

Wydział Wokalno-Aktorski

Kierunek: wokalistyka

Specjalność: śpiew solowy

Fucai Li

**Portret muzyczny i psychologiczny partii Oniegina - na
podstawie tytułowej postaci z opery Eugeniusz Oniegin
P. Czajkowskiego**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr hab. Jolanty Janucik

Warszawa 2025

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

Data.....24.10.2025.....

Podpis promotora pracy.....



Oświadczenie autora pracy

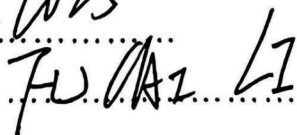
Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „**Muzyczne i psychologiczne przedstawienie postaci Oniegina w operze Piotra Czajkowskiego *Eugeniusz Oniegin***” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób 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.....24.10.2025.....

Podpis autora pracy.....



Spis treści

Streszczenie.....	5
Wprowadzenie.....	6
Przyczyny wyboru niniejszego tematu pracy	6
Stan badań w Chinach i na świecie.....	7
Cele badawcze.....	10
Rozdział 1. Opera <i>Eugeniusz Oniegin</i> Piotra Czajkowskiego.....	11
1.1. Tło twórcze i charakterystyka opery <i>Eugeniusz Oniegin</i>	11
1.2. Analiza libretta opery <i>Eugeniusz Oniegin</i>	12
Rozdział 2. Analiza muzyczna opery <i>Eugeniusz Oniegin</i>	14
2.1. Charakterystyka muzyczna opery <i>Eugeniusz Oniegin</i>	14
2.1.1. Rola recytatywu	16
2.1.2. Instrumentacja.....	16
2.2. Analiza postaci głównych bohaterów opery.....	18
Rozdział 3. Muzyczny wizerunek Oniegina oraz analiza arii <i>Если б я был на месте вас... [Eslibya byl na meste was...]</i> z I aktu opery <i>Eugeniusz Oniegin</i>	20
3.1. Oniegin jako przykład człowieka zbędnego	20
3.2. Analiza muzyczna i wykonawcza arii Oniegina z I aktu <i>Если б я был на месте вас... [Eslibya byl na meste was...]</i>	21
3.2.1. Doświadczenia autora dotyczące wykonania arii Oniegina	33
3.3. Cechy stylistyczne arii Oniegina	38
Rozdział 4. Analiza partii barytonowej Oniegina w operze.....	40
4.1. Analiza wokalna recytatywów, duetów i partii solowych	40
4.2. Osobiste doświadczenia wykonawcze	81
Rozdział 5. Aspekt psychologiczny interpretacji scenicznej partii Oniegina.....	86
5.1. Myśli i odczucia postaci Oniegina	86

5.2. Barytonowa rola Oniegina w sztuce scenicznej.....	86
Rozdział 6. Analiza nagrań fragmentów roli Oniegina	88
6.1. Kwartet – scena z aktu I (CD 1).....	88
6.2. Nagranie arii <i>Gdybym lubił życie domowe</i> (CD 2)	91
6.3. Scena na balu – akt II, scena 1 (CD 3).....	93
6.4 Wina i żal Oniegina (CD 4).....	94
6.5. Duet przed pojedynkiem Oniegina i Leńskiego (CD 5)	94
6.6. Monolog Oniegina (CD 6).....	95
6.7. Fragment drugiej arii z III aktu (CD 7)	95
6.8. Duet Oniegina i Tatiany z III aktu (CD 8)	96
Wnioski i dalsze perspektywy badawcze	98
Bibliografia	99

Streszczenie

Opera Piotra Czajkowskiego *Eugeniusz Oniegin* powstała na podstawie poematu pióra rosyjskiego poety Aleksandra Puszkina pod tym samym tytułem. Jej premiera odbyła się w 1879 roku i szybko stała się ona jednym z najpopularniejszych dzieł kompozytora. Poprzez żywe wizerunki postaci, wzruszające melodie oraz wartką akcją opera odzwierciedla złożoność ludzkich emocji. Czajkowski umiejętnie uchwycił i oddał przemiany emocjonalne oraz wewnętrzny świat bohaterów, zapewniając *Eugeniuszowi Onieginowi* miejsce w panteonie światowej literatury operowej. w niniejszej pracy skupiono się na operze *Eugeniusz Oniegin* i jej pierwowzorze literackim, zwłaszcza na dogłębnej analizie muzycznych i psychologicznych aspektów postaci Oniegina, poczynając od treści libretta po okoliczności powstania utworu. Prezentacja technik i strategii wykonawczych ma na celu doskonalszą interpretację wokalną wizerunku postaci Oniegina.

Tekst pracy podzielono na pięć rozdziałów. **Rozdział pierwszy** obejmuje okoliczności powstania oraz charakterystykę opery skomponowanej przez Czajkowskiego na podstawie tekstu Puszkina. w **rozdziale drugim** przeprowadzono analizę charakterystyki muzycznej opery, zarysu fabuły oraz cech osobowości głównych bohaterów. **Rozdział trzeci** stanowi pogłębioną analizę muzycznego wizerunku Oniegina oraz jego arii, uwzględniającą kontekst libretta, struktury muzycznej oraz psychologii postaci. **Czwarty rozdział** zawiera szczegółową analizę całej partii barytonowej Oniegina. **Rozdział piąty** poświęcony jest psychologicznym aspektom wykonania wokalnego i scenicznego partii Oniegina. **Rozdział szósty** to analiza nagrań stworzonych przez autora niniejszej pracy.

Celem niniejszej pracy jest stworzenie teoretycznego zaplecza do głębszego zrozumienia i kształtowania postaci Oniegina oraz interpretacji wykonawczej go partii, co ma służyć wsparciu śpiewaków w odgrywaniu i śpiewaniu tej roli.

Słowa kluczowe: Czajkowski; opera; Eugeniusz Oniegin; kreacja postaci; analiza wokalna; kreacja psychologiczna; wykonanie sceniczne

Wprowadzenie

Przyczyny wyboru niniejszego tematu pracy

Eugeniusz Oniegin to poemat dygresyjny¹ autorstwa Aleksandra Puszkina, opublikowany w 1833 roku. Puszkina uznawany jest za czołowego przedstawiciela rosyjskiego romantyzmu, Puszkina był wybitnym przedstawicielem rosyjskiego romantyzmu, twórcą rosyjskiego realizmu i jedną z najbardziej szanowanych postaci w literaturze pierwszej połowy XIX wieku. Nazywany jest „słońcem rosyjskiej poezji” i „ojcem literatury rosyjskiej”. Walter N. Vickery w swojej książce „Pushkin: Death of a Poet” wspomina, że „Puszkina ugruntował swoją pozycję jako jeden z najbardziej obiecujących poetów Rosji”.² Jego dzieło *Eugeniusz Oniegin* stanowi jedno z najważniejszych osiągnięć literatury rosyjskiej XIX wieku. Na jego kanwie Piotr Iljicz Czajkowski stworzył trzyaktową operę *Eugeniusz Oniegin*, która do dziś pozostaje jednym z najczęściej wykonywanych dzieł rosyjskiego repertuaru operowego.

Pomimo znacznego zainteresowania tym utworem w kręgach muzykologicznych i literaturoznawczych, analizy *Eugeniusza Oniegina* koncentrują się głównie na warstwie formalnej oraz aspektach estetycznych. Znacznie rzadziej podejmowane są pogłębione studia nad psychologicznym i charakterologicznym ujęciem postaci, a także nad scenologicznymi interpretacjami opery.

Autor niniejszego opracowania, przygotowując partię głównego bohatera opery, dostrzegł potrzebę pogłębionej analizy psychologicznej tej postaci. Doświadczenie praktyczne, związane z interpretacją fragmentów opery, pozwoliło nie tylko na głębsze zrozumienie fabularnej i muzycznej struktury dzieła, lecz również ujawniło osobiste powinowactwa autora z postacią *Oniegina* – zarówno na płaszczyźnie charakterologicznej, jak i w sposobie postrzegania rzeczywistości. Spostrzeżenia te stały się impulsem do podjęcia niniejszych badań.

¹ Poemat dygresyjny to forma narracyjna, w której fabuła jest wielokrotnie przerywana przez osobiste komentarze autora, refleksje filozoficzne, literackie odniesienia i obserwacje społeczne. w *Eugeniuszu Onieginie* Aleksander Puszkina wykorzystuje tę formę, by połączyć historię bohatera z rozbudowaną warstwą autotematyczną i krytyczną refleksją nad epoką, literaturą oraz samym procesem twórczym. Dzięki temu dzieło zyskuje wielowymiarowy charakter – łącząc cechy powieści, liryki i eseju.

² Vickery, Walter Neil, *Puszkina. Śmierć poety*, Bloomington: Indiana University Press, 1968, s. 9-10.

W toku analizy postaci operowych Eugeniusza Oniegina, autor rozwijał rosnące zainteresowanie rosyjską kulturą muzyczną, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Piotra Czajkowskiego. Zjawisko to stanowi istotny kontekst interpretacyjny, umożliwiającą pogłębione odczytanie opery w perspektywie zarówno muzykologicznej, jak i psychologiczno-kulturowej.

Stan badań w Chinach i na świecie

Analiza dynamiki psychologicznej głównego bohatera, procesu kształtowania jego wizerunku scenicznego oraz wpływu tych czynników na wyraz twarzy, ruch sceniczny i interakcje z innymi postaciami, ma kluczowe znaczenie dla kreacji roli – zarówno w *Eugeniuszu Onieginie*, jak i w innych operach. Zagadnienie to jednak rzadko bywa podejmowane w sposób pogłębiony. Celem niniejszej pracy jest zatem wypełnienie tej luki badawczej poprzez analizę muzyczną i psychologiczną stanów emocjonalnych postaci Oniegina oraz wskazanie na tej podstawie możliwości interpretacji scenicznej postaci pierwszoplanowych w operze.

Literatura naukowa poświęcona operze Piotra Czajkowskiego obejmuje zarówno opracowania historiograficzne i analityczne, jak i publikacje dotyczące interpretacji scenicznej dzieła. Wśród tekstów teoretycznych na uwagę zasługuje artykuł Song Xiaozhu *Muzyka w operze »Eugeniusz Oniegin«*, w którym autor analizuje charakterystykę muzyczną opery na tle twórczości Czajkowskiego inspirowanej dziełami Puszkina. Autor koncentruje się na funkcji wybranych środków wyrazu muzycznego zastosowanych przez Czajkowskiego – partii chórnych, stylizowanych tańców (walc, polonez, taniec szkocki, mazur) oraz specyfice orkiestracji – ukazując ich rolę w budowaniu dramaturgii opery oraz w kształtowaniu idiomu stylowego dzieła.³

Wśród opracowań o charakterze wykonawczym warto wymienić pracę Jiang Baolonga i Liao Shashy pt. *Analiza scen i interpretacji wykonawczej arii Oniegina „Когда бы жизнь домашним кругом”* [„Kogda by zhizn' domashnim krugom”] z opery „Eugeniusz Oniegin”. Autorzy dokonują szczegółowej analizy praktyki wykonawczej tej arii, podkreślając, że na jakość artystyczną wpływa szereg czynników: warstwa muzyczna, barwa głosu,

³ Song Xiaozhu, *Muzyka w operze Eugeniusz Oniegin*, Music World, 2009, nr 3, s. 61–62.

ekspresja, scenografia oraz gra aktorska. Dopiero kompleksowe ujęcie tych elementów umożliwi stworzenie pełnowymiarowej, artystycznie spójnej kreacji scenicznej.

Kolejną istotną pozycją jest artykuł Lin Tao pt. *Liryzm i jego ekspresja w operze „Eugeniusz Oniegin”*, w którym autor dokonuje analizy orkiestracji oraz agogiki dzieła, odnosząc się przy tym do własnych doświadczeń wykonawczych jako praktyka muzycznego. Zwraca uwagę na użycie przez Czajkowskiego tradycyjnego składu instrumentów dętych i ograniczenie instrumentów perkusyjnych do kotłów, co podkreśla liryczny charakter muzyki. Kluczowe, zdaniem Lin Tao, jest uchwycenie zmian tempa – dyrygent musi kontrolować tempo i frazowanie, by oddać pełnię ekspresji muzyki Czajkowskiego. Osobiste spostrzeżenia autora są cennym źródłem praktycznych wskazówek dla wykonawców.

W artykule autorstwa Bao Yi pt. *Wizerunek postaci «człowieka zbędnego» Oniegina w operze „Eugeniusz Oniegin”*, opublikowanym na łamach czasopisma *Essay Hundred Houses (New Language Worksheets)*, autor podejmuje szczegółową analizę konstrukcji psychologicznej i społecznej postaci Oniegina, interpretując ją w kontekście rosyjskiego archetypu „człowieka zbędnego”. Bao wskazuje na złożoność wewnętrznych sprzeczności bohatera oraz na sposób, w jaki środki muzyczne i dramatyczne w operze Czajkowskiego wzmacniają literacki wizerunek tej postaci, pogłębiając refleksję nad jej alienacją i moralnym kryzysem.⁴

Wśród opracowań o charakterze bardziej praktycznym warto wymienić artykuł Jiang Baolonga i Liao Shashy pt. *Analiza scen i interpretacji wykonawczej arii Oniegina „Gdybym lubił życie rodzinne” z opery „Eugeniusz Oniegin”*, w którym autorzy koncentrują się na szczegółowym omówieniu zagadnień związanych z praktyką wykonawczą tej arii. Badacze zwracają uwagę, że płynność brzmienia w trakcie śpiewu powinna ściśle odpowiadać przebiegowi linii melodycznej. Podkreślają również, iż w wykonaniu z akompaniamentem różnych partii instrumentalnych wokalista powinien, zgodnie z treścią słów, odpowiednio kształtować ekspresję emocjonalną, intonację językową oraz gest sceniczny. Zgodnie z ich ustaleniami, osiągnięcie optymalnego efektu artystycznego w wykonaniu scenicznym wymaga zintegrowania wszystkich komponentów dzieła – głosu i muzyki, koncepcji lirycznej, ekspresji artystycznej, scenografii oraz gry aktorskiej. Dopiero harmonijne

⁴ Bao Yi, *Wizerunek postaci „osoby zbędnej” – Oniegin w operze „Eugeniusz Oniegin”*, *Sto Szkół Prozy*, 2017, nr 7, s. 1.

współdziałanie tych elementów pozwala, w praktyce wykonawczej, uzyskać pełnię wyrazu artystycznego i nadać postaciom scenicznym autentyczność oraz głębię psychologiczną.⁵

Na uwagę zasługuje również artykuł Lin Tao pt. *Liryzm i wykonanie „Eugeniusza Oniegina”*, opublikowany w czasopiśmie „Journal of Central Conservatory of Music”, który poświęcony jest szczegółowej analizie orkiestracji w operze oraz problematyce kontroli tempa muzyki. Autor, odwołując się do własnych doświadczeń i refleksji artystycznych, zwraca uwagę, że Piotr Czajkowski zastosował w *Eugeniuszu Onieginie* tradycyjny skład orkiestry z podwójnymi instrumentami dętymi, ograniczając sekcję perkusyjną jedynie do kotłów, co służy – jak zauważa Lin – podkreśleniu lirycznego charakteru muzyki. W aspekcie wykonawczym badacz podkreśla rolę dyrygenta, który poprzez kontrolę tempa oraz dbałość o kluczowe elementy interpretacyjne wpływa na oddanie liryzmu dzieła. Zdaniem autora, właściwe uchwycenie zmian tempa stanowi podstawowy warunek trafnej interpretacji muzyki Czajkowskiego. Lin dzieli się również cennymi spostrzeżeniami wynikającymi z praktyki wykonawczej, które mogą stanowić istotną wskazówkę w zakresie interpretacji wokalne oraz kształtowania ekspresji muzycznej.⁶

Cennym materiałem źródłowym jest także antologia pod redakcją Aleksandra Poznańskiego *The Complete Tchaikovsky: A Creative Life in Letters*, obejmująca korespondencję kompozytora i dokumentująca zarówno jego twórczość, jak i życie prywatne. Zbiór ten ukazuje nie tylko warsztat artystyczny Czajkowskiego, lecz także jego bogaty świat wewnętrzny oraz emocjonalny kontekst twórczości.⁷

Z kolei Jurij Łotman w swojej monografii poświęconej *Eugeniuszowi Onieginowi* przeprowadza szczegółową analizę dzieła Puszkina z perspektywy strukturalistycznej. Badania Łotmana ujawniają wielowarstwowość tekstu literackiego, jego znaczenie kulturowe i literackie, a także ponadczasowy charakter tej klasycznej pozycji w literaturze rosyjskiej.⁸

⁵ Jiang Baolong, Liao Shasha, *Analiza scen i interpretacji wykonawczej arii Oniegina „Gdybym lubił życie rodzinne” z opery „Eugeniusz Oniegin”*, Popular Literature and Art, 2017, nr 21.

⁶ Lin Tao, *Liryzm i jego ekspresja w operze Eugeniusz Oniegin*, Journal of Central Conservatory of Music, 2011, nr 4.

⁷ *Wydanie kompletne Czajkowskiego: dzieła i listy*, red. Aleksander Poznański, Yale University Press, New Haven 1990.

⁸ Jurij Łotman, *Struktura „Eugeniusza Oniegina”*, Moskwa: Iskusstwo, 1981.

Cele badawcze

Celem niniejszej pracy jest całościowa analiza muzycznego wizerunku postaci Oniegina poprzez zestawienie jego literackiego pierwowzoru w poemacie Aleksandra Puszkina z analizą struktury muzycznej libretta opery Piotra Czajkowskiego. Praca obejmuje wieloaspektowe ujęcie – od literatury do muzyki, od interpretacji artystycznej do technik wokalnych, od prezentacji scenicznej do wyrażania emocji. Zestawienie tych perspektyw ma na celu nie tylko ukazanie źródeł inspiracji i cech stylu Czajkowskiego, lecz także pogłębienie rozumienia charakterologii postaci Oniegina. Dodatkowo opracowanie to może stanowić praktyczne wsparcie dla wykonawców, dostarczając im wskazówek dotyczących precyzyjnego oddania emocjonalnej głębi tej roli.

Jednym z istotnych celów badawczych jest również zbadanie, w jaki sposób wykonawcy mogą wykorzystywać własną, osobistą interpretację w procesie scenicznej kreacji postaci. w tym kontekście zastosowano metodę studium przypadku, koncentrującą się na analizie wykonania wokalnego i gry scenicznej w operze Eugeniusz Onegin.

Kolejnym krokiem w badaniu jest analiza reakcji i opinii publiczności. Szczegółowe uwzględnienie ich uwag pozwala zidentyfikować potencjalne niedoskonałości interpretacyjne oraz wprowadzać niezbędne korekty. Ciągłe dostosowywanie środków wykonawczych w oparciu o analizę odbioru umożliwia systematyczną optymalizację praktyki scenicznej.

Ostatecznym celem pracy jest zmniejszenie dystansu między badaniami teoretycznymi a praktyką wykonawczą. Dążenie do zachowania rzetelności, obiektywizmu i autentyczności w analizie danych ma sprzyjać nie tylko lepszemu zrozumieniu omawianego dzieła, ale również wypracowaniu skutecznych strategii interpretacyjnych. w efekcie przyczyni się to do rozwoju praktyki wykonawczej w operze, zwłaszcza w zakresie ekspresji wokalnej i aktorskiej.

Rozdział 1. Opera *Eugeniusz Oniegin* Piotra Czajkowskiego

1.1. Tło twórcze i charakterystyka opery *Eugeniusz Oniegin*

Libretto opery *Eugeniusz Oniegin* opiera się na poemacie Aleksandra Puszkina o tym samym tytule, który uznawany jest za jedno z najwybitniejszych dzieł literatury rosyjskiej i odegrał kluczową rolę w kształtowaniu tożsamości kulturowej Rosji XIX wieku. Oryginalny utwór romantycznego poety stanowi próbę realistycznego przedstawienia panoramy społecznej ówczesnej Rosji, ze szczególnym uwzględnieniem środowiska arystokratycznego. Poprzez historię miłosną głównego bohatera opera ukazuje nie tylko egzystencjalną pustkę szlachty, lecz także złożone dylematy moralne i wewnętrzne rozterki postaci.

Caryl Emerson zwraca uwagę, że utwór Puszkina – oprócz aspektów filozoficznych i psychologicznych – odzwierciedla również głębokie przemiany społeczne i kulturowe zachodzące w Imperium Rosyjskim, których świadkiem był również Piotr Czajkowski. Refleksja nad dynamicznym rozwojem społeczeństwa rosyjskiego znajduje wyraz w całej twórczości kompozytora, wpływając zarówno na wybór tematów jego dzieł, jak i na ich wyrazisty, emocjonalny charakter.⁹

Twórczość muzyczna Czajkowskiego rozwijała się nie tylko pod wpływem ówczesnych środowisk artystycznych, w szczególności przedstawicieli tzw. rosyjskiej szkoły narodowej, ale także tradycji zachodnioeuropejskich. Stuart Campbell w książce *Rosjanie w muzyce rosyjskiej: 1880–1917* zauważa:

Podczas tworzenia opery *Eugeniusz Oniegin* Czajkowski starał się połączyć rosyjskie elementy muzyczne z zachodnią formą operową. Pod wpływem ruchu muzycznego nacjonalizmu i tradycji muzyki zachodniej dążył do stworzenia nowego stylu muzycznej ekspresji.¹⁰

Dążenie to przejawiało się w harmonijnym połączeniu elementów narodowej idiomatyki muzycznej z zachodnimi zasadami operowej dramaturgii, co umożliwiło kompozytorowi

⁹ Caryl Emerson, „*Eugeniusz Oniegin*” Puszkina w rosyjskiej krytyce literackiej, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

¹⁰ Stuart Campbell, *Russians on Russian Music, 1880–1917*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 23.

wypracowanie oryginalnego języka artystycznego, łączącego szacunek dla tradycji z nowatorskim podejściem do formy i ekspresji.

1.2. Analiza libretta opery Eugeniusz Oniegin

Libretto opery Eugeniusz Oniegin autorstwa Konstantego Szyłowskiego, opracowane we współpracy z Piotrem Czajkowskim, opiera się na poemacie Aleksandra Puszkina pod tym samym tytułem. Poemat ten, uznawany za jedno z najwybitniejszych dzieł rosyjskiego romantyzmu, łączy narrację powieściową z liryką i refleksją filozoficzną, stanowiąc jednocześnie panoramiczny obraz społeczeństwa rosyjskiego i połowy XIX wieku.¹¹ Adaptacja operowa zachowuje dużą wierność wobec oryginału – nie tylko w zakresie układu scen, ale również stylu językowego, co wyróżnia Oniegina na tle innych oper tego okresu.

Główna oś dramaturgiczna libretta koncentruje się wokół postaci Tatiany i Oniegina. Tatiana, młoda dziewczyna z prowincji, przeżywa wewnętrzne przebudzenie emocjonalne, zakochując się w przybyszu z miasta. Jej słynny list, stanowiący centralny punkt aktu I, jest zarówno wyrazem romantycznej otwartości, jak i pierwszym momentem, w którym w librecie pojawia się głębia psychologiczna bohaterki. Czajkowski w korespondencji z bratem Modestem pisał, że scena ta była dla niego inspiracją do stworzenia opery: „Przeżywam ten list tak, jakbym sam go pisał, muzyka układa się niemal sama”.¹² Aria Tatiany (scena listu) ukazuje nie tylko romantyczne uniesienie, lecz także wewnętrzne rozdarcie i dojrzałość emocjonalną, wyprzedzającą jej wiek.

Kontrastuje z nią postać Eugeniusza Oniegina – arystokraty znużonego życiem, którego emocjonalny chłód i cynizm prowadzą do dramatycznych wydarzeń. Odrzucenie miłości Tatiany i późniejszy konflikt z Leńskim, zakończony pojedynkiem i śmiercią przyjaciela, stanowią w librecie punkt zwrotny – zarówno narracyjny, jak i emocjonalny. Struktura libretta w sposób przejrzysty organizuje te wydarzenia, dzieląc je na trzy akty: młodzieńcze uczucia, konfrontację i dojrzałość. Każdy z aktów zawiera zarówno partie

¹¹ Aleksandr Siergiejewicz Puszkina, *Eugene Onegin: a Novel in Verse*, tłum. Vladimir Nabokov, Princeton: Princeton University Press, 1975.

¹² Cyt. za: A. Brown, *Tchaikovsky: The Man and His Music*, London: Faber & Faber, 2007.

solowe (arie, monologi), jak i zespołowe (duety, sceny chóralne), przy czym nacisk kładziony jest na introspekcję i psychologiczny rozwój bohaterów.

W finale opery dochodzi do odwrócenia ról: Tatiana, obecnie żona generała i dama petersburskiej socjety, odrzuca miłość Oniegina, pozostając wierna swemu obowiązkowi i małżeństwu. Scena ta stanowi kulminację psychologicznego dojrzewania postaci – zarówno Tatiany, jak i Oniegina, który dopiero teraz uświadamia sobie wartość uczucia, które niegdyś zlekceważył. Libretto kończy się jego dramatycznym monologiem, pozostawiającym bohatera w stanie egzystencjalnego rozdarcia i samotności.

Na tle ówczesnych dzieł operowych *Eugeniusz Oniegin* wyróżnia się literacką jakością tekstu libretta. Czajkowski i Szyłowski zrezygnowali z wielu typowych dla opery XIX- wiecznej rozwiązań (np. dramatycznego finału, rozbudowanego konfliktu politycznego), na rzecz kameralności i skupienia na relacjach międzyludzkich. Caryl Emerson podkreśla, że *Oniegin* to opera „bez akcji” – jej istotą jest nie tyle fabularny rozwój, co pogłębiona introspekcja postaci i analiza ich wyborów moralnych. Libretto pełni w tym kontekście funkcję nie tylko narracyjną, ale i psychologiczną – umożliwia wnikliwą interpretację emocji i motywacji bohaterów.¹³

Oprócz aspektów literackich warto zwrócić uwagę na muzyczno-dramaturgiczną funkcję tekstu libretta. Poszczególne sceny – jak pojedynek, list Tatiany czy finałowe spotkanie – zostały ustrukturyzowane tak, aby umożliwić maksymalną ekspresję wokalną i orkiestrową. Partie chóralne, choć stosunkowo nieliczne, służą podkreśleniu kontekstu społecznego i kontrastują z intymnością scen solowych. Libretto opery *Eugeniusz Oniegin* pozostaje zatem nie tylko nośnikiem treści literackiej, lecz także ważnym narzędziem konstrukcji dramaturgicznej i emocjonalnej opery.

¹³ Caryl Emerson, „*Eugeniusz Oniegin*” *Puszkina w rosyjskiej krytyce literackiej*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Rozdział 2. Analiza muzyczna opery *Eugeniusz Oniegin*

2.1. Charakterystyka muzyczna opery *Eugeniusz Oniegin*

Charakter muzyki Eugeniusza Oniegina odzwierciedla unikalny styl kompozytorski Piotra Czajkowskiego oraz jego głębokie zrozumienie rosyjskiej tradycji muzycznej. Opera ta wyróżnia się typowym dla Czajkowskiego urokiem melodycznym, który cechuje się liryzmem i subtelną ekspresją, pozwalając wiernie oddać emocje oraz wewnętrzne przeżycia bohaterów. Melodie nie tylko zachwycają swoją estetyką, ale są również ściśle powiązane z narracją, zwłaszcza z kluczowymi momentami fabuły, co wzmacnia dramatyczne napięcie oraz emocjonalne konflikty. w ten sposób motywy muzyczne stają się łatwo rozpoznawalne i wysoce sugestywne.

W ramach opery Czajkowski stworzył liczne, wyraziste tematy liryczne, które nie tylko są atrakcyjne brzmieniowo, lecz także precyzyjnie oddają zmiany emocjonalne i głębię uczuć postaci. Przykładem może być scena pisania listu Tatiany, w której szczerą i pełną tęsknoty miłość do Oniegina zostaje ukazana za pomocą delikatnej, niewinnej melodii, znakomicie ilustrującej jej wewnętrzny świat uczuciowy.

W całym dziele Czajkowski z dużą precyzją łączy motywy muzyczne z charakterystyką oraz emocjonalnym rozwojem bohaterów, co świadczy o jego wysokich umiejętnościach kompozytorskich i głębi artystycznej. Muzyka w *Eugeniuszu Onieginie* nie tylko zachwyca melodyjnością, ale przede wszystkim współtworzy fabułę oraz psychologiczny portret postaci, wzbogacając operę o dramaturgię i ekspresję. Ta ścisła integracja muzyki i narracji uwidacznia się przede wszystkim w kilku kluczowych aspektach:

Tabela 1: Analiza kluczowych cech muzycznych w operze *Eugeniusz Oniegin*.

Charakterystyka muzyczna	Opis
Muzyka jako wyraz psychologii postaci	Piotr Czajkowski wykorzystuje muzykę jako środek ekspresji wewnętrznych stanów emocjonalnych i psychologicznych swoich bohaterów. Przykładowo, solowa aria Tatiany w scenie pisania listu charakteryzuje się miękką, liryczną linią melodyczną, która oddaje jej tęsknotę, niepewność i pragnienie miłości. Natomiast motyw Oniegina nacechowany jest spokojem i refleksyjnością, co ilustruje jego osamotnienie i żal wynikający z życiowych wyborów.
Interakcja muzyki z narracją fabularną	Muzyka pełni kluczową funkcję w kształtowaniu i rozwijaniu akcji dramatycznej, szczególnie w newralgicznych momentach, takich jak scena pisania listu, pojedynki czy finałowa konfrontacja. Nie stanowi jedynie tła, lecz aktywnie pogłębia konflikty emocjonalne i dramaturgię, umożliwiając widzowi głębsze zaangażowanie w psychologiczne i emocjonalne niuanse bohaterów oraz atmosferę wydarzeń.
Dramatyzacja melodii	Czajkowski stosuje różnorodne techniki kompozytorskie – zmiany w kształcie melodycznym, modulacje rytmiczne oraz kontrasty harmoniczne – które służą intensyfikacji napięcia dramatycznego w kluczowych momentach opery. Na przykład scena pojedynku ilustruje wykorzystanie tych środków do budowania atmosfery niepokoju i nieuchronności, co wzmacnia percepcję zbliżającej się tragedii.
Orkiestracja i instrumentacja	Kompozytor precyzyjnie dobiera instrumentarium, by wzmocnić dramaturgię poszczególnych scen. Przykładowo, w scenie pojedynku wykorzystuje ostre, dynamiczne frazy orkiestry, które podkreślają napięcie i grozę chwili, tworząc atmosferę napięcia i zbliżającej się katastrofy. Orkiestracja służy więc nie tylko uzupełnieniu, ale przede wszystkim intensyfikacji ekspresji emocjonalnej i narracyjnej dzieła.

2.1.1. Rola recytatywu

W operze *Eugeniusz Oniegin* Piotr Czajkowski szeroko wykorzystuje recytatyw, co nie tylko umożliwia płynne prowadzenie narracji, lecz także pozwala na pogłębioną charakterystykę psychologiczną postaci. Dzięki temu utwór cechuje duża ekspresja, jak i realistyczny wydźwięk. Recytatyw, poprzez naśladowanie rytmu i intonacji naturalnej mowy, łączy warstwę muzyczną z tekstem, czyniąc interakcje między bohaterami bardziej autentycznymi i płynnymi. Stanowi on również kluczowy element dramaturgiczny, ponieważ nadaje dialogom odpowiednią czytelność oraz dynamizuje rozwój akcji.

Zastosowanie recytatywu pozwala Czajkowskiemu na precyzyjne oddanie emocji i wewnętrznych stanów psychicznych postaci. Dzięki niemu możliwe jest subtelne ukazanie emocjonalnych niuansów, co wzbogaca psychologiczne portrety bohaterów i potęguje dramaturgię dzieła. Przykładem może być scena rozmowy Tatiany z Onieginem, w której recytatyw nie tylko odzwierciedla wymianę słowną między postaciami, lecz także ujawnia ich wewnętrzne napięcia i ukryte emocje. Taki sposób prowadzenia narracji pozwala odbiorcy głębiej zrozumieć motywacje bohaterów, nadając im większą wielowymiarowość.

Dobrym przykładem zastosowania recytatywu jako nośnika emocji i napięcia dramatycznego jest scena pisania listu przez Tatianę. W tej sekwencji recytatyw przechodzi płynnie w bardziej liryczne partie, co odzwierciedla zmieniające się stany psychiczne bohaterki – od niepewności i zawahania, przez romantyczne uniesienie, aż po rozpaczliwą szczerość. Czajkowski umiejętnie wykorzystuje muzyczną frazę, by podkreślić wewnętrzny monolog Tatiany, dzięki czemu widz nie tylko rozumie jej uczucia, ale wręcz je współodczuwa. Warstwa wokalna i instrumentalna współgrają tu idealnie, nadając scenie głębię psychologiczną i dramatyzm, który trudno byłoby osiągnąć samym tekstem mówionym.

2.1.2. Instrumentacja

Czajkowski w mistrzowski sposób wykorzystał możliwości orkiestry do kształtowania emocji i atmosfery, co świadczy zarówno o jego wybitnym kunszcie kompozytorskim, jak i niezwyklej wrażliwości artystycznej. Dzięki zróżnicowanej barwie poszczególnych instrumentów zdołał precyzyjnie oddać rozmaite stany emocjonalne bohaterów. Liryzm delikatnych melodii smyczkowego kwintetu kontrastuje z potężnym brzmieniem instrumentów dętych blaszanych, które podkreślają gwałtowność oraz dramatyzm scen.

Barwna instrumentacja pozwala Czajkowskiemu ściśle powiązać warstwę muzyczną z narracją. Przykładem może być scena pisania listu przez Tatianę, w której połączenie ciepłej barwy smyczków z subtelnym brzmieniem instrumentów dętych drewnianych buduje atmosferę introspekcji i romantycznego uniesienia. w ten sposób kompozytor oddaje wewnętrzne rozterki bohaterki oraz jej tęsknotę za miłością. w momentach napięcia i konfliktu sięga z kolei po bardziej wyostrzone brzmienia – wysokie rejestry smyczków i przenikliwe dźwięki dętych blaszanych – które wzmacniają dramaturgię scen i intensyfikują emocjonalne napięcie.

Czajkowski nie tylko wprowadził innowacyjne rozwiązania w zakresie tradycyjnej instrumentacji, lecz także w pełni wykorzystał potencjał orkiestry do potęgowania dramatyizmu opery. Szczególnie wyraźnie widać to w kluczowych momentach dzieła, takich jak scena pojedynku czy finałowy konflikt, gdzie użycie wielkiej orkiestry podkreśla narastające napięcie dramatyczne.

Orkiestra w operze *Eugeniusz Oniegin* składa się z klasycznego zestawu instrumentów symfonicznych: smyczków, instrumentów dętych drewnianych (fletów, obojów, klarnetów i fagotów), dętych blaszanych (rogów, trąbek, puzonów i tuby), perkusji (m.in. kotłów i talerzy), a także harfy. Tak bogaty skład instrumentalny daje Czajkowskiemu ogromne możliwości kolorystyczne, które wykorzystuje z precyzją i wyczuciem dramaturgicznym. Zróżnicowane zestawienia brzmień – od kameralnych dialogów między drewnem a smyczkami po pełne orkiestrowe tutti – wspierają rozwój emocjonalny postaci i dopełniają warstwę wokalną. Instrumentarium nie jest więc jedynie tłem, lecz aktywnym uczestnikiem narracji, wpisując się bezpośrednio w dramatyczny przebieg akcji i współtworząc psychologiczną głębię dzieła.

Ponadto kompozytor wykazał się wyjątkową umiejętnością aranżowania dialogów instrumentalnych – interakcje między poszczególnymi sekcjami orkiestry nie tylko wzbogacają fakturę muzyczną, ale także dodają głębi relacjom między bohaterami oraz ukazują ich emocjonalne przemiany.

Tak starannie skonstruowana warstwa instrumentalna sprawia, że muzyka staje się nie tylko środkiem ekspresji emocjonalnej, lecz także integralnym elementem narracji dramatycznej. Dzięki temu Czajkowski osiągnął wyjątkową głębię emocjonalną opery, wzmacniając jej dramaturgiczny wymiar i potwierdzając swój niezwykły talent kompozytorski.

2.2. Analiza postaci głównych bohaterów opery

Treść libretta kładzie silny nacisk na warstwę psychologiczną bohaterów, ilustrując ich charakter i przeżycia poprzez określone motywy muzyczne. Poniższa tabela zestawia warstwę brzmieniową z odczuciami poszczególnych bohaterów.

W swojej książce „*Eugene Onegin*”: *A Novel in Verse: Commentary*, Władimir Nabokow dogłębnie analizuje złożone kwestie emocjonalne obecne w dziele Puszkina, zwłaszcza negatywne podejście Oniegina do małżeństwa. „Moje serce ostygło, zamknęło się na miłość...”¹⁴

¹⁴ Władimir Nabokov, „*Eugene Onegin*”: *A Novel in Verse: Commentary* (Vol. 2), Princeton: Princeton University Press, 2021, s. 470–487.

Tabela 1: Analiza kluczowych cech muzycznych w operze *Eugeniusz Oniegin*.

Postać	Cechy charakteru i rozwój	Postać i fabuła	Motyw i ekspresja muzyczna
Oniegin	Od chłodnej, zdystansowanej postawy i poczucia samowystarczalności do emocjonalnego przebudzenia. Początkowo pełen pychy i dumy, odrzuca miłość Tatiany. W miarę rozwoju fabuły uświadamia sobie swoją wewnętrzną pustkę i doświadcza głębokiego żalu powodu przeszłych decyzji. Pojedynkę z Leńskim pogłębia jego kryzys moralny i psychiczny, zmuszając do konfrontacji z własnym sumieniem.	Postać Oniegina jako „człowieka zbędnego”, ukazuje złożoność ludzkich emocji i stanowi krytykę XIX-wiecznego rosyjskiego społeczeństwa, podkreślając jego nieprzystosowanie.	Muzyka odzwierciedla emocjonalne wahania i wewnętrzne konflikty Oniegina. Złożona warstwa muzyczna ukazuje jego cierpienie i przemiany psychiczne.
Tatiana	Od romantycznej, wrażliwej dziewczyny do dojrzałej, moralnie stanowczej kobiety. Po odrzuceniu przez Oniegina zmienia się w świadomą siebie arystokratkę. Odmawia Onieginowi mimo dawnych uczuć, kierując się zasadami i lojalnością wobec męża.	Symbol przemiany wewnętrznej oraz roli kobiety w społeczeństwie.	Muzyka oddaje jej duchową przemianę – bogata emocjonalnie, złożona i silnie ekspresyjna, ukazuje wewnętrzną walkę i dojrzałość.
Leński	Romantyczny, idealistyczny poeta. Pełen marzeń i emocjonalnej wrażliwości. Konflikt z Onieginem kończy się tragicznie w pojedynku.	Symbol konfliktu ideałów z rzeczywistością. Jego los ukazuje tragizm jednostki w zderzeniu z normami.	Liryyczny i subtelny motyw muzyczny podkreśla jego wrażliwość i wewnętrzne rozterki. Silny kontrast wobec innych postaci.
Olga	Beztraska, pogodna i towarzyska – przeciwieństwo introwertycznej Tatiany. Narzeczona Leńskiego. Jej charakter wnosi lekkość i ożywienie.	Wprowadza kontrast i dynamikę w relacjach. Jej postać przyspiesza rozwój wydarzeń.	Lekka i wesoła muzyka podkreśla jej charakter i uzupełnia emocjonalne spektrum opery.
Książę Gremin	Dojrzały, opanowany i racjonalny. Symbol arystokratycznej stabilności. Jego związek z Tatianą opiera się na szacunku i rozsądku.	Kontrastuje z emocjonalnością Oniegina i idealizmem Leńskiego. Ukazuje stabilność oraz społeczne normy epoki.	Spokojny, stateczny motyw muzyczny oddaje jego zrównoważony charakter. Wzmocnienia dramaturgię i kontrasty między postaciami.

Rozdział 3. Muzyczny wizerunek Oniegina oraz analiza arii Если б я был на месте вас... [Eslibya byl na meste vas...] z I aktu opery Eugeniusz Oniegin

3.1. Oniegin jako przykład człowieka zbędnego

Postać Eugeniusza Oniegina to klasyczny przykład tzw. „człowieka zbędnego” – literackiego archetypu charakterystycznego dla XIX-wiecznej literatury rosyjskiej. Człowiek zbędny to jednostka wykształcona i inteligentna, lecz bierna, zagubiona, niezdolna do działania ani zaangażowania w sprawy społeczne czy moralne. Często odczuwa rozczarowanie światem, któremu nie potrafi się przeciwstawić ani w pełni do niego przystosować.

Charakterystyka Oniegina stanowi odzwierciedlenie wielowarstwowej i złożonej struktury społeczeństwa rosyjskiego pierwszej połowy XIX wieku. Wissarion Bielinski podkreślał, że Oniegin nie jest postacią przeciętną ani typową dla swojego czasu: „Nie urodził się jako geniusz, ani nie pragnął stać się wielkim człowiekiem, lecz to życiowa inercja i przeciętność go przytłaczały”.¹⁵

W przekładzie powieści Puszkina tłumacz Zhi Liang zauważa: „Oniegin pochodzi z arystokracji, żyje w luksusie, a jednocześnie wyróżnia się wysoką inteligencją i wykształceniem”.¹⁶

Bohater przyjmuje krytyczną postawę wobec rzeczywistości, często posługując się cynizmem i sarkazmem. Towarzyszy mu wewnętrzna apatia oraz niezdolność do aktywnego sprzeciwu wobec otaczającego zła. Jego działania są impulsywne i egoistyczne – przykład stanowi pojedynek z przyjacielem, Leńskim, do którego dochodzi nie z konieczności, lecz z błahych powodów. Choć Oniegin nie odnajduje się w środowisku arystokracji, do którego przynależy, pozostaje bierny, pozbawiony ambicji i większych osiągnięć.

¹⁵ Sona Stephan Hoisington, Walter Arndt (tłum.), *Rosyjskie poglądy na „Eugeniusza Oniegina” Puszkina*, Bloomington: Indiana University Press, 1988, s. 43.

¹⁶ Puszkina, Aleksander, *Eugeniusz Oniegin*, tłum. Zhi Liang, Szanghaj 2020, s. 2.

Nie angażuje się również w żadne ideowe działania, takie jak walka o wyzwolenie ludu, którą podejmowali dekabryści. Puszkina początkowo rozważał, by jego bohater do nich dołączył, lecz ostatecznie zrezygnował z tego wątku, uznając, że byłby on sprzeczny z wewnętrzną naturą Oniegina. Jego stosunek do społeczeństwa nacechowany jest pesymizmem i poczuciem wyobcowania – dostrzega jego wady, lecz nie podejmuje żadnych prób, by zmienić rzeczywistość.

Postacie tego typu cechują się głęboką introspekcją i skłonnością do refleksji nad własnym istnieniem. Ich życie emocjonalne często naznaczone jest rozczarowaniem, a relacje miłosne kończą się nieszczęśliwie lub pozostają niespełnione. Oniegin, choć nosił w sobie pewne ideały, ostatecznie uznał, że świat nie sprzyja ich realizacji – co prowadzi go do bierności i społecznej izolacji.

3.2. Analiza muzyczna i wykonawcza arii Oniegina z I aktu Если б я был на месте вас... [Eslibya byl na meste vas...]

Aria Oniegina z I aktu opery *Eugeniusz Oniegin* pełni istotną rolę dramaturgiczną, ujawniając światopogląd bohatera i jego stosunek do uczuć oraz relacji międzyludzkich. Jest to odpowiedź Oniegina na szczere wyznanie miłości Tatiany zawarte w liście – moment, w którym mógłby odwzajemnić jej uczucia, lecz zamiast tego decyduje się na chłodną i moralizującą odmowę. Czajkowski, rezygnując tu z efektownej arii na rzecz stylizowanego recytatywu i prostej melodyki, celowo podkreśla dystans emocjonalny Oniegina. Analiza tego fragmentu pozwala dostrzec, jak kompozytor poprzez środki muzyczne – rytmikę, harmonię i frazowanie – oddaje psychologiczny chłód bohatera, a zarazem wprowadza w jego wewnętrzny świat, pełen powściągliwości i dystansu wobec miłości.

Wstęp orkiestrowy do arii Oniegina składa się z czterech taktów utrzymanych w tempie *Andante non tanto* ($\downarrow = 80$). Dodatkowe oznaczenie *largamente* sugeruje, że melodia powinna być prowadzona szeroko i płynnie, z wyraźnie zarysowaną strukturą. Partia wokalna Oniegina opiera się głównie na rytmie ósemkowym i szesnastkowym, a jej frazowanie – w połączeniu z tekstem – przyjmuje charakter zbliżony do mowy (styl recytatywny). Taki sposób prowadzenia melodii podkreśla chłodny, zdystansowany stosunek bohatera do otaczających go emocji oraz jego bierną, introspektywną postawę.

Początkowa część recytatywu stanowi muzyczną charakterystykę głównego bohatera. Linia melodyczna, rytmika oraz dynamika – w ścisłym związku z tekstem – oddają dystans i emocjonalną obojętność Oniegina wobec otaczającego go świata. Niestabilność tonalna tego fragmentu odzwierciedla wewnętrzne napięcia i burzliwe, choć skrywane stany emocjonalne bohatera. Orkiestra towarzyszy w sposób powściągliwy – akompaniament opiera się głównie na kolumnowych akordach, co nadaje całości surowy i oszczędny charakter. Taka faktura nie tylko wzmacnia chłodny, niemal dydaktyczny ton wypowiedzi Oniegina, lecz także uwydatnia kontrast między emocjonalnym wyznaniem Tatiany a jego zdystansowaną odpowiedzią.

(Входит Онегин, Тая вскакивает, Онегин подходит к ней. Она опускает голову на грудь.)

W Andante non tanto (♩ = 80)

f [largamente]

Онегин (с достоинством, покойно и несколько холодно) 40

Вы мне пи - са - ли, не от - пи - рай - тесь. Я про -

- чел ду - ши до - вер - чи - вой при - зна - нья, люб - ви не -

Przykład 1: P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt I, s.134, t. 35-42.

W dalszej części recytatywu akompaniament zyskuje większą różnorodność. Ta zmiana odzwierciedla wewnętrzne wahania emocjonalne Oniegina, ukazując, jak wcześniej stłumione uczucia stopniowo się ożywiają. Zagęszczenie faktury szybko jednak ustępuje, co podkreśla ulotny charakter uczuć bohatera.

Po dławiającej odpowiedzi Tatiany przez łzy, rozpoczyna się aria Oniegina, napisana w niezwykle rzadko stosowanym metrum mieszanym. Kompozytor używa tutaj taktu w metrum 3/2, czyli trzy uderzenia w taktie, z wartością półnuty jako jedną jednostką rytmiczną. Jednak wewnątrz tego taktu pojawia się rytm triolowy 18/8. Tak skomplikowana struktura rytmiczna nadaje frazie dynamiczny, nieco nieregularny charakter, który podkreśla wewnętrzne napięcie i rozdarcie emocjonalne bohatera.

Andante non troppo (♩ = 80)*
Онегин

Ког-да бы жизнь до маш-ним кру-гом я о-гра-ничить за-хо-тел,

Przykład 2: P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt I, s.136, t. 63-64.

Melodia i rytm w tej partii są spójne i przejrzyste, co pozwala śpiewakowi na wyraźne przekazanie treści tekstu. Brak nadmiernie skomplikowanych wzorów rytmicznych sprzyja naturalności frazowania, a dłuższe wartości rytmiczne celowo akcentują istotne słowa lub emocje. Warstwa harmoniczna opiera się głównie na dźwiękach triady harmoniczej, jednak progresja akordów wskazuje na modulacje tonalne, które wzbogacają utwór barwą i emocjonalną głębią.

Linia melodyczna początkowo wznosi się, wyrażając narastające napięcie i emocje, by następnie opadać – symbolizując chwilowe wzburzenie emocjonalne Oniegina, które stopniowo ustępuje, prowadząc do powrotu jego chłodnego, zdystansowanego tonu.

Muzyczny gest oddaje jego wewnętrzne wahania i przejściowy moment słabości, po którym ponownie przyjmuje pozę obojętności i wyniosłości.

Oniegin, choć poruszony listem Tatiany, pozostaje emocjonalnie wyczerpany i znużony społeczeństwem arystokratycznym, pełnym pozorów i pustych konwenansów. Jego sceptycyzm wobec autentyczności uczuć i istnienia prawdziwej miłości sprawia, że mimo wewnętrznych rozterek nie potrafi przyjąć szczerości Tatiany bez rezerwy. Muzycznie, już od drugiej połowy taktu 48, można zauważyć wyraźną zmianę w melodii, która odzwierciedla emocjonalną intencję Oniegina – moment, w którym jego uczucia na chwilę przebijają się przez fasadę dystansu.

Но вас хвалить я не хочу, Я за неё вам отплачу
Признаньем, так же без искусства,
Примите ж исповедь мою, Себя на суд Вам отдаю.

Nie przyszedłem pani chwalić, Ale odpłacę się
równie szczerym wyznaniem.
Wysłuchaj, pani, mej spowiedzi, a potem osądź mnie,
jak chcesz.

не-нье при-ве-ла дав-но у-молк-нув-ши-е чув-ства. Но насхва-

50

- лить я не хо-чу, я за не-е вам от-пла-чу при-зна-нем

так-же без ис-кус-ства. При-ми-те ж ис-поведь мо-ю, се-бя на

Przykład 3: P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970,

akt I, s.135, t. 46-54.

Zmiana ta wprowadza większą emocjonalną głębię, ukazując chwilowe otwarcie się bohatera. w tej części akompaniament i melodia wzajemnie się uzupełniają, a akompaniament pomaga rozwinąć kierunek melodii. To wzmocnienie muzyczne dodatkowo ujawnia proces myślowy Oniegina oraz jego stanowczość w wyrażaniu swoich prawdziwych uczuć i intencji.

Aria Oniegina ma wyraźnie liryczny charakter, co czyni ją idealnym repertuarem dla lirycznego barytona. Aby wiernie oddać znaczenie libretta, śpiew powinien być zbliżony do naturalnej intonacji mowy. Wymaga to precyzyjnej kontroli rytmu i barwy głosu, tak aby zachować naturalny przepływ fraz i subtelnie oddać emocje. Zalecany jest sposób śpiewu oparty na wysokiej pozycji głosu, bliski mówieniu – lekki, przejrzysty i pozbawiony nadmiernego ciężaru. Dzięki temu brzmienie pozostaje swobodne i naturalne.

Ważne jest zachowanie precyzji intonacyjnej oraz wyrazistości w artykulacji tekstu – słowa powinny być wypowiedziane zdecydowanie i wyraźnie, bez zwlekania czy rozmycia rytmu. Całe wykonanie powinno być utrzymane w eleganckim, powściągliwym stylu, odpowiadającym postawie Oniegina. Taka interpretacja pozwala w pełni oddać sens słów, emocje bohatera i jego wewnętrzne napięcie.

Warto przyjrzeć się kilku istotnym frazom w recytatywie Oniegina i przeanalizować je pod kątem wyzwań technicznych dla wykonującego je śpiewaka. Już na początku pojawia się fraza, podczas wykonania której śpiewak musi zachować wyjątkową płynność, dbając o nieprzerwany i swobodny oddech. Należy unikać zbyt gwałtownych emocjonalnych wahań, aby utrzymać płynność muzyki, co jest kluczowe.

The image shows a musical score for voice and piano. The vocal line is in bass clef and contains the following lyrics: "Я про - чел ду - ши до - вер - чи - вой при - зна - нья, люб - ви не - вин - ной из - ли - я - нья,-". The piano accompaniment is in bass clef and consists of a simple harmonic accompaniment.

Przykład 4: P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy, partia wokalna), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt I, s.134, t. 40-43.

W kolejnej frazie emocje stają się wyjątkowo intensywne, dlatego podczas śpiewania ciało powinno być rozluźnione, a przestrzeń rezonatory szeroko otwarte. Oddech musi być pełny, a dźwięk należy wyprowadzać płynnie i z siłą, prowadząc go na oddechu i pozycji, aby wykonać frazę jednym ciągiem. Jednocześnie nie wolno napinać gardła – nacisk na gardło spowodowałby zablokowanie dźwięku, uniemożliwiając jego swobodny przepływ i utrudniając zachowanie płynności śpiewu.

The image shows a musical score for voice and piano. The vocal line is in bass clef and contains the following lyrics: "мне ва - ша и - скрен - ность ми - ла! О - на в вол -". The piano accompaniment is in bass clef and consists of a simple harmonic accompaniment.



Przykład 5: P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy, partia wokalna), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt I, s.135, t. 44-48.

Końcowa fraza stanowi punkt zwrotny w wyrazie artystycznym wykonawcy, dlatego należy dostosować emocje do zmian w akompaniamencie orkiestry. W tej części istotne jest użycie zdecydowanego tonu, który podkreśli stanowczość w przekazywaniu myśli, jakie śpiewak zamierza wyrazić w nadchodzącym fragmencie. W interpretacji warto dodać odrobinę arogancji – zarówno w emocjach, jak i w mimice – aby podkreślić chłodną, zdystansowaną i wyniosłą postawę Oniegina. Takie podejście pozwoli lepiej oddać jego charakter oraz skłonność do pouczenia innych. Frazy należy śpiewać w sposób bezpośredni, ponieważ Oniegin pragnie jasno przedstawić powody, które stoją za odrzuceniem uczuć Tatiany. Należy unikać zbyt rozwlekłego śpiewu, by nie zatracić klarowności i sensu przekazu, który wykonawca chce oddać.



Przykład 6: P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy, partia wokalna), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt I, s.135-136, t. 48-55.

Pomiędzy recytatywem a arią Oniegina umieszczona została krótka, lecz znacząca interwencja Tatiany: „Ach, Boże, jaka to hańba, jaki to ból”. Wypowiedź ta pełni funkcję emocjonalnego kontrpunktu wobec chłodnej i zdystansowanej postawy Oniegina. Tatiana w kilku słowach ujawnia intensywność przeżywanego cierpienia, będącego wynikiem jego odrzucenia. Jej reakcja uwypukla dramatyzm sceny, eksponując przepaść emocjonalną między postaciami. Bezpośrednio po tej frazie pojawia się przejście instrumentalne, które pełni

funkcję pomostu dramaturgicznego i emocjonalnego, prowadząc płynnie do arii Oniegina. To instrumentalne ogniwo nie tylko przygotowuje słuchacza na zmianę perspektywy, ale też pogłębia napięcie wewnętrzne całej sceny.

The image shows a musical score for a scene from Eugene Onegin. It consists of two systems of music. The first system is for the character Tatiana, with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Russian: "О бо - же! Как о - бид - но и как суд вам от - да - ю!". The piano part has dynamics markings of *f* and *p*. The second system begins with a piano introduction marked with a box containing the number "60" and the instruction "(опускается на скамью)". This is followed by a vocal line with the lyric "больно!" and a piano accompaniment marked "riten." (ritardando). The piano part includes dynamics markings of *mf* and *p*.

Przykład 7: P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt I, s.137, t. 55-62.

Zmienność linii melodycznej oraz liczne skoki interwałowe, w tym szczególnie interwały nieparzyste (tercje, kwinty), odzwierciedlają wewnętrzne napięcie i złożoność emocji przeżywanych przez Tatianę. Towarzyszący akompaniament, oparty na powtarzających się skokach oktawowych w niskim rejestrze, tworzy mroczne, ciężkie tło harmoniczne. Takie zestawienie dźwiękowe pogłębia wrażenie bólu i samotności, wynikających z odrzucenia przez Oniegina. Warstwa instrumentalna pozostaje w wyraźnym kontraście wobec emocjonalnej szczerości i liryzmu partii wokalne.

Zakres dźwiękowy tego fragmentu partii Tatiany mieści się głównie w średnim rejestrze (rejestrze piersiowym i przejściowym), co dla sopranów stanowi strefę szczególnie dogodną

technicznie. Umożliwia to precyzyjne kształtowanie frazy, swobodną kontrolę nad agogiką i dynamiką, a także subtelne różnicowanie barwy dźwięku. Dzięki temu wykonawczynie może z łatwością wydobyć bogactwo emocjonalne tej sceny i podkreślić głębię psychologiczną postaci Tatiany, bez potrzeby sięgania po skrajne środki wyrazu.

Recytatyw poprzedzający arię stanowi bezpośrednią odpowiedź Oniegina na emocjonalne wyznanie Tatiany. Utrzymany w tonie rzeczowym i zdystansowanym, opiera się na naturalnej deklamacji i ograniczonej ekspresji, co oddaje chłód i rezerwę bohatera. Oniegin nie reaguje emocjonalnie – jego wypowiedź od początku nacechowana jest wyraźną próbą zachowania kontroli i dystansu wobec sytuacji.

Przejsie do arii następuje płynnie, poprzez krótkie ogniwo instrumentalne, które nie tyle zmienia nastrój, co pogłębia ton refleksji i nadaje dalszemu ciągowi charakter monologu wewnętrznego. Aria ta nie jest emocjonalnym wybuchem, lecz racjonalnym, niemal dydaktycznym wykładem. Oniegin tłumaczy Tatianie motywy swojego postępowania, kreśląc przy tym obraz siebie jako człowieka rozczarowanego życiem i niezdolnego do prawdziwego uczucia. Zmiana z formy recytatywnej w kantylenową nie służy pogłębieniu emocji, lecz wzmocnieniu wyrazu intelektualnego i dystansu postaci wobec romantycznego uniesienia Tatiany.

Aria Oniegina z I aktu opery *Eugeniusz Oniegin* Piotra Czajkowskiego ma wyraźnie dwuczęściową strukturę, wynikającą nie z formalnych reguł, lecz z dramatycznego przebiegu sceny i charakterystyki postaci. Jest to dwudzielna konstrukcja odpowiadająca zmianie retoryki i ekspresji – od spokojnego dystansu do szyderczej ironii. Oniegin nie przechodzi tu żadnej wewnętrznej przemiany – przeciwnie, prezentuje konsekwentną i chłodną postawę wobec miłości, którą traktuje jako złudzenie prowadzące do rozczarowania i ograniczenia.

Melodyka arii pozostaje generalnie powściągliwa. Skoki interwałowe pojawiają się rzadko i są starannie umieszczone w kluczowych momentach tekstu, takich jak „*нет, я не создан для блаженства*” [net, ya ne sozdan dlya blazhentsva], nadając im retoryczną siłę. Rytm, zwłaszcza w części środkowej, ulega ożywieniu i oddaje pewien dystans, a nawet sarkazm Oniegina wobec ideału romantycznej miłości i życia rodzinnego.

Już od pierwszych taktów arii Oniegina widać wyważoną linię melodyczną, prowadzoną głównie *legato*, z umiarkowanymi skokami interwałowymi, co pozwala wyrazić dystans

i introspekcję postaci. Melodia nie jest rozwlekła, lecz skupiona i klarowna, co odzwierciedla racjonalne podejście Oniegina do świata i jego emocji. Tonacja i harmonia pozostają stabilne, bez większych napięć, co podkreśla chłód i wycofanie bohatera.

Pierwsza część (takty 63–85) utrzymana jest w spokojnym tempie, z szeroką kantyleną i wyważoną frazą. Artykulacja jest miękka, rytm regularny, a linia melodyczna łagodna, bez ostrych kontrastów. Muzyka wspiera ton racjonalnej wypowiedzi – Oniegin w sposób wyważony i pozornie taktowny odpowiada Tatianie na jej list. Nie odrzuca jej w sposób brutalny, lecz stara się uzasadnić swoje stanowisko. Mimo tego, że jego słowa brzmią rozsądnie, wyczuwa się dystans emocjonalny i poczucie wyższości. To nie empatyczny dialog, lecz chłodna autodeklaracja, wyrażona poprzez muzykę nacechowaną statycznością i brakiem napięcia.

W takcie 86 pojawia się oznaczenie *più mosso*, które rozpoczyna drugą część arii (takty 86–108). Zmiana tempa pociąga za sobą zmianę charakteru muzyki: rytm staje się bardziej ostry i zróżnicowany, pojawiają się synkopy i krótsze wartości rytmiczne, frazy są krótsze, a artykulacja bardziej staccatowa. Ekspresja nabiera ironicznego, miejscami protekcyjnego tonu. Oniegin przechodzi do uogólnień i szyderczych uwag na temat życia rodzinnego, które według niego nieuchronnie prowadzi do nudy i rozczarowania. Choć muzyka staje się bardziej dynamiczna, nie wyraża wewnętrznego napięcia bohatera, lecz jego postępujące zniecierpliwienie wobec emocjonalności Tatiany. Ironia, którą słyhać w jego głosie, to strategia obronna: Oniegin dystansuje się nie tylko od uczucia Tatiany, lecz od samej idei miłości jako takiej.

Più mosso (♩ = 100)
(с увлечением)

Меч - там и го - дам нет вра - га, ах, нет вра -

- вра - га, не об - нов - лю ду - ши мо - ей!

Przykład 8: P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt I, s.139, t. 86-89.

Psychologicznie ta aria nie pokazuje rozwoju postaci, lecz jej zamknięcie – konsekwentne odrzucenie bliskości, chłodne racjonalizowanie uczuć i pogłębiające się wyobcowanie. Oniegin nie mówi z wahania, lecz z przekonania, choć niekoniecznie głębokiego. W jego słowach więcej jest wyuczonego dystansu niż autentycznego spokoju.

Aria kończy się w takcie 108, nie zawiera reprzyzy materiału początkowego – zakończenie stanowi przekształcenie wcześniejszych motywów, ale nie jest to powrót do wcześniejszego stanu. Oniegin kończy swą wypowiedź z wyraźnym chłodem, potwierdzając raz jeszcze swoją postawę. W takcie 113 zza sceny dołącza chór, który nie jest już częścią arii, lecz stanowi istotny kontrapunkt dramatyczny. Jego obecność symbolizuje głos społeczeństwa, którego Oniegin nie potrafi ani przyjąć, ani odrzucić bez wewnętrznego napięcia. Kontrast między jego indywidualnym głosem a zbiorową wypowiedzią chóru podkreśla jego izolację i potęguje dramat sytuacyjny.

(Хор за сценой; никого не видно)

Де - ни - цы, кра - са - ви - цы, ду - шень - ки по - дру - жень - ки! Ра - зы - грай - тесь,
- бой, не вся - кий вас, как я, пой - мет, к бе - де не -

Przykład 9: P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt I, s.142, t. 113-117.

Aria ta jest więc nie tyle emocjonalnym wyznaniem, co intelektualną deklaracją dystansu. Muzyka Czajkowskiego subtelnie, ale stanowczo ukazuje psychologiczny portret bohatera: człowieka zamkniętego w cynizmie, wyobcowanego i pozbawionego zdolności do prawdziwego zaangażowania emocjonalnego.

Wykonawczo partia wymaga od śpiewaka precyzyjnej kontroli frazy i dynamiki, aby oddać zarówno opanowanie, jak i subtelne emocje. Ważne jest, by unikać nadmiernej ekspresji i zachować elegancję w interpretacji, jednocześnie pokazując psychologiczne rozdarcie bohatera. Umiejętne operowanie legato, zmiennością barwy i artykulacji pozwoli na pełniejsze oddanie tej wielowymiarowej postaci.

Podsumowując, aria Oniegina z I aktu to muzyczne i psychologiczne arcydzieło Czajkowskiego. Kompozytor mistrzowsko łączy wyważoną harmonię, klarowną linię melodyczną oraz zróżnicowaną dynamikę, aby oddać wielowarstwowy portret głównego bohatera – chłodnego, cynicznego, lecz jednocześnie pełnego wewnętrznych rozterek i melancholii. Ta partia stanowi fundament do dalszego rozwoju dramatu i jest kluczowa dla zrozumienia motywacji i charakteru Oniegina.

3.2.1. Doświadczenia autora dotyczące wykonania arii Oniegina

Interpretacja incipitu arii odgrywa zasadniczą rolę w całości wykonania, stąd szczególne znaczenie ma odpowiednie przygotowanie oddechowe przed rozpoczęciem pierwszej frazy. W trakcie wdechu należy utrzymać aparat wykonawczy w stanie pełnego rozluźnienia, unikając napięć mięśniowych, które mogłyby zakłócić naturalny przepływ powietrza, a tym samym wpłynąć negatywnie na płynność i jakość frazy dźwiękowej.

Podczas realizacji muzycznej należy zachować szczególną dbałość o precyzyjne poczucie rytmu, zwłaszcza w kontekście oznaczenia agogicznego *Andante non troppo* – wskazującego na umiarkowane, niespieszne tempo, bez tendencji do przyspieszania. Naruszenie tego charakteru mogłoby zaburzyć zamierzony wyraz interpretacyjny.

Istotnym aspektem jest również sposób zaśpiewania początkowego dźwięku, który pojawia się na słabej części taktu. Nie powinien być on nadmiernie eksponowany ani dynamicznie zintensyfikowany, co wymaga szczególnej kontroli emisji i świadomości struktury metrycznej. Całość tekstu muzycznego winna być realizowana w sposób spójny i ciągły, z unifikacją fraz, bez zbędnych pauz oddechowych, które mogłyby naruszyć integralność linii melodycznej.

Emisja pierwszego tonu powinna odbywać się z tzw. wysokiej pozycji głosu, co sprzyja zachowaniu stabilności intonacyjnej, klarowności barwy oraz nośności dźwięku. Linia melodyczna powinna być prowadzona z maksymalną naturalnością, lekkością i wewnętrzną logiką frazowania, przypominając płynny, nieprzerwany strumień – delikatnie i równomiernie rozciągający się w czasie, niczym subtelna nić spinająca strukturę całej arii.

Tego rodzaju interpretacja wymaga nie tylko biegłości technicznej, ale także wysokiego poziomu świadomości wykonawczej – zdolności do precyzyjnego kształtowania frazy, subtelnego różnicowania ekspresji oraz zachowania pełnej przejrzystości brzmieniowej, co w konsekwencji pozwala na ukazanie pełnego potencjału wyrazowego i estetycznego dzieła.

Kolejna fraza arii powinna być wykonana analogicznie do frazy pierwszej, z zastosowaniem tych samych zasad techniki wokalne i podejścia interpretacyjnego. Istotną różnicą jest jednak sposób zaśpiewania pierwszego dźwięku tej części – należy wykonać go z nieco większą intensywnością dynamiczną niż w przypadku rozpoczęcia frazy początkowej. Pozwala to na subtelne zróżnicowanie tonu i wprowadzenie delikatnego kontrastu ekspresyjnego między obiema frazami. Również w tym przypadku kluczowe

pozostaje zachowanie płynności i spójności linii melodycznej, bez przerywania naturalnego toku muzycznego.

W taktach 67-68 pojawia się fraza, którą należy wykonać z wyraźnie stanowczym tonem oraz szlachetną, wyniosłą postawą interpretacyjną. Ma ona na celu podkreślenie wewnętrznego przekonania bohatera, iż – mając wybór – bez wahania wybrałby Tatianę. Fragment ten pełni również funkcję swoistej obietnicy złożonej wobec niej, co nadaje mu dodatkowy ładunek emocjonalny i dramaturgiczny.

Szczególną uwagę należy zwrócić na emisję pierwszego wysokiego dźwięku tej frazy – powinien on być wykonany z pełnym otwarciem głosu, z projekcją skierowaną bezpośrednio na zewnątrz. Należy unikać cofania dźwięku do wnętrza aparatu artykulacyjnego, co mogłoby osłabić jego nośność i ekspresyjną siłę.

Słowa libretta na początku arii przedstawiają hipotetyczne rozważania bohatera na temat instytucji małżeństwa, jednak we frazie „Но я не создан для блаженства, Ему чужда душа моя” [„No ya ne sozdan dlya blazhenstva, Yemu chuzhda dusha moy”] następuje wyraźny punkt zwrotny – moment, w którym wykonawca powinien odsłonić prawdziwe emocje postaci. Bohater w sposób jednoznaczny wyraża swoje podejście do małżeństwa: postrzega je jako coś mu obcego, niezgodnego z jego naturą, co prowadzi do całkowitego odrzucenia tej idei.

W warstwie wykonawczej fraza ta wymaga bardziej stonowanej i subtelnej ekspresji w porównaniu do poprzednich wersów. Emocje powinny być ukazywane z większą powściągliwością, co pozwala odzwierciedlić wewnętrzne zagubienie postaci w kontekście ewentualnego życia małżeńskiego. Jednocześnie należy wydobyć pesymizm, rezygnację oraz melancholijną refleksję, które nadają tej części arii głęboki, introspektywny charakter.

We frazie „Напрасны ваши совершенства, / Их не достоин вовсе я” [Naprasny vashi sovershenstva, / Ikh ne dostoin vo vse ya] Oniegin odsłania pewne mniej przychylne aspekty swojej osobowości, takie jak egocentryzm, arogancja czy pesymistyczne nastawienie do życia. Jednocześnie wypowiedź ta stanowi wyraz jego wewnętrznej uczciwości – mimo że może ranić innych, Oniegin uznaje za nadrzędne bezpośrednio i szczerze wyrażenie własnych uczuć.

W interpretacji wykonawczej fraza ta wymaga stanowczości w emisji głosu oraz silnego, zdecydowanego tonu, który podkreśli intensywność emocji i wewnętrzne przekonanie postaci. Kluczowe jest tu odnalezienie przez śpiewaka równowagi między techniczną precyzją a ekspresją psychologiczną. Tylko wtedy możliwe jest oddanie złożoności stanu emocjonalnego bohatera – jego wewnętrznego konfliktu, dystansu wobec uczucia, a zarazem bezkompromisowej szczerości – bez utraty autentyczności i bezpośredniości przekazu.

W drugim segmencie arii pojawia się ton pełen niepokoju, który odzwierciedla głębokie obawy związane z problemami i wyzwaniem, jakie mogą się pojawić w przyszłości. Ten niepokój wynika ze świadomości powagi małżeństwa – zrozumienia, że nie jest to decyzja impulsywna, lecz poważne zobowiązanie do wspólnego przejścia przez życie. Celem takiej ekspresji jest zwrócenie uwagi Tatiany na odpowiedzialność, jaką niesie za sobą małżeństwo, jasno podkreślając, że życie po ślubie oznacza wspólne stawienie czoła zarówno radościom, jak i trudnościom.

W pewnym sensie jest to także forma przestrogi, sugerująca, że decyzję o małżeństwie należy podejmować ze spokojem i obiektywnym namysłem. W tym miejscu tekst oznaczony jest jako *ritenuto*, co wymaga śpiewania z wyraźniejszym akcentem, aby podkreślić powagę sytuacji oraz konieczność starannego przemyślenia tej decyzji. Taka interpretacja wymaga nie tylko precyzji technicznej, ale i głębokiego zrozumienia oraz umiejętności wyrażenia emocji, co pozwala skutecznie przekazać istotę treści.

сколь-ко мы лю-бим бы вас, при-вык-нув, раз-люб-лю тот -
 - час. Су-ди-те ж вы, ка-ки-е ро-зы
 нам за-го-то-вит Ги-ме-ней,
 мо-жет быть, на мно-го дней!

Приклад 10: P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy, partia wokalna), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt I, s. 138-139, t. 77-85.

Warto zwrócić szczególną uwagę na część kulminacyjną arii (takty 86–97), oznaczoną *più mosso*, co wskazuje na konieczność przyspieszenia tempa i podkreśla jej rolę jako emocjonalnego i muzycznego szczytu utworu. W interpretacji tego fragmentu kluczowe jest precyzyjne opanowanie rytmu i tempa, które nadają mu odpowiednią energię i ekspresję.

Szczególnie ważna jest technika wykonania fragmentu obejmującego wysokie dźwięki, ze szczególnym uwzględnieniem najwyższego F. Ten dźwięk nie powinien być śpiewany zbyt szeroko, aby uniknąć rozproszenia i utraty koncentracji brzmienia. Niezbędne jest zastosowanie odpowiednich technik emisji, które pozwolą utrzymać jasność i skupienie tych dźwięków, jednocześnie stosując technikę krycia dla zachowania ciepła i kontroli.

Ponadto, na najwyższych dźwiękach należy utrzymać maksymalną głośność, podczas gdy na niższych warto ją odpowiednio złagodzić, co pozwoli osiągnąć dynamiczną równowagę między frazami. Taka strategia zapobiega zbyt agresywnemu brzmieniu całej sekcji i umożliwia zachowanie subtelności oraz muzycznej harmonii.

Più mosso (♩ = 100)
(с увлечением)

Меч - там и го - дам нет воз - вра - та, ах, нет воз -
вра - та, не об - нов - лю ду - ши мо - ей!
Я вас люб - лю лю - бо - вью бра - та, лю - бо - вью
бра - та, иль, мо - жет быть, е - ще силъ -
ней! Иль, мо - жет быть... Иль, мо - жет быть, е - ще, е - ще силъ -



Przykład 11: P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy, partia wokalna), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt I, s. 139-140, t. 86-97.

W końcowej części arii tempo powinno wrócić do pierwotnego poziomu, a wyraz emocji osiągnąć stan spokoju, przy jednoczesnym zachowaniu stabilności oddechu. Szczególnie podczas wykonywania ostatnich słów „Iluzje, iluzje, zawsze iluzje!” warto odpowiednio zmniejszyć dynamikę głosu, by lepiej oddać towarzyszący im nastrój i emocje. Cały fragment powinien być śpiewany płynnie i nieprzerwanie, tworząc spójną i naturalną ekspresję. Na zakończenie tempo można delikatnie zwolnić, co pozwoli stopniowo wyciszyć atmosferę i podkreślić końcowy charakter utworu. Takie podejście nie tylko umożliwia precyzyjne oddanie emocjonalnego przebiegu arii, ale także pozwala na subtelne i poruszające zamknięcie całości, odzwierciedlając głębię dzieła i wrażliwość wykonawcy.

Przykład 12: P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy, partia wokalna), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt I, s. 140-141, t. 97-104.

W kwestii ekspresji emocji, wykonawca musi głęboko zrozumieć i przekazać poglądy Oniegina na temat miłości. Oniegin nie ma już żadnych złudzeń ani oczekiwań wobec młodości, odczuwając wewnętrzną martwość, której nie da się ponownie ożywić. Jego uczucia do Tatiany nie są tradycyjną miłością między mężczyzną i kobietą, lecz bardziej przypominają głębokie uczucie braterskie. Wyrażenie tych uczuć wymaga od wykonawcy szczerego i autentycznego podejścia, aby poprzez śpiew przekazać prawdziwe poglądy i odczucia Oniegina na temat tej relacji, ukazując złożoność jego wewnętrznych emocji i świadomości.

3.3. Cechy stylistyczne arii Oniegina

Opera *Eugeniusz Oniegin* jest głęboko romantyczna, co uwidacznia się w bogactwie melodii, głębi wyrażanych emocji oraz w precyzyjnym przedstawieniu krajobrazów oraz uczuć postaci, z podkreśleniem romantycznego ducha. Struktura opery i muzyka opierają się na konflikcie i rozwoju psychologicznym postaci, co nadaje utworowi wyraźnego napięcia dramatycznego.

W operach Czajkowskiego, zwłaszcza w *Eugeniuszu Onieginie*, elementy rosyjskiej muzyki ludowej zostały zręcznie wplecione, obejmując melodie ludowe, charakterystyczne rytmy oraz wykorzystanie instrumentów narodowych. To nie tylko nadaje dziełu bogaty lokalny koloryt, ale także wzmacnia jego wyrazistość muzyczną i pogłębia emocjonalny wymiar utworu.

Eugeniusz Oniegin poprzez połączenie melodii i rytmów ludowych ukazuje unikalny rosyjski styl narodowy. Czajkowski jest znany ze swojej pięknej i lirycznej melodyki, a w *Onieginie* liczne sceny i partie wokalne ukazują jego talent w tworzeniu melodii. Dzięki tym melodiom kompozytor dogłębnie eksploruje złożone emocje i stany duchowe postaci.

Postać Oniegina poprzez swoje partie wokalne ukazuje głęboką liryczność, odsłaniając jego samotność, refleksje i żal. Te partie nie tylko pełne są dramatyzmu, ale także poprzez muzykę żywo oddają wewnętrzne konflikty postaci i ich autorefleksję. W kluczowych momentach opery, takich jak rozmowa Oniegina z Tatianą, jego monolog oraz pojedynek z Leńskim, dramatyczne napięcie muzyczne osiąga szczyt, ukazując mistrzostwo Czajkowskiego w posługiwaniu się muzyką do napędzania fabuły, budowania konfliktu między postaciami oraz przejść emocjonalnych. Dzięki temu dramatyzm opery zostaje dodatkowo wzmocniony. Jednocześnie, choć partie Oniegina koncentrują się głównie na wyrażaniu emocji, Czajkowski zręcznie wplótł w nie elementy rosyjskiej muzyki ludowej, takie jak melodie i rytmy ludowe. Dzięki temu muzyka stała się bardziej różnorodna i wzbogaciła odzwierciedlenie rosyjskiego społeczeństwa i kultury w dziele. Teksty i kierunek melodii w partiach Oniegina głęboko odzwierciedlają refleksje na temat miłości, samotności, losu i śmierci, a także ukazują wpływ osobistych doświadczeń i emocjonalnego świata Czajkowskiego.

Czajkowski w *Onieginie* ukazał swoje mistrzowskie umiejętności orkiestracji, precyzyjnie oddając emocjonalne zmiany i stany psychiczne postaci poprzez różnorodne zestawienia instrumentów i zmiany barwy dźwięku, co wzmocniło ścisły związek między

muzyką, postaciami i rozwojem fabuły. Jego dzieła operowe zazwyczaj cechują się klarowną strukturą i bogatą muzykalnością; poprzez zręczne wykorzystanie melodii, harmonii i rytmu oraz precyzyjne operowanie barwą instrumentów, wzmocnił integrację muzyki i dramatu. Jednocześnie styl operowy Czajkowskiego, jego głębokie zrozumienie literatury, cechy muzyki romantycznej, włączenie rosyjskich elementów narodowych, odzwierciedlenie osobistych doświadczeń i emocji oraz staranne dopracowanie dramaturgii i struktury muzycznej wspólnie ukształtowały i nadały jego twórczości wyjątkowy charakter.

Orkiestracja w tej arii jest subtelna i oszczędna. Czajkowski unika pełnego brzmienia orkiestry – dominują smyczki, często grające z tłumikiem (*con sordino*), co nadaje muzyce przygaszony, introwertyczny charakter. Drewniane instrumenty dęte dodają barw, ale nigdy nie dominują – pozostają w służbie wokalu. Orkiestra pełni tu przede wszystkim funkcję wspierającą i komentującą, wzmacniając logikę i przebieg emocjonalny monologu Oniegina, nie wprowadzając przy tym dramatycznych kulminacji.

Całość muzycznej konstrukcji arii podkreśla psychologiczną złożoność postaci. Oniegin nie odrzuca Tatiany z emocjonalnym wzburzeniem, lecz z pozornym spokojem, w tonie niemal dydaktycznym. Taka forma wypowiedzi – zamknięta, wyważona, racjonalna – wzmacnia jego wizerunek jako człowieka chłodnego, rozczarowanego życiem i niezdolnego do głębokiego uczucia. Brak dramatyzmu w muzyce nie wynika z obojętności, lecz ze świadomego dystansu postaci wobec konwencji romantycznej miłości. Aria ta, choć formalnie stonowana, niesie w sobie ogromny ładunek psychologiczny i dramaturgiczny – ukazuje Oniegina nie jako jednoznacznego antagonistę, lecz jako wewnętrznie skomplikowaną, zamkniętą w sobie postać, której chłód jest równie autentyczny, co tragiczny.

Rozdział 4. Analiza partii barytonowej Oniegina w operze

4.1. Analiza wokalna recytatywów, duetów i partii solowych

W niektórych fragmentach dotyczących partii Oniegina, takich jak recytatywy, duety oraz arie, można bardzo wyraźnie poznać charakter i psychologię tej postaci. Muzyka oraz sposób interpretacji tych partii oddają jego cynizm, dystans emocjonalny oraz wewnętrzne rozdarcie. Dzięki temu słuchacz ma możliwość głębokiego wglądu w jego motywacje i konflikty, które kształtują jego działania w całej operze.

W scenie VI aktu I bohater prowadzi rozmowę z Tatianą, a każde jego słowo odsłania pogardliwy stosunek do otaczającej go rzeczywistości. Linia melodyczna prowadzona jest w metrum 3/4, co nadaje stabilność i spójność całej melodii, jednocześnie odzwierciedlając jego obojętność i cynizm wobec świata. Oniegin wyraża całkowity brak zainteresowania i znudzenie wiejskim stylem życia Tatiany, z arogancją lekceważąc opinie i uczucia innych, koncentrując się wyłącznie na sobie i okazując całkowitą obojętność wobec wszystkiego, co go otacza.

Allegretto moderato

Онегин (обращаясь к Татьяне с холодной учтивостью.)

Ска - жи - те мне, я ду - ма - ю, бы - ва - ет вам пре -

0. - скуч - но здесь, в глу - ши, хо - тя пре - лест - ной, но да - ле - кой? Не

0. ду - ма - ю, чтоб мно - го раз - вле - че - ний да - но вам бы - ло.

Przykład 13: P. Czajkowski, Eugeniusz Oniegin (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970,

akt I, s. 64, t. 22-33.

W dalszej części tej sceny, poprzez powtarzanie niemal identycznych linii melodycznych w tle, podkreślany jest sposób myślenia Oniegina. Często ostrzega innych przed pewnymi działaniami lub wskazuje, że niektóre zachowania są błędne, lecz rzadko – a wręcz nigdy – nie udziela konkretnych rad, jak powinni postępować. Takie postępowanie wyraźnie odzwierciedla arogancję jego charakteru.

W jego zachowaniu i ekspresji można dostrzec wewnętrzną sprzeczność. Przeważają w nich chłód, dystans, brak entuzjazmu do życia, pogarda dla innych oraz obojętność wobec ich uczuć. Jednak w niektórych drobniejszych fragmentach muzycznych ujawniają się momenty dobroci i współczucia. W ówczesnym kontekście społecznym Oniegin nie jest więc postacią jednoznacznie negatywną – potrafi także okazać ludzką wrażliwość. Tylko osoby o czystym sercu potrafią dostrzec dobro w innych, co dodatkowo pogłębia nasze rozumienie wielowymiarowości jego charakteru.

Dzięki temu obraz Oniegina staje się bardziej złożony i wieloznaczny, a jego postać – pełna wewnętrznych sprzeczności, które czynią ją bardziej wyrazistą i interesującą.

dodatkowo pogłębia jego izolację i dystans wobec innych. Gdy Oniegin dostrzega nieprzychylnie opinie i chłodne nastawienie uczestników balu, ogarnia go skrajna złość, która staje się wyrazem jego wewnętrznego rozdarcia i frustracji wynikającej z niezrozumienia przez otoczenie. Błędnie interpretuje zaproszenie od Leńskiego jako próbę upokorzenia, a w odwecie postanawia tańczyć z jego narzeczoną, chcąc wzbudzić zazdrość i sprowokować rywala. To prowokacyjne zachowanie, w połączeniu z napiętą atmosferą i negatywnymi opiniami gości, staje się jednym z kluczowych czynników prowadzących do późniejszego pojedynku między Onieginem a Leńskim.

[mp] 280

И вот нам мне - нье! На - слу - шался до - воль - но

0. я раз - ных сле - тен мерз - ких! По - де - лом мне все

290

э - то! За - чем при - е - хал я на э - тот глу - пый

poco cresc.

0. бал? За - чем?.. Я не про - шу Вла - ди.ми.ру у - слу - гу э - ту!

mf

300 (В это время Ольга проходит мимо, за нею идет Ленский.)

Бу - ду у - ха - жи - вать за Оль - гой, взбе - шу е - го по - ряд - ком!

73 Ленский [mp] 310

Вы о - бе - ща - ли мне те - перь!

Вот о - на! Про - шу вас! (Ольга в недоумении) О .

p espress.

(Онегин с Ольгой танцуют.)

- шиб - ся, вер - но, ты!

mp

Przykład 15: P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt II, s. 155-156, t. 275-316.

W interpretacji arii z tego fragmentu głos wykonawcy powinien pozostać stonowany, bez nadmiernych kontrastów dynamicznych, gdyż zasadniczym celem jest ukazanie wewnętrznych rozważań i emocjonalnych przemian bohatera. Wymaga to od śpiewaka wysokiej precyzji i kontroli nad emisją głosu, by w pełni oddać psychologiczną złożoność

Oniegina. Poprzez subtelną modulację dynamiki należy wydobyć jego charakterystyczne cechy, konflikty wewnętrzne oraz sposób reagowania na sytuacje społeczne. Taka interpretacja pogłębia wymiar dramatyczny sceny i pozwala na pełniejsze zrozumienie postaci.

Molto meno mosso (♩ = 144)

80

Онегин (протанцевавши тур с Ольгой, усаживает свою даму, потом, делая вид, что только что заметил)

Ты не тан - цуешь, Лен - ский? Чайльд Га -

Ленский 167 [p]

Ленского, обращается к нему:) Со мной?

- роль - дом стоишь ка - ким - то! Что с то - бой?

90

И. Ни - че - го. Лю - бу - юсь я то - бой, ка - кой ты

cresc.

И. Онегин

друг пре - крас - ный! Ка - ко - во? Не о - жи - дал при -

О. - зна - нья я та - ко го! За что ты ду - ешь - ся?

Przykład 16: P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt II, s. 176-177, t. 77-99.

Prolog do duetu Oniegina i Leńskiego, obejmujący cztery takty, zρέcznie nawiązuje do motywu melodycznego z poprzedniej sceny, w której Leński wykonuje arię *Молодость, молодость* [*Molodost', molodost' – Młodość, młodość*]. Kompozytor wykorzystuje tu reminiscencję tematyczną, dzięki której następuje płynne przejście emocjonalne między scenami oraz pogłębienie portretu psychologicznego Leńskiego.

Za pomocą prostych, ale sugestywnych środków – takich jak obniżony rejestr, minorowa tonacja oraz oszczędna faktura – Czajkowski tworzy nastrój melancholii i napięcia. Krótkie wartości rytmiczne i zawieszane kadencje dodatkowo wzmacniają wrażenie niepokoju i wewnętrznego rozdarcia bohatera. Ten muzyczny prolog nie tylko podkreśla tragiczne przecucia Leńskiego, ale także wprowadza słuchacza w atmosferę nadchodzącego konfliktu między przyjaciółmi.

Zabieg ten świadczy o mistrzostwie dramaturgicznym Czajkowskiego, który zaledwie kilkoma taktami potrafi zarysować emocjonalny ciężar całej sceny oraz przygotować grunt pod dramatyczny dialog w duecie.

Темпо I (♩ = 108)
(Онегин к Ленскому)

Что ж, на-чи- нать? Нач- нем, по-жа-луй!

Ленский (Зарецкий отходит с Гильо в сторону для переговоров об условиях дуэли.)

f *dim.* *p*



Przykład 17: P. Czajkowski, Eugeniusz Oniegin (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt II, s. 219-220, t. 34-40.

Scena pojedynku rozwija się w metrum 3/2 i tonacji E-dur. W niskim rejestrze pojawia się powtarzający się wzór rytmiczny, pełniący funkcję motywu przewodniego. Jego obecność buduje atmosferę napięcia oraz ciężki, tragiczny nastrój, który towarzyszy całej scenie. Motyw ten oddaje nie tylko dramatyzm i okrucieństwo realiów ówczesnych pojedynków, lecz również zdaje się symbolicznie zapowiadać zbliżającą się śmierć.

Śpiew Oniegina początkowo utrzymany jest w stosunkowo łagodnym tonie. Po jednym taktie dołącza Leński, wprowadzając melancholijną, głęboko poruszającą melodię. Ten kontrast podkreśla emocjonalne różnice między postaciami i wzmacnia dramaturgię ich relacji. W miarę rozwoju muzyki dynamika stopniowo narasta – od cichej, powściągliwej ekspresji, aż po bardziej intensywne brzmienie. Ilustruje to nie tylko przejście Oniegina od chłodnej obojętności do coraz silniejszych emocji, ale także jego wewnętrzne przebudzenie i złożoność jego uczuć.

W dalszym przebiegu śpiewu dynamika ponownie słabnie, prowadząc słuchacza z powrotem do rzeczywistości. Oniegin nie śpiewa już o ciepłych wspomnieniach przyjaźni, lecz o brutalności chwili obecnej, co podkreśla tragiczny wymiar sceny. W tym momencie następuje wyraźny zwrot: muzyka ponownie nabiera siły, a zmieniająca się dynamika uwydatnia lęk, żal i wewnętrzne rozdarcie bohaterów wobec nadchodzącego pojedynku. Ten kontrast ukazuje ich sprzeczne emocje i dramatyzm sytuacji, w której muszą zmierzyć się z nieuchronnością losu i własnym człowieczeństwem.

G (Лейский и Онегин стоят в ожидании, не глядя друг на друга.)

L'istesso tempo *p*

Враги! Давно ли друг от
Враги! Дав

G L'istesso tempo *pp*

Л. *cresc.*
дру - га нас жа - жда кро - ви от - ве - ла? Дав - но ли мы ча - сы до -

О. *cresc.*
- но ли друг от дру - га нас жа - жда кро - ви от - ве - ла? Дав - но ли мы ча -

simile

Л. *f*
- су - га, тра - пе - зу, и мыс - ли, и де - ла де - ли - ли дру - ж - но?

О. *f*
- сы до - су - га, тра - пе - зу, и мыс - ли, и де - ла де - ли - ли дру - ж - но?

50

Л. *p* Мы - не злоб - но, вра - гам на - след.ствен.ным по - доб - но, *cresc.*

О. Мы - не злоб - но, вра - гам на - след.ствен.ным по -

Л. мы друг для дру - га в ти - ши - не го - то - вим ги - бель хлад.но.кров - но. *sf*

О. - доб - но, мы друг для дру - га в ти - ши - не го - то - вим ги - бель хлад.но. *sf*

pp

Przykład 18: P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970,

akt II, s. 220-222, t. 41-52.

W kolejnych taktach duetu dramaturgia muzyczna stopniowo narasta, prowadząc do emocjonalnej kulminacji. Następnie rytm muzyczny lekko zwalnia, a dynamika dźwięku stopniowo wygasa. Zastosowanie formy pytającej oraz wyciszającej się frazy muzycznej precyzyjnie oddaje skryte pragnienie pojednania, które tkwi głęboko w sercach obu bohaterów. Mimo tej emocjonalnej otwartości tragiczny finał wydaje się nieunikniony. Symboliczne cztery stanowcze „нет” [net] zwiastują nadchodzącą śmierć – każde z nich pogłębia napięcie i wzmacnia dramatyzm sytuacji.

Harmonicznie sekwencja ta rozwija się progresją: od zmniejszonego akordu tercdecymowego, przez akord dominantowy i toniczny, aż do powrotu na dominantę. Każde kolejne „нет” [net] brzmi coraz bardziej stanowczo, a ostatnie przesiąknięte jest absolutną

determinacją i emocjonalnym ciężarem. Ten fragment wyraźnie ukazuje wewnętrzną walkę oraz głębię emocji bohaterów, pogrążonych w chwili rozpacz i nieuchronnego rozstania.

W duecie Oniegin wyraża głęboki żal i skruchę wobec nadchodzącego pojedynku oraz nieodwracalnych zmian, jakie zaszły w jego relacji z Leńskim. Poprzez ich wspólny śpiew słyszymy nie tylko ból wynikający z utraconej przyjaźni, lecz także refleksję nad wcześniejszymi nieporozumieniami i impulsywnymi decyzjami. Mimo że kiedyś byli sobie bliscy, teraz – z powodu urażonej dumy, niejasnych intencji i braku dialogu – stanęli po przeciwnych stronach jako wrogowie.

Ten duet silnie uwypukla wewnętrzne sprzeczności i emocjonalną bezradność obu postaci. Choć żaden z nich nie pragnie tej konfrontacji, rozwój wydarzeń doprowadził ich do dramatycznego punktu bez odwrotu. W ich śpiewie wybrzmiewa nie tylko żal, lecz także tragiczne poczucie nieuchronności losu.

I. *poco ritenuto*
 Ах! Не за-се-ять-ся ль нам, по-ка не о-баг-ри-ла-ся ру-
 O. -кров-но. Ах! Не за-се-ять-ся ль нам, по-ка не о-баг-ри-ла-ся ру-

poco ritenuto
f p f pp

I. *dim. p Allegro non troppo (♩ = 132)*
 -ка, не ра-зой-тись ли по-лю-бов-но? Нет! Нет!
 O. *dim. p*
 -ка, не ра-зой-тись ли по-лю-бов-но? Нет! Нет!

Allegro non troppo (♩ = 132)

I. 60
 Нет! Нет!
 O. Нет! Нет!

(Зарецкий и Гильо зарядили уже пистолеты и отмерили расстояние.
espress.

pp

Przykład 19: P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt II, s.222, t. 53-62.

Między II a III aktem opery *Eugeniusz Oniegin* Piotra Czajkowskiego mija około dwóch lat. W II akcie dochodzi do pojedynku, w którym Oniegin zabija Leńskiego. Akt III rozgrywa się już w Petersburgu, gdzie Oniegin wraca po dłuższej nieobecności, prowadząc życie kosmopolity i podróżnika. Spotyka tam Tatianę, która wyszła za mąż za księcia Griemina. Te dwa lata to czas, w którym zarówno Oniegin, jak i Tatiana znacząco się zmieniają – on popada w melancholię i rozczarowanie, a ona dojrzewa i zyskuje nową pozycję społeczną.

Na początku III aktu, zaraz po wejściu Oniegina na scenę, pojawia się jego recytatywna partia, w której bohater poprzez wewnętrzny monolog odsłania swój psychiczny i emocjonalny świat. Czajkowski zręcznie posługuje się serią zmian agogicznych – od *L'istesso tempo*, przez *Poco meno mosso*, *Andante* i *Adagio*, aż po *Più adagio*. Te stopniowe przesunięcia tempa budują narastające napięcie dramatyczne, prowadząc słuchacza coraz głębiej w intymne przeżycia bohatera.

Zmiany tempa nie tylko wzbogacają ekspresję muzyczną, lecz również precyzyjnie odzwierciedlają wewnętrzne przeobrażenia psychiczne Oniegina. W jego monologu wyczuwalne są melancholia, zagubienie, niepokój oraz głęboki ból egzystencjalny – wszystko to stanowi odbicie postaci rozdartej i samotnej, pozbawionej życiowego celu.

Ten fragment tworzy wyraźny kontrast z pełnym energii i blasku polonezem, który go poprzedza. Zestawienie tych dwóch części nie tylko podkreśla dramatyzm sytuacji, lecz również uwydatnia pogłębioną przemianę emocjonalną Oniegina i jego rosnącą świadomość wewnętrznej pustki.

Adagio (♩ = 112)

- дов до два-дцати ше-сти го-дов, то-мись без-дей-стви-ем до-су-га, без

mf

Piu adagio (♩ = 104)

служ-бы, без же-ны, без дел, се-бя за-нять я не су-мед!

p poco cresc.

Мной о-вла-дело бес-по-кой-ство, о-хо-та к пе-ре-ме-не мест, весь-ма му.

mf

Я на - чал стран.ствн.я без це - ли, до - ступ - ный чув.ству од - но -

- му... и что ж? К не.сча.стью мо - е - му, и стран.ствн.я мне на - до - е - ли!

Я воз.вра.тил.ся и по.пал, как Чац.кий, с ко.раб.ли на бал!

[*mf*] [*p*] *Attacca subito*

Przykład 20: P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt II, s. 236-239, t. 1-28.

Kiedy na balu Oniegin ponownie spotyka Tatianę, zaskoczony wykrzykuje: „To niemożliwe, że to ona! Niemożliwe! Z tamtej odległej wioski?” Jego dotychczasowe wyobrażenia o niej ulegają całkowitej przemianie. Oniegin nie może uwierzyć, że ta pełna wdzięku i dystynkcji kobieta to ta sama Tatiana, która niegdyś darzyła go uczuciem.

W partyturze akompaniament oznaczony jest jako *Poco più forte*, co sygnalizuje wzrost napięcia emocjonalnego – od delikatnych, stopniowo przechodzących w coraz bardziej intensywne dźwięki. W partii fortepianu, zwłaszcza w niskich rejestrach, pojawiają się triole, które doskonale oddają stan zaskoczenia i niepewności Oniegina.

Онегин
[p]

У-же-ль Та-тья-на? Точ-но... нет!.. Как! Из гла-

-ши степ-ных се-ле-ний? Не мо-жет быть! Не мо-жет быть!

[poco più f]

20

И как про - ста, как ве - ли - ча - ва, как не - бреж - на!... Ца -

(Татьяна обращается)

ри - цей ка - жет - ся о - на! Ска - жи - те, кто э - то... там с му - жем? Не раагля -

к окружающим, указывая взглядом на Онегина, к которому подошел князь Гремин.)

Przykład 21: P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt II, s. 244-245, t. 13-28.

Na początku III aktu, po polonezie, następuje spokojny wstęp orkiestrowy, stanowiący muzyczny prolog do arii Oniegina. Fabuła rozwija się tu poprzez sekwencyjną strukturę, której towarzyszy delikatna melodia akompaniamentu oznaczona jako *piano* i *dolce*. Powtarzający się, łagodny motyw płynnie wprowadza słuchacza w nastrój nadchodzącego monologu bohatera.

W tym momencie Tatiana, prowadzona przez księcia Griemina, opuszcza scenę, a wcześniej tańczący goście powoli znikają w cieniu, tworząc niemą, wycofaną obecność. Światło sceniczne koncentruje się wyłącznie na Onieginie, co podkreśla jego samotność i symbolizuje przejście z zewnętrznej rzeczywistości balu do jego wewnętrznego, refleksyjnego świata. Ten moment działa jak impuls wyzwalający wspomnienia i emocje, przygotowując grunt pod emocjonalnie złożoną arię, która następuje bezpośrednio po nim.

Allegro moderato (♩ - 112)

Татьяна (к Грешину)

И дав.но? Друг мой, у - ста - ла я!

Се - го - дня.

Allegro moderato (♩ - 112)

p dolce

(Татьяна, опираясь на руку Грешина, уходит, отвечая на поклоны; Онегин следит за ней глазами.)

30

cresc.

Przykład 22: P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt III, s. 258, t. 21-33.

Po prologu następuje krótka aria oparta na osobistej, wewnętrznej narracji Oniegina i rozpoczyna się w tempie *Allegro moderato*. Linia melodyczna utrzymana jest w spokojnym charakterze, bez wyraźnych skoków czy kontrastów dynamicznych, co tworzy atmosferę introspekcji – jakby bohater zadawał sobie pytania i sam na nie odpowiadał.

W partyturze stopniowo pojawiają się oznaczenia *crescendo poco a poco* oraz *accelerando*, prowadzące do *Allegro giusto*. Te wskazówki agogiczne i dynamiczne odzwierciedlają narastające napięcie emocjonalne, które kulminuje w końcowej fazie arii. Tempo przyspiesza wyraźnie co podkreśla intensyfikację przeżyć bohatera i ich dynamiczny rozwój.

Pod względem tonalnym aria przechodzi z początkowej tonacji C-dur do As-dur – tonacji oddalonej o sekundę wielką w dół – co wzmacnia wrażenie emocjonalnego pogłębienia. Taka modulacja dodaje dramatyzmu i ekspresyjnej złożoności, budując bardziej wyrazistą i poruszającą atmosferę.

(Allegro moderato)
Онегин

У жель та са ма я Та тья на, ко то рой я на е ди не,

259

Ulistesso tempo

40

в глук ой да ле кой сто ро не, в бла гом пы лу нра во у че нья

Allegro moderato (♩ - 120)

U

чи тал ког да то на став ле нья?.. Та де воч ка, ко то рой я пре не бре .

0. *cresc. poco a poco*

гал в сми - рен - ной до - ле? У - же - ли то о - на была,

0. *cresc. un poco* *acceler.*

так рав - но - душ - на, так сме - ла! Но что со мной?

260

50 Allegro giusto (♩. 172)

0. Я как во сне! Что ше - вель - ну - лось в глу - би -

sf pp

0. - не ду - ши хо - лод - ной и ле - нн - вой? До - са - да, су - ет - ность,

cresc.

Przykład 23: P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt III, s. 258-260, t. 34-57.

Kulminacyjna część utworu, wyrażona serią emocjonalnych pytań retorycznych, odzwierciedla radość Oniegina z nagłego przebudzenia miłości. Ten moment stanowi wyraz jego wewnętrznego przełomu i głębokich zmian emocjonalnych. Muzyka stopniowo wznosi się do wysokiego F przy oznaczeniu fortissimo, co podkreśla intensywność i gwałtowność jego uczuć. Jednocześnie partia akompaniamentu staje się gęstsza i bardziej ciągła niż wcześniej, a płynne szesnastkowe figuracje, obecne przez całą pierwszą część, wzmacniają dynamikę oraz płynność melodii wokalne, sprawiając, że ekspresja emocjonalna całego fragmentu nabiera większej głębi i bogactwa.

Po osiągnięciu najwyższych tonów akompaniament gwałtownie opada, przygotowując grunt pod kolejną, liryczną część arii. Takie prowadzenie muzyki nie tylko zapowiada pogłębienie i wzmocnienie lirycznego charakteru nadchodzącej melodii, lecz także daje śpiewakowi czas na dostosowanie się i odpowiednie przygotowanie do wyrazistej, emocjonalnej frazy. Wykonanie tego fragmentu wymaga od śpiewaka pełnego zaangażowania technicznego i emocjonalnego, aby oddać zarówno napięcie kulminacji, jak i subtelność ekspresji dalszej części utworu.

W sekcji *Allegro moderato* – *Allegro vivace* śpiew nabiera ogromnego ładunku emocjonalnego, niczym chłopiec, który po raz pierwszy doświadcza prawdziwej miłości. Tempo *Allegro moderato* symbolizuje wewnętrzną przemianę Oniegina – teraz jest gotów podążać za uczuciem, nie zważając na żadne przeszkody. Powtarzające się motywy melodyczne podkreślają jego pragnienie oraz silną wiarę w miłość.

W miarę jak mała aria przechodzi do drugiej części, pojawia się oznaczenie *Poco animando* (stopniowe przyspieszenie), co sprawia, że śpiew staje się bardziej dynamiczny i nabrzmiały emocjami. Sekwencje melodii coraz wyraźniej ukazują stan psychiczny Oniegina – jego podekscytowanie i wewnętrzną niestabilność. Gdy linia wokalna osiąga kulminacyjny punkt, napięcie muzyczne rośnie poprzez powtórzenia słów libretta.

Szczególnie istotny moment następuje, gdy pojawia się oznaczenie *ritenuto* (nagłe zwolnienie tempa) – tempo nagle spowalnia, przygotowując słuchacza na dwa kolejne, wysokie dźwięki. Następnie melodia wznosi się, swobodnie się rozwijając, by ostatecznie powrócić do toniki w tonacji B-dur.

Allegro moderato (♩ = 120)

0. *mf*

- мне - нья нет, влюб - лен я, влюб - лен, как

60

маль - чик, пол - ный стра - сти ю - ной! Пу - ская по -

0. - гиб - ну я, но пре - жде я во - сле -

0. - пи - тель - ной на - де - жде вку - шу вол -

0. шеб-ный яд же-ла-ний, у-

mf

Росо animando

0. - пьюсь не-сбы-точ-ной меч-той!.. Вез-де, вез-

70

0. - де он пре-до мной, об-раз же-

ritenuto

0. - лан-ный, до-ро-гой, вез-де, вез-де он пре-до мно-

Allegro vivace (♩ = 160)
(Убегает.)

Przykład 24: P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt III, s. 261-263, t. 58-83.

W części duetu Oniegina i Tatiany następuje modulacja z tonacji Des-dur do F-dur, przy zachowaniu metrum 3/2. Tempo oznaczone jako *Adagio con moto* sugeruje spokojny, lecz pełen życia charakter rytmu – zbliżony do łagodnego *andante*. W tej części śpiew Oniegina emanuje pasją i pragnieniem, nacechowany jest szczerością, a linia melodyczna pozostaje płynna i spójna. Muzyka utrzymana jest w delikatnym, subtelnym stylu.

Wraz z rozwojem fragmentu emocjonalne napięcia stają się coraz wyraźniejsze, a wykonanie nabiera intensywności. Linia wokalna stopniowo się wznosi, tworząc efekt *crescendo* – zarówno pod względem dynamiki, jak i ekspresji – aż do osiągnięcia najwyższej nuty F, stanowiącej kulminacyjny punkt całej partii.

W tym momencie w partyturze pojawia się oznaczenie *Poco più animato*, wskazujące na lekkie ożywienie tempa. Muzyka nabiera nowej intensywności, odzwierciedlając wewnętrzne rozdarcie Oniegina oraz jego palące pragnienie emocjonalnej odpowiedzi ze strony Tatiany. Po tej kulminacji napięcie stopniowo opada, a fragment wycisza się – końcowa część, oznaczona jako *ritenuto* (nagłe zwolnienie), wykorzystuje powtarzające się ósemki, łagodnie zamykając tę pełną emocjonalnych wzlotów i upadków scenę.

Cały ten przebieg muzyczny nie tylko ukazuje głębię wewnętrznych przemian Oniegina, lecz także świadczy o kunszcie kompozytora w ukazywaniu emocji i płynnych przejść muzycznych.

230 string. molto

Т. - зни.тель.ну.ю честь?
Онегин

Adagio con moto (♩ = 63)
(со страстью, с большим чувством)

0. - жель, у.жель в мольбе мо. ей сми. рен. ной у. ви. дит ваш хо. лод. ный

0. взор за. те. и хит. ро. сти пре.

0. - зрен. ной? Ме. ня тер. за. ет ваш у. кор! Ког. да б вы

0. зна. ли, как у. жас. но то. мить. ся жа. ждо. ю люб. ви,

0. тер. петь, и ра. зу. ком все. час. но сми. рять вол. не. ни. е в кро.

0. - ви, же. лать об. нять у вас ко. ле. ни и, за. ры.

0. - дав у ва. ших ног, из. лить моль. бы, при. нань. я,

ritenuto 250 Andante (♩ = 72)

0. пе. ни, всё, всё, что вы. ра. зить бы мог!

Приклад 25: P. Czajkowski, *Eugeniusz Onegin* (wyciąg fortepianowy, partia wokalna),
Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt III, s. 275-278, t. 228-250.

W kolejnym fragmencie duetu melodia przybiera formę naprzemiennego dialogu, charakteryzując się niezwykłą płynnością i ciągłością, co tworzy wrażenie autentycznej rozmowy między postaciami. Oznaczenie *mp* (*mezzo piano*, czyli średnio cicho) w partyturze wymaga od wykonawcy precyzyjnej kontroli dynamiki, aby zachować równowagę i subtelność brzmienia przez cały czas trwania frazy.

Podczas interpretacji szczególną uwagę należy zwrócić na delikatność i wycucie w operowaniu dynamiką, tak by budować atmosferę pełną emocji, intymności i wzajemnego zrozumienia. Ten muzyczny dialog staje się nie tylko wymianą słów, ale głęboką, niemal duchową komunikacją między dwiema bliskimi sobie duszami.

riten.
Татьяна

[p] *Adagio, quasi Largo* (♩ = 58)

Ах! Сча-стье бы-ло так воз-мож-но, так

260 *[mp]* 279

Т. близ-ко, так близ-ко! Сча-стье бы-ло так воз-

Онегин *mp* *f* Ах! Сча-стье бы-ло так воз-

p

The image displays a musical score for voice and piano. The top system features a vocal line with lyrics in Russian: "- мож - но, так близ - ко, так близ - ко, близ -". The piano accompaniment consists of chords and single notes in the right and left hands. The second system continues the vocal line with lyrics: "- ко! Но судь - ба мо - я уж ре - ше - на, и без - воз -". The piano accompaniment continues with similar harmonic support. The score includes dynamic markings such as *f* and *pp*, and tempo markings like *L'istesso tempo* and *[f]*.

Приклад 26: П. Чайковский, *Евгений Онегин* (вытяг фортепиано), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, акт III, s. 278-279, t. 256-266.

W kolejnej części partii Oniegina kompozytor posługuje się techniką powtórzeń, zachowując strukturę melodii i akompaniamentu zbliżoną do początkowego fragmentu śpiewu. Dzięki temu zabiegowi następuje stopniowe nawarstwianie emocji przy wykorzystaniu tego samego materiału muzycznego – każda kolejna odsłona melodii niesie ze sobą coraz głębsze i pełniejsze uczucia.

Choć melodia zostaje powtórzona, kompozytor wprowadza subtelne zmiany, które ukazują różne aspekty emocjonalne tematu. Te drobne modyfikacje nie tylko wzbogacają wyraz artystyczny, lecz także wzmacniają spójność całego utworu.

Zastosowanie powtórzeń w tym kontekście nie jest jedynie zabiegiem formalnym – podkreśla ono ich istotną rolę w pogłębianiu emocjonalnych przeżyć słuchacza

i intensyfikacji wyrazu muzyki. To przykład świadomego wykorzystania powtarzalności jako narzędzia budowania dramaturgii i emocjonalnej głębi.

Adagio con moto (♩ = 63)
(как можно выразительнее)

Нет! По-ми-нут-но ви-деть вас, по-всю-ду сле-до-вать за

281

ва-ми, у-лыб-ку уст, дви-жень-е,

280

взгляд до-вить влюб-лен-ны-ми гла-за-ми, вни-мать вам

cresc.

дол-го, по-ни-мать ду-шой всё ва-ше со-вер-шен-ство,

mf *p*

(Постепенно воодушевляясь, падает снова на колени и схватывает ее руку.)

cresc.

0. пред ва - ми в страст - ных му - ках за - ми - рать,

pp cresc.

f Poco più animato

0. блед - ность и гас - нуть: вот бла - жен - ство,

mf

0. вот од - на меч - та мо - я, од - но бла - жен -

f

p

0. - ство!

Приклад 27: P. Czajkowski, Евгений Онегин (вытяг фортепиановый), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, акт III, s. 280-283, t. 275-289.

Kolejną część partii wokalne Oniegina poprzedza ósmiotaktowy prolog w metrum 2/4, oznaczony jako *Allegro moderato* (umiarkowanie szybkie tempo). Taki rytm nadaje muzyce zwartą i dynamiczną strukturę, skutecznie budując atmosferę napięcia i wewnętrznego konfliktu. Ta muzyczna faktura pełni podwójną rolę – nie tylko wprowadza nadchodzący śpiew Oniegina, lecz także towarzyszy mu jako akompaniament, potęgując wrażenie emocjonalnego napięcia i wewnętrznej presji w jego interpretacji.



Przykład 28: P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt III, s. 285, t. 319-326.

W scenie zalotów Oniegina do Tatiany jego namiętne wyznania silnie kontrastują z wcześniejszą postawą pełną chłodnej arogancji i mentorskiego tonu, jaką przyjął podczas sceny odrzucenia listu. Ta dramatyczna zmiana ukazuje głęboką przemianę bohatera i tworzy wyraźny kontrast emocjonalny. Choć linia melodyczna Oniegina nie wykazuje dużych wahań, jego śpiew przepełniony jest intensywnymi emocjami. W połączeniu z zwartą i dynamiczną fakturą akompaniamentu, całość skutecznie oddaje jego pilne, niemal desperackie pragnienie zdobycia miłości Tatiany.

Онегин (с чувством, порывисто, страстно, становясь возле нее на колени)

[p] 330

0, не го - ни, ме - ня ты лю - бишь, и не о -

- став - лю я те - бя, ты жизнь сво - ю на -

. прас - но сгу - бишь, то во - ля не - ба: ты мо - я! R Вся жизнь тво -

340

0. - я бы - ла за - ло - гом со - е - ди - не - ни - я со мной! И

0. *сгесс.*

знай: те - бе я по - слан бо - гом, до гро - ба я хра - ни - тель

350

твой! Не мо - жешь ты ме - ня от - ри - нуть,

0. *p cresc.*

ты для ме - ня долж - на по - ки - нуть по - сты - лый

360 *riten.*

дом и шум - ный свет, те - бе дру - гой до - ро - ги

Andante molto mosso (♩ = 80)

Татьяна (встав)

ff con tutta forza

0 - не - - - гин!

нет!

Andante molto mosso (♩ = 80)

Przykład 29: P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt III, s. 286-288, t. 327-363.

W końcowej części opery kompozytor, poprzez stopniowe zwalnianie tempa, daje wykonawcy roli Oniegina przestrzeń do ukazania precyzyjnej kontroli emocji oraz umiejętności dostosowania wyrazu do wewnętrznego stanu bohatera. Zwiększona swoboda interpretacyjna pozwala na głębsze zanurzenie się w psychikę postaci. Kulminacyjny moment stanowi najwyższy dźwięk w całym utworze, wymagający od śpiewaka nie tylko doskonałej techniki, ale również potężnego, emocjonalnie nasyconego brzmienia.

Taki sposób muzycznej ekspresji nie tylko podkreśla tragiczny los Oniegina, lecz także staje się emocjonalnym punktem kulminacyjnym opery. To rozwiązanie stanowi zarówno wyzwanie techniczne, jak i artystyczne – wymaga pełnego oddania złożonym emocjom postaci i podkreśla dramatyczny charakter finału.

The image displays two systems of musical notation. The first system includes a vocal line with the lyrics "По-вор!.. То-ска!.. О жал-кий хре-бий" and a piano accompaniment. The second system is marked "Vivace (♩ = 144) (Убегает.)" and "400", featuring a piano solo with triplets and the word "Занавес" (Curtain).

Przykład 30: P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt III, s. 292, t. 394-404.

Partia Oniegina charakteryzuje się bogactwem emocji i głęboką psychologiczną ekspresją. Kompozytor umiejętnie łączy techniczne wyzwania z subtelnymi niuansami interpretacyjnymi, co pozwala wykonawcy ukazać wewnętrzną przemianę postaci — od chłodnej arogancji po namiętne i pełne rozpaczycy uczucia. Powtarzające się motywy i dynamiczne zmiany tempa budują dramaturgię, podkreślając stopniowe narastanie napięcia i intensywność przeżyć Oniegina. Cała partia jest mistrzowskim przykładem wykorzystania muzyki do wyrażania złożonych emocji i tragicznego charakteru bohatera.

4.2. Osobiste doświadczenia wykonawcze

Przygotowując partię Eugeniusza Oniegina w operze Piotra Czajkowskiego Eugeniusz Oniegin, zidentyfikowałem opanowanie języka rosyjskiego jako najpoważniejsze wyzwanie interpretacyjne. Było to moje pierwsze zetknięcie z tym językiem w praktyce scenicznej. Dotychczasowe doświadczenia wokalne opierały się głównie na repertuarze włoskim i niemieckim, w których specyfika fonetyczna, rytmiczna i emocjonalna była mi znana. W przypadku języka rosyjskiego konieczne stało się opracowanie nowej metody pracy, pozwalającej szybko i skutecznie opanować kluczowe aspekty wokalizacji.

W tym celu współpracowałem z native speakerem, który korygował moją wymowę oraz wskazywał właściwe miejsca akcentów logicznych. Analiza wykazała, że rosyjski system fonetyczny jest wyjątkowo rozbudowany i obejmuje 36 spółgłosek, w tym pary twarde i miękkie, co tworzy dodatkowe trudności w śpiewie. Pierwsze próby, w których nadmiernie koncentrowałem się na spółgłoskach, skutkowały fragmentarycznością brzmienia i utratą płynności frazy. Dopiero przesunięcie akcentu pracy na samogłoski – zgodnie z zasadą *belcanto*, w którym to właśnie one są nośnikami barwy, siły i ekspresji – pozwoliło zachować spójność rezonansu i klarowność przekazu. Spółgłoski, choć muszą być precyzyjnie artykułowane, powinny pełnić rolę krótkich i przejrzystych łączników, nie zakłócając ciągłości dźwięku. Uzupełnieniem tej zasady jest logiczne akcentowanie, dzięki któremu tekst nabiera czytelności i naturalnej dynamiki emocjonalnej.

Wypracowana reguła – koncentracja na samogłoskach, lekka artykulacja spółgłosek oraz precyzyjne akcenty logiczne – stała się podstawą dalszej pracy nad partią i pozwoliła uchwycić specyfikę rosyjskiego brzmienia w kontekście śpiewu operowego.

Praktycznym sprawdzianem skuteczności tej metody było wykonanie arii „Wy mnie pisali” 15 marca 2021 roku podczas wydarzenia Muzyczne Oblicza Azji w Europie na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina. Analiza tego występu pozwoliła wyróżnić trzy zasadnicze elementy przygotowania: (1) poprawną fonetykę i akcentację tekstu, (2) zachowanie spójności frazy wokalne oraz (3) precyzyjną synchronizację z akompaniamentem fortepianu. Reakcja publiczności potwierdziła skuteczność przyjętego podejścia. Wnioskiem wynikającym z tego etapu pracy było ustalenie hierarchii działań: podstawą interpretacji jest wymowa i logika tekstu, następnie kształtowanie brzmienia,

a dopiero na końcu gest sceniczny i mimika, które muszą pozostawać w ścisłej relacji z muzyką i sensem słów.

W interpretacji psychologicznej tej arii skoncentrowałem się na momencie, w którym Oniegin odrzuca uczucia Tatiany. Własne wykonanie oparłem na postawie powściągliwej, zdystansowanej, ukazującej chłód emocjonalny bohatera. Wszelkie chwilowe wahania emocjonalne traktowałem jako element podporządkowany nadrzędnemu celowi postaci – utrzymaniu dystansu i uniknięciu pogłębienia relacji.

Kolejnym etapem pracy było wykonanie duetu z Tatianą w finale III aktu, które odbyło się 21 lipca 2021 roku w Auli PSM w Nowym Sączu, wraz z sopranistką Aleksandrą Wittchen. Przygotowania obejmowały analizę tekstu, precyzyjne określenie treści semantycznych i punktów zwrotnych emocji oraz wypracowanie spójnej logiki ich przebiegu. Ważnym zadaniem było także powiązanie środków wokalnych (kontrola barwy, oddechu, dynamiki i tempa) z działaniami scenicznymi, które musiały uwydatniać przemiany psychiczne bohaterów. Publiczne wykonanie potwierdziło, że przyjęta metoda pracy pozwala zachować równowagę między poprawnością techniczną a wiarygodnością emocjonalną.

Doświadczenie to rozwijałem w dalszej współpracy z sopranistką Justyną Samborską. W czerwcu 2024 roku w sali koncertowej „Dworek na Brzozowej” zaprezentowaliśmy finałowy duet z III aktu opery. Jej bogate doświadczenie sceniczne oraz specyficzna barwa głosu w wysokim rejestrze stworzyły warunki do pogłębionej interpretacji. Współpraca ta unaoczniała znaczenie trzech czynników: techniki wokalne, rozumienia roli oraz ekspresji scenicznej, które muszą być doskonałe równolegle i łączone w spójną całość.

Proces nagraniowy, w którym uczestniczyliśmy, potwierdził dodatkowo, że nagranie studyjne wymaga odmiennego podejścia niż wykonanie sceniczne. Brak bezpośredniej reakcji publiczności zastępowany jest intensywną koncentracją na szczegółach: intonacji, rytmie, wspólnym prowadzeniu fraz i zachowaniu proporcji głosowych. W praktyce oznacza to konieczność świadomego modelowania głosu w taki sposób, aby gest sceniczny i kontakt wzrokowy zostały zastąpione subtelnymi niuansami brzmienia.

Analiza pracy nad rolą Eugeniusza Oniegina prowadzi do ogólnego wniosku, że proces interpretacyjny w języku rosyjskim powinien opierać się na jasno zdefiniowanej kolejności działań: w pierwszej kolejności należy zbudować fundament fonetyczny i logiczny tekstu, następnie zadbać o spójność brzmienia, a dopiero później uzupełnić interpretację

o środki sceniczne i mimiczne. Systematyczne stosowanie tej metody zapewnia nie tylko poprawność językową, lecz także spójność muzyczną i wiarygodność emocjonalną, które są warunkiem pełnej realizacji postaci w operze Czajkowskiego.

Przed podjęciem analizy precyzyjnej i wnikliwej interpretacji wszystkich partii recytatywnych, duetów oraz arii barytonowych w operze Eugeniusz Oniegin, niezbędne jest dogłębne zrozumienie charakterystyki postaci Oniegina, jego wyrazu emocjonalnego oraz kontekstu myślowo-emocjonalnego, który kształtuje jego działania i relacje. Oniegin jako główny bohater opery Czajkowskiego, jest postacią o niezwykle złożonej psychice, głęboko eksplorującą ludzką naturę. Jego portret wpisuje się w artystyczne dążenia epoki romantyzmu, pełnej sprzecznych uczuć, samotności i tęsknoty za autentycznością w miłości i życiu.

Oniegin pochodzi z rosyjskiej arystokracji i na początku sprawia wrażenie osoby chłodnej, aroganckiej i obojętnej wobec świata. Jego stosunek do życia, zwłaszcza na wsi, cechuje dystans i brak zaangażowania w relacje z innymi. Jako literacki archetyp „człowieka zbędnego” wyraża zagubienie w poszukiwaniu sensu życia oraz głębokie poczucie osamotnienia i wyobcowania. Wewnętrzny konflikt Oniegina to starcie między pragnieniem autentycznego życia a niemożnością nawiązania trwałych więzi. Emocjonalny wyraz Oniegina jest wielowarstwowy i pełen sprzeczności – od chłodnego dystansu, przez wewnętrzne rozdarcie, aż po momenty intensywnej pasji. Jego trudności w otwartym wyrażaniu uczuć pogłębiają jego izolację emocjonalną. Wobec miłości Tatiany początkowo reaguje chłodno i odrzuca ją, argumentując, że nie jest zdolny do szczerego zaangażowania, a związek przyniósłby tylko cierpienie. To odzwierciedla jego lęk przed emocjonalną bliskością i wewnętrzną pustką. Zmaga się z pragnieniem miłości oraz jednoczesnym strachem przed jej konsekwencjami, co pogłębia jego rozdarcie i samotność.

Emocjonalna ewolucja Oniegina jest kluczowym motywem opery. Początkowo egocentryczny i chłodny, zaczyna reflektować nad sobą, swoimi wyborami i życiem. Jego odrzucenie Tatiany zamienia się z czasem w żal i poczucie straty, prowadząc do bolesnej autorefleksji. Gdy ponownie spotyka Tatianę, już jako żonę innego mężczyzny, uświadamia sobie głębię swoich uczuć i cenę, jaką zapłacił za swoją obojętność. Ta przemiana – od młodzieńczej pychy do dojrzałej refleksji – ukazuje prawdziwe zrozumienie miłości oraz świadomość własnych błędów.

Wykonawca roli Oniegina w operze Czajkowskiego musi zrozumieć jego wewnętrzne zmagania między tradycją a osobistymi pragnieniami. Konflikt między pragnieniem bliskości a lękiem przed zaangażowaniem, a także późniejszy żal z powodu utraconej szansy, odzwierciedlają uniwersalne ludzkie dylematy. To zmaganie między egoizmem a potrzebą więzi, indywidualizmem a społecznymi oczekiwaniami, co czyni Oniegina postacią wielowymiarową i bardzo ludzką.

Aby oddać tę złożoność, wykonawca musi wykorzystać odpowiednią barwę głosu oraz dynamiczne zmiany w śpiewie — od chłodnych, zdystansowanych tonów po pełne pasji i żalu frazy. Kontrola dynamiki, od delikatnych i wyciszonych momentów po intensywne i mocne frazy, jest kluczowa, by oddać emocjonalne napięcie i wewnętrzny konflikt bohatera. Interpretacja wymaga głębokiego emocjonalnego utożsamienia się z postacią, łączenia techniki wokalne z ekspresją emocjonalną, co pozwala oddać bogactwo wewnętrznego świata Oniegina.

Jak trafnie stwierdzono: „Jeśli muzyka jest sztuką emocji, to śpiew pozbawiony emocji nie może być uznany za prawdziwą sztukę wokalną”.¹⁷ Ta myśl podkreśla, że partie Oniegina, nasycone dramatyзмом, wymagają od wykonawcy pełnej emocjonalnej autentyczności.

Jako postać o silnym ładunku dramatycznym, partie Oniegina często przypadają na kulminacyjne momenty fabuły, pełne napięcia i zwrotów akcji. Wykonawca musi umiejętnie przekazać te emocjonalne szczyty, pokazując psychologiczną ewolucję i konflikty postaci. Każda fraza powinna być nasycona intensywnością, a interpretacja – autentyczna i poruszająca.

Ponadto, ponieważ postać Oniegina jest głęboko zakorzeniona w rosyjskim kontekście historyczno-kulturowym, śpiewak powinien mieć świadomość tamtejszego tła społecznego i duchowego. Zrozumienie rosyjskiej duszy, realiów epoki oraz romantyzmu wzbogaca interpretację, nadając jej autentyczności i głębi, co pozwala lepiej komunikować emocje bohatera.

Wykonywanie partii Oniegina to wielowymiarowe wyzwanie artystyczne, które wymaga od śpiewaka połączenia doskonałej techniki, emocjonalnej wrażliwości i artystycznej

¹⁷ Liu Yang, Ekspresja emocjonalna w śpiewie, „Art View”, 2020 (33): s. 27–28.

intuicji. Tylko takie podejście umożliwia stworzenie pełnej, poruszającej interpretacji, która odda skomplikowany świat wewnętrzny postaci i poruszy serca publiczności.

Rozdział 5. Aspekt psychologiczny interpretacji scenicznej partii Oniegina.

5.1. Myśli i odczucia postaci Oniegina

Postać Oniegina przechodzi głęboką transformację – od lekceważenia miłości, przez żal, aż po dojście do jej pełnego zrozumienia. Jego historia to refleksja nad miłością, samotnością i ludzkim losem, a sam Oniegin wyróżnia się bogactwem emocji i złożonością wewnętrznego świata. Na początku bohater okazuje obojętność i arogancję wobec wyznania miłości Tatiany, traktując jej uczucia z lekceważeniem. Jednak po zabiciu przyjaciela Leńskiego pogrąża się w głębokim poczuciu winy i dezorientacji, co potęguje jego samotność i zmusza do refleksji nad własnym postępowaniem oraz stosunkiem do uczuć.

W miarę rozwoju fabuły, podczas ponownego spotkania z Tatianą, serce Oniegina wypełnia żal, a on sam uświadamia sobie wcześniejszą lekkomyślność i obojętność. To doświadczenie prowadzi go do dojrzałego i głębszego rozumienia miłości. Poszukuje sensu życia, jednocześnie zmagając się z samotnością i zagubieniem. Pod koniec opery Oniegin staje w obliczu nieodwracalnej przepaści emocjonalnej dzielącej go od Tatiany, zmierzając ku tragicznemu finałowi. Pozostaje mu jedynie głęboka refleksja nad swoimi wyborami i nieprzewidywalnością losu.

5.2. Barytonowa rola Oniegina w sztuce scenicznej

Aby zrozumieć i właściwie zinterpretować sceniczną kreację barytonowej roli Oniegina w operze *Eugeniusz Oniegin*, niezbędne jest poznanie istoty sztuki scenicznej. Sztuka sceniczna to forma wyrazu artystycznego, w której aktorzy na scenie przedstawiają historię, emocje i myśli, wykorzystując zarówno dramat, muzykę, taniec, jak i elementy wizualne. Jej celem jest stworzenie pełnego doświadczenia audiowizualnego, które pozwala widzom przeżywać przedstawioną opowieść i emocje.

W przypadku roli Oniegina artysta musi wykorzystać mowę ciała, głos, ruch oraz inne środki sceniczne, takie jak scenografia, oświetlenie czy kostiumy, aby w pełni oddać intencje twórcze, fabułę i charakter postaci w określonej przestrzeni. Kreacja tej złożonej postaci wymaga od aktora wysokiego poziomu kreatywności, zaangażowania oraz umiejętności technicznych.

Wokalna interpretacja Oniegina wymaga od śpiewaka doskonałej kontroli głosu i bogatej ekspresji, umożliwiającej subtelne przekazywanie skomplikowanych emocji poprzez zmiany barwy, rytmu, melodii i dynamiki. Na poziomie psychologicznym aktor musi głęboko wniknąć w wewnętrzny świat bohatera i ukazać jego emocjonalną przemianę – od lekkomyślnej pychy po skruchę i refleksję. Za pomocą mowy ciała i mimiki aktor przekazuje to, co pozostaje niewypowiedziane słowami.

Ponadto, rola Oniegina zawiera bogate elementy dramatyczne, które wymagają elastyczności i umiejętności dostosowania się do zmieniającej się akcji scenicznej. Poprzez gesty, sposób poruszania się oraz interakcje z innymi postaciami, aktor ukazuje wielowymiarowość Oniegina, jego wewnętrzne rozdarcie i zmienne relacje społeczne.

Kluczowa jest także ścisła współpraca aktora z elementami scenografii, kostiumów i oświetlenia, które wzmacniają ekspresję postaci. Dodatkowo zrozumienie społeczno-kulturowego kontekstu XIX-wiecznej Rosji pozwala wierniej oddać zachowania i emocje bohatera, pogłębiając jego wiarygodność na scenie.

Podsumowując, odtworzenie postaci Oniegina wymaga nie tylko zaawansowanych umiejętności wokalnych i aktorskich, lecz także dogłębnej analizy charakteru, emocji oraz historyczno-kulturowego tła. Dzięki połączeniu precyzyjnej pracy głosem, wyrazu ruchu i elementów wizualnych, aktor buduje na scenie żywy, złożony i niezapomniany portret tej wyjątkowej postaci.

Rozdział 6. Analiza nagrań fragmentów roli Oniegina

W trakcie nagrywania pełnego repertuaru roli Oniegina wybrałem najbardziej reprezentatywne fragmenty w celu ich szczegółowego opisu i analizy. Celem tego rozdziału jest przeprowadzenie dogłębnej analizy nagranych fragmentów – scen, solowych arii oraz duetów – umieszczonych na płycie CD.

6.1. Kwartet – scena z aktu I (CD 1)

Pierwsze nagranie tego utworu było dla mnie wielkim wyzwaniem. Mimo że fragment trwa zaledwie około 2 minut, wymagał znakomitej współpracy czwórki wokalistów. Podczas prób ćwiczyliśmy partie w duetach – sopran z altem, potem tenor z barytonem – a następnie łączyliśmy wszystkie cztery głosy. Dzięki temu członkowie zespołu mogli lepiej wyczuć kwestie równowagi głosów i wprowadzać precyzyjne poprawki, co okazało się bardzo efektywne.

Podczas nagrania partie wykonali: Justyna Samborska – sopran (Tatiana), Zuzanna Nalewajek – mezzosopran (Olga), Zihao Mai – tenor (Leński), Fucui Li – baryton (Oniegin). Odpowiedni dobór wykonawców oraz zgranie brzmień było kluczowe dla efektu końcowego.

Pracując nad kwartetem, niezwykle ważne jest utrzymanie równowagi między głosami oraz spójności w wyrazie muzycznym. Odpowiednie zbalansowanie partii zapobiega przytłoczeniu któregokolwiek z głosów. Cały utwór rozpoczyna baryton, który rozpoczyna frazę na słabej części taktu. Podczas wykonywania pierwszej frazy początek należy śpiewać z ciekawością i lekkością. Partie średnie wypełniają harmonię, zaś partia melodyczna powinna umiarkowanie się wyróżniać pod względem głośności.

Faktura czterogłosu jest przeważnie lekka i przejrzysta, tworząc przyjemną, swobodną atmosferę. Podczas śpiewu każda partia nie powinna charakteryzować się zbyt opóźnionym lub ociężałym brzmieniem – muzyka powinna płynąć sprawnie, bez nadmiernych opóźnień.

Andante (♩ = 76)

Татьяна *p* 30

Я до-жда-лась, от-кры-лись

Ольга *p*

Ах, знала, знала я, что по-яв-ле-нье О-не-ги-на

Ленский *p*

Да та, ко-то-ра-я груст-на и мол-ча-

Онегин *p*

Ска-жи, ко-то-ра-я Та-тья-на? Мне о-чень лю-бо-пыт-но знать.

Andante (♩ = 76)

Przykład 31: P. Czajkowski, Eugeniusz Oniegin (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt I, s. 57, t. 26-30.

W czterogłosie zauważyłem, że każda fraza zaczyna się przedtakterem. Nie jest to przypadek, lecz świadoma decyzja kompozytora wynikająca z relacji między poszczególnymi głosami oraz ciągłości muzycznej. Jednocześnie taka konstrukcja zapobiega „kolizjom partii” – przedtakt działa jak swoisty łącznik, który scala wszystkie głosy, zapobiegając przerwom i załamaniom w ogólnym brzmieniu.

Pomimo rozpoczęcia frazy na słabej części taktu, oznaczenie dynamiczne to *forte*. Oznacza to, że fraza mimo wszystko powinna być wykonana w dość zdecydowanym nastroju.

Круг - ла, красна ли - цом о -
 - на, как э - та глу - па - я лу - на на э - том глу - пом,
 глу - пом не - бо - скло - не!

Приклад 32: P. Czajkowski, Eugeniusz Oniegin (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt I, s. 59-60, t. 41-49.

Druga fraza również zaczyna się w słabym takcie, a początkowa nuta jest oznaczona forte. Tekst i melodia tej części są niemal identyczne z frazą poprzednią, jednak kompozytor wprowadza więcej dźwięków i gęstszy rytm. Dlatego podczas jej wykonywania głośność powinna być nieco większa, a nastrój jeszcze bardziej zdecydowany.

Круг - ла, крас - на ли -
 - цом о - на, как э - та глу - па - я лу - на на э - том глу - пом не - бо -
 - скло - не!

Приклад 33: P. Czajkowski, Eugeniusz Oniegin (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt I, s. 60-61, t. 50-54.

W zakończeniowej frazie czterogłosu fragment wokalny Oniegina rozpoczyna się już na mocnej części taktu. W tym momencie należy aktywnie włączyć się do pozostałych trzech partii, aby muzyka w ostatniej frazie zabrzmiała pełniej i potwierdziła zakończenie. Ostateczne oznaczenie *ritenuto* wskazuje na spowolnienie – przygotowując cały zespół do finału, wszystkie cztery głosy muszą zakończyć się jednocześnie, a zamknięcie powinno być czyste i jednolite.

6.2. Nagranie arii *Gdybym lubił życie domowe* (CD 2)

W poprzednich rozdziałach dokonałem systematycznej analizy języka muzycznego, struktury formalnej oraz odniesień do postaci w arii Oniegina zatytułowanej *Gdybym lubił życie domowe*. Aby przezwyciężyć techniczne trudności tej arii podczas nagrywania i precyzyjnie oddać zamierzony efekt artystyczny, postanowiłem skupić się na wybranych, trudniejszych do opanowania frazach utworu. Dokonam ich szczegółowego rozbioru i analizy z różnych punktów widzenia, takich jak technika wokalna (np. kontrola oddechu oraz barwy głosu), równowaga wokalna (np. zespolenie z akompaniamentem) oraz odpowiednie dopasowanie wyrazu emocjonalnego.

Oznaczenie tempa *Andante non troppo* (spokojnie, nie za szybko) wskazuje, że podczas śpiewu nie należy przyspieszać. Jednocześnie konieczne jest utrzymanie pełnej ciągłości linii melodycznej – każdy dźwięk powinien płynnie łączyć się z następnym, bez nagłych przerw. Dodatkowo trzeba podkreślić rytm rosyjskiego tekstu, aby fraza miała swobodny charakter przypominający „spokojny marsz” i była wykonywana z powściągliwością oraz spokojnym nastrojem odpowiednim dla Oniegina.

Po drugie, początkowy dźwięk pierwszej sylaby frazy jest dość wysoki jak na baryton, a rozpoczyna się na słabym uderzeniu. Dlatego nie wolno go mocno akcentować – należy wykonać go łagodnie. Celowy, subtelny atak i delikatna kontrola dynamiki pozwolą uniknąć dysonansu i zachować miękkość frazy. Taki sposób wykonania podkreśla dystans i powściągliwość Oniegina wobec emocji.

Andante non troppo (♩ = 80)*

Онегин

Ког-да бы жизньдо-маш-ним кру - гом я о - гра-ни-чить за - хо - тел,

ког-да б мне бытьот - цом, су - прю - гом при-ят-ный жре-бий по - ве - лел,

Przykład 34: P. Czajkowski, Eugeniusz Oniegin (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt I, s. 136-137, t.63-66.

Dobre zaśpiewanie tych wersów wymaga solidnej techniki wokalne: utrzymania wysokiej pozycji rezonansu, co zapewnia stabilną i klarowną barwę w średnim i wysokim rejestrze, oraz odpowiedniego podparcia oddechu – długotrwałego i precyzyjnie kontrolowanego, aby fraza mogła płynąć bez potrzeby dodatkowego brania oddechu w trakcie jej trwania. Tylko wtedy można oddać intencję kompozytora: dzięki spójnemu i eleganckiemu śpiewowi uwidocznia się ukryte pod racjonalną powierzchownością cechy charakteru Oniegina, czyniąc frazę zarówno piękną muzycznie, jak i zgodną z osobowością bohatera.

Podczas nagrania ostatniej frazy zachowałem wskazane w nutach tempo: od 97. do początku 100. taktu przywróciłem dokładnie pierwotne tempo zgodnie z oznaczeniem *Tempo I*. Linia melodyczna w tej części jest zwarta – ma niewielki rozstęp i opiera się na licznych powtórzeniach – co czyni ją dość spójną. W efekcie nie stosowałem dodatkowych przerw na oddech, lecz wykonałem frazę jednym tchem, kierując się sensem tekstu. Dzięki temu uzyskałem naturalny, płynny efekt językowy, a nastrój pozostał prosty i szczerzy, bez przerw w ciągłości emocji spowodowanych zabiegami technicznymi.

W części końcowej powtarzające się słowo „marzenie” nie jest prostym powtórzeniem – powinno być śpiewane narastająco. W tym fragmencie precyzyjnie kontroluję głośność: nie zwiększam jej nadmiernie, przy jednoczesnym zachowaniu miękkiego, wyrazistego brzmienia. Ostatnią nutę przenieśliem o oktawę wyżej względem zapisu nutowego, aby wzmocnić jej emocjonalny wpływ i sprawić, że zakończenie lepiej zapadnie w pamięć słuchaczy. Jako że wcześniejsze frazy były prowadzone głównie w średnim i niskim rejestrze, przeniesienie ostatniej nuty o oktawę wprowadziło dodatkowy kontrast rejestrowy.

Kiedy śpiewam publicznie, staram się zastosować tę samą zasadę – nawet podczas nagrania trzeba myśleć o wrażeniach słuchaczy i starać się zbudować wrażenie wykonania scenicznego. Uważam, że głośność i jasność dźwięku przeniesionego o oktawę w górę przyciągają uwagę słuchaczy w finale, zapobiegając emocjonalnej monotonii spokojnego zakończenia. Działanie to wpisuje się również w tradycję wykonawczą tego fragmentu.

Tempo I

100

p

molto ritenuto

p

Andante non tanto

нит не раз мла - да - я де - ва меч - та - ми, меч - та - ми лег - ки - е меч - ты!

Przykład 35: P. Czajkowski, Eugeniusz Oniegin (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970, akt I, s. 140-141, t.97-104.

6.3. Scena na balu – akt II, scena 1 (CD 3)

Podczas nagrywania sceny na balu oraz kłótni między Onieginem a Leńskim, łagodny rejestr zapisanej w tej scenie partii Oniegina. Frazy doskonale wpisywały się w mój wokalny komfort. Nie musiałem martwić się o techniczne aspekty wykonania, więc mogłem z łatwością zaśpiewać każdą nutę pełnym, pełnym brzmieniem. Uwolniony od ograniczeń techniki wokalne mogłem skupić się w całości na ekspresji emocjonalnej, co w rezultacie pozwoliło mi całkowicie zanurzyć się w wykonaniu.

6.4 Wina i żal Oniegina (CD 4)

Na przyjęciu z okazji imienin Tatiany (w trakcie tańców) konflikt między Onieginem a Leńskim definitywnie rozdziera ich przyjaźń. Po tym wydarzeniu Oniegin pogrąża się w żalu – wreszcie zdaje sobie sprawę, jak impulsywne i bezmyślne było jego działanie polegające na celowym obrażaniu narzeczonej Lenskiego tylko po to, by zranić przyjaciela. Towarzyszy temu silne poczucie winy.

Z partytury wynika, że główny rejestr tej części to rejestr średni, dlatego przy śpiewie należy opierać się na pełnym, bogatym brzmieniu w średnio-niskim rejestrze, unikając jasności charakterystycznej dla wysokich tonów. Jednocześnie cechy melodii sugerują, że żal nie powinien być wyrażany poprzez kulminację głośnych dźwięków – zamiast tego lepiej używać delikatnych, stopniowych zmian dynamiki, aby precyzyjnie oddać fluktuacje emocji w sercu Oniegina.

6.5. Duet przed pojedynkiem Oniegina i Leńskiego (CD 5)

W tej scenie obie postaci – Leńskiego i Oniegina śpiewają w kanonie w obrębie tercji. Obaj śpiewają te same słowa, przekazując jednocześnie mieszankę gniewu i pragnienia pojednania. Choć tekst jest identyczny, różnią się ich emocje: u Leńskiego słychać wybuch żalu i gorycz zdrady, natomiast u Oniegina panuje bierna akceptacja losu.

Z tego powodu w tym numerze partia Oniegina powinna być ścisza i powściągliwa, a nie eksplodująca gniewem. Jego śpiew nie powinien brzmieć jak wykrzyczenie zarzutów, lecz bardziej jak stwierdzenie faktu, co wymaga panowania nad głosem i podkreślenia autentyczności postaci.

Równoczesne wejście głosów na końcu symbolizuje zdecydowanie Oniegina – nie zwleka on już, lecz staje twarzą w twarz z Leńskim, co podkreśla nieuchronność nadchodzącego pojedynku. Pierwotny kontrapunkt ustępuje miejsca unisonowej, zsynchronizowanej progresji *nota contra notam*, co stopniowo buduje muzyczne napięcie.

Nagrywając ostatni fragment tego duetu jako Oniegin, skupiłem się na zmianie barwy głosu: lekkość i ulotność pierwszej części zastąpiłem pełnym, gęstym, chłodnym brzmieniem. Dzięki umiarkowanemu rezonansowi piersiowemu uzyskałem niski, metaliczny odcień głosu.

Taka barwa podkreśla stanowczość Oniegina w stawianiu czoła ostatecznemu wyzwaniu, nie odbierając jego ukrytej powściągliwości.

Jeśli chodzi o oddech, tym razem kładłem większy nacisk na głęboki wdech – przeponowy, sięgający do brzucha, by zgromadzić większą ilość powietrza. Podczas wydechu utrzymywałem równomierny, spokojny strumień powietrza, unikając drżeń i przerw w śpiewie spowodowanych emocjonalnym poruszeniem. Dzięki temu każdy dźwięk padał niczym pewna „decyzja”, co odpowiada psychologicznej przemianie Oniegina od biernego zaakceptowania losu do podejmowania aktywnych decyzji.

6.6. Monolog Oniegina (CD 6)

Na przyjęciu Oniegin zostaje sam ze swoimi myślami, obciążony poczuciem winy i głęboko odczuwając pustkę w życiu. Dlatego podczas wykonywania tej partii wplotłem subtelną nutę zaprzeczania jego rozrzutnemu, przeszłemu życiu oraz niepewności co do przyszłości. Technika wokalna powinna opierać się na rezonansie piersiowym – barwa głosu ma być ciemna i pełna, a jasne, głowowe brzmienia należy zredukować. Oddech prowadziłem płasko i równomiernie, unikając pełnych, głębokich wdechów. Celowo zachowałem lekko „oddechowy” charakter głosu – oddaje on wewnętrzną słabość i pustkę. W narracji częściej stosowałem zakończenia fraz przypominające westchnienie, co wzmacniało wrażenie przytłoczenia i żalu.

6.7. Fragment drugiej arii z III aktu (CD 7)

Znacznik *Allegro moderato* oznacza umiarkowane allegro, co doskonale oddaje narastającą w Onieginie ekscytację podczas ponownego spotkania z Tatianą. W nagrywanym fragmencie postawiłem na ukazanie zaskoczenia przeplatane go podekscytowaniem: emocje miały być silniejsze, oddech głębszy, głośność nieco większa, a barwa głosu jaśniejsza – wszystko po to, aby oddać wewnętrzne poruszenie bohatera wywołane kontrastem w postrzeganiu Tatiany jako „wiosennej dziewczyny piszącej listy” a „dostatnią damę” przy późniejszym spotkaniu.

Emocje tej arii kontrastują wyraźnie z postawą Oniegina w I akcie: wcześniej był protekcyjnym „kaznodzieją”, posługującym się zimną racjonalnością, arystokratyczną arogancją i dystansem. Teraz jest zupełnie obnażony – jego głos wypełnia nagłą tęsknota za

miłością. Koniec z wymówkami typu „nie nadaję się do małżeństwa”; tym razem pozwala zabrzmieć prawdziwemu bijącemu sercu.

Podczas nagrania skupiłem się na zmianie barwy głosu: nadałem mu jasny, mocny ton i całkowicie zrezygnowałem z matowej, zdystansowanej barwy z I aktu. Umiarkowanie otworzyłem pole rezonansu, co dodało głosowi przenikliwość, a zarazem subtelną jakość – idealnie pasującą do narastających emocji Oniegina. Oddech wzięłem znacznie głębszy niż w I akcie, schodząc aż do brzucha, aby zgromadzić większy zapas powietrza; podczas wydechu starałem się utrzymywać równomierny, elastyczny strumień – bez drżenia i przerw wywołanych uniesieniem emocji – by podtrzymać czysty i swobodny ton.

Podczas wykonywania ostatniego wysokiego dźwięku w tej arii (III akt) wyraźnie zróżnicowałem jego wykonanie w porównaniu do wysokich dźwięków z I aktu. Wysokie tony w akcie I śpiewałem w stosunkowo chłodnej, zwartej barwie – celowo osłabiałem rezonans i zagęszczałem dźwięczność głosu, by pasowało to do protekcyjnej postawy Oniegina. Natomiast wysokie tony w akcie III ukształtowałem tak, aby rezonans był jasny i przejrzysty: starałem się utrzymać wysoką pozycję i umiarkowane otwarcie ust, co nadało brzmieniu ciepło i dźwięczność. W ten sposób oddałem szczere pragnienie miłości Oniegina.

6.8. Duet Oniegina i Tatiany z III aktu (CD 8)

W finale aktu III Eugeniusza Oniegina stawiam na ukazanie dramatycznej przemiany psychiki Oniegina poprzez śpiew i ekspresję muzyczną. Akt III „należy do Oniegina” – to moment jego upadku i największego wokalnego wyzwania.

Świadomy natężenia emocjonalnego, potraktowałem to nagranie jako punkt kulminacyjny całej opery. Na scenie staram się w pełni oddać tę przemianę: początkowa obojętność i pewność siebie Oniegina ustępują wreszcie błagalnemu smutkowi. W przygotowaniach tego fragmentu najpierw skupiłem się na charakterystyce postaci.

W pierwszych frazach duetu utrzymywałem zatem barierę chłodu: śpiewałem partię Oniegina z pewną rezerwą, zachowując czystą intonację i jasno zarysowaną barwę. Bardzo dbałem o *legato*, starannie łącząc tony, aby jego wypowiedź brzmiała opanowanie i szlachetnie. Zastosowałem też delikatny dysonans w średnicy, podkreślając dystans i wyniosłość (na przykład w słowach „ja byłem porucznik, Wsiechny Bracia...”), przy czym dodałem natężenia w drugiej części frazy, by zaznaczyć początek wewnętrznego konfliktu.

Stopniowo – w miarę jak scena się rozwija – moja interpretacja stawała się coraz bardziej emocjonalna. Pod koniec duetu, gdy Oniegin zaczyna błagać Tatianę o miłość, zmieniłem barwę głosu na cieplejszą i drżącą. W tych frazach zwiększyłem *vibrato* oraz subtelnie rozszerzyłem frazowanie, nadając muzyce odpowiedni charakter. Ten zabieg wspierałem rosnącą dynamiką od *piano* do *forte*, by wyrazić narastającą desperację Oniegina. W takim momencie celowo uwypukliłem ostatnie sylaby ważnych słów, stosując *crescenda* i *decrescenda* w kluczowych taktach.

Technika oddechowa była dla mnie kluczowa – podparcie oddechowe zapewniło kontrolę nad długimi liniami melodycznymi i podyktowało swobodny przebieg frazy. Czajkowski przewidział w partii Oniegina oddechowe przerwy, dlatego zaplanowałem ćwiczenia oddechowe tak, żeby każdorazowo powrócić do wystarczającej rezerwy powietrza. Zwracałem też uwagę na specyfikę rosyjskiej emisji: zgodnie z rosyjską szkołą wokalną dążyłem do takiego ustawienia głosu, by rezonował głęboko „z klatki piersiowej”, a nie tylko w rezonatorze twarzowym

W nagraniu duetu zadbałem też o frazowanie w dialogu: współpracując z Tatianą, słuchałem jej linii i uzupełniałem nią moje frazy. W partiach wspólnych starałem się zachować komplementarne brzmienie – dobieierałem natężenie tak, aby baryton i sopran wzajemnie się wspierały. Stosowałem delikatne niuansy barwy, by podkreślić kontrast między rosnącą bezradnością Oniegina a spokojnym, tonem Tatiany. Na przykład, gdy Tatiana podkreślała odpowiedź „Sprawiedliwości tak wiele”, ja zmniejszałem natężenie, by nie przyćmić jej sopranowego głosu, jednocześnie utrzymując precyzyjną intonację i spójne tempo. Ostatecznym efektem było stopniowe narastanie emocji – od surowego kontroli do gorącego błagania – co uznałem za klucz do wzbudzenia u słuchaczy współczucia dla bohatera. Dlatego każdy mój wybór – barwy, frazy czy dynamiki – podporządkowałem temu celowi: stopniowo odsłaniałem ludzką tragedię bohatera.

Wnioski i dalsze perspektywy badawcze

Udana kreacja postaci Oniegina w operze *Eugeniusz Oniegin* to wyzwanie zarówno dla śpiewaka, jak i aktora, wymagające głębokiego zrozumienia bohatera oraz pełnego zaangażowania emocjonalnego. To połączenie technicznej precyzji z wnikliwą interpretacją psychologiczną pozwalają wiernie oddać złożoność tej postaci na scenie. Aby realistycznie ukazać Oniegina, niezbędne jest kompleksowe wykorzystanie analizy literackiego pierwowzoru oraz libretta operowego, a także zrozumienie tła fabularnego, cech charakteru i wewnętrznych przemian bohatera. Tylko takie całościowe podejście umożliwia stworzenie żywego i autentycznego portretu, będącego podstawą udanej interpretacji

Postać Oniegina, z jego obojętnością, sprzecznościami i zarozumiałością, funkcjonuje na marginesie społeczeństwa, ujawniając jednak poprzez śpiew swoje skomplikowane wnętrze. Jego szlachetność, nowatorskie myślenie i szczerść wobec innych powinny być subtelnie wyrażone w interpretacji wokalne. Analiza postaci nie może ograniczać się do powierzchownych działań, lecz wymaga głębokiego wniknięcia w psychikę bohatera, co pozwala osiągnąć precyzję i emocjonalną głębię wykonania.

Ponadto, osobiste zaangażowanie emocjonalne jest kluczowym czynnikiem sukcesu interpretacji Oniegina. Głębokie przeżywanie roli podczas wykonania tworzy emocjonalną więź między śpiewakiem a postacią, pozwalając wydobyć unikalne, osobiste doświadczenia i wzbogacając przekaz artystyczny. Autentyczność i elastyczność techniki wokalne to fundamenty kreacji żywego, poruszającego wizerunku postaci, której muzyka potrafi wzruszyć słuchaczy i pozostawić trwałe wrażenie.

Śpiewak, oprócz doskonalenia techniki, powinien pielęgnować własną indywidualność artystyczną. Poprzez systematyczną praktykę, łączenie osobistych cech wykonawczych z umiejętnościami technicznymi, rozwijanie doświadczenia oraz doskonalenie znajomości języków i kontekstów kulturowych oper w obcych językach, można nieustannie poszerzać swoje możliwości muzyczne i ekspresję artystyczną.

Bibliografia

1. **BAO Yi**, *Wizerunek postaci 'osoby zbędnej' – Oniegina w operze „Eugeniusz Oniegin”*, „Sto Szkół Prozy”, (07), 2017.
2. **CAMPBELL Stuart**, *Russians on Russian Music, 1880–1917*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
3. **CZAJKOWSKI Piotr Iljicz**, **DVOŘÁK Antonín**, *Analiza muzyczna Oniegina: scenariusz i wybór utworów*, Pekin: Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 1984.
4. **EMERSON Caryl**, *The Last Days of Tchaikovsky: a Documentary Study*, New Haven: Yale University Press, 1991.
5. **EMERSON Caryl**, *Eugeniusz Oniegin Puszkina w rosyjskiej krytyce literackiej*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
6. **GŁOWIŃSKI Michał**, *Poetyka powieści dygresyjnej*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1969.
7. **HOISINGTON Sona Stephan**, **ARNDT Walter** (tłum.), *Rosyjskie poglądy na Eugeniusza Oniegina Puszkina*, Bloomington: Indiana University Press, 1988.
8. **JIANG Baolong**, **LIAO Shasha**, *Analiza scen i interpretacji wykonawczej arii Oniegina „Gdybym lubił życie rodzinne” z opery Eugeniusz Oniegin*, Popular Literature and Art, (21), 2017.
9. **KASZKIN**, *Analiza muzyki Oniegina – Skrypt*, Pekin: Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 1984.
10. **LIN Tao**, *Liryzm i jego ekspresja w operze “Eugeniusz Oniegin”*, Journal of Central Conservatory of Music, (04), 2011.
11. **LIU Yang**, *Ekspresja emocjonalna w śpiewie*, Art View, (33), 2020.
12. **ŁOTMAN Jurij**, *Struktura „Eugeniusza Oniegina”*, Moskwa: Iskusstvo, 1981.
13. **NABOKOV Vladimir**, *Eugene Onegin: a Novel in Verse: Commentary (Vol.2)*, Princeton: Princeton University Press, 2021.
14. **PUSZKIN Aleksander Siergiejewicz**, *Eugeniusz Oniegin*, tłum. Sun Jianping. Zhengzhou, Wydawnictwo Henan Literature and Art, 2016.
15. **PUSZKIN Aleksander Siergiejewicz**, *Eugeniusz Oniegin*, tłum. Zhi Liang. Szanghaj: Szanghajskie Wydawnictwo Literackie i Artystyczne, 2020.
16. **SONG Xiaozhu**, *Muzyka w operze „Eugeniusz Oniegin”*, Music World (03), 2009
17. **VICKERY Walter Neil**, *Puszkina. Śmierć poety*, Bloomington: Indiana University Press, 1968.