

**UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA**

**Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne**

**MGR FU SHI SHI**

**Różnorodność środków wykonawczych  
i stylistycznych w wybranych lirycznych ariach  
sopranowych w operach Wolfganga Amadeusza Mozarta  
na przestrzeni jego twórczości oraz ich wpływ w procesie  
kształcenia.**

**Opis dzieła artystycznego**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

Prof. dr hab. Artura Stefanowicza

Warszawa 2023

## **Spis treści**

<b>WSTĘP .....</b>	<b>3</b>
<b>ROZDZIAŁ 1. DZIEŁA OPEROWE W.A. MOZARTA .....</b>	<b>6</b>
<b>ROZDZIAŁ 2. ARIE W OPERACH WCZESNEGO OKRESU TWÓRCZOŚCI W.A. MOZARTA .....</b>	<b>9</b>
<b>ROZDZIAŁ 3. ARIE W OPERACH DOJRZAŁEGO OKRESU TWÓRCZOŚCI W.A. MOZARTA..</b>	<b>14</b>
<b>ROZDZIAŁ 4. WPŁYW ARII OPEROWYCH W.A. MOZARTA NA PROCES NAUKI ŚPIEWU ....</b>	<b>17</b>
<b>PODSUMOWANIE I WNIOSKI .....</b>	<b>21</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>24</b>

## WSTĘP

### Metodologia badawcza

We wstępie koncentruję się nad kwestią metodologii. Główną metodą badawczą zastosowaną do napisania poniższej pracy jest analiza literatury, co stanowi podstawę dla całego studium. Pierwszym etapem było zgromadzenie, systematyzacja oraz przestudiowanie szerokiej bazy bibliograficznej, związanej z zagadnieniem niniejszej dysertacji. Następnym, praktycznym już krokiem, było uchwycenie stylu oper Mozarta, kierunku, w którym przebiegał ich rozwój oraz charakterystyka zastosowanych w tych dziełach reguł i właściwości, aby ostatecznie jako punkt rozpoczęcia badania, ustanowić odmienny styl śpiewu ról sopranowych, na przykładach arii z konkretnych oper tego kompozytora. Na potrzeby niniejszej pracy przeprowadzona została również analiza artykułów oraz nagrań wideo inscenizacji utworów Mozarta i na podstawie tak uzyskanej wiedzy dokładnie sprecyzowałam temat oraz główny rdzeń treściowy.

Wolfgang Amadeusz Mozart (1756-1791) jest jednym z najważniejszych przedstawicieli europejskiego Klasycyzmu, a jego twórczość uznaje się za kwintesencję osiągnięć muzycznych tej epoki. Mozart wywarł ogromny wpływ na rozwój muzyki europejskiej. W całym opusie tego kompozytora znajdują się: 22 opery, 49 symfonie, 42 koncerty, requiem oraz niezliczona liczba sonat, utwory z nurtu muzyki kameralnej, religijnej oraz pieśni.

### Materiały źródłowe

W 1961 roku ukazała się napisana w języku niemieckim książka O. E. Deutsch'a zatytułowana *Mozart: A Documentary Biography*<sup>1</sup>, która 1965 roku została przetłumaczona na język angielski. Pozycja ta prezentuje stan ówczesnych badań nad życiem i twórczością kompozytora. W ciągu trzech dekad badań pojawiło się więcej badań, a dr Eisen<sup>2</sup> znacznie zwiększył objętość literatury badawczej poprzez metodyczne przeszukiwanie współczesnych

---

<sup>1</sup> O.E. Deutsch: *Mozart: A documentary biography*, A Stanford University Press Classic, 1965.

<sup>2</sup> Cliff Eisen (ur. 1952, Toronto) – muzykolog, specjalizujący się w badaniach nad twórczością W.A. Mozarta.

materiałów badawczych - gazet, pamiętników, wspomnień, książek i innych materiałów. Pozycja *Mozart: A Documentary Biography* jest absolutnie konieczną lekturą dla każdego zainteresowanego życiem, działalnością i muzyką Mozarta. W błyskotliwej biografii *Mozart: A Life*<sup>3</sup> autorstwa słynnego historyka Paula Johnsona przedstawiony jest szczegółowy obraz życia Mozarta i realia jego epoki. Autor korzysta ze swojej wiedzy historycznej oraz prywatnej korespondencji kompozytora. Phillip G. Downs w pozycji *The Era of Haydn, Mozart and Beethoven*, W czwartej części książki opisana została kariera muzyczna Mozarta, zarówno z perspektywy makro jak i mikro, uporządkowanie wydarzeń historycznych, form, technik oraz stylów muzycznym czy innych związanych z muzyką zjawisk. Amerykański badacz Paul Henry Lang w książce *Music in Western Civilization*<sup>4</sup> przy pomocy schematu historycznego rozwoju muzyki, dokonał podsumowania charakterystyk dzieł Mozarta napisanych w różnym czasie, przedstawił wpływ utworów kompozytora na świat. W książce znajduje się wiele niezwykle obiektywnych wniosków na temat Mozarta. W książce amerykańskiego badacza Paula Robinsona zatytułowanej *Opera & Ideas: From Mozart to Strauss*<sup>5</sup>, poza dogłębną analizą kompozycji Mozarta, autor zaprezentował skomplikowany obraz idei ruchu oświeceniowego oraz Romantyzmu w sztuce operowej. Powyższe monografie przekazują podstawowe informacje na temat życia Mozarta, tła powstania jego utworów oraz ich stylu artystycznego. Tworzą przygotowanie do analizy zagadnienia budowy wizerunku ról na sopran w twórczości tego kompozytora. Co więcej lektura tych pozycji jest niezwykle pomocna w kwestii dogłębnego zapoznania się ze stylem artystycznym dzieł Mozarta.

### **Praktyczna sfera badawcza pracy**

Obecnie pośród wielu prac poświęconych studiom nad pieśniami artystycznymi oraz ariami operowymi Mozarta, praktycznie wszystkie koncentrują się na spojrzeniu kompleksowym lub analizie śpiewu. Poniższa praca rozpoczyna omówienie problemu

---

<sup>3</sup> Paul Johnson: *Mozart: A life*, Penguin, 2013.

<sup>4</sup> Paul Henry Lang: *Music in Western Civilization, The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1942.

<sup>5</sup> Paul A. Robinson: *Opera & Ideas: From Mozart to Strauss*, Cornell University Press, 1986.

z punktu muzycznego myślenia Mozarta oraz tła jego uformowania. Przedstawiam, w oparciu o wyselekcjonowane, rzeczywiste przykłady, techniki wokalne zastosowane przez Mozarta w utworach artystycznych i ariach operowych. Po przeprowadzeniu analizy charakterystyk oraz stylu muzycznego kompozycji Mozarta napisanych w różnym czasie, pogłębiam poziom zrozumienia nad wkładem kompozytora w rozwój muzyki, następnie przechodzę do szczegółowej prezentacji zastosowania utworów Mozarta w praktyce dydaktycznej w celu rozwijania umiejętności w zakresie emisji głosu oraz technik wokalnych. Na koniec racjonalnie spoglądam na znaczenie pieśni artystycznych i arii operowych kompozytora w praktyce ćwiczeń wokalnych.

#### Praktyka badawcza

Niniejsza dysertacja opiera się na analizie 8 ról sopranowych z 8 wybranych oper Mozarta oraz przypadającym tym postaciom arii. W celu ich dokładnego przestudiowania pod względem takich zmiennych jak: tło ich powstania, wizerunek bohaterów, struktury oraz zastosowanych technik wokalnych. Połączyłam życiorys Mozarta, warunki społeczne, w których przyszło mu tworzyć z głębokimi rozważaniami i poszukiwaniami nad sensem jego muzyki w celu rozwiązywania istniejących w nauce muzyki wokalne rzeczywistych problemów.

Na początku nauki muzyki wokalne, często z powodu niedokładnego rozpoznania przez pedagoga warunków głosowych studenta, poziom zastosowania i zrozumienia technik i metod wokalnych w dydaktyce wciąż pozostaje niedojrzały. To prowadzi w sposób pośredni lub bezpośredni do braku możliwości wyboru najbardziej odpowiedniego dla danego studenta typu głosu. Jedynie poprzez długie godziny ćwiczeń i wykonanie wielu utworów możliwe jest, pod kierunkiem nauczyciela, zestawienie barwy i zakresu głosu oraz pozycji przejściowych dla każdego z rodzajów sopranu a następnie zidentyfikowanie charakterystyk wokalnych, które najlepiej pasują do głosu w celu ustalenia i zdefiniowania jego ostatecznego typu.

## Rozdział 1. Dzieła operowe W.A. Mozarta

W rozdziale pierwszym prezentuję historyczne tło dla powstania oper Mozarta, dzieląc jego twórczość na dwa okresy: wczesny okres twórczy lata 1762 – 1780 oraz dojrzały okres twórczy lata 1781 – 1791. Dalej, analizuję skomponowane przez Mozarta dzieła operowe według chronologii ich powstawania, skupiając się na ariach sopranowych. Opierając się na podziale opery na dwa główne typy: opera buffa (komediowa) oraz opera seria (poważna) omawiam wizerunki stworzonych przez Mozarta ról sopranowych.

We wczesnej fazie twórczości (1762-1781) Mozart skomponował ogółem 12 oper. We wczesnej fazie twórczości operowej Mozarta przeważają opera seria<sup>6</sup> i opera buffa,<sup>7</sup> na które duży wpływ miały opery włoskie z nurtu neapolitańskiej szkoły muzycznej. Arie służą nie do przedstawiania rozwoju fabuły, charakterów postaci czy konfliktu dramatycznego, lecz jedynie uogólnionej ekspresji pewnych emocji w ekscytującym dla bohaterów sztuki momencie. Muzyka odzwierciedla więc jedynie liryczne szczyty libretta, nie wnikając głębiej w pełen zakres rozwoju emocjonalnego bohaterów. Niektóre z arii sopranowych nasycone są błyskotliwymi koloraturowymi popisami, przeznaczonymi oryginalnie dla śpiewaków kastratów. Przykładami mogą być partie Rosiny w *La finta giardiniera* czy Elettry w *Idomeneo*.

W okresie dojrzałości twórczej (1781-1791) Mozart skomponował dziewięć dzieł operowych, Ogromne powodzenie opery *Die Entführung aus dem Serail (Urowadzenie z seraju)* stało się dla Mozarta dużą zachętą. W jego umyśle dojrzewało wiele utworów, którym nadawał fizyczną formę. Bezpośrednim wkładem Mozarta w rozwój niemieckiej

---

<sup>6</sup> Opera seria pojawiła się w XVII wieku we Włoszech. Jej tematyka jest na ogół tragiczna i heroiczna, stąd nazywa się ją również „operą poważną”. Ten gatunek opery stawia surowe wymagania wobec libretta, które od tematyki po fabułę nie mogło zawierać żadnych elementów komicznych. Zwykle napisana i wykonywana jest w całości po włosku, wykonuje ją 6-7 aktorów, a melodia głosu ludzkiego dominuje przez całe dzieło. Struktura arii jest symetryczna, pojawia się w niej wiele partii chóralnych i solowych. [wg aut.]

<sup>7</sup> Włoska opera buffa stała się wzorem nowego stylu operowego pokazującego prawdziwe życie oraz ucieleśniającego ducha równości jako oświeceniowa odpowiedź na powtarzalny styl i fabułę oper bohaterskich. [wg aut.]

opery było stworzenie podstaw do powstania niemieckiego gatunku singspiel.<sup>8</sup> To dzięki jego staraniom ta **niemiecka** forma opery, która narodziła się jako ludowa opera komiczna, została podniesiona do poziomu porównywalnego z włoską operą seria. W operze Mozart pozostał wierny własnej tożsamości kompozytorskiej, z pięknymi i zręcznymi liniami melodycznymi, bogatą harmonią oraz przejrzystymi i nowatorskimi fakturami. Nie brakowało w jego twórczości elementów pochodzących z tradycyjnej niemieckiej i austriackiej muzyki ludowej, lecz czerpał także z ekspresji opery włoskiej. W swoich dziełach odzwierciedlał nowe rozumienie życia i społeczeństwa, a także typową ideologię i uczucia postępowych wiedeńskich intelektualistów tamtych czasów, oraz dojrzałe twórcze poglądy estetyczne. Obok słonecznej, jasnej strony jego stylu w tym okresie, w niektórych pracach pojawia się nowa tragiczna, dramatyczna strona, a w pojedynczych dziełach wyraża się pewna majestatyczna, heroiczna jakość.

Dwa typy postaci przeznaczonych na sopran liryczny w zależności od rodzaju opery i opis kształtowania wizerunku postaci przez. Jako największy twórca opery komicznej, Mozart zwracał szczególną uwagę na postaci kobiece i nie szczędził sił oraz środków do wykreowanie bogatej kolekcji realistycznych wizerunków kobiecych. Wśród nich rozpoznajemy takie bohaterki operowe jak: w *Le nozze di Figaro* - Hrabina, dostojna i cicha kobieta oraz Zuzanna, zaradna pokojówka; w *Don Giovannim* - Anna, zdecydowana pomścić śmierć ojca i Zerlina, próżna i żywiołowa kobieta, w *Così fan tutte* - Despina, dowcipna i przebiegła służąca, oraz dwie młode szlachcianki, czasem nieugięte, a czasem zalotne. Mozart przedstawił szereg kochających i szlachetnych postaci kobiecych, w sposób odpowiadający estetyce okresu klasycznego. Znajdujemy tu takie bohaterki jak: dostojna **Hrabina** (z opery *Le nozze di figaro*), **Anna** (z opery *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni*), która jest zdeterminowana, by pomścić śmierć ojca, samotna i gniewna **Elwira**,

---

<sup>8</sup> Forma niemieckojęzycznego dramatu muzycznego, obecnie uważana za gatunek opery. Charakteryzuje się dialogiem mówionym, który przeplata się z zespołami, pieśniami, balladami i ariami, często stroficznymi lub ludowymi. Fabuły singspielowe mają na ogół charakter komiczny lub romantyczny i często zawierają elementy magii, fantastycznych stworzeń i komicznie przesadne charakterystyki dobra i zła. [wg aut.]

występująca w tej samej operze, czy **Fiordiligi** (z opery *Così fan tutte*), szlachetna panna, która jest zarówno niezłomna, jak i urocza oraz jej młodsza siostra **Dorabella**.

Wizerunki postaci kobiet z ludu: Dobre i urocze, sprytne i pełne optymizmu. Wyraźne sympatie i antypatie oraz dążenie do równości. *La ci darem la mano*, śpiewane przez **Zerlinę** w *Don Giovannim*, nie tylko ukazuje pośrednio lubieżność Don Giovanniego, ale także dobitnie wyraża niewinność i urodę Zerliny oraz pokazuje fakt, że nie może się ona powstrzymać w obliczu pokusy. **Despina** w *Così fan tutte* jest najbardziej pracowitą ze służących, a żmudną pracę wykonuje odpowiedzialnie i wkłada w nią całe serce. Mimo pozornej frywolności Despiny w kwestii miłości, ma ona nadzieję, że jej panie nie ztratą się w niej.

Wszystkie one emanują prawdziwymi emocjami, a ich gniew jest równie prawdziwy i wiarygodny co radość. Wszystko dzięki geniuszowi Mozarta, który wręcz w magiczny sposób kreuje na scenie niezależne światy. Postacie kobiece w wyżej wymienionych tych trzech operach można podzielić w zależności od zajmowanego statusu społecznego na: arystokratki i kobiety z niższych warstw. Mozart stworzył wspólną scenę dla arystokracji i ludu, a kształtowanie wizerunków tych dwóch typów postaci jest wyraźnie odmienne. Stają się one tym bardziej pełne życia właśnie dzięki ich zestawieniu. Ponieważ opery komiczne Mozarta mają strukturę zaczerpniętą z opery seria, wizerunkowo postaci arystokratek są zbliżone do stylu opery poważnej, co ma służyć kontrastowemu podkreśleniu komediowych cech postaci z niższych sfer. To właśnie nowa twórcza metoda Mozarta "mieszania tragedii z komedią" nadała jego operom zupełnie nowego, świeżego charakteru.

Opera seria, o utylitarnym zabarwieniu nie był specjalnością Mozarta, głównie dlatego, że ta odmiana, ceniona przez arystokrację, była w swej naturze sprzeczna z demokratycznymi i liberalnymi poglądami kompozytora. Mimo to Mozart tworzył również kompleksowe charakterologicznie postacie w tym gatunku co we wcześniej omawianych operach buffa. W *Idomeneo, re di Creta*, pierwszej operze poważnej Mozarta, z arii **Ilia** – jednej z głównych żeńskich postaci w tej sztuce - możemy wyczytać jej łagodny i życzliwy



charakter. Odznacza się ona wielkim duchem poświęcenia. *Mitridate, rè di Ponto* to typowa włoska opera seria, w której Mozart stworzył dwie role sopranowe: **Aspazji**, narzeczonej króla, oraz **Ismene**, córki króla Partów i nadał im charaktery zdecydowanych i odważnych postaci o wyrazistych osobowościach.

## **Rozdział 2. Arie w operach wczesnego okresu twórczości W.A. Mozarta**

W rozdziale drugim koncertuję się nad operami powstałymi we wczesnym okresie twórczości Mozarta (1762-1780), bazując na czterech wybranych ariach:

1. Aria Giacinty – *Marito io vorrei* z I aktu opery *La finta Semplice*
2. Aria Ismeny – *In faccia all' ogetto* z I aktu opery *Mitridate, re di Ponto*
3. Aria Serpetty - *Chi vuol godere il mondo* z II aktu opery *La finta Giardiniera*
4. Aria Aminty - *L' amero, saro costante* z II aktu opery *Il Re Pastore*

Począwszy od przedstawienia historycznego tła powstania oraz streszczenie fabuły w/w oper, poprzez analizę wizerunku postaci, dochodzę do kluczowego elementu jakim jest analiza muzyczna, wykonawcza oraz wyrazowa bohaterek sopranowych i wykonywanych przez nie arii.

Ad.1

Fabuła opery *La finta semplice* przedstawia wydarzenia z pewnego dnia w 1768 roku. Jej akcja rozgrywa się w domu bogatego właściciela ziemskiego na północy Włoch. Węgierski oficer Fracasso wraz ze swoim gwardzistą Simone zatrzymują się w domu bogatego gospodarza. Właścicielami posiadłości są Cassandro i Polidoro oraz ich młodsza siostra **Giacinta**. Cassandro to skąpiec nienawidzący kobiet, a jego młodszy brat Polidoro jest głupkiem. Fracasso zakochuje się w Giacincie natomiast Simone w jej służącej Ninettcie. Niestety Giacinta bez zgody brata nie może wyjść za mąż. Sprytna dziewczyna udaje się po pomoc do Rosiny, w ten sposób rozpoczyna się opowieść.

Wybrana aria *Marito io vorrei* z opery *La finta Semplice* choć ma bardzo prostą, dwuczęściową formę jest dość rozbudowana. Jej pierwsza część przebiega w tonacji F-dur, metrum 3/4. Giacinta w słowach: *Marito io vorrei, ma senza fatica, Averlo, se comoda; lasciarlo, se intrica; che aspetti degli anni, che sole le mani gli basti baciare!* wyraża swoje pragnienie posiadania mężczyzny, partnera, który bez zbędnych komplikacji będzie jej towarzyszył i uprzyjemniał życie. Fragment ten w swoim charakterze jest spokojny, majestatyczny a melodia płynna i poruszająca co ma podkreślać głębię tęsknoty bohaterki za wymarzonym wybrankiem. W drugiej części, głównie poprzez zmianę tempa i metru, na 2/4 nastrój arii się ożywia. Pojawiają się duże skoki interwałowe oraz zmiany artykulacyjne. Giacinta śpiewa: *In somma io desidero un uomo d'ingegno, ma fatto di legno, che dove metto, la sappia reatar*, opisując już dokładnie cechy swojego ukochanego. W porównaniu z pierwszą częścią arii emocje są tutaj mocniejsze, bardziej uwypuklane są cechy osobowości nadane Giacincie przez Mozarta takie jak: spryt oraz kontrastowy rozdział pomiędzy uczuciami miłości i nienawiści. Mimo, iż Giacinta nie jest główną bohaterką to Mozart obdarzył jej partię przepięknymi i bogatymi liniami melodycznymi. Ta wywołująca głębokie wrażenie na słuchaczach aria jest komiczna, figlarna, pełna poczucia humoru, znakomicie ukazując za pomocą muzyki osobowość Giacinty - kobiety, która dąży pewnie i z determinacją do spełnienia marzenia o znalezieniu ukochanego mężczyzny.

Ad.2

Opera *Mitridate, re di Ponto*, której premiera miała miejsce na otwarciu Królewskiego Teatru Książęcego w Mediolanie 26 grudnia 1770 roku. Libretto do opery, na podstawie włoskiego tłumaczenia tragedii Jean Racine o tym samym tytule z 1673 roku, napisali Vittorio Amedeo Cigna – Santi i Giuseppe Parini. Dzieło Mozarta *Mitridate re di Ponto* osiągnęło we Włoszech sukces artystyczny, dzięki któremu liczni kompozytorzy, dramaturdzy, reżyserzy teatralni dostrzegli wyjątkowe zdolności i potencjał twórczy

młodego kompozytora. Tak powstały fundamenty dla przyszłych zleceń operowych Mozarta.<sup>9</sup>

Historia ukazana w tym dziele rozgrywa się w 66 roku p.n.e. Rzym jest w stanie konfliktu z Pontem. Król Pontu Mitrydates przed wyruszeniem na wojnę powierza opiekę nad królestwem i swoją narzeczoną Aspazję dwóm księżetom - Farnace i Sifare. Sifare jest lojalny wobec ojca oraz greckiej spuścizny, niestety jego brat, Farnace nawiązuje skryte relacje z wrogami Pontu - Rzymianami. Mitrydates nakazuje rozpuszczenie fałszywych wiadomości o swojej śmierci w celu poddania próbie lojalności swoich synów, w rezultacie zostaje podwójnie, politycznie i emocjonalnie zdradzony. W gniewie postanawia skazać na śmierć winowajców, jednak atak ze strony wrogiej armii zmienia sytuację. Stojący w obliczu unicestwienia Mitrydates wybacza swoim synom i Aspazji.

W operze *Mitridate Re di ponto* **Ismene** nie jest główną bohaterką jednak Mozart przedstawia jej postać bardzo wyraziście. Kiedy pojawia się na scenie możemy zaobserwować niezwykle interesujący wizerunek odważnej, współczującej, subtelnej kobiety. Jej aria z 1-wszego aktu *In faccia all' ogetto* utrzymana w tempie *Allegro*, jest więc dość szybka i energiczna. Pierwsze 26 taktów utrzymanych jest w tonacji B-dur, melodia jest zwinna, obrazuje kroki idącej przez góry i potoki Ismene, która po pokonaniu trudności marszu widząc ukochanego odczuwa radość i ekscytację. Niestety jej ukochany Farnace okazuje jej obojętność, w tym momencie dziewczyna zaczyna odczuwać ciężar niekończących się trosk, w głębi serca traci poczucie równowagi i osuwa się w cierpienie, podkreślone modulacją do tonacji dominantowej. Analizując utwór dostrzegamy wyraźny styl twórczy Mozarta. Cała aria jest rytmiczna, płynna i racjonalnie zaplanowana. Kompozytor nie tylko manifestuje swoją wyrafinowaną biegłość techniczną, zwrócił też uwagę na ekspresję nastroju, niezwykle zręcznie łącząc przebiegi dźwiękowe w celu opowiedzenia emocji wewnętrznego świata bohaterów, zapraszając słuchaczy na wspaniałą, muzyczny „bankiet”. Poza tym Mozart użył bardzo popularnej, dwuczęściowej budowy do

---

<sup>9</sup> Zob. Paul Henry Lang: *The Creative World of Mozart*, [M] W.W. Norton & Company, 1991, *passim*.

wyrażenia nastroju oczekiwań Ismene, która przybyła z daleka na spotkanie z narzeczonym, niestety odkrywa, iż jest on wobec niej obojętny. Dochodzi tu do potężnego kontrastu, bardziej odpowiadającego ekspresji muzycznej treści poprzez liryczny tekst.

### Ad.3

W grudniu 1774 roku Mozart zakończył pisanie opery *La finta giardiniera*. Dzieło to wyraźnie różni się od poprzedniej komedii *La finta semplice*. Występują w niej nie tylko niezwykle komiczne momenty, ale pojawiają się również delikatnie wprowadzane w styl opery seria, partie koloraturowe oraz, jak dotąd nie spotykane w operze buffa, recytatywy accompagnato, które potężnie wzmocniły elementy dramatyczne oraz wizerunki bohaterów. Obraz splecionych emocji bohaterów zostaje nadzwyczaj szczegółowo zaprezentowany. Sukces tej sztuki stał się kolejnym krokiem w karierze kompozytorskiej Mozarta<sup>10</sup>.

Opowieść rozgrywa się w połowie XVIII wieku w jednym z miast na południu Włoch, w posiadłości burmistrza Don Anchise, w której pracuje tytułowa, ogrodniczka Sandrina. Jest to niezwykle zawiła pętla miłosna, w którą uwikłanych jest kilka osób. „Rzekoma ogrodniczka” to w rzeczywistości markiza Violante, ukrywająca się po ataku zazdrosnego ukochanego – hrabiego Belfiore, który w przekonaniu, że zabił swoją wybrankę związał się z siostrzenicą burmistrza Armindą. Para ta pojawia się w posiadłości Don Anchise, co powoduje ciąg pełnej nieporozumień, scen zazdrości i miłosnych uniesień akcji. Burmistrz zaleca się do swojej ogrodniczki, nie zauważając wzdychającej do niego pokojówki Serpetty, do której z kolei pała uczuciem służący Nardo. Hrabia Belfiore rozpoznaje w Sandrinie swoją ukochaną i pomimo dramatycznych wydarzeń całość kończy szczęśliwy finał.

Aria *Serpetty Chi vuoi godere il mondo* znajduje się w trzeciej scenie drugiego aktu opery. Mozart przypisał postaci Serpetty wyraźne charakterystyki również w trzech ariach występujących w operze *La finta Giardinier*. Aria bohaterki z 1-wszego aktu *Un Marito, oh Dio vorrei* jest krótka, a jej akompaniament opiera się na kwiencie smyczkowym.

---

<sup>10</sup> Zob. Paul Henry Lang: *The Experience of Opera*, [M] W.W. Norton & Company, 1973, *passim*.

Wiolonczele i kontrabas zaczynają w niskim rejestrze, a linie melodyczne dwóch grup skrzypiec przebiegają w zasadzie identycznie. W tym miejscu wizerunek nastroju Serpety jest stabilny, dziewczyna fantazjuje o swoim przyszłym mężu. Metrum trójdzielne 6/8, tempo *Allegro*, rysują obraz szczęśliwej, radosnej Serpety. Na początku dynamika jest silna, jednak już w drugim takcie raptownie zmienia się na delikatne *p*. Te ciągłe zmiany dynamiczne ukazują fluktuacje zachodzące w sercu Serpety. Mozart za pomocą arii kreśli obraz Serpety budującej fantazję o swoim przyszłym mężu. Serpeta z pogardą odnosi się do Roberta i jego statusu. Jej ambitnym planem jest wyjść za mąż za burmistrza i w ten sposób korzystać z przywilejów życia arystokratki. Partia wokalna w tej arii jest stateczna, płynna i spokojna, oparta na krótkich, lecz pięknie wymodelowanych frazach. Zmiany dynamiczne oraz pojawiające się *staccato* precyzyjnie kreślą obraz kobiety zdecydowanej, aby spełnić swoje marzenie o pięknym małżeństwie.

#### Ad.4

Opera *Il re pastore* jest najbardziej klasycznym przykładem dzieła z wczesnego okresu twórczości Mozarta. Utwór ten nie posiada tak wspaniałego rozmachu charakterystycznego dla dzieł z późniejszego okresu kompozytora, jest to jedynie krótka, dwuaktowa sztuka. Ponadto występuje w niej tylko pięciu śpiewaków oraz orkiestra kameralna. Znajdująca się w utworze aria **Aminty** *L'amero, saro costante* jest uznawana za jeden z najbardziej klasycznych utworów napisanych na głos sopranowy. Melodia partii wokalne przeplata się z pięknym i uczuciowym akompaniamentem orkiestry prowadząc swoisty dialog z partią solową skrzypiec, podkreślając nastrój zwierzeń miłosnych Aminty, kierowanych do narzeczonej, równocześnie dając wskazówkę o przebiegu rozwoju jego emocji. Główny motyw rozwija się w partii skrzypiec i fletów, tempie *Andantino* i oparty jest na powtarzanym szesnastkowym schemacie rytmicznym w akompaniujących drugich skrzypcach i altówkach, podkreślając niepokój powstający w sercu Aminty. Melodia choć łagodna, jest przejmująca i przepełniona głębokim liryzmem.

### **Rozdział 3. Arie w operach dojrzałego okresu twórczości W.A. Mozarta**

**Rozdział trzeci** poświęcam analizie arii operowych napisanych w dojrzałym okresie twórczym Mozarta (1781-1791), gdzie przedstawiam historyczne tło powstania oraz streszczenie fabuły czterech oper *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito*. Opierając się na tym samym schemacie z drugiego rozdziału, przechodzę do analizy partii sopranowych: Zuzanny, Zerliny, Despiny, Servilii. W niniejszym rozdziale znajduje się analiza arii:

1. Aria Zuzanny *Deh vieni, non tardar* z opery *Le nozze di Figaro*
2. Aria Zerliny *Vedrai, carino* z opery *Don Giovanni*
3. Aria Despiny *Una donna a quindici anni* z opery *Così fan tutte*
4. Aria Servilia– *Salto che lagrime* z opery *La clemenza di Tito*

Ad. 1

Opera *Le Nozze di Figaro* została napisana w drugiej połowie XVIII wieku w okresie poprzedzającym wybuch Wielkiej Burżuazyjnej Rewolucji Francuskiej. Mozart w swojej twórczości dramatycznej wprowadzał wyznawane, postępowe idee oraz optymistycznego ducha, czyniąc swoje dzieła nie tylko zaangażowane społecznie, ale też łatwiejsze w odbiorze sfery muzycznej i bardziej realne w poruszanej tematyce, nawiązującej do życia zwykłych ludzi. Premiera *Le Nozze di Figaro* miała miejsce 1 maja 1786 roku w Burgtheater w Wiedniu. Wśród całej plejady niezwykle ciekawych postaci w operze *Le Nozze di Figaro* dostrzegamy stworzony przez Mozarta wizerunek pełnej sprytu i temperamentu służącej **Zuzanny**. Mimo, iż w fabule opery Zuzanna jest tylko służącą (pokojówką), to jej niski status społeczny w żaden sposób nie wpływa na jej pozytywne usposobienie, wręcz przeciwnie, w śpiewanych przez nią ariach przedziera obraz energicznej, radosnej, sprytnej i odważnej dziewczyny. Zuzanna pragnie szczerej miłości, stawiając czoła presji i niepowodzeniom nie staje się ani pokorna, ani wyniosła, lecz śmiało dąży do osiągnięcia osobistego celu, którym jest szczęśliwe życie.

Znakomitym przykładem muzycznym, obrazującym usposobienie tej młodej kobiety jest znajdująca się w czwartym akcie arii Zuzanny *Deh vieni, non tardar*, której szczegółowa analiza zajmuje kolejne podrozdziały niniejsze dysertacji. Jej pierwsza część jest recytatywem rozbrzmiewającym w szybkiej i radosnej melodii, w tonacji C-dur. Narracyjne fragmenty partii wokalne uzupełniają wartkie wstawki orkiestrowe, w których Mozart stosuje zwawe tryle i rytm punktowany w celu przedstawienia emocji Zuzanny niecierpliwie oczekującej na przybycie ukochanego. Metrum głównej części arii zmienia się na 6/8 i utrzymane jest w stylu spokojnej, płynnej barkaroli. W sferze melodycznej pojawia się wiele dużych skoków interwałowych co nadaje linii muzycznej cech fluktuacji i głębszej wyrazistości.

#### Ad.2

Opera *Don Giovanni*, oparta na włoskiej komedii o tym samym tytule, jest jednym z najbardziej reprezentatywnych utworów Mozarta. Dzieło zostało ukończone w 1787 roku a jego libretto zostało napisane przez włoskiego pisarza Giovanniego Bertati jako adaptacja popularnej hiszpańskiej legendy ludowej zatytułowanej *Il Convitato a pietra*. Mozart przedstawił tę historię, łącząc ze sobą elementy tragizmu i komizmu. Opisał złe uczynki, dążącego do zaspokojenia swoich pragnień hiszpańskiego szlachcica Don Juana wraz z ostateczną karą, którą poniósł. Z innej strony ukazał Don Juana jako wyznającego zasadę, iż cel uświęca środki, odważnego przeciwnika systemu feudalnego, posiadającego cechy niemalże bohatera romantycznego. W operze, której pełny tytuł brzmi: *Il dissoluto punito, ossia Il Don Giovanni Zerlina* zaprezentowana jest jako prosta i sympatyczna dziewczyna, jednak Mozart nie poprzestaje na tak banalnym obrazie i dodaje do jej charakteru niekoniernie pozytywne, acz bardzo ludzkie elementy chciwości i próżności. *Vedrai, carino* jest z pewnością jednym z najlepiej oddających złożoność kobiecej mentalności utworów.

Aria *Vedrai, carino* składa się z dwóch części: A i B. Jest utrzymana w tempie *Andante*, w metrum 3/8, wyłącznie w tonacji C-Dur. Zerlina jest prostą dziewczyną ze wsi, z tego powodu, w celu odpowiedniego oddania sielskiego nastroju, melodia utworu oraz

akompaniament są stosunkowo proste. W trakcie tworzenia wizerunku Zerliny Mozart, poza kreowaniem samych linii melodycznych jej partii, zawarł w partyturze wielorakie wskazówki i dla wykonawcy i dla odbiorcy, ukazujące charakter i emocje swej bohaterki. Kompozytor wykorzystując wszystkie elementy dzieła muzycznego przedstawił swoje zainteresowanie tą młodą wieśniaczką i ukazał zachodzące w jej psychice zmiany emocjonalne. Bogato umieszczone w wielu miejscach jej partii oznaczenia muzyczne, określające tempo, dynamikę etc. i budujące w ten sposób nastrój, pod względem muzycznego tworzenia wizerunku i interpretacji bohaterki są jej kluczowym elementem.

### Ad.3

Pod wpływem przedstawienia *Le Nozze di Figaro* cesarz Józef II zlecił genialnemu, acz wciąż bardzo młodemu kompozytorowi napisanie dlań kolejnego utworu. Mozart w celu usatysfakcjonowania cesarza, wykorzystując wiele elementów śpiewu zespołowego stworzył pełną komediowej **barwy** *Così fan tutte*. Motywem przewodnim tej opery jest idea, iż „nie należy podchodzić do miłości z nadmierną powagą”, w tym czasie dość kontrowersyjna, gdyż uznawana była jako niebezpieczna i zwodząca młodych ludzi na manowce. Stało się to głównym powodem, dla którego sztuka spotkała się z mieszanymi recenzjami.

W **arii Despiny** *Una donna a quindici anni* bohaterka jest przedstawiona jako sprytna, energiczna, podstępna, mająca bogate doświadczenie w radzeniu sobie z emocjami pokojówka. Choć aria rozpoczyna się w stosunkowo spokojnym tempie *Andante*, metrum 6/8, bogactwo środków muzycznych zastosowanych przez Mozarta we wszystkich elementach dzieła, od samego początku przedstawia słuchaczowi niezwykle dynamiczną i dziarską osobowość tej postaci. Użycie zróżnicowanej rytmiki, melodyki, nagłych zmian dynamicznych w linii melodycznej partii sopranowej jest również podkreślone poprzez żywy akompaniament orkiestrowy. Pojawia się ornamentyka, rytmu odbitkowe, służące wzmocnieniu charakteru muzyki. Ta różnorodność obrazu muzycznego bardzo ekspresyjnie przedstawia spryt i żywy temperament Despiny. Bohaterka mimo niskiego statusu społecznego nie obawia się otwartego okazywania takich uczuć jak złość, czy prezentowani



własnych opinii. Muzyka niezwykle realistycznie kreuje wizerunek dumnej Despiny, przypominający królową jako zapowiedź nadchodzącego, pełnego sukcesu bohaterki. Postać ta w operze Mozarta kultywuje cnoty równości i wolności oraz odzwierciedla obecne w ówczesnym społeczeństwie wizje demokratycznej władzy.

Ad.4

Głównym tematem opery *La clemenza di Tito* są dobrotliwe rządy tytułowego, rzymskiego cesarza. Fabuła ogniskuje się wokół relacji pomiędzy trzema głównymi bohaterami: Tito, Sesto i Vitellią, prezentując ich psychologiczne przemiany oraz dylematy, przed którymi muszą stanąć. Mozart wprowadził do szerokiego i nieco już skostniałego nurtu włoskiej opery seria nowe siły witalne. Tłem w jego twórczości stał się obraz ucisku społecznego zwykłych ludzi ze strony klas posiadających. Można powiedzieć, iż jego muzyka, niczym ciepłe promienie słońca, dostarczała żyjącym w biedzie i niedoli ludziom artystycznych doznań. W operze *La clemenza di Tito* **Servilia** nie jest postacią pierwszoplanową pomimo tego obserwując jej grę nietrudno jest zauważyć cechujący ją wizerunek szczerości oraz odwagi w dążeniu do miłości. Servilia śpiewa Vitelli arię *S'altro che lagrime*. Cały utwór przebiega w tonacji D-Dur, w rytmie 3/4, melodia jest płynna i elegancka, w pełni ukazuje osobowość Servilii oraz jej pragnienie uratowania życia Sesto. Servilia cierpliwie przekonuje Vitellię, nie chce, aby wizja Tito skazującego Sesto na śmierć stała się rzeczywistością. Bohaterka ma nadzieję, iż Vitellia zrozumie, jak wiele Sesto dla niej poświęcił podejmie odpowiednie działania. Servilia jako córka arystokraty nie okazuje dumy, wręcz przeciwnie, prezentuje swoje pragnienie miłości, tworząc wizerunek szczerzej, nieschlebiającej władzy kobiety.

#### **Rozdział 4. Wpływ arii operowych W.A. Mozarta na proces nauki śpiewu**

**W rozdziale czwartym**, bazując na poprzedzających go analizach wymienionych powyżej arii ról na sopran, bohaterek o odmiennej osobowości oraz stylu muzycznego i technik wokalnych dołączam własne doświadczenia śpiewacze, aby przejść do konkluzji:

jak precyzyjnie wykorzystać styl śpiewu w ariach Mozarta w procesie dydaktyki muzyki wokalne. Omawiam zagadnienie praktyki i ćwiczeń oddechu podczas nauki śpiewu, określłam ekspresję muzyczną poszczególnych fragmentów wraz z wizerunkami bohaterów. Moim celem jest umożliwienie wokalistkom pełnego zrozumienia i poznania odmiennych wizerunków ról na sopran w operach Mozarta, co pomoże im w lepszej ich interpretacji podczas występu.

W muzyce wokalne oddychanie odgrywa kluczową rolę, tak więc wykonywanie tej czynności w prawidłowy sposób jest ważną częścią nauki danego utworu, albowiem oddychanie jest warunkiem dla uzyskania spójności całej kreacji wokalne. Z tego powodu w trakcie nauki śpiewu prawidłowe użycie oddechu jest kluczowym zagadnieniem. Najbardziej podstawową metodą oddychania jest uczynienie z jamy brzusznej punktu emisji dźwięku, aby następnie dokonywać jej w prawidłowy sposób poprzez kanał utworzony wzdłuż kręgosłupa, dalej przez klatkę piersiową aż do jamy ustnej.

Spójrzmy na przykład arii Aminty *L' amero, saro, costante* z opery W.A. Mozarta *Il Re pastore*. Pomimo iż cały utwór nie jest długi to jego zakres dźwiękowy jest stosunkowo szeroki. Występuje tutaj równocześnie wiele pochodów opadających oraz dwie kadencje. Podczas nauki ważne jest, aby zakomunikować studentom śpiewu konieczność użycia naukowych technik emisji dźwięku oraz prawidłowego oddychania. Muszą oni też utrzymywać jamę ustną w stanie pełnego rozwarcia, co umożliwi głosowi nasycenie i osiągnięcie jednolitości barwowej. Śpiew stanie się pełen uroku, wywoła u słuchaczy odczucie elastyczności i płynności. Należy uczulić śpiewaczkę, iż rozszerzenie przepony na zewnątrz jest jednym z podstawowych elementów przygotowania do śpiewu, następnie zwrócić uwagę na siłę zamykania dolnej części brzucha. Oddech stanowi punkt równowagi, jama ustna i jama gardła muszą być szeroko otwarte i aktywne, a poszczególne części ciała muszą ze sobą współpracować. W celu uzyskania efektu przerwy dźwiękowej konieczne jest prawidłowe zastosowanie oddychania, tylko w ten sposób możliwe jest ukazanie perfekcyjnego stanu głosu.

W arii Despiny *Una donna a quindici anni* z powodu zmienności i skoczności linii melodycznej, w tonacji utworu dochodzi do zmian, tak więc nauczyciel powinien wskazać studentom, aby w trakcie śpiewu skupili się na dystrybucji oddechu. Należy w oparciu o długość śpiewanej frazy regulować dynamikę oddychania, unikać luźnej kontroli nad siłą i tempem oddychania w celu osiągnięcia konkretnego rezultatu wokalnego. Kolejnym zagadnieniem w treningu właściwego oddechu wokalnego są frazy oparte na ruchu opadającym materiału melodycznego. Idealnym przykładem, obrazującym tę kwestię będzie fragment z tej samej arii Despiny *Una donna a quindici anni*. Podczas wykonywania wielu opadających motywów, opartych na rozłożonych trójdźwiękach należy wobec studentów podkreślić konieczność kontroli objętości powietrza, tak aby uniknąć gwałtownych wdechów. Śpiewacy muszą utrzymać elastyczną przeponę, podczas śpiewu nie mogą wydychać całego powietrza w pośpiechu, cały proces oddychania powinien być jednorodny a wydech powolny. Dzięki temu studenci unikną problemu nie wykończenia fraz przez skracanie słów. Prawidłowe oddychanie jest fundamentem śpiewu, przy jego braku nie jest możliwe uzyskanie łagodnego, płynnego głosu. Wymaga to od nauczyciela, podczas ćwiczeń głosu, ciągłego podkreślania studentom wagi roli oddychania. Winni oni ćwiczyć wykonywanie artykulacji *legato* i *staccato*, a w trakcie śpiewania melodii świadomie kontrolować szybkość i siłę oddychania.

Przebieg ekspresji każdego utworu muzycznego jest wyrażany za pomocą ścisłego zespolenia śpiewanych fraz oraz ich spójnego wykonania. Posługując się pewnym uogólnieniem, możemy stwierdzić, iż dopracowanie każdej z fraz jako małych jednostek, z których zbudowany jest dany utwór, służy dokładnemu wykonaniu całości i przeniesieniu semantycznej oraz emocjonalnej sfery danej pieśni. Frazy w muzyce różnią się od zdań w mowie. Nie posiadają takiego samego, pełnego formatu, semantyki i kierunku jak wypowiedzi czysto językowe, ale podobnie do nich cechuje je siła wyrazu. Użycie odpowiedniej ekspresji oraz akcentów w muzycznej frazie jest głównym celem wykonawczym, który nadaje muzyce sensu i sprawia, iż staje się ona samodzielnym

i kompletnym bytem, a nie wyłącznie zbiorem nut przeznaczonym do wykonania i odsłuchania. Bez względu na długość śpiewanych fraz należy utrzymać ich spójność, tutaj ponownie powraca rola oddechu wokalnego. Właściwa dystrybucja powietrza podczas śpiewu jest podstawą dla zaprezentowania spójności i nastroju. Muzyka Mozarta cechuje się niezwykle przywiązanym do perfekcji formy, stąd podczas wykonywania jego utworów wokalnych należy rygorystycznie przestrzegać zapisanych w partyturze oznaczeń tempa, dynamiki, wartości rytmicznych. Jedynie w przypadku umieszczenia znaku fermaty należy ją odpowiednio wydłużyć. Natomiast przy jego braku, nawet na wysokim dźwięku należy precyzyjnie trzymać się oznaczeń partytury, nie ulegając pokusie swobodnych popisów wokalnych. Dla studentów jest to też znakomita metoda kształcenia dyscypliny wobec materiału muzycznego.

W trakcie śpiewu nie wolno artykułować słów ze zbyt dużym ruchem ust. Po dokładnym rozpoznaniu znajdujących się w partyturze znaków tekst należy śpiewać na wydechu, wykonywane wówczas sylaby znajdują się w jamie gardłowej, a wypuszczane powietrze będzie unosić każdą nutę z tekstem. Dojdzie do ukształtowania maski, która będzie odbijać dźwięk poprzez własną jamę rezonansową. Śpiewane w ten sposób frazy cechują się płynną linią melodyczną i spójnością. Naturalnie podczas śpiewu *legato* również trzeba robić przerwy. Każda z fraz muzycznych Mozarta jest skomponowana w sposób bardzo wyważony. Zauważamy, iż w utworach tego kompozytora bardzo często w tekście pojawiają się znaki przestankowe. Stanowi to wskazówkę dla śpiewaczki, iż w tym miejscu należy dobrać oddech lub przerwać zdanie. W celu zachowania *legata* nie należy wiązać ostatniego dźwięku poprzedzającej frazy z pierwszym dźwiękiem kolejnej. Może to spowodować zamazanie tekstu i utratę płynności przebiegu frazy muzycznej, tym samym dojdzie do zagubienia wyrazu całego utworu.

Ponadto trzeba skupić się na dykcji i wyraźnym, spójnym artykułowaniu tekstu, ze świadomością specyfiki danego języka. Dla przykładu w analizowanej w rozdziale 3.2 arii *Vedrai, carino* z opery *Don Giovanni* W.A. Mozarta, w wielu słowach tekstu pojawia się

spółgłoska [r], jest to forma literowa „dźwięku elastycznego języka”. Spójrzmy na przykład 4.8, gdzie wspomniane [r] występuje w wyrazie *dare* pomiędzy dwiema samogłoskami, a za chwilę, w nieco odmiennych acz podobnych pozycjach w wyrazie *provar*. W obu przypadkach, w języku włoskim nie należy długo wymawiać [r], ich krótka artykulacja w zupełności wystarczy.

## Podsumowanie i wnioski

Twórczość operowa Mozarta znalazła się pod wpływami różnych epok, dla przykładu we wczesnym okresie twórczości Mozart znalazł się pod wpływem Szkoły Neapolitańskiej. Kompozytor napisał opery *Die Zauberflote* (tłum. Czarodziejski flet) oraz *Entführung aus dem Serail* (tłum. Urowadzenie z Seraju) pod wpływem niemieckiego śpiewu dramatycznego, a opery *Don Giovanni* oraz *Le Nozze di Figaro* (tłum. Wesele Figara), wykorzystując wpływy włoskiej komedii. Z tego powodu podczas odgrywania różnych ról operowych poza dbałością o opisane powyżej kwestie: utrzymaniem ogólnej kontroli oddechu oraz integralnego charakteru całego utworu, zadbać należy o wizerunek odgrywanej postaci, jej osobowość oraz rodzaj opery, jako kontekstu przedstawianego bohatera.

Opanowanie budowy muzycznego wizerunku postaci jest procesem, w którym na podstawie posiadanych umiejętności muzycznowokalnych, za pomocą własnej interpretacji odzwierciedlamy zamierzania twórcy. Pierwszym krokiem w tym procesie jest zapoznanie się z życiorysem kompozytora, tłem powstania utworu oraz jego sensem. Należy dobrze zrozumieć panujący w czasach kompozytora styl i modę oraz uchwycić wyjątkowe charakterystyki jego pracy twórczej. Dla przykładu podajmy słynne „Rossini crescendo<sup>11</sup>”, które jest ważnym znakiem w interpretacji utworów Rossiniego. Wobec arii Mozarta subtelne i zręczne wykonywanie muzycznych fraz jest wyznacznikiem zdolności interpretacyjnych wykonawcy.

---

<sup>11</sup> Rossini crescendo jest często używaną przez Rossiniego metodą kompozytorską. Progresywnie rosnące w siłę fragmenty stały się jego wyróżnikiem twórczym. W swoim czasie Rossiniego określano eleganckim tytułem „Signor Crescendo”.

Jeżeli zamierzamy zbudować realistyczny, wyrazisty wizerunek bohatera sztuki bez znajomości pozycji, którą zajmuje w danym utworze, to będziemy poruszać się na morzu niczym statek nie posiadający celu podróży. Taki kurs będzie pozbawiony jakiegokolwiek sensu i wartości. Jedynie poprzez całkowite zrozumienie wykonywanego utworu, możemy w prawidłowy sposób zinterpretować znajdujące się w nim postaci bohaterów. Kiedy śpiewaczka dokonuje wyboru utworu muzycznowokalnego musi zrozumieć jego główną myśl, ustanowić podstawowy nastrój, wejść w interakcję poprzez odczucia bohaterów sztuki, poprzez głębokie rozmyślenia, stworzyć bogatą prezentację.

Przywołam dla przykładu w arii Zerliny *Vedrai, carino* z opery *Don Giovanni* szczegółowo omawianą w rozdziale 3.2. Przed rozpoczęciem śpiewu należy dokładnie zrozumieć tło całej opowieści oraz odpowiedź sobie na pytania: kim jest Zerlina, jaką ma osobowość? Jakie są jej relacje z Masetto? Dzięki zrozumieniu tego kontekstu wykonanie arii stanie się łatwiejsze. W operze Zerlina jest niezwykle piękną dziewczyną, pod względem osobowości jest żywa, wywierająca na ludziach głębokie wrażenie. Przed ślubem z Masetto Zerlina spotyka Don Juana. Don Juan jest zalotnym młodzieńcem oraz posiadającym wysoką pozycję społeczną mieszczańinem. Widząc urodę Zerliny Don Juan postanawia ją uwieść, ostatecznie osiąga swój cel. Kiedy Zerlina odkrywa prawdziwe oblicze Don Juana pragnie spotkać się z Masetto, stara się ze wszystkich sił ukoić jego gniew. Kiedy dowiaduje się, iż Masetto został pobity przez Don Juana tym bardziej pragnie go pocieszyć. Arię należy zaśpiewać ze świadomością powyższych okoliczności. Podczas jej nauki, jak też i innych utworów Mozarta należy dokładnie uchwycić osobowość bohaterki, jej myślenie, postawę wobec innych. W ten sposób można lepiej zrozumieć specyficzne podejście danej postaci do otaczającej ją rzeczywistości i realistycznie wyrazić jej specyficzną osobowość. Aby wywołać emocje u słuchacza trzeba najpierw sprawić, by podzielał on naszą radość czy smutek, a następnie niezwykle głęboko wczuć się w utwór, wprowadzić się w rolę i sytuację.

Nauczyciel najpierw winien skierować uwagę studentki na zrozumienie w jakich aspektach ukrywana jest „kokieteryjność” Zerliny, toteż w grze ciałem należy ukazywać

nadzwyczajną „nieśmiałość” Zerliny. W celu rzeczywistego odzwierciedlenia tych cech potrzebne jest pełne wykorzystanie siły wyobraźni. Dla przykładu można delikatnie kręcić włosy dłońmi, można ułożyć ręce po bokach ciała następnie delikatnie się kołysać, czasem spoglądać w dół, czasem podnosić wzrok. Równocześnie należy prezentować niewinne i kokietyjne oblicze. Można pozwolić studentkom na zastosowanie dowolnych metod w celu zaprezentowania „kokietyjnego” wizerunku bohaterki. W trakcie wykonania tej arii, już w preludium można zaprezentować obraz Zerliny. Zwracając uwagę na grę ciała, gesty i wyraz twarzy, powoli podchodzić do Masetto. Równocześnie konieczne jest uchwycenie stanu psychologicznego Zerliny. Zerlina rozmyśla co zrobić, aby odzyskać Masetto.

Tworząc wizerunek postaci za pomocą głosu z jednej strony należy kontrolować rezonans, skoncentrowanie głosu oraz siłę ekspresji, z drugiej zaś regulować dynamikę, nie należy używać nadmiernej głośności w celu poruszenia słuchaczy, lecz w pełni poddać się rozwojowi muzyki zgodnemu z fabułą i wymaganiami utworu. Poza tym budowa wizerunku jest bardzo mocno powiązana z regulacją barwy głosu i zmianami tonacji. Kiedy muzyka przechodzi z tonacji durowej w tonację molową śpiewaczka musi radosną, jasną barwę głosu zmienić na nieco bardziej mroczną wręcz lekko melancholijną. Podsumowując, zmiana nastroju, zmiana poziomu dynamiki, zmiana barwy głosu, dykcja, oddychanie są powiązane z harmonią. Korzystając z tych zasad możliwe jest jeszcze lepsze zaprezentowanie fabuły i treści wykonywanych utworów. Tak więc podczas śpiewu powinniśmy z premedytacją wczuwać się w wewnętrzny świat odgrywanych postaci, lepiej rozumieć historię i osobowości jej bohaterów, i wykorzystywać to w procesie dydaktycznym.

W mojej pracy poza przeprowadzeniem teoretycznej analizy dotyczącej odmiennych pod względem osobowości ról na sopran w ariach Mozarta, pokażę jak określone na jej podstawie techniki i umiejętności są stosowane w trakcie ćwiczeń wokalnych i nauki śpiewu, których zadaniem jest ułatwienie precyzyjnej interpretacji arii na głos sopranowy w operach Mozarta co pomaga w powiększaniu wartości artystycznej ostatecznego wykonania artystycznego.

## Bibliografia

### WYDAWNICTWA KSIĄŻKOWE:

- [1] Allanbrook Wye Jamison, *Rhythmic Gesture in Mozart „Le Nozze di Figaro” and „Don Giovanni”*, University of Chicago Press, 2016, ISBN 9780226437712.
- [2] Breakspear Eustace John, *Mozart*, Hardpress Publishing, 2012, ISBN 978-1290251457.
- [3] Dent Edvard J., *Mozart's Operas, A Critical Study*, Second Edition, Oxford University Press, London Oxford New York, 1991, ISBN-13: 978-0198162643.
- [4] Deutsch Otto Erich, *Mozart: A Documentary Biography*, Stanford University Press, 1966, ISBN 9780804702331.
- [5] Downs Philip G., *The Era Of Haydn, Mozart And Beethoven*, W.W.Norton, 1992 ISBN-13: 978-0393951912.
- [6] Eisen Cliff, *New Mozart Documents: A Supplement to O.E. Deutsch's Documentary Biography*, Palgrave MacMillan, 1991. ISBN – 13: 978-1349216482.
- [7] Hines Jerome, *Great Singers on Great Singing. A Famous Opera Star Interviews 40 Famous Opera Singers on the Technique of Singing*, Limelight Editions, 1982, ISBN-13: 978-9386206237.
- [8] Johnson Paul, *Mozart: A Life*, Penguin Books. 2014, ISBN-13 978-0143126065
- [9] Lang Paul Henry, *The Creative World of Mozart*, W.W.Norton & Company , 1991, ISBN-13: 978-0393002188.
- [10] Lang Paul Henry, *Music in Western Civilization*, W.W.Norton & Company , 1997, ISBN 9780393040746.
- [11] Lang Paul Henry, *The Experience of Opera*, W. W. Norton & Company, 1973, ISBN 10: 0393007065.
- [12] Mozart Wolfgang Amadeus, *Mozart: Letters*, Everyman's Library. 2007, ISBN 10: 0307266257
- [13] Rushton Julian, *Mozart*, Oxford University Press Inc, 2009, ISBN-10, 0195388259.
- [14] Sadie Stanley, Tyrrell John, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wyd. chińskie: Hunan Wenyi Chubanshe (Hunan Literature and Art Publishing House), 2012, ISBN : 0-333-60800-3.
- [15] Weeks Marcus, *Mozart: The Boy Who Changed the World with His Music*[M], National Geographic Kids. 2013, ISBN 13: 9781426314513.
- [16] Woodfield Ian, *Cabals and Satires: Mozart's Comic Operas in Vienna*, Oxford University Press , 2019, ISBN 9780190692636.
- [17] Woodfield Ian, *Mozart's Cosi fan tutte: A Compositional History*, Woodbridge: Boydell Press, 2008, ISBN-13: 9781843834069.



## ARTYKUŁY W WYDAWNICTWACH CIĄGŁYCH:

- [18] Abu Bakar Nurfarhana, *Principles of improvisation and analysis of Johan Christoph Lauterbach's Cadenza for Mozart's Aria L'Amoro Saro Costante from Opera IL Re Pastore* [w:] Nurfarhana Abu Bakar, 2012, vol.12.
- [19] Brownrigg Jeff, Bourke Sir Richard, *La Clemenza Di Tito: The humane connection between an early colonial governor and a lesser-known Mozart opera*, [w:] *National Library of Australia News*, volume 17, 2007.
- [20] Demar Irvine, *Mozart and His Times*, [w:] *Journal of Research in Music Education*, Fall 1960, vol.8.
- [21] Gazzola Giuseppe, *Betting Against Themselves: Conflicting Conceptions of Love in Così fan tutte, o: la scola degli amanti*, [w:] *Modern Language Notes*, wyd. The Johns Hopkins University Press, vol.130, 2015.
- [22] Glasow E. Thomas, *La finta giardiniera - Wolfgang Amadeus Mozart*, [w:] *The Opera Quarterly*, vol. 10, 1994.
- [23] Glasow E. Thomas, *Visions of Love: Mozart Arias*, [w:] *The Operas Quarterly*, 2016, vol.13.
- [24] Goehring, Edmund, J., *Despina, Cupid and the Pastoral Mode of „Così fan tutte“* [w:] *Cambridge Opera Journal*, vol. 7, No. 2., 1995.
- [25] Kozbelt Aaron, *Factors affecting aesthetic success and improvement in creativity - a case study of the musical genres of Mozart*, [w:] *Psychology of Music*, 2005, vol. 37.
- [26] Loft Abram, *The Comic Servant in Mozart's Operas*, [w:] *The Musical Quarterly*, vol. 32, No. 3, 1946.
- [27] Moseley Roger, *The Qualities of Quantities Mozart, 'Madamina, il catalogo è questo' (Leporello), Don Giovanni, Act I*, [w:] *Cambridge Opera Journal*, Vol. 8, 2016.
- [28] Nedbal Martin, *Mozart, Da Ponte, and Censorship: Don Giovanni and Così fan tutte at the Vienna Court Theater*, [w:] *LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie*, vol. 11, 2018.
- [29] Noske Frits, *Social Tensions in „Le Nozze di Figaro“* [w:] *Music and Letters*, vol. 50, No.1, 1969.
- [30] Perl Benjamin, *Mozart in Turkey*, [w:] *Cambridge Opera Journal*, 2000, 12.
- [31] Ridgewell Rupert, *Die Zauberflöte K.620: Facsimile of the Autograph Score*, [w:] *Fontes Artis Musicae*, Vol.57, October 2010.
- [32] Werth Alexander, *Mozart and Salleri*, [w:] *The Slavonic and East European Review*, vol. 7, March 1929.
- [33] Woodfield Ian, *'Che soave zeffiretto' and the Structure of Act 3 of Le nozze di Figaro*, [w:] *Journal of the Royal Musical Association*, vol.143, 2018.
- [34] Wright William, *Liszt and the Mozart Connection*, [w:] *Studia Musicologica*, 2007, vol. 48.

## LITERATURA CHIŃSKA:

- [35] Chen Tingyi, *Analiza postaci sopranowych w operach Mozarta w okresie klasycznym — na przykładzie Hrabiny*. [w:] *Modern Music*, 2018 (07).
- [36] Huang Aluo, Xu Xiaojing, *Studium stylu wykonawczego arii “Una Donna A Quindici Anni” autorstwa Mozarta*, [w:] *Modern Music*, 2016 (20).
- [37] 酒井健 Jiu Jingjian, *L'opéra de Mozart Don Giovanni et Georges Bataille: vers une médiation souveraine*, [J].法政大学文学部, Wydział Literatury, Uniwersytet Prawa i Nauk Politycznych vol. 84, 2022.
- [38] Li Xiaodan, *Badania nad wartością arii operowych Mozarta w kształceniu wokalnym*, [w:] *Art Research*, 2018, (02).
- [39] Li Mingyue, *Studium stylu wykonawczego arii “Deh! vieni alla finestra” z opery Mozarta “Don Giovanni”*, [w:] *Journal of Changchun Normal University* 2015 (10).
- [40] Nie Yingying, *The Analysis of Music Characteristic and Singing Style of the Soprano Aria in the Operas of Mozart*, Southwestern University, 2012.
- [41] Shan Hongjian, *Charakterystyka artystyczna i styl wykonawczy oper Mozarta na przykładzie arii “Il mio Tesoro” z “Don Giovanniego”*, [w:] *Hundred Schools of Art*, 2007 (04).
- [42] Zhou Lu, *Badania nad cechami artystycznymi śpiewu sopranowego w operze Mozarta „Don Giovanni”* [w:] *Chinese Artist* 2019 (04).
- [43] Wang Jingjing, *Badania nad charakterystyką artystyczną dzieł operowych Mozarta* [w:] *Music Creation* 2018, (12).
- [44] Wang Zhen, *O ekspresji muzycznej i stylu wykonawczym w operach Mozarta* [w:] *New Curriculum* (wydanie akademickie) 2009 (02).
- [45] Wang Zhoushi, *O muzycznej ekspresji w operach Mozarta — na przykładzie „Wesela Figara”*, [w:] *Popular Science* 2014 (04).
- [46] Xie Jianwei, *O cechach artystycznych opery Mozarta* [w:] *Music Creation* 2008 (01).
- [47] Yang Wanqin, *Styl artystyczny arii sopranowych w operach Mozarta* [w:] *The Writer*, 2015 (12).
- [48] Yu Zuozuo, *Characteristics of Mozart soprano*, Northeast Normal University, 2011.
- [49] Zhang Baoguo, *O stylu i śpiewie w operach Mozarta*, [w:] *Young Writers* 2010 (14).
- [50] Zhao Junhui, *Styl muzyczny Mozarta i analiza opery „Czarodziejski flet”*, [w:] *Art Review*, 2016 (03).
- [51] Zhu Yan, *Studium charakterystyki muzycznej i stylu wykonawczego arii sopranowych w operach Mozarta* [w:] *The Voice of the Yellow River* 2016 (14).

## ŹRÓDŁA INTERNETOWE:

- [52] Wyd. Stanford University Press, online, <https://www.sup.org/books/cite/?id=2572>, dostęp 27.11.2023.

- [53] *Encyclopaedia Britannica*, ver.online: <https://www.britannica.com/biography/Carl-Friedrich-Abel>,  
dostęp: 15.03.2023
- [54] Page Ian, *Mozart at 250: how to explain a 10-year-old talent for all time*, [w:] *The Guardian*  
[online], 01.2016, <https://www.theguardian.com/music/2016/jan/09/mozart-at-250-talent-for-all-time>, dostęp:  
27.11.2023.
- [55] Wikimedia Commons, file: Entführung aus dem Serail.jpg [online]  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Entführung\\_aus\\_dem\\_Serail484.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Entführung_aus_dem_Serail484.jpg)., dostęp: 27.11.2023.
- [56] Oberon's Grove [online]; [https://oberon481.typepad.com/oberons\\_grove/2012/03/don-giovanni-the-met.html](https://oberon481.typepad.com/oberons_grove/2012/03/don-giovanni-the-met.html).  
dostęp: 27.11.2023.
- [57] The McNay Art Museum San Antonio, USA, [online]:  
<https://collection.mcnayart.org/objects/12237/costume-design-for-donna-elvira-in-don-giovanni>,  
dostęp: 27.11.2023.
- [58] *The New York Times* [online], <https://www.nytimes.com/2019/02/03/arts/music/don-giovanni-review-met-opera.html>,  
dostęp: 27.11.2023.
- [59] Opera of Chicaco [online calendar] <https://www.lyricopera.org/shows/upcoming/2018-19/idomeneo/>,  
dostęp: 27.11.2023.
- [60] *The Guardian* [online], <https://www.theguardian.com/music/2017/jun/28/mitridate-re-di-ponto-review-royal-opera-house-graham-vick>,  
dostęp: 27.11.2023.
- [61] David Nice, Recenzja w *The arts desk*, 07.06.2018, [online], <https://theartsdesk.com/opera/la-finta-sempllice-classical-opera-qeh-review-consummate-musicianship-stokes-early-mozart>,  
dostęp: 27.11.2023
- [62] Garsington Opera, galeria zdjęć [online] <https://garsingtonopera.org/whats-on/mitridate-re-di-ponto/#gallery> dostęp: 27.11.2023
- [63] Laura Servidei, Recenzja w *Bach Track* [online], 2018, <https://bachtrack.com/review-finta-giardiniera-wake-walker-muller-fritsch-teatro-scala-milan-october-2018> dostęp: 29.11.2023
- [64] James Bash, recenzja z 29.08.2023, *Opera Canada*, [online], <https://operacanada.ca/orpheuspx-il-re-pastore-mozart-whyte-created-a-stellar-aminta/> dostęp: 29.11.2023
- [65] Wikipedia – Wesele Figara, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Wesele\\_Figara\\_\(opera\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Wesele_Figara_(opera)), dostęp: 3.12.2023
- [66] L. A. Johnson, *Despite a lack of vocal gleam, Sarasota Opera's „Cosi” does Mozart right*, recenzja w *The Classical Review*, 28.02.2016, online: <https://theclassicalreview.com/2016/02/despite-a-lack-of-vocal-gleam-sarasota-operas-cosi-does-mozart-right/> dostęp: 7.12.2023