
allarg.
CAV.
È qui che l'es - ser mio, che l'es - ser mi - o s'af - fi - sa in - te - ro
cresc.
divisi
col canto
Viol.
divisi
Vc.
uniti
Cb.
pizz.


76
I.II. Largamente
molto espressivo
a 2
p
con anima
III.
I.
II.
Fl.
Ob.
C.Ingl.
pmolto espressivo
Cl. in Si ♭
Cl.b. in Si ♭
Fag.
pp
C.Fag.
in Fa Corni in Fa
IV.
Arpa
con grande espressione
CAV.
Oc - chio all'amor so - a - ve, al - l'i - ra fie - - - - - ro qual altro al
Largamente uniti
molto espressivo
Viol.
V.le
Largamente
Vc.
Cb.


Fl.
Ob.
C.Ingl.
in Si♭
Cl.
in Si♭
Cl.b.
in Si♭
Fag.
in Fa
Corni
in Fa
Arpa
CAV.
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
poco rall.
rit.
a tempo
p dolcissimo
pp
uniti
mon - do può star di pa - ro al - l'occhio tuo ne - - - - - ro?


36
rall:.....
Lento
Fl.
Ob.
C.Ingl.
in Si♭ Cl.
Cl.b. in Si♭
muta subito in La
Fag.
in Fa Corni
in Fa
(rapita, appoggiando la testa sulla spalla di Cavaradossi)
TOSCA
dolce, ma sentito ed espressivo
(maliziosamente)
Oh, come la sai be - ne l'ar-te di far tia ma - re!... Ma... falle gli occhi ne-ri!...
dolce espress.
arco
pizz.
Viol.
V.le
Vc.
Cb.


37 And.te moderato
Andante mosso 𝅗𝅥.=60
Fl.
Ob.
in La Cl.
in La
Fag.
Arpa
TOSCA
Si, lo sen . to, ti tor .
CAVARADOSSI
(teneramente)
Mia ge . lo . sa!
37 And.te moderato
Andante mosso 𝅗𝅥.=60
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
divisi
uniti
pizz.


80
Ob.
in La Cl.
in La
Cl.b. in La
Fag.
in Fa Corni
in Fa
Arpa
TOSCA
.men . to sen - za po - - sa.
Cer.ta so . no
CAV.
Mia ge - - lo - - sa!
Viol.
Vle
Vc.
Cb.
arco
arco
arco
arco


Fl.
Ob.
C.Ingl.
in La Cl.
in La Cl.
Cl.b. in La
Fag.
in Fa Corni
in Fa Corni
Arpa
TOSCA
del per.do - no, cer - ta so - no del per - do - no se tu
CAV.
Mia ge.lo - sa!
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
cresc.
poco rall.
a tempo
a 2
pizz.
arco


82
poco rit.
a tempo
Fl.
Ob.
C.Ingl.
Cl. in La
Cl.b. in La
Fag.
in Fa Corni in Fa
Timp.
Arpa
TOSCA
guar - di al mio do - lor!
CAV.
Mia To - sca i - do - la - tra - ta, o - gni
poco rit.
a tempo
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
arco
pizz.
pizz.


I.II.
a 2.
Fl.
III.
I.
Ob.
II.
C.Ingl.
Cl.
in La
Cl.b.
in La
I.
Fag.
II.
C.Fag.
p
in Fa
Corni
in Fa
Arpa
mf
TOSCA
Cer - - ta so - - no
CAV.
co - sa in te mi pia - - ce; l'i - - - ra au - - -
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
arco


84
poco rall.
a tempo
cresc.
poco rit.
a tempo
sostenendo
dim.
Fl.
Ob.
C.Ingl.
Cl. in La
Cl.b. in La
Fag.
C.Fag.
in Fa
Corni
in Fa
Tr.be in Fa
Tr.ni
Tr.ne b.
Timp.
Arpa
TOSCA
del per.don se tu guar . di al mio do . lor!
CAV.
.da . ce e lo spa . si . mo d'a . mor!
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
trem.fitto
trem.fitto


I.II. ..... e rall: .....
a 2
sempre rall: .....
più piano
Fl.
III. p
Ob.
C.Ingl.
Cl. in La
Cl.b. in La
Fag.
I.
II. p
in Fa Corni
in Fa
pp
Tr.be in Fa
I. II.
ppp
Timp.
Arpa
più piano
TOSCA
Dil - la an.co - ra la pa.ro - la che con.so - la...
..... e rall: .....
sempre rall: .....
più piano
Viol.
V.le
Vc.
div.
pizz.
arco
Cb.


86
38 And.te passionale
Fl.
Ob.
in La Cl.
in La
Cl.b. in La
Fag.
Tr.be in Fa
Arpa
TOSCA
dil - la an.co - ra!
CAVARADOSSI
con grande espressione
Mia vi - ta, aman.te in.quie - ta, di - rò sem - pre: «Flo - ria,
38 And.te passionale
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
unîti
con grande espressione


allarg:.....a tempo.....rall:
Sostenendo
I.II.
cresc.
Fl.
III.
Ob.
I.
in La
Cl.
II.
in La
Cl.b.
in La
I.
Fag.
II.
in Fa
Corni
in Fa
Arpa
(sciogliendosi da Cavaradossi)
TOSCA
CAV.
cresc.
t'a - mo!»
Ah! l'alma ac-quie - - ta, sem-pre «t'a - mo!»ti di - rò!
allarg:.....a tempo.....rall:
Sostenendo
IV. corda
cresc.
IV. corda
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
pizz.
arco


88
I.II. a 2
rall. sempre più.....
col canto.....
Fl.
III.
pp
Ob.
C.Ingl.
Cl. in La
I.
Cl.b. in La
Fag.
II.
Corni in Fa
TOSCA
quasi a piacere
Dio! quante pecca_ta! M'hai tut_ taspettina_ta!
Tu fino a stassera stai fermo alla_
CAV.
Orva, la_sciami!
rall. sempre più.....
con sordina
divisi
col canto.....
via sordina
Viol.
V.le
divise
ppp
uniti
Vc.
divisi
Cb.
rall:.....
più rall:.....
stentate
.vo_ro. E mipromet_ti, siacasoofor_tu_na, siatrecciabiondaobruna, apregarnonver_ rà, donnanes_


39 Più lento ancora
I.II.
III.
I.
prendere l'Ottavino
Fl.
Cl. in La
Arpa
ppp
(cade nelle braccia di Cavaradossi e porgendogli la guancia)
TOSCA
.su_na?
Quantom'affretti!
No, perdo_na!..
CAVARADOSSI
(con dolce rimprovero)
(scherzoso)
Logiuro,amore!
Va!
Anco_ra?
Davanti la Ma_
39 Più lento ancora
Viol.
V.le
Vc.
ppp dolcissimo
ppp
ppp
allargando
Lentamente
Ott.
Fl.
Cl. in La
pp
pp
(accennando alla Madonna)
dolcissimo
(avviandosi a uscire e guardando ancora il quadro,maliziosamente gli dice:)
TOSCA
È tan_to buo_na!
Ma fal_le gli occhi
(si baciano)
CAV.
-don_na?
allargando
Lentamente
Viol.
V.le
Vc.
f
f
f


90
I.Tempo Mosso
prendere il Flauto
rall. Sostenendo
rall:.....dim:.....
Ott.
Fl.
Ob.
C.Ingl.
Cl. in La
Cl.b. in La
Fag.
C.Fag.
in Fa Corni in Fa
Timp.
Arpa
TOSCA
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
a 2
più piano
mutano in Si♭
muta in Si♭
quasi insensibile
leggerissimo
(fugge rapidamente)
(Cavaradossi rimane commosso e pensieroso)
ne - ri!..
con sord.
uniti
al ponticello, come un fruscio
p.n.
div.
via sordina
pizz.
arco