

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

CHONG BO DENG

**Studium roli tenora w operach komicznych
Gaetano Donizettiego na przykładzie wybranych arii
tenorowych w operach *Il Giovedì grasso, Don Pasquale, Rita,
L'elisir d'amore, La fille du regiment, Don Gregorio***

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

Warszawa 2023

OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO

Płyta CD

ChongBo Deng tenor

Krzysztof Trzaskowski – *fortepian*

GAETANO DONIZETTI:

1. *Nel primo fior degli anni penar languir dovro?* – aria Enrico z I aktu opery „L’ajo nell’ imbarazzo”
2. *Servi gente* – aria Ernesto Rousignac z opery „Il Giovedì grasso”
3. *Quanto e bella, quanto e cara* – aria Nemorino z I aktu opery „L’Elisir d’Amore”
4. *Una furtiva lagrima* – aria Nemorino z II aktu opery „L’Elisir d’Amore”
5. *Ah! Mes amis* – aria Tonio z I aktu opery „La fille du regiment”
6. *Pour me rapprocher de Marie* – aria Tonio z I aktu opery „La fille du regiment”
7. *Cerchero lontana terra* – aria Ernesto z II aktu opery „Don Pasquale”
8. *Com’è gentil la notte amezzo April* – aria Ernesto z III aktu opery „Don Pasquale”
9. *Allegro io sono* – aria Beppe z opery „Rita”

Reżyser nagrania – *Emilian Rymarowicz*

Nagranie zrealizowane w 18/07/2022r. Studio Polskiego Radia S2

1. Wstęp

Gaetano Donizetti (ur. 29 listopada 1797, zm. 9 kwietnia 1848) – włoski kompozytor urodzony w Bergamo. Całe swoje życie zawodowe poświęcił twórczości operowej, komponując łącznie siedemdziesiąt pięć dzieł operowych, z których większość do dziś wystawiana jest na światowych scenach operowych. Donizetti wraz z Gioacchino Rossinim i Vincenzo Bellinim zdobyli miano trzech mistrzów XIX-wiecznej szkoły *belcanto* i wywarli ogromny wpływ na twórczość Giuseppe Verdiego.

1.1. Zarys i znaczenie badań

Donizetti urodził się pod koniec XVIII wieku i żył do połowy XIX wieku. Na okres ten przypada rozkwit europejskiej muzyki klasycznej, którego kompozytor był świadkiem. Był to również czas dynamicznego rozwoju romantyzmu w muzyce europejskiej. W ówczesnym okresie teatry operowe pełniły istotną rolę zarówno dla arystokracji, jak i reprezentantów klasy średniej, będąc miejscem zabaw, spotkań, rozrywki, jednocześnie służąc także do robienia interesów czy organizacji wydarzeń o charakterze politycznym. Przedstawienia operowe stanowiły zatem istotną wartość społeczną, a ich treści były popularnymi tematami rozmów towarzyskich i rozmaitych debat.

Wraz z rozwojem oświecenia i coraz większymi wpływami Rewolucji Francuskiej na Włochy, pojęcia takie jak demokracja, suwerenność, prawo i państwowość na stałe zakorzeniły się we Włoszech. To właśnie na ten okres przypada zmiana mentalności społeczeństwa, polegająca na odrzuceniu zasad etycznych systemu feudalnego, zakwestionowaniu porządku patriarchalnego, zwróceniu się ku prawdziwej naturze człowieka, eksponując i uwypuklając jego emocje.

Rolą opery, podobnie do współczesnej kinematografii, było odzwierciedlenie ówczesnych nastrojów społecznych, pokazanie ich w swoistej miniaturze, obrazując panujące realia oraz przedstawiając powszechnie obowiązujące systemy wartości. I właśnie tło historyczne, epoka, w której tworzył Donizetti, miały znaczący wpływ

na twórczość kompozytora. Artysta ten zdobył wielkie osiągnięcia na polu twórczości operowej, korzystając z bogactwa stylów i form, czerpiąc z tradycji włoskiej opery komicznej, opery romantycznej poruszającej tematykę historyczną, francuskiej opery komicznej, sprawnie poruszając się między gatunkami od opery tragicznej po muzyczną farsę.

Opery Donizettiego cechuje zarówno różnorodność form, jak i śmiałe czerpanie z bogactwa muzyki romantycznej. Na podstawie analizy przekroju twórczości kompozytora można zauważyć, że Donizetti często skupiał się na eksponowaniu ludzkich emocji i świata wewnętrznego człowieka, zwracając szczególną uwagę na szczerłość i autentyczność emocji towarzyszących w codziennym życiu człowieka. Pod względem językowym, kompozytor z łatwością korzystał zarówno z twórczości włoskich, jak i francuskojęzycznych librecistów, wplatając ówczesne libretta w niezapomniane dzieła operowe. Jeśli chodzi natomiast o aspekt muzyczny, twórczość Donizettiego cechowała niezwykła melodyjność i śpiewność, co sprawiło, że wiele kompozycji jego autorstwa zdobyło ogromne uznanie i popularność wśród publiczności.

Od końca XVIII do połowy XIX wieku proces ewolucji śpiewu tenorowego w technice *belcanto* we Włoszech stanowił jeden z kluczowych obszarów rozwoju muzyki europejskiej. Wraz z rozwojem śpiewu tenorowego w *belcanto*, stopniowo rozwiązywano kolejne zagadnienia związane z techniką śpiewu w wysokich rejestrach, co zmieniło podejście do obsadzania głównych ról i przerwało monopol kobiet lub kastratów do odgrywania głównych ról na scenie. Od tego okresu stopniowo zaczęła rozkwitać kariera śpiewaków tenorowych na deskach teatrów operowych w Europie. Analizując dzieła Donizettiego z różnych okresów twórczości zawodowej można zauważyć, że bez względu na to, czy były to opery komiczne czy tragiczne, z biegiem czasu role tenorów stopniowo zyskiwały na znaczeniu, znacząco wpływając tym samym na rozwój tego gatunku muzycznego. Aria tenorowa stopniowo przeistoczyła się w nieodzowny element opery i często służyła ekspozycji konfliktu dramatycznego w danym spektaklu, ukazaniu emocji i wewnętrznych

rozterek bohaterów, a także stała się jednym z kluczowych czynników, które wpływały na potencjalny sukces komercyjny danego dzieła muzycznego.

Ponadto, jak zauważają E. Adetu i P. Coroiu: „skomponowane przez Donizettiego opery komiczne, farsy i inne dzieła, znacząco zaznaczyły się w historii opery europejskiej, stanowiąc swoisty pomost między okresem twórczości Rossiniego i Verdiego”. W operach komicznych Donizettiego widoczne jest stopniowe odejście od obecnego w XVIII-wiecznej twórczości operowej motywu klauna, którego funkcją w spektaklu było w pewnym stopniu zdeprecjonowanie i ośmieszenie niektórych tendencji cechujących przedstawicieli warstw arystokratycznych. Kompozytor raczej stronił od nachalnego dowcipu i prostych zabiegów komicznych. W swojej twórczości Donizetti starał się uwypuklić prawdziwe emocje towarzyszące człowiekowi, zobrazować pogoń za romantyczną miłością oraz zdemontować mechanizmy kontrolne występujące w różnych warstwach społecznych, doprowadzając do radosnego zakończenia pod koniec spektaklu.

Przede wszystkim należy zaznaczyć, że opery komiczne autorstwa Donizettiego nie tylko na stałe zapisały się w historii opery europejskiej, ale także wywarły pewien wpływ na przebieg rozwoju muzyki operowej. Po drugie, w stworzonych w okresie romantyzmu operach komicznych Donizettiego ukazano ówczesną mentalność i przedstawiono rzeczywistość, w jakiej funkcjonowało społeczeństwo danej epoki, co niewątpliwie stanowi dużą wartość i ma znaczenie na wielu płaszczyznach. Ponadto badania nad ariami tenorowymi w operach komicznych kompozytora eksplorują liryczność partii tenorowych, pokazują ich ewolucję w operach komicznych, w jaki sposób tworzone są postaci, jak przedstawiany jest ich charakter oraz jakie innowacyjne narzędzia zostały wykorzystane podczas występów. Wreszcie należy także podkreślić, że szczegółowa analiza arii tenorowych w operach komicznych Donizettiego, a także badania nad całokształtem twórczości kompozytora, połączona z analizą warstwy tekstowej, przybliży całokształt doświadczeń związanych z wykonywaniem arii tenorowych. Będzie również pomocne przy kształtowaniu ról dla współczesnych wykonawców twórczości kompozytora, stanowiąc swoisty fundament

teoretyczny, który może pomóc wyznaczyć kierunek rozwoju danej postaci, zarówno pod kątem technik wykonawczych, jak i kreacji emocjonalnej postaci scenicznej.

1.2. Stan badań

W celu zapewnienia obiektywizmu, najwyższego poziomu naukowego, precyzji oraz wiarygodności przedkładanej pracy doktorskiej, autor korzysta ze źródeł znalezionych w bazach danych zawierających publikacje naukowe, typu Google Scholar, CNKI, baza danych czasopism zagranicznych Uniwersytetu Renmin w Chinach (Renmin University of China), a także odnosi się do monografii, prac naukowych oraz artykułów publikowanych w licznych czasopismach naukowych. Jednocześnie autor skupia się na analizie, uporządkowaniu i zebraniu materiałów dotyczących różnych aspektów wykonawstwa arii tenorowych w twórczości operowej Donizettiego. Materiały naukowe, do których odnosi się autor niniejszej dysertacji, to przede wszystkim szeroko pojęta literatura naukowa zajmująca się badaniem twórczości Donizettiego, analizująca opery komiczne autorstwa kompozytora oraz prace naukowe omawiające postaci tenorowe, arie, techniki śpiewania, a także materiały skupiające się na całości przedstawienia scenicznego. Umieszczając w centrum zainteresowania naukowego takie pojęcia, jak: Donizetti opera buffa, melodramma giocoso oraz Donizetti buffa tenor oraz używając frazy „tenor w operze komicznej Donizettiego” jako słów kluczowych w wyszukiwarkach naukowych, autor znalazł osiem chińskich artykułów naukowych i dziewięć rozpraw akademickich.

Dyskursy badawcze w kręgach akademickich poświęconych operom komicznym Donizettiego koncentrują się przede wszystkim na analizie kilku najpopularniejszych dzieł kompozytora, takich jak: *Napój miłosny* (*L'elisir d'amore*), *Córka pułku* (*La fille du régiment*), czy *Don Pasquale*. W wyniku poszukiwań naukowych autorowi udało się również znaleźć cenne materiały omawiające mniej znane opery buffa autorstwa Donizettiego. Niemniej warto również wspomnieć, że istnieje grupa zapomnianych oper komicznych, w przypadku których czasami można zdobyć dostęp do oryginalnej partytury i libretta, a czasami nie jest możliwe znalezienie żadnych istotnych materiałów naukowych. Na podstawie badań przeprowadzonych przez autora

niniejszej pracy można stwierdzić, że aktualny stan wiedzy naukowej dotyczącej różnych aspektów twórczości Donizettiego, takich jak analiza struktury opery buffa, partii tenorowych, stylu i technik wykonawczych pozostawia wiele przestrzeni dla nowych odkryć i uzupełniania dotychczasowej wiedzy.

Przedmiotem badań niniejszej rozprawy jest analiza poszczególnych aspektów arii tenorowych w operach komicznych Donizettiego. Wśród elementów podlegających badaniu można wymienić: kreację postaci wykonywanych przez tenorów, ich charakter, wykorzystywane techniki wokalne, grę sceniczną i strukturę dzieła muzycznego. W związku z powyższym autor pracy szczegółowo przestudiował literaturę przedmiotu dotyczącą wymienionych wyżej aspektów twórczości Gaetano Donizettiego. Wybrane przykłady materiałów źródłowych: Qu Ge (2009) „Interpretacja stylu śpiewania arii tenorowych Donizettiego oraz edukacja muzyczna w zakresie śpiewu na podstawie dwóch arii z opery *Napój miłosny*”, Ma Chunyu (2017) „Analiza wpływu arii operowych Donizettiego na rozwój partii tenorowych”, Zong Sai (2018) „Analiza partii wokalne Edgardo z opery *Lucja z Lammermooru* na przykładzie arii *Fra poco a me ricovero*”, Hu Jingwei (2018) „Rozprawa na temat ewolucji i rozwoju śpiewu tenorowego na przykładzie arii *Ah! mes amis, quel jour de fête!*” Ashbrook William (1998) „Ewolucja osoby tenorowej Donizettiego”, Stephanie A, Landry (2018) „Arie tenorowe u Gaetano Donizettiego, Giacomo Pucciniego i Giuseppe Verdiego: transkrypcja na eufonium i fortepian”. Spośród wymienionych wyżej artykułów, część skupia się na analizie cech charakterystycznych ról tenorowych w operach Donizettiego, część zgłębia wyłącznie partie tenorowe w operach komicznych kompozytora, a pozostałe ograniczają się do analizy poszczególnych arii tenorowych z wybranych oper buffa.

Na podstawie przeglądu dostępnej literatury fachowej można dojść do wniosku, że brakuje badań o charakterze systematycznym, analizujących arie tenorowe oraz partie tenorowe w operach buffa Donizettiego. Brakuje również opracowań skupiających się na procesie rozwoju ról tenorowych w dziełach z różnych okresów twórczości kompozytora. Ponadto istnieje niewielka liczba artykułów i prac naukowych skupiających się na analizie cech charakterystycznych, technik

wykonawczych i stylów śpiewania arii tenorowych w operach komicznych Donizettiego i temat ten był do tej pory traktowany dosyć powierzchownie i wymaga dalszych uzupełnień. Podsumowując, niniejsza dysertacja ma na celu przeprowadzenie rzetelnej analizy rozwoju ról tenorowych oraz struktury arii w operach buffa z różnych okresów twórczości Donizettiego zarówno na podstawie dotychczasowej literatury, jak i doświadczenia autora zdobytego podczas koncertów i występów scenicznych.

1.3. Zakres i cel badań

Analiza arii tenorowych w operach komicznych Donizettiego stanowić będzie **główny obszar badań** przedkładanej dysertacji. Wynika to z faktu, że autor pracy jest tenorem lirycznym, którego barwa głosu i styl wykonawczy pasują do ról tenorowych w operach buffa Donizettiego. Autor wybrał spośród około piętnastu znanych oper komicznych sześć kompozycji, w których pojawiają się arie tenorowe i w przedkładanej pracy zamierza poddać analizie aspekty takie jak technika wokalna, postać sceniczna, sposoby wyrażania emocji, gra sceniczna, warstwa tekstowa. Analizie poddane zostaną również poszczególne elementy dzieła muzycznego, takie jak między innymi: harmonia, budowa formalna oraz melodyka. Ponadto w pracy zestawiono doświadczenia wokalne autora wraz z doświadczeniem nauczyciela prowadzącego zajęcia, a także zbadano ewolucję i rozwój ról tenorowych w całym okresie twórczości Donizettiego.

W wybranych operach komicznych Donizettiego z wczesnego okresu twórczości nie sposób przeprowadzić dogłębnej analizy partii tenorowych ze względu na brak zachowanych librett, tudzież niedokończone partytury. Przykładem tego typu oper są: *I piccioli virtuosi ambulanti* oraz *Le nozze in villa*. Istnieje również grupa oper, w których główne partie powierzone są śpiewakom barytonowym lub sopranowym, a rola tenorowa ma jedynie charakter uzupełniający i nie występują w nich arie przeznaczone na ten głos. Za przykład może w tym wypadku posłużyć *Nocny dzwoneczek (Il campanello di notte)*. W związku z powyższym, w niniejszej pracy wybrano jedynie sześć dzieł Donizettiego, w których pojawiają się arie tenorowe.

Dzieła te pochodzą z różnych okresów twórczości kompozytora i posiadają cechy reprezentatywne dla każdego z etapów pracy kompozytorskiej.

Pierwszą operą komiczną, która zostanie przeanalizowana, będzie *Opiekun w opałach* (wł. *L'ajo nell'imbarazzo* lub *Don Gregorio*). W utworze tym wykorzystano formę opery buffa do wyrażenia treściowego sprzeciwu wobec surowej dyscypliny zaprowadzonej przez autorytarnego ojca. Postacie odgrywane przez tenora i sopranistkę zakochują się w sobie i przy wsparciu opiekuna są w stanie spełnić swoje pragnienie miłości. W głównej roli męskiej obsadzony jest opiekun, który wykonuje partię basową. W operze tej pojawia się jednak także znacząca aria tenorowa, obrazująca wewnętrzne przeżycia bohatera oraz prezentująca jego sytuację na tle opowiadanej historii. *Opiekun w opałach* to pierwsza opera komiczna Donizettiego, która odniosła sukces komercyjny i na którą udało się sprzedać wszystkie miejsca na widowni. Ma ona istotną wartość artystyczną i jest ważnym materiałem naukowym.

Drugą operą, która zostanie zinterpretowana w niniejszej pracy, będzie jednoaktowa farsa *Thusty czwartek* (wł. *Il giovedì grasso*). W kompozycji tej główna rola przypada tenorowi, lecz opowieść różni się od typowej historii miłości, która pojawia się między postaciami odgrywanymi przez tenora i sopran. Tym razem postać tenora przekonuje surowego ojca, by pozwolił swojej córce (postaci kobiecej) związać się ze swoim ukochanym wybrankiem, którym bynajmniej nie jest wspomniany tenor. Postać tenora pełni w spektaklu kluczową rolę i wykonuje on wartę uwagi arie operowe.

Kolejną operą, która podlega analizie, jest *Napój miłosny* (wł. *L'elisir d'amore*). Opera ta pochodzi ze środkowego okresu twórczości Donizettiego i jest jednym z najbardziej znanych dzieł scenicznych kompozytora. Dzieło to pełni funkcję swoistego łącznika między kompozycjami z wcześniejszego i późniejszego okresu twórczości Donizettiego. Figura tenora stała się natomiast najbardziej reprezentatywną postacią wśród oper komicznych Donizettiego, a jego arie zyskały miano klasyków gatunku.

Czwartym dziełem Donizettiego, które omówione zostanie w niniejszej pracy, jest *Córka pułku* (wł. *La fille du régiment*). Jest to słynna francuska opéra comique, która dowodzi, że kompozytor swobodnie poruszał się zarówno we włoskim, jak i francuskim modelu opery i dobrze posługiwał się librettem także w języku francuskim. Dzieło to wyniosło twórczość kompozytora na jeszcze wyższy poziom.

Piątą operą komiczną omówioną w niniejszej pracy doktorskiej będzie *Don Pasquale*. Jest to bardzo ważne, a zarazem ostatnie dzieło z późnego okresu twórczości Donizettiego. Poprzez analizę tej opery oraz zebranie wniosków ze wszystkich wymienionych kompozycji, możliwe będzie prześledzenie procesu rozwoju partii tenorowych w przebiegu twórczości kompozytora. Po powstaniu tego dzieła oraz wkroczeniu w drugą połowę XIX wieku, zaobserwować można stopniowe zanikanie gatunku opery komicznej na rzecz reprezentatywnej dla twórczości Verdiego opery seria czy popularnej na przełomie XIX i XX wieku opery werystycznej.

Rita będzie ostatnią operą komiczną opracowaną w przedkładanej dysertacji. Dzieło to nie zostało wystawione za życia kompozytora. W operze pojawiają się tylko trzy główne postaci a w całej kompozycji można zaobserwować powrót kompozytora do lekkiej i krótszej formy farsy. Motywem przewodnim opery jest historia właścicielki tawerny (rola sopranowa) i jej obecnego oraz poprzedniego męża. Pierwszy raz wystawiona w 1860 roku, opera ta zyskała uznanie publiczności dopiero po ponownym powrocie na scenę w 1955 roku. Pomimo tego, że w spektaklu tym występują wyłącznie trzy postaci, to dzięki przemyślanej kreacji muzycznej każdej z nich, Donizetti był w stanie zobrazować zarówno konflikty między postaciami, jak i ich wewnętrzne przeżycia. W jednym akcie udało się w rozbudowany sposób przedstawić artyście zawikłaną historię bohaterów. W operze pojawia się również ważna aria tenorowa, przy pomocy, której poznajemy zmagania wewnętrzne postaci. Opera ta posiada wersję włoską i francuską, a autor przedkładanej dysertacji wykona i podda analizie wersję włoską omawianego dzieła, co przyczyni się również do pogłębionego spojrzenia na technikę kompozytorską Donizettiego w jednoaktowej formie twórczości operowej.

Celem niniejszej pracy z jednej strony jest zbadanie, czy na podstawie wybranych dzieł Donizettiego możliwe jest wyszczególnienie cech wspólnych łączących wszystkie arie tenorowe w operach komicznych oraz sprawdzenie jaki obraz ówczesnej rzeczywistości i zjawisk społecznych starał się przedstawić poprzez swoją twórczość kompozytor. Ponadto poprzez szczegółową analizę arii tenorowych pod względem językowym i muzycznym oraz dzięki zbadaniu sylwetki psychologicznej poszczególnych postaci scenicznych oraz narzędzi, takich jak barwa głosu czy technika wokalna, za pomocą których budowana jest dana postać, sprawdzenie podobieństw i różnic pomiędzy dziełami z różnych okresów twórczości. Autor ma na celu również dokonanie przeglądu etapów rozwoju arii tenorowych w operach komicznych Donizettiego. Zamierzeniem autora jest również wykorzystanie zdobytej wiedzy teoretycznej do przygotowania czterdziestopięciominutowego nagrania wybranych arii tenorowych z oper komicznych omawianego kompozytora.

Zasadniczym celem prowadzonych badań jest analiza i przegląd technik wokalnych wykorzystywanych w ariach tenorowych oper komicznych Donizettiego. Aby zrealizować powyższe zamierzenie, konieczne jest szczegółowe przyjrzenie się zarówno warstwie tekstowej, jak i muzycznej poszczególnych arii. Niezbędna będzie analiza języka, melodyki, agogiki, a także ekspresji przeżyć wewnętrznych bohaterów. Wyciągnięte wnioski pomogą współczesnym śpiewakom wykreować postać sceniczną, która z jednej strony wiarygodnie oddaje zamierzenia kompozytora, a z drugiej strony odpowiada oczekiwaniom i poczuciu estetyki współczesnych słuchaczy. Synteza wiedzy teoretycznej z praktycznym doświadczeniem wykonawcy będzie miała charakter nowatorski i niewątpliwie będzie czynnikiem pozytywnie wpływającym na jakość wykonania i odbiór współczesnej interpretacji dzieł kompozytora.

2. Początki opery komicznej oraz jej rozwój w twórczości Donizettiego

2.1. Początki i rozwój opery komicznej

Począwszy od renesansu, którego rozkwit datuje się na XVI wiek, aż do wieku XVIII, wraz z rozwojem ekonomicznym krajów europejskich, nastąpił swoisty ferment i fuzja zarówno na płaszczyźnie kulturowej, jak i ideologicznej. Myśliciele oświeceniowi pręźnie promowali ideę wyzwolenia natury ludzkiej, koncepcję praw i wolności człowieka oraz opowiadali się za rozwojem nauki. Sprzeciwiali się natomiast ograniczeniom wynikającym z ustroju feudalnego oraz dominacji kościoła, opowiadając się za „naturalnym prawem człowieka” w kontrze do krytykowanego „boskiego prawa królów”. Byli również orędownikami wolnej, równej i demokratycznej władzy państwowej. Opery komediowe rozwijały się pod wpływem idei oświeceniowych, w związku z czym można zaobserwować dążenie do swoistej „naturalności” i „swobody” w tych krótkich formach muzycznych.

2.1.1. Rozwój włoskiej opery buffa

Od drugiej połowy XVII wieku można zaobserwować ewolucję włoskich oper seria, do których zaczynają być wplatane również elementy komiczne. W okresie tym sporadycznie zaczynają się również pojawiać dzieła o charakterze stricte komicznym. Jednak nie mają one jeszcze ugruntowanej pozycji i własnej tradycji. Warto także wspomnieć, że ówczesne opery seria były przeznaczone głównie dla odbiorców z warstw arystokratycznych i dworu – to właśnie ta grupa finansowała powstawanie wielu dzieł muzycznych. Najwcześniejszym przykładem załączków włoskiej opery komediowej było wplatanie scen komediowych pomiędzy poszczególnymi aktami opery seria. Wstawka o charakterze komicznym, wykonywana w antraktach opery włoskiej, stopniowo ewoluowała i została nazwana „intermezzo”. Intermezzo miało zwykle formę krótkiej farsy, opowiadało ciekawą historię niemającą związku z głównym tematem opery seria. Wstawce tej akompaniował zwykle kameralny zespół instrumentalny, towarzysząca muzyka była lekka, dowcipna, a śpiew przeplatany był recytatywami. Występy pomiędzy aktami miały pierwotnie charakter w dużej mierze improwizowanej *commedia dell'arte*, która cieszyła się dużą popularnością we Włoszech. W intermezzo zwykle w dowcipny sposób poruszane były tematy

zaczepnięte z życia codziennego. A towarzysząca występowi muzyka również cechowała się prostotą i melodyjnością. Często mogły to być nieskomplikowane pieśni ludowe o swobodnej formie, do wykonania których wystarczyła niewielka grupa muzyków. Teksty zwykle pisane były prozą, a muzyka podążała za rytmem języka. Recytatywy, które czasami przybierały formę łamaczy językowych, charakteryzowały się szczególną ekspresją i dowcipnością. Pod koniec występu wszyscy artyści wychodzili na scenę zaskarbiając sobie sympatię i wzbudzając podziw wśród publiczności. Na początku XVIII wieku włoscy kompozytorzy zaczęli odchodzić od zasady trzech jedności (podstawowa zasada budowy utworu dramatycznego, postulująca jedność miejsca, czasu i akcji), dokonując reformy struktury dramatycznej. Skutkowała ona całkowitą eliminacją fragmentów komediowych z opery włoskiej i w dużej mierze zmiana ta umożliwiła rozwój niezależnej włoskiej opery komicznej.

Neapol stał się na początku XVIII wieku pierwszym ośrodkiem rozwoju włoskiej opery buffa. W późniejszym okresie śladami Neapolu zaczęły podążać również inne włoskie miasta, takie jak na przykład Rzym, Wenecja czy Florencja. 28 sierpnia 1733 roku w Teatro San Bartolomeo w Neapolu wystawiono operę seria dwudziestotrzyletniego wówczas Pergolesiego pod tytułem *Dumny więzień (Il prigionier superbo)*. W antrakcie tej opery wystawiono trwające niecałe pięćdziesiąt minut intermezzo *Służąca panią (La serva padrona)*. To właśnie ta kompozycja oficjalnie zapoczątkowała narodziny włoskiej opery buffa, a Pergolesiego uznaje się za prekursora tego gatunku. *Służąca panią* jest krótką, dwuaktową operą, której akompaniuje kameralna orkiestra smyczkowa. Forma muzyczna składa się z preludium, pięciu recytatywów, arii oraz duetu. W operze występują tylko trzy postaci: bogaty doktor Uberto, służąca Serpina i głupawy służący Vespone. Tematyka libretta zaczerpnięta jest z życia codziennego, towarzysząca muzyka jest prosta, ale chwytliwa, a melodie radosne i żwawe. Całość świetnie obrazuje typowe zmagania z rzeczywistością zwykłych ludzi i ma bardzo autentyczny wydźwięk. Wszystkie powyższe czynniki sprawiły, że opera ta cieszyła się dużą popularnością wśród publiczności i położyła podwaliny pod późniejszy rozwój opery komicznej we

Włoszech. Wśród reprezentantów włoskiej opery komicznej można również wymienić:

Alessandro Scarlatti (*Triumpf honoru; Il trionfo dell'onore*, 1718), Nicola Logroscino (*Il governatore*, 1747) oraz Baldassare Galuppi (*Filozof wiejski; Il filosofo di campagna*, 1754). Kompozytorzy ci tworzyli w Neapolu oraz w Wenecji, a ich twórczość była podejmowana na nowo i rozszerzona przez Niccolò Piccinniego (*La Cecchina*, 1760), Giovanni Paisiello (*Nina*, 1789) oraz Domenico Cimarosę (*Potajemne małżeństwo; Il matrimonio segreto*, 1792).

Tematyka włoskich oper buffa w większości zaczerpnięta jest z życia codziennego, postaci i wydarzenia nie są skomplikowane, mają za zadanie odnieść się do doświadczeń zwykłych ludzi, ale jednocześnie zawierają w sobie spory ładunek komizmu. Pojawienie się włoskiej opery buffa było swoistym odzwierciedleniem w sztuce głównych idei oświeceniowych, takich jak chociażby powrót do natury i podkreślanie równości wśród różnych warstw społecznych. W spektaklach często pojawiali się bohaterowie przedstawiający na przykład osoby z mniejszych miejscowości, niepełnosprawnych czy służących. A w librecie często kładziono nacisk na relacje między panem a sługą, czy konflikty miłosne. Całość w satyrycznym ujęciu opisuje ludzkie słabości, takie jak próżność, nieśmiałość, głupota czy chciwość.

Włoska opera komiczna sprawnie operowała tematyką miłosną, w sposób lekki i zabawny opowiadając perypetie kochanków, którzy musieli pokonać różne przeciwności losu i stawić czoła wyzwaniom by móc w końcu zrealizować swoją miłość. Pod względem formy wyrazu, opera buffa różni się znacząco od opery seria tym, że przykładła mniejszą wagę do scenografii i oprawy przedstawienia, kładąc raczej nacisk na integralność melodii, śpiewu i gry aktorskiej. Przy pomocy sztuczek i technik wykonawczych uwypuklone zostają elementy humorystyczne danego dzieła scenicznego. Gra sceniczna aktorów była ważnym aspektem wpływającym na dynamikę przedstawienia i była kluczowym elementem postępu opery buffa. We wczesnym okresie rozwoju w intermezzo zwykle pojawiały się tylko dwie postaci. Czasami można było spotkać wstawkę z trzema rolami, natomiast trzeci wykonawca pełnił jedynie poboczną rolę – zwykle nie śpiewał ani nie mówił, odgrywał rolę

blażna wykonując przerysowane, karykaturalne ruchy. W pierwszym etapie rozwoju tego gatunku można zaobserwować znaczący wzrost liczby wykonawców opery buffa, wpływ włoskiej *commedia dell'arte* oraz różnorodność form i wykorzystywanych środków wykonawczych, za pomocą których nadawano humorystycznego charakteru kompozycjom. Wczesne włoskie opery komiczne korzystały z przerysowanych i karykaturalnych form by uchwycić stereotypowe cechy lub przywary ludzkie, raczej nie skupiając się na głębokiej analizie charakteru postaci. Na przestrzeni lat zaobserwować można natomiast udoskonalanie formy. W operach komicznych zaczęto także przykładać wagę do prezentowania złożoności natury ludzkiej, całego spektrum zachowań i bogactwa osobowości. Ponadto w przeciwieństwie do włoskich oper poważnych z XVII i XVIII wieku, osiemnastowieczne opery komiczne odeszły od dominacji śpiewu solowego na rzecz współistnienia wielu ról, by w pełni oddać charakter poszczególnych postaci. Z czasem opery komiczne były coraz bardziej rozbudowane, skomplikowane i różnorodne, a ich fabuły coraz lepiej uchwyciły złożoność ludzkiej natury. W połowie XVIII wieku gatunek ten był już w pełni ukształtowany i nie tylko dorównał w swoim kunszcie i dojrzałości operze seria, ale rozbudował także koncepcje tradycyjnych ról, wprowadzając nową komiczną postać, która była odgrywana przez śpiewaka basowego. We wcześniejszej tradycji operowej, bas zwykle wykorzystywano do odgrywania ról starców, bóstw, duchów, diabłów i innych postaci epizodycznych. Ciemna i mocna barwa głosu sprawiała, że role te charakteryzowały się powolnością, powagą, mrocznością. Natomiast po włączeniu basu do opery komicznej całkowicie zmieniono podejście do roli tego głosu w spektaklu operowym. Często pojawiał się on we fragmentach o coraz szybszym tempie, w przebieg linii melodycznej wplatano duże skoki interwałowe, linia melodyczna była lekka i często pojawiały się gry słowne, czasem przypominające łamańce językowe. Podobne efekty humorystyczne używane były aż do XIX wieku i przeniesiono je również na role barytonowe. Z perspektywy muzycznej, w osiemnastowiecznych operach seria arie przeplatano dużą ilością recytatywów, co przyspieszało rozwój akcji. Niemniej odbywało się to kosztem ekspresji emocjonalnej, ponieważ aria ma znacznie większy potencjał, jeśli chodzi o wyrażanie

silnych stanów emocjonalnych w porównaniu z możliwościami recytatywu. W operach seria libreciści zwykle zostawiali recytatywy na moment kulminacyjny, natomiast kompozytorzy raczej uważali, że najistotniejsze fragmenty powinny przybrać formę arii. W związku z powyższym, podczas tworzenia muzyki do opery seria oraz rozwoju przedstawienia dramatycznego, twórcy zwykle dzielili pracę na dwie części, tworząc podział na pasywną i aktywną dynamikę spektaklu. Korzystając z tradycji opery poważnej, włoska opera komiczna również wykorzystuje recytatywy do pchnięcia akcji, natomiast arie stanowią narzędzie do wyrażania emocji oraz uzewnętrzniania przeżyć i stanów psychicznych bohaterów.

Jeśli chodzi o ekspresję muzyczną, do włoskiej opery komicznej rozważnie wplatano wokalne partie zespołowo (ansambl), w których grupa śpiewaków znajdująca się na scenie tworzyła jedność i przy pomocy środków muzycznych wszystkie postaci w tym samym czasie mogły wyrazić siebie, swoje emocje i przemyślenia, które często były całkowicie odmienne, jak chociażby ekscytacja, gniew, radość czy smutek.

Pojawienie się opery komicznej niewątpliwie pobudziło rozwój opery jako gatunku muzycznego, co skutkowało popularyzacją tego rodzaju muzyki wśród różnych warstw społecznych. Tym, co odróżniało operę buffa od seria była opozycja między zwykłym ludem a warstwą arystokratyczną, demokracją a władzą. W pewnym sensie rozwój włoskiej opery komicznej i oświecenia w Europie wzajemnie się napędzały. Lekkość, dowcipność opery komicznej była swoistym odwołaniem do propagowanego przez ruch oświeceniowy „powrotu do natury” i utorowała także drogę dla rozwoju późniejszego gatunku operetki, co stanowiło swoisty przełom w świecie opery.

2.1.2. Rozwój francuskiej opery komicznej

W połowie XVIII wieku w zasadzie cała europejska scena operowa była zawładnięta przez włoskie dzieła operowe. Jedynym wyjątkiem była francuska scena muzyczna. Te dwie szkoły prezentowały odmienne poglądy i żadna nie chciała ustąpić uzasadniając swoje racje i posiadając własne podstawy teoretyczne i

praktyczne. Francuska frakcja „lokalna” zjednoczona była wokół postaci Jean Philippe Rameau i kontynuowała tradycję tragédie lyrique zapoczątkowaną przez Jean-Baptiste Lully’iego. Natomiast szkoła „zagraniczna”, której przewodził intelektualnie Jean-Jacques Rousseau, opowiadała się za zapożyczeniem elementów z włoskiej opery komicznej do stworzenia podwalin rodzimej opery francuskiej. Włoska opera komiczna miała tak duże wpływy, że wywołała słynną w całej Europie batalię nazywaną „Querelle des Bouffons” lub „Guerre des Bouffons”, która była intelektualnym sporem opiniotwórczych elit epoki oświecenia. *La serva padrona* została dobrze przyjęta zarówno przez społeczeństwo, jak i kręgi kulturalne. Jednak część obrońców francuskiej kultury dworskiej wyrażała sprzeciw i była nieprzychylnie nastawiona do włoskiej opery komicznej, co potęgowało wrogość między stronami. Antagonizmy de facto dalece wykraczały poza ramy spektakli operowych, przeradzając się w spór między tradycyjną arystokracją, a rodzącą się burżuazją.

W listopadzie 1753 roku wielki myśliciel oświeceniowy Rousseau opublikował esej „List o muzyce francuskiej”, w którym prezentuje następujące stanowisko: „nasz język nie nadaje się ani do poezji, ani tym bardziej do muzyki”. Rousseau wymienia w tym eseju mankamenty muzyki francuskiej, wskazując na brak wystarczającej ekspresji i dramaturgii, monotonną harmonię oraz chaotyczną warstwę agogiczną. Jednocześnie podkreśla on w swoim prowokacyjnym tekście wyższość języka włoskiego, nade wszystko od strony ekspresyjnej, podkreślając, że nadaje się on do deklamacji, jest miękki i naturalny dzięki czemu nadaje się do odważnych modulacji i rozbudowanych układów harmonicznyc. W 1752 roku Rousseau skomponował jednoaktową operę komiczną *Wiejski wróżbita (Le Devin du Village)*, w której odważnie nawiązywał do cech włoskiej opery buffa. Krótka forma, której towarzyszyła żywa i radosna muzyka, a także melodyka oparta na śpiewnych wzorcach włoskich – wszystko to okazało się dla jego ówczesnych odbiorców czymś, co nie miało na gruncie francuskim precedensu. *Wiejski wróżbita* to pierwsza francuska opera komediowa. Została ona w 1752 roku wykonana przed dworem królewskim w Fontainebleau. Rousseau wykreował sielankową scenerię

wykorzystując wiele elementów francuskiej muzyki ludowej. Udało mu się przełożyć własne teorie i spostrzeżenia w praktykę, tworząc pełną ekspresji i melodyjną operę komiczną *Le Devin du Village*. Od początku XVIII wieku, na deskach francuskich teatrów ludowych przeznaczonych dla szerszej publiczności czy podczas jarmarków, dominował wodewil, będący muzyczną formą dramatyczną o komediowym i satyrycznym charakterze. Ze względu na to, że forma ta łączyła w sobie śpiew, taniec i mowę, zyskała dużą popularność wśród publiczności. Ironiczne teksty poruszały aktualne dla ówczesnej epoki tematy społeczne, a towarzysząca im muzyka była chwytliwa i melodyjna, w związku z czym cieszyła się popularnością także poza deskami teatrów ludowych. Wykorzystując zarówno cechy włoskiej opery buffa, jak i wodewilu, Rousseau stworzył popularną, aczkolwiek niepozbawioną elementów romantycznych, francuską operę komiczną, która łączyła w sobie śpiew, pantomimę, taniec i mowę. Pod względem stylu, twórczość Rousseau charakteryzuje się prostotą i naturalnością, co niewątpliwie także stanowi odniesienie do kluczowych wartości oświeceniowych i odzwierciedla ówczesne wartości estetyczne. W 1762 roku założono Paryską Operę Komiczną (*Opéra-Comique*) tworząc przestrzeń do rozwoju opery komediowej. Debata między zwolennikami i przeciwnikami opery komicznej trwała blisko dwa lata i finalnie przechyliła się na korzyść zwolenników tego gatunku, co skutkowało tym, że francuscy kompozytorzy zaczęli stopniowo włączać elementy humorystyczne do swoich dzieł operowych. W XIX wieku natomiast opera komediowa stała się istotnym filarem francuskiej kultury muzycznej. Opera komiczna na dobre zagościła na deskach europejskich teatrów operowych także w następstwie rozwoju opery żebraczej w Anglii oraz opery komediowej w Niemczech. Dynamiczny rozwój opery komicznej we Włoszech i Francji dał przestrzeń kompozytorom dziewiętnastowiecznym do eksperymentowania z tym gatunkiem, dzięki czemu w okresie tym powstało wiele ważnych dzieł opery komicznej. Na ten czas przypada również rozwój twórczości operowej Donizettiego.

2.2. Kształtowanie i rozwój opery komicznej Donizettiego

Donizetti urodził się pod koniec lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku i był pięć lat młodszy od Rossiniego. W wieku ośmiu lat rozpoczął naukę w klasie słynnego kompozytora Johanna Simona Mayra, który miał olbrzymi wpływ na rozwój muzyczny i twórczość wychowanka. Donizetti pochodził z ubogiej rodziny, ale mógł uczęszczać do założonej przez Mayra szkoły muzycznej, która powstała w 1806 roku jako fundacja charytatywna wspierająca kształcenie muzyczne dzieci z biednych rodzin. Mayr zdawał sobie sprawę z talentu Donizettiego i towarzyszył mu na przestrzeni całej jego kariery. Johann Simon Mayr skomponował za życia przeszło siedemdziesiąt dzieł operowych, w tym oratoria, opery seria i buffa. W swojej twórczości korzystał zarówno z narzędzi muzyki klasycznej, nie stronił jednak również od wykorzystywania cech charakterystycznych stylu romantycznego. Ten swoisty brak konsekwencji i operowanie w dwóch niezależnych nurtach sprawiły, że jego twórczość uznawana była za łącznik między dwoma światami muzyki klasycyzmu i romantyzmu. Mayr skomponował swoją ostatnią operę w 1824 roku i do tego czasu Donizetti pozostawał pod dużym wpływem twórczości swojego nauczyciela. Korzystając ze swojej pozycji Mayr wielokrotnie pomagał Donizettiemu nawiązać współpracę z teatrami operowymi w Rzymie, Mediolanie i Neapolu. Ponieważ w początkowym okresie edukacji Donizettiego Mayr nadal był czynnym kompozytorem, to dzielił się ze swoim uczniem praktycznymi wskazówkami, a jego twórczość niewątpliwie również subtelnie oddziaływała na Donizettiego. Twórczość operowa Mayra miała również wpływ na styl kompozytorski Rossiniego, co przejawiało się szczególnie na płaszczyźnie instrumentacji. Inspiracje Mayrem można również zauważyć w formie i motywach uwertur w niektórych operach komicznych autorstwa Rossiniego. Natomiast sam Donizetti, po rozpoczęciu pracy w Teatro di San Carlo, otrzymywał wskazówki i wsparcie Rossiniego, przez co w początkowym okresie twórczości, oprócz wyraźnych wpływów Mayra, swoje piętno na twórczość i styl młodego kompozytora wywarł również kilka lat starszy Rossini.

W ówczesnym okresie wzorce estetyczne stylu i formy oper komediowych kształtowała twórczość Mozarta i Rossiniego. Pozostali kompozytorzy raczej nie

wychodzili poza narzucone ramy estetyczne i unikali eksperymentowania z tego względu, że zależało im na pozytywnym odbiorze publiczności, ponieważ wiązało się to z lepszą sprzedażą biletów i większymi zarobkami dla teatrów operowych. Publiczność natomiast przyzwyczajona była do stylu twórczości Mozarta i Rossiniego a ich dzieła cieszyły się popularnością oraz przynosiły zyski. W związku z tym, w początkowym etapie twórczości, Donizetti, podobnie jak inni kompozytorzy, komponował opery komediowe w stylu Rossiniego. Styl kompozytorski Rossiniego odcisnął na tyle duże piętno na wczesne dzieła operowe Donizettiego, że pierwsze utwory kompozytora można uznać za swoistą pochodną twórczości Rossiniego. W 1816 roku Donizetti skomponował swoją pierwszą jednoaktową operę. We wczesnym etapie twórczości artysta tworzył krótkie, jedno- lub dwuaktowe opery. Skomponowane w tym okresie opery komediowe utrzymane były w radosnej i swobodnej atmosferze, tak by zaskarbić sobie przychylną, przyzwyczajoną do twórczości Mozarta i Rossiniego, publiczność. Od 1824 roku stopniowo zaczął kształtować się unikalny styl kompozytorski Donizettiego. W tym roku skomponował on *Opiekuna w opałach* (*L'ajo nell'imbarazzo* lub *Don Gregorio*), który został bardzo entuzjastycznie przyjęty przez publiczność. Natomiast w szczytowy okres twórczości wkroczył Donizetti wraz z wystawieniem opery komediowej *Napój miłosny* (*L'elisir d'amore*), która wywołała sensację w całej Europie. „W badaniach nad historią włoskiej opery romantycznej twórczość Donizettiego przedstawiana jest zazwyczaj w czterech następujących po sobie etapach twórczości artystycznej. Etap pierwszy przypada na okres od powstania *Il Pigmalione* w 1818 roku aż do kompozycji *Anny Boleny* z 1830 roku. Etap drugi rozpoczyna się w 1835 roku i skomponowania przez Donizettiego *Łucji z Lammermooru* i trwa do 1838 roku, a wieńczy go opera *Maria de Rudenz* (...). Dwa ostatnie etapy kariery Gaetano Donizettiego można natomiast określić mianem „europejskich”.

Donizetti skomponował około piętnastu oper komediowych i w przeciwieństwie do Rossiniego, Belliniego i Verdiego, wracał do tego gatunku także w późnym okresie twórczości kompozytorskiej. Po wczesnym etapie działalności, w którym widoczne są nawiązania do stylu Rossiniego, Donizetti wraz z rozpoczęciem pracy w

teatrze w Neapolu, zaczął coraz bardziej eksperymentować i wychodzić poza utarte schematy twórczości operowej. Kompozytor otworzył nowy rozdział w historii rozwoju różnych odmian operowych, od opery buffa po grand operę i zdobył olbrzymie uznanie wśród publiczności europejskiej. Donizetti swobodnie poruszał się w różnych gatunkach operowych, co sprawiało, że jego opery komiczne, a w szczególności *I'elisir d'amore* i *Don Pasquale* nie stroniły od ukazywania nostalgii i były bardzo sentymentalne. Był to element innowacyjny stylu Donizettiego, ponieważ cechy te nie były widoczne w twórczości Rossiniego. Donizetti rozbudował arie w operze komediowej inspirując się formą arii z opery poważnej do tego stopnia, że zaczął wprowadzać do arii coraz dłuższe wstępy instrumentalne, za pomocą których zarysowywał nastrój postaci, dawał czas i przestrzeń na oswojenie się wykonawcy ze sceną i na wprowadzenie publiczności w odpowiedni nastrój za pomocą mowy ciała. Kompozytor wprowadził również do arii naprzemienny śpiew dwóch postaci oraz fragmenty chóralne, co niewątpliwie bardzo wzmocniło dramaturgię i było istotną formą ekspresji muzycznej. Zabieg ten sprawił, że arie nabrały trójwymiarowego charakteru i ułatwiły publiczności lepsze zrozumienie zmagania emocjonalnych bohaterów operowych.

W związku z powyższym można dojść do wniosku, że wczesne opery komiczne czy farsy Donizettiego, które były pisane pod wpływem twórczości Rossiniego, miały lżejszy i radośniejszy charakter. Dlatego pod kątem wykonawczym postaci tenorowe nie powinny przesadnie eksponować smutnych emocji. We wczesnych dziełach, w których pojawia się partia tenorowa, na przykład *Opiekun w opałach* (*L'ajo nell'imbarazzo*) lub *Tłusty czwartek* (*Il giovedì grasso*) należy zwrócić uwagę na to, aby partia tenorowa była żywa, radosna, bliższa farsie. Dopiero w dziełach z późniejszego okresu twórczości, takich jak chociażby *Napój miłosny* (*I'elisir d'amore*) czy *Don Pasquale* można wydobyć w partii tenorowej mroczniejsze barwy. Pomimo tego że wszystkie historie zasadniczo kończą się dobrze, to z punktu widzenia fabularnego silne emocje czy konflikty wewnętrzne są o wiele bardziej uwypuklone w późniejszej twórczości kompozytora.

Dziewiętnastowieczne opery komiczne stawały się coraz bardziej wielowymiarowe i ich rolą nie było już tylko rozśmieszenie i umilenie czasu publiczności. Poruszały one również wiele aktualnych tematów społecznych i miały bardziej kontemplacyjny charakter. W przypadku twórczości Donizettiego widoczne jest to w tematyce, którą porusza w swoich dziełach komediowych. Często pojawia się u kompozytora krytyka systemu feudalnego, władzy absolutnej czy surowej dyscypliny rodzicielskiej. Skłania się on raczej ku propagowaniu idei wolności, demokracji i równości, czym zaskarbił sobie uznanie i sympatię odbiorców. Od tego okresu opera komediowa miała za zadanie obnażyć pewne mechanizmy oraz w sposób satyryczny opisać rzeczywistość. Donizetti był dobrze wyedukowany, co widać w różnorodności form muzycznych, a także w doborze librett do poszczególnych dzieł muzycznych.

Wraz z rozwojem twórczości operowej Donizettiego, coraz ważniejszą pozycję zdobywały postaci tenorowe. W późnym okresie działalności kompozytorskiej, arie tenorowe stały się nieodzownym elementem przedstawienia operowego autorstwa Donizettiego. Z wyłącznie komicznego, wręcz farsowego stylu śpiewu, postaci tenorowe stopniowo przeistoczyły się w bogatsze emocjonalnie, trójwymiarowe role sceniczne, do wykonania których konieczne były bardziej wysublimowane techniki gry i śpiewu. Pokrywało się to z rozwojem technik wokalnych, co niewątpliwie dodało kompozytorowi większej pewności i dało możliwość na pełną ekspresję postaci w ariach tenorowych i stanowiło istotny przełom w rozwoju teatralnych środków wyrazu. Zwiększenie dramaturgii przedstawień operowych sprawiło, że poszczególne role nabrały swojego charakteru i zdecydowanie zyskały na oryginalności. Szczególny rozwój można zaobserwować w ewolucji postaci tenorowych, co skutkowało wzmocnionym efektem wizualnym, jak i muzycznym.

Aby w pełni zrozumieć istotę twórczości Donizettiego konieczna jest szczegółowa analiza jego stylu i treści kompozycji. Kompozytor poruszał w swoich dziełach wiele aktualnych dla jego czasów kwestii społecznych, co niewątpliwie odbijało się szerokim echem wśród publiczności. Tematyka oper komicznych Donizettiego była ukierunkowana na obalanie tradycyjnych systemów myślowych,

burzenie zastygłych norm społecznych i promowanie równości, wolności i otwartości zarówno w życiu, jak i w miłości. Historie opowiadane w operach komicznych Donizettiego mogą wywołać uśmiech na twarzach współczesnych odbiorców, którzy żyją w bardziej świadomych i rozwiniętych społecznościach. Niemniej poruszana tematyka, oprócz sprawiania radości ma na celu także subtelne rozpowszechnianie idei, które wcale nie straciły na aktualności także dzisiaj: „Dziewiętnastowieczna twórczość operowa nie ograniczała się wyłącznie do formy rozrywki i spędzania wolnego czasu. Publiczność chodziła do opery, aby aktywnie uczestniczyć w perypetiach przedstawianych na scenie, stawiając się często na miejscu bohaterów – cierpiąc, współodczuwając i niejednokrotnie konfrontując ich zachowanie z własnymi doświadczeniami”.

Jeśli chodzi o współczesne wykonania roli tenorowej w operach komicznych Donizettiego, konieczne jest umieszczenie postaci w kontekście dzisiejszego społeczeństwa, tak, aby zyskały one aktualny rys, nie były sztywne, nadały za duchem czasu i ucieleśniały wartości człowieka współczesnego. Z drugiej strony, konieczna jest usystematyzowana analiza i uporządkowanie arii tenorowych w operach komicznych Donizettiego, tak aby przyszli wykonawcy mogli odwoływać się do wyników badań naukowych i korzystając z wiedzy akademickiej mogli kształtować swoje postaci i świadomie interpretować swoje role. Przedkładana dysertacja ma na celu wypełnienie białych luk w badaniach akademickich nad twórczością Donizettiego w zakresie rozwoju arii tenorowych w operach komicznych, w tym między innymi ustrukturyzowaną analizę i uporządkowanie działalności kompozytora w zakresie kompozycji arii i rozwoju technik wokalnych.

W ostatnich latach zaobserwować można silny trend przenoszenia historii XVIII i XIX-wiecznych oper do współczesnych realiów. Ta tendencja widoczna jest zarówno w teatrach europejskich, jak i amerykańskich czy azjatyckich. W związku z tym już na etapie produkcji tworzone są scenografie o nowoczesnym charakterze, które pomagają umiejscowić akcję we współczesnych realiach. Ten sam kierunek widoczny jest w grze scenicznej i śpiewie, które powinny korzystać z aktualnych osiągnięć i szukać nowych dróg interpretacji, które opowiadałyby obecnej estetyce.

Na przełomie XVIII i XIX wieku społeczeństwo doświadczało intensywnych przemian. Od rozkwitu myśli oświeceniowej zaczynając, a na zwycięstwie Rewolucji Francuskiej kończąc. W procesie tym zachodziły istotne zmiany w kontekście wyznawanych wartości, zwrot ku idei wolności czy równości, co wyraźnie wybrzmiało również na deskach europejskich scen operowych.

W kolejnych częściach pracy autor, na podstawie analizy fabuły, roli tenorowej, technik wokalnych i scenicznych w ariach tenorowych w wybranych sześciu operach komediowych Donizettiego, dokona syntezy stylu kompozytora oraz podsumuje doświadczenia związane z wykonywaniem twórczości artysty.

3. Analiza partii tenorowych w operach komicznych Donizettieg

3.1. *Opiekun w opałach (L'ajo nell'imbarazzo albo Don Gregorio)*

3.1.1. Analiza postaci Enrico

3.1.2. Analiza arii *Nel primo fior deglianni penar languir dovro?*

3.1.2.1. Znaczenie tekstu

3.1.2.2. Analiza struktury muzycznej i wykonania wokalnego arii *Nel primo fior deglianni penar languir dovro?*

3.1.3. Podsumowanie

3.2. *Thusty czwartek (Il giovedì grasso)*

3.2.1. Analiza postaci Ernesto Rousignac

3.2.2. Analiza arii *Servi, gente, non vè alcuno?*

3.2.2.1. Znaczenie tekstu

3.2.2.2. Analiza struktury muzycznej i wykonania wokalnego arii *Servi, gente, non vè alcuno?*

3.2.3. Podsumowanie

3.3. *Napój miłosny (L'elisir d'amore)*

3.3.1. Analiza postaci Nemorino

3.3.2. Analiza arii *Quanto è bella, Quanto è cara.*

3.3.2.1. Znaczenie tekstu

3.3.2.2. Analiza struktury muzycznej i wykonania wokalnego pieśni *Quanto è bella, Quanto è cara.*

3.3.3. Analiza arii *Una furtiva lagrima*

3.3.3.1 Znaczenie tekstu

3.3.3.2 Analiza struktury muzycznej i wykonania wokalnego arii *Una furtiva lagrima*

3.3.4. Podsumowanie

3.4. *Córka pułku (La fille du régiment)*

3.4.1. Analiza postaci Tonia

3.4.2 Analiza arii *Ah! Mes amis, quel jour de fête!*

3.4.2.1. Znaczenie tekstu

3.4.2.2. Analiza struktury muzycznej i wykonania wokalnego pieśni *Ah! Mes amis, quel jour de fête!*

3.4.3. Analiza arii *Pour me rapprocher de Marie.*

3.4.3.1. Znaczenie tekstu

3.4.3.2. Analiza struktury muzycznej i wykonania wokalnego pieśni *Pour me rapprocher de Marie*

3.4.4. Podsumowanie

3.5. *Don Pasquale*

3.5.1. Analiza postaci Ernesto

3.5.2. Analiza arii *Cercherò lontana terra*

3.5.2.1. Znaczenie tekstu

3.5.2.2. Analiza struktury muzycznej i wykonania wokalnego pieśni *Cercherò lontana terra*

3.5.3. Analiza arii *Com'è gentil la notte a mezzo April*

3.5.3.1. Znaczenie tekstu

3.5.3.2. Analiza struktury muzycznej i wykonania wokalnego pieśni *Com'è gentil la notte a mezzo April*

3.5.4. Podsumowanie

3.6. Rita

3.6.1. Analiza postaci Beppe

3.6.2. Analiza arii *Allegro io sono*

3.6.2.1. Znaczenie tekstu

3.6.2.2. Analiza struktury muzycznej i wykonania wokalnego pieśni *Allegro io sono*

3.6.3. Podsumowanie

4. Ewolucja i rozwój postaci oraz arii tenorowych w operach komicznych Donizettiego

4.1. Pozycja tenora w sześciu analizowanych operach komicznych Donizettiego

4.2. Cechy charakterystyczne stylu arii tenorowych w wybranych operach komicznych Donizettiego

4.3. Rozwój występów tenorowych w operach komicznych epoki romantyzmu

4.3.1. Rozwój techniki śpiewu tenorowego

4.3.2. Ewolucja technik śpiewania

5. Podsumowanie praktyki śpiewu

5.1. Analiza i podsumowanie przygotowań wokalnych

5.1.1. Wymagania techniczne śpiewu

5.1.2 Wymagania oddechowe:

5.1.3 Otwarcie krtani

5.1.4 Śpiew w średnim i niskim rejestrze

5.1.5 Rezonans

6. Podsumowanie

Donizetti był jednym z najwybitniejszych kompozytorów operowych okresu romantyzmu. Artysta stworzył wiele oper o różnej tematyce i w różnym stylu i jego dzieła niewątpliwie stanowią ważną część w historii ewolucji tego gatunku.

W niniejszej pracy przedstawiono historię rozwoju oper komicznych i analizę arii tenorowych z wybranych oper komicznych Donizettiego. Obszary, które poddane zostały analizie, to struktura pieśni, styl, rys charakterologiczny postaci, techniki wykonawcze, a także ewolucja ról tenorowych na przestrzeni czasu. Solowe partie tenorowe z oper komicznych Donizettiego mieszczą się w zakresie lekkiego tenora lirycznego i *tenore di grazia*. Stworzone przez kompozytora arie tenorowe potrafią chwytać za serce, świetnie odzwierciedlać charakter oraz emocje towarzyszące poszczególnym bohaterom. Warstwa melodyczna kompozycji jest piękna i poruszająca, a pod względem wykonawczym styl kompozytora cechuje lekkość, elastyczność i wysokie wymagania techniczne stawiane śpiewakom. Arie tenorowe Donizettiego, zwłaszcza dzieła z późniejszego okresu, charakteryzują się szeroką rozpiętością tonalną, częstymi skokami interwałowymi opartymi o kwinty czy oktawy i częstym umieszczaniem linii melodycznej w środkowym i wysokim rejestrze z wykorzystywaniem dźwięków od a^2 do c^3 , co jest jedną z cech charakterystycznych stylu kompozytora. W środkowym i końcowym okresie twórczości, Donizetti zaczął dodawać do arii fragmenty chóralne, duety, co lepiej oddawało emocje bohaterów i wzmacniało ekspresję i dramatyczność. Pojawiały się również pieśni o charakterze tragiczno-lirycznym, co również spotkało się z dużą aprobatą publiczności i stanowiło swoistą kulminację i dojrzałą formę stylu kompozytora. Rozwojowi uległo również przedstawienie poszczególnych bohaterów, którym przypisano znacznie szerszy wachlarz emocjonalny, uwzględniając również chociażby emocje smutku, co nadało postaciom trójwymiarowego charakteru. To właśnie połączenie różnych emocji, od smutku do radości, od załamania do szczęśliwego zakończenia sprawiło, że dzieła operowe Donizettiego odeszły od nieskomplikowanej formy i stylu farsy, których jedynym celem było rozśmieszenie widzów przy pomocy prostych sztuczek. Fabuła i postaci ukazywane w twórczości Donizettiego odzwierciedlały ówczesne realia

i warunki społeczne, co było bardzo dobrze odbierane przed publiczność i skutkowało sukcesami poszczególnych dzieł operowych.

Za czasów Donizettiego nastąpił także rozwój pod kątem techniki śpiewu tenorowego, co sprawiło, że coraz częściej głos ten angażowany był do partii solowych, głównych ról w spektaklach operowych, a arie tenorowe stały się nieodłączną częścią oper komicznych. To właśnie ten przełom w technice śpiewu tenorowego skłonił Donizettiego do odważniejszych prób włączenia arii tenorowych do swoich oper komicznych. Melodyka oper komediowych kompozytora jest żywa i radosna, ale elementem, który najbardziej porusza publiczność i przynosi silne emocje są fragmenty utrzymane w wysokich rejestrach.

Na końcu przedkładanej pracy doktorskiej przedstawiono podsumowanie wskazówek wykonawczych udzielanych w trakcie pracy nad repertuarem przez Profesora Artura Stefanowicza. Wybrane opery komiczne Donizettiego ułożone zostały w porządku chronologicznym i przeprowadzono usystematyzowaną analizę reprezentacyjnych arii tenorowych z poszczególnych dzieł operowych. Szczegółowa i ustrukturyzowana analiza arii tenorowych z różnych okresów twórczości wypełnia pewne luki we wcześniejszych badaniach akademickich, zwłaszcza w zakresie ról i arii tenorowych w jednoaktowych operach komicznych Donizettiego oraz stanowi podstawę i wsparcie teoretyczne dla przyszłych wykonawców i badaczy muzyki kompozytora. Badania opierały się zarówno na analizie literatury fachowej, obserwacji i podsumowaniu wcześniejszych wykonań, poradach i wskazówkach Profesora, jak i własnych doświadczeniach artystycznych. Autor pracy ma nadzieję, że wysiłek włożony w przygotowanie przedłożonej dysertacji pomoże udoskonalić jemu i innym wykonawcom zarówno warstwę techniczną, jak i emocjonalną wykonywanych ról, a obszary nieporuszone w tej pracy zostaną w przyszłości uzupełnione przez badaczy i wykonawców twórczości kompozytora. Autor liczy również na to, że jego praca doktorska stanie się przyczynkiem do szerszej dyskusji w środowisku akademickim na temat roli tenorowej w operach komicznych Donizettiego, co umożliwi dalszą eksplorację, rozwój interpretacji i udoskonalenie umiejętności wokalnych kolejnych pokoleń śpiewaków tenorowych.

Bibliografia

Wydawnictwa ciągłe

1. Adetu, Edith Georgiana, Coroiu, Petruța Maria Coroiu, *The Evolution of Italian Melodrama: from Donizetti to Verdi*, Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Musica, 2021, Vol. 66 (No.2).
2. Ashbrook, William, *The Evolution of the Donizettian tenor-persona*, The Opera Quarterly 14.3, 1998.
3. Budden, Julian, *The Operas of Verdi: From "Oberto" to "Rigoletto"*, Vol.1, New York: Praeger, 1973.
4. Izzo, Francesco, *Donizetti's Don Pasquale and the conventions of mid-nineteenth-century opera buffa*, *Studi musicali* 33.2, 2004.
5. Liang Xiaofen, *Donizetti: wszechstronny włoski kompozytor operowy i miłośnik muzyki*, 2019, vol. 11.
6. Mantica, Candida Billie, *Gaetano Donizetti's l'ange de nisida and opera de genre in mid-nineteenth century Paris*, II
7. Nie Japing, Liu Mingjian, *A brief discussion on new research on Donizetti's opera arias*, Yishu Jiaoyu Press 4. 2009.
8. Wang Yan'na, *Krótkie podsumowanie rozwoju europejskiej opery komediowej w XVIII wieku*, Forum Edukacyjne, 2022, Tom 4, nr 6.
9. *Saggiatore musicale* 26.1, 2019.

Prace naukowe

1. Cronin, Charles Patrick Desmond, *The Comic Operas of Gaetano Donizetti and the End of the Opera Buffa Tradition*, Stanford University Ph.D Dissertation, 1993.
2. Döring, Sieghart, *Formgeschichte der Opernarie vom Ausgang des achtzehnten bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Ph.D. diss., Philipps Universität, 1969.
3. Galvin, Eugene, *G. Donizetti's "Rita": Translated, staged and performed*, University of Maryland, College Park. Ph.D Dissertation, 1998.

Wydania książkowe

1. Ashbrook, William, *Donizetti and His Operas*, Cambridge University Press, 2004.

2. Care, Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1989.
3. Constantinescu, Grigore, *Gaetano Donizetti*, Didactica si Pedagogica Publishing House,
4. Davies, Norman, *Europe: A History*, Oxford University Press, 1996.
5. Lichtenthal Pietro, *Dizionario e bibliografia della musica*. Milano, Fontana. 1826. vol. 1.
6. Liu Xincong, Liu Zhengfu, *Historia europejskiej muzyki wokalne*, wyd. I, China Youth Publishing House, Pekin 1999.
7. Massimo, Mila, *Krótko historia muzyki*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1960.
8. Robinson, Michael, *Naples and neapolitan Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1972.
9. Shang Jiexiang, *Historia europejskiej muzyki wokalne*, wyd. pierwsze, China Radio and Television Press, 2009.

E-Booki

1. Lu Tongliu, *Italian opera buffa*, Encyclopedia of China, Third, online edition.
<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&Name=%E5%93%A5%E5%B0%94%E5%A4%9A%E5%B0%BC%EF%BC%8CC.&Type=bkzyb&subSourceType=000003000013000005&SourceID=393204>
2. Yang Yandi, Dong Fang, *Włoska opera komiczna*, Encyklopedia Chin, wyd. III, wyd. internetowe:
<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=301966&Type=bkzyb&SubID=150568>

Wykorzystane materiały nutowe

1. Donizetti, Gaetano, *L'ajo nell'imbarazzo*. Ricordi, n.d, Milan 1878, E-edition, 2014.
2. Donizetti, Gaetano. *Il Giovedì Grasso*, Edizioni Musicali, Otos Press, Lucca Italy. S.a.s.
3. Donizetti, Gaetano, *L'elisir d'amore*, G. Ricordi Press, Milan 1833, E-edition: 2012.
4. Donizetti, Gaetano, *La fille du regiment*, Paris: C. Joubert 1916, Plate C.J.9480, E-edition: 2011.
5. Donizetti, Gaetano, *Don Pasquale*. G. Ricordi. n.d. 1870. Milan. E-edition, 2011.
6. Donizetti, Gaetano, *Rita*. Casa Ricordi. S.r.l. 1958. Milan.
7. Rossini, Gioacchino, *La Cenerentola*, G. Ricordi, n.d, Milan 1878, E-edition, 2011.
8. Rossini, Gioacchino, *L'Italiana in Algeri*, G. Ricordi, Milan 1982.