

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Wydział Wokalno-Aktorski

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Fei Liu

**Bas – baryton – jako głos komediowy. Problematyka zadań
wokalnych i scenicznych w partiach buffo na wybranych
przykładach.**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr. hab. Roberta Cieśli

Warszawa, 2024

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

Data.....

Podpis promotora pracy.....

Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. **“Bas – baryton – jako głos komediowy. Problematyka zadań wokalnych i scenicznych w partiach buffo na wybranych przykładach.”** została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

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

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

Data.....

Podpis autora pracy.....

Spis treści

Wstęp	3
Rozdział I – sylwetki kompozytorów i tło historyczne wybranych utworów	4
a) W. A. Mozart – zarys sylwetki kompozytora i omówienie wybranych fragmentów	4
b) G. Donizetti – zarys sylwetki kompozytora i omówienie wybranych fragmentów	15
c) G. Rossini - zarys sylwetki kompozytora i omówienie wybranych fragmentów	24
Rozdział II – Głos bas barytonowy – omówienie klasyfikacji głosów ze szczególnym uwzględnieniem głosu bas barytonowego	31
a) Klasyfikacja głosów jako przyporządkowanie konieczne w prawidłowej obsadzie partii	31
b) Głosy męskie – podział na rodzaje i gatunki	33
c) Bas – baryton – głos o szczególnych możliwościach pod względem wokalnym i aktorskim	35
Rozdział III – analiza wybranych fragmentów wraz z uwzględnieniem problemów wokalnych w połączeniu z zadaniami scenicznymi	37
a) G. Rossini – arie i wybrane duety	37
b) G. Donizetti – wybrane fragmenty i duety	43
c) W. A. Mozart – arie i wybrane fragmenty dzieł	60
d) Porównanie partii bas – barytonowych w dziełach, elementy wspólne, różnice	85
e) Omówienie wybranych nagrań znakomitych śpiewaków i analiza pod względem wokalnym, wyrazowym oraz umiejętności kreowania danej postaci za pomocą głosu	86
Rozdział IV – wnioski na podstawie zaprezentowanych dzieł	89
a) Wnioski na podstawie literatury przedmiotu dotyczącymi wybranych dzieł	90
b) Własne konkluzje na temat wybranych fragmentów pod względem partii i właściwego przygotowania do kreacji scenicznej	91
Zakończenie	98
Bibliografia	100

Wstęp

Opera buffa to jeden z gatunków opery, który rozwinął się w Neapolu w pierwszej połowie XVIII w., a później rozprzestrzenił się także na inne części Włoch m.in. w Rzymie a także na północy. Opera buffa charakteryzowała się fabułą osadzoną w codziennych realiach, zabawną treścią, czasem wtrąceniem lokalnego dialektu. Według “The New Grove Dictionary of Opera”, “La Cilla” (muzyka: Michelangelo Faggioli, libretto: Francesco Antonio Tullio, 1706) i “Crispino e la Comare” Luigiego i Federico Riccigo (1850) są odpowiednio pierwszym i ostatnim dziełem z tego gatunku, chociaż termin ten nadal stosuje się w odniesieniu do nowszych utworów (np. „Zeitoper Schwergewicht” Ernsta Kreneka). Wspaniałym momentem historii rozwoju opery buffa to trzy dzieła Mozarta, stworzone z librecistą Lorenzo Da Ponte, a także dzieła Gioacchino Rossiniego i Gaetano Donizetti’ego.

W klasyfikacji głosów męskich istnieje specjalne określenie tego: basso buffo (słowo *buffo*, dosłownie oznacza ‘zabawny’). Jest to rodzaj głosu, który wymaga dużej biegłości wokalne, a także umiejętności aktorskich, by zarówno za pomocą głosu, jak i gry wyrazić zabawność postaci lub sytuacji. Przykładami ról, przeznaczonymi na taki rodzaj głosu są: Don Pasquale i z *Don Pasquale*, Dulcamara z *L’elisir d’amore* G. Donizetti’ego, doktor Bartolo z *Il barbiere di Sevilia* G. Rossiniego, Don Alfonso z *Così fan tutte* czy Leporello z *Don Giovanni* W.A.Mozarta. Właściwa interpretacja roli buffo wymaga nie tylko znakomitego przygotowania, na które składa się: znajomość libretta, warstwy muzycznej, stylu, ale także umiejętność zabawnego przedstawienia sytuacji czy granej postaci. W pierwszym rozdziale niniejszej pracy przedstawione zostaną sylwetki kompozytorów i tło historyczne wybranych utworów. W drugim rozdziale omówiona zostanie kwestia męskich głosów i ich klasyfikacja ze szczególnym uwzględnieniem głosu bas-barytonowego. Natomiast w rozdziale trzecim dokonana zostanie analiza wybranych fragmentów, zaprezentowanych na nagraniu.

Rozdział I – sylwetki kompozytorów i tło historyczne wybranych utworów

a) W. A. Mozart – zarys sylwetki kompozytora i omówienie wybranych fragmentów

Wczesne życie

Rodzina i dzieciństwo

Amadeusz Mozart urodził się 27 stycznia 1756 roku przy ulicy Getreidegasse 9¹ w Salzburgu, będącym w owym czasie stolicą archidiecezji salzburskiej w kościelnym księstwie Świętego Cesarstwa Rzymskiego (dzisiejsza Austria)². Jego ojcem był Leopold Mozart (1719-1787), a matką Anna Maria (1720-1778). Był najmłodszym z siedmiorga dzieci, z których pięcioro zmarło w wieku niemowlęcym. Jego starszą siostrą była Maria Anna Mozart (1751-1829), zwana Nannerl. Dzień po urodzeniu Mozart został ochrzczony w katedrze w Salzburgu (niem. Salzburger Dom). Według metryki chrztu, jego imię w zlatynizowanej wersji brzmiało Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart³. Gdy był już dorosły, na ogół sam siebie nazywał “Wolfgang Amadè Mozart”⁴, jednak istnieje wiele odmian jego imienia. Pochodzący z Augsburga Leopold Mozart⁵ był kompozytorem, skrzypkiem i doświadczonym pedagogiem muzycznym. W roku narodzin Mozarta, Leopold wydał podręcznik gry na skrzypcach “Versuch einer gründlichen Violinschule”, który okazał się wielkim sukcesem⁶.

¹ R. Arnold, R. Taylor, R. Eisenschmid, *Austria*, Baedeker, Ostfildern 2009, s. 4.

² Od czasów, w których żył Mozart, europejskie granice polityczne bardzo się zmieniły, dlatego trudno jest jednoznacznie określić narodowość Mozarta.

P. H. Wilson, *The Holy Roman Empire, 1495–1806*, MacMillan, Londyn 1999, s. 2.

³ Kwestia imienia Mozarta jest bardzo złożona. Za jego życia używano wielu różnych imion, co wynikało częściowo z ówczesnej tradycji kościelnej, a częściowo z faktu, że Mozart był poliglotą i mógł swobodnie zmieniać swoje imię na inne języki.

⁴ O. E. Deutsch, *Mozart: A Documentary Biography*, tłum. P. Branscombe, E. Blom, J. Noble, Stanford University Press, Stanford 1965, s. 9.

⁵ M. Solomon, *Mozart: A Life*, HarperCollins, Nowy Jork 1995, s. 21.

⁶ Ibidem, s. 32.

Na początku Leopold Mozart był jedynym nauczycielem Amadeusza. Oprócz muzyki Leopold uczył swoje dzieci języków obcych i przedmiotów akademickich. Istnieją dowody na to, że młody Amadeusz często robił postępy w materiale, który wykraczał poza to, czego nauczył go ojciec. Pierwszy dojrzały utwór na skrzypce Amadeusz stworzył z własnej inicjatywy, zaskakując swojego ojca.⁷

1762-1773: podróże

Kiedy Mozart był dzieckiem, jego rodzina odbywała liczne podróże po Europie, podczas których on i Nannerl występowali jako cudowne dzieci. Podczas swoich podróży Mozart spotkał wielu muzyków i zapoznał się z twórczością innych kompozytorów. Szczególnie ważny wpływ wywarł na niego Johann Christian Bach, którego odwiedził w Londynie w 1764 i 1765 roku. Już w wieku ośmiu lat Mozart napisał swoją pierwszą symfonię⁸.

Od grudnia 1769 do marca 1771 roku Leopold z synem podróżowali po Włoszech. Podobnie jak w przypadku wcześniejszych wyjazdów, Leopold miał nadzieję pokazać zdolności syna zarówno jako wykonawcy, jak i szybko dojrzewającego kompozytora. W Bolonii Amadeusz poznał Josefa Mislevicka i Giovanniego Battistę Maldiniego, po czym został przyjęty do prestiżowej Accademia Filarmonica⁹.

W Mediolanie Mozart skomponował operę *Mitridate, re di Ponto* (*Mitrydates, król Pontu*) (1770), której duży sukces przełożył się na większą ilość zamówień kompozytorskich. Amadeusz potem jeszcze dwukrotnie wracał z ojcem do Mediolanu (sierpień-grudzień 1771; październik 1772-marzec 1773); wystawił też tam publicznie po raz pierwszy swoje dwa dzieła operowe: *Ascanio in Alba* (*Askaniusz w Albie*) (1771) i *Lucio Silla* (1772). Leopold miał nadzieję, że te wyjazdy przyniosą synowi szanse na zdobycie dobrej posady. Rzeczywiście, panujący w tamtym czasie arcyksiążę Ferdynand rozważał zatrudnienie Mozarta, jednak pomysł ten został w końcu porzucony, z powodu niechęci matki arcyksięcia, cesarzowej Marii Teresy¹⁰, przez co nadzieje Leopolda się nie ziściły¹¹ (pod koniec podróży po Włoszech Mozart napisał solowy motet *Exsultate, Jubilate*, K. 165).

1773-77: Praca na dworze salzburskim

⁷ O. E. Deutsch, op. cit., s. 453.

⁸ G. Grove, *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Press, Nowy Jork 1954, s. 954.

⁹ R. Gutman, *Mozart: A Cultural Biography*, Harcourt Brace, Londyn 2000, s. 271.

¹⁰ C. Eisen, S. P. Keefe, *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, s. 268.

¹¹ R. Halliwell, *The Mozart Family: Four Lives in a Social Context*, Clarendon Press, Nowy Jork 1998, s. 172.

13 marca 1773 roku, po powrocie z ojcem z Włoch, Mozart został zatrudniony jako nadworny muzyk w Salzburgu u hrabiego Hieronymusa von Colloredo. Mozart miał w Salzburgu wielu przyjaciół i wielbicieli¹², tym samym zyskując okazje do pozyskania funduszków i skomponowania wielu dzieł, w tym symfonii, sonat, kwartetów smyczkowych, mszy, serenad czy oper. Między kwietniem a grudniem 1775 roku Mozart zafascynował się koncertami skrzypcowymi i skomponował pięć takich koncertów (jedynych, jakie kiedykolwiek napisał). Muzyczna złożoność utworów rosła z każdym kolejnym dziełem. Trzy ostatnie koncerty: K. 216, K. 218, K. 219 stanowią obecnie najczęściej wykonywane utwory. W 1776 roku Mozart porzucił koncerty skrzypcowe na rzecz koncertów fortepianowych. Na początku 1777 roku stworzył koncert Es-dur KV 271, który został uznany przez krytyków za jego przełomowe dzieło¹³. Mimo tych osiągnięć Mozart był dość niezadowolony z życia w Salzburgu, więc zintensyfikował wysiłki zmierzające do znalezienia zatrudnienia w innym miejscu. Jednym z powodów była niska pensja, która wynosiła 150 florenów rocznie¹⁴. Ponadto Mozart pragnął skomponować operę, a Salzburg dawał mu niewiele możliwości w tym względzie. Sytuacja pogorszyła się jeszcze bardziej, gdy w 1775 roku zamknięto Teatr Dworski¹⁵. Długi pobyt Mozarta w Salzburgu został przerwany przez dwie dalekie podróże w poszukiwaniu pracy. Mozart i jego ojciec od 14 lipca do 26 września 1773 przebywali w Wiedniu, a od 6 grudnia 1774 do marca 1775 w Monachium. Oba wyjazdy nie doprowadziły do osiągnięcia zamierzonego celu, mimo iż premiera opery Mozarta *La finta giardinera* (*Rzekoma ogrodniczka*) w Monachium odniosła wielki sukces¹⁶.

1777-1778: wyjazd do Paryża

W sierpniu 1777 roku Mozart złożył rezygnację z posady w Salzburgu¹⁷ i 23 września ponownie wyruszył w poszukiwaniu pracy, odwiedzając kolejno Augsburg, Mannheim, Paryż i Monachium¹⁸. Chociaż istniały perspektywy zatrudnienia w Mannheimie, ostatecznie Mozartowi nie udało się tam niczego osiągnąć, więc 14 marca 1778 roku udał się do Paryża¹⁹, kontynuując poszukiwanie posady. W tamtym czasie Mozart otrzymał list z Paryża, w którym zasugerowano

¹² M. Solomon, op. cit., s. 106.

¹³ M. Solomon, op. cit., s. 103.

¹⁴ M. Solomon, op. cit., s. 98.

¹⁵ M. Solomon, op. cit., s. 107.

¹⁶ M. Solomon, op. cit., s. 109.

¹⁷ R. Halliwell, op. cit., s. 225.

¹⁸ S. Sadie, *The New Grove Dictionary of Opera, Grove's Dictionaries of Music*, Nowy Jork 1998, s. 35.

¹⁹ O. E. Deutsch, op. cit., s. 174.

mu możliwość podjęcia pracy jako organisty w Wersalu, jednak nie był on zainteresowany taką posadą²⁰. Niestety sytuacja finansowa zaczęła być bardzo trudna. Kompozytor popadł w długi i zaczął oddawać pod zastaw kosztowności. 3 lipca 1778 roku z powodu choroby zmarła matka Mozarta, co było dodatkowym ciosem losu, który spotkał go podczas podróży. Kiedy Mozart był w Paryżu, jego ojciec szukał dla niego możliwości pracy w Salzburgu. Dzięki wsparciu miejscowej szlachty Mozartowi zaproponowano posadę nadwornego organisty i pierwszego skrzypka. Roczna pensja wynosiła 450 florenów, ale Mozart nie chciał jej przyjąć. Po wyjeździe z Paryża do Strasburga we wrześniu 1778 roku Mozart jeździł między Mannheimem i Monachium, mając nadzieję na zdobycie posady poza Salzburgiem. W końcu jednak wrócił do Salzburga 15 stycznia 1779 roku i przyjął zaproponowaną wcześniej posadę, ale nadal odczuwał wielką niechęć do tego miejsca²¹.

Do bardziej znanych utworów napisanych przez Mozarta podczas jego podróży do Paryża należą: VIII sonata fortepianowa a-moll KV 310/300d, symfonia nr 31 D-dur²², a także koncert na flet i harfę C-dur K.299/297c²³.

Wiedeń

1781: wyjazd

W styczniu 1781 roku w Monachium odbyła się premiera opery Mozarta *Idomeneusz, król Krety*²⁴, która odniosła znaczący sukces. W marcu następnego roku Mozart został wezwany do Wiednia, gdzie jego finansowy mentor, arcybiskup Colloredo, uczestniczył w uroczystościach wstąpienia Józefa II na tron austriacki. Colloredo prawdopodobnie chciał, aby cała jego służba i muzycy po prosu byli obecni na miejscu (Mozart był proszony o zjedzenie posiłku ze służbą i kucharzami w kuchni Colloredo)²⁵. Mozart, pełniąc służbę u arcybiskupa myślał jednak o znacznie większych celach niż obecna posada,²⁶ co wyraził w jednym z listów do swojego ojca: „Moim głównym celem jest teraz spotkać się w jakichś przyjemnych okolicznościach z cesarzem. Jestem prawie pewien, że on mnie zna. Byłbym bardzo szczęśliwy, gdybym mógł zadedykować mu moje opery, a potem zagrać jedną lub dwie fugi, które mu się spodobają.” Mozart rzeczywiście bardzo szybko spotkał się z cesarzem, który ostatecznie wsparł jego karierę

²⁰ M. Solomon, op. cit., s. 149.

²¹ Sadie, Stanley, ed. (1998). *The New Grove Dictionary of Opera*. New York: Grove's Dictionaries of Music. p.3

²² O. E. Deutsch, op. cit., s. 176.

²³ A. Einstein, *Mozart: His Character, His Work*, tłum. A. Mendel, N. Broder, Oxford University Press, Nowy Jork 1965, s. 276.

²⁴ S. Sadie, op. Cit., s. 700.

²⁵ Mozart narzekał na to w liście do ojca z 24 marca 1781 roku.

²⁶ R. Spaethling, *Mozart's Letters, Mozart's Life: Selected Letters*, tłum. R. Spaethling, W.W. Norton, 2000. s. 238.

zleceniami i posadą w niepełnym wymiarze godzin²⁷. W tym samym liście do ojca Mozart przedstawił także swoje plany występów jako solista w Tonkünstler-Societät, czyli słynnym cyklu koncertów charytatywnych. Po tym, jak miejscowa szlachta przekonała Colloredo, by wycofał swój sprzeciw dotyczący tych zamierzeń, plan ten doszedł do skutku.

Colloredo często uniemożliwiał Mozartowi występy, które nie były związane z posadą, którą oferował kompozytorowi. Spór z Colloredo osiągnął punkt kulminacyjny w maju. Mozart postanowił zrezygnować z posady i osiedlić się w Wiedniu jako niezależny wykonawca i kompozytor. Ojciec Mozarta pragnął jednak, aby syn posłusznie wrócił do Salzburga, namawiając go do pogodzenia się z arcybiskupem i zrezygnowania z samodzielnej kariery w Wiedniu. Kompozytor postanowił jednak ostatecznie uwolnić się spod władzy Colloredo i odrzucił wskazówki i prośby ojca. Niektórzy krytycy opisali rezygnację Mozarta jako „rewolucyjny krok”, który doprowadził do całkowitej zmiany jego ścieżki życiowej²⁸.

Wczesne doświadczenia.

Nowa kariera Mozarta w Wiedniu rozpoczęła się pozornie bez kłopotów. Często występował jako pianista, w tym także przed cesarzem, jak np. na konkursie z Muzio Clementim 24 grudnia 1781 roku²⁹. Szybko dał się poznać jako najlepszy wirtuoz fortepianu w Wiedniu i zaczął odnosić znaczące sukcesy jako kompozytor. W 1782 roku ukończył operę *Die Entführung aus dem Serail (Urowadzenie z seraju)*, której premiera odbyła się 16 lipca 1782 roku. Dzieło odniosło wielki sukces. Utwór ten był następnie wystawiany we wszystkich niemieckojęzycznych częściach Europy, ugruntowując reputację Mozarta jako doskonałego kompozytora.

1782-1787

W latach 1782 i 1783, pod wpływem Gottfrieda van Swietena, który posiadał wiele rękopisów mistrzów baroku, Mozart poznał dogłębnie twórczość Johanna Sebastiana Bacha i Georga Friedricha Haendla. Studia nad tymi rękopisami zainspirowały Mozarta, a później wpłynęły także na jego muzyczny język (wpływy kompozycji widzimy np. w fudze z *Czarodziejskiego fletu* i w zakończeniu Symfonii nr 41). Około 1784 roku Mozart spotkał w Wiedniu Josepha Haydna i obaj kompozytorzy zostali przyjaciółmi. Kiedy Haydn odwiedzał Wiedeń, czasami grali razem w zaimprovizowanych kwartetach smyczkowych. Sześć kwartetów Mozarta, poświęconych Haydnowi (K. 387, K. 421, K. 428, K. 458, K. 464 i K. 465), powstało w latach 1782-1785. Uważane są za odpowiedź Mozarta na kwartety smyczkowe op.

²⁷ Ibidem, s. 237.

²⁸ M. Solomon, op. cit., s. 247.

²⁹ S. Sadie, op. Cit., s. 4.

33 Haydna z 1781 roku³⁰. Haydn napisał, że “potomność nie zobaczy takiego talentu ponownie przez 100 lat”³¹, a w 1785 roku powiedział ojcu Mozarta: “mówię ci przed Bogiem i jako uczciwy człowiek, twój syn jest największym znanym mi osobiście i z reputacji kompozytorem. Ma gust i co więcej, największe umiejętności komponowania”³². Od 1782 do 1785 roku Mozart organizował koncerty, w których sam występował jako solista, prezentując trzy lub cztery nowe koncerty fortepianowe w każdym sezonie. Ze względu na ograniczoną możliwość wynajmowania sal teatralnych, rezerwował często niekonwencjonalne miejsca na swoje występy, takie jak duża sala w kompleksie apartamentów Trattnerhof, czy sala balowa restauracji Mehlgrube³³. Koncerty te cieszyły się dużą popularnością. Dzięki wysokim przychodom z koncertów i innych źródeł, Mozart i jego żona zaczęli prowadzić bardziej wystawny styl życia. Przeprowadzili się do drogiego mieszkania, którego roczny czynsz wynosił 460 florenów. Mozart kupił też piękny fortepian od Antona Waltera za około 900 florenów. Mozartowie wysłali swojego syna Karla Thomasa do drogiej szkoły z internatem i służącymi. W tym okresie Mozart żył bardzo rozrzutnie i nie oszczędzał prawie nic ze swoich zarobków³⁴.

14 grudnia 1784 roku Mozart postanowił poszukać ważnych zawodowo kontaktów wśród wpływowych ludzi i został masonem. Wstąpił do stowarzyszenia Zur Wohltätigkeit (“Dobroczynność”). Masoneria odegrała bardzo ważną rolę w życiu Mozarta – brał udział w konferencjach, zaprzyjaźnił się z wieloma masonami i komponował muzykę masońską, np. „Maurerische Trauermusik lub ostatnia z oper *Die Zauberflöte*, która pełna jest symboliki masońskiej³⁵.

1786-1787 Powrót na scenę operową

Pomimo wielkiego sukcesu *Die Entführung aus dem Serail*, przez następne cztery lata Mozart tworzył niewiele dzieł operowych (tylko dwa niedokończone dzieła i jednoaktową sztukę *Der Schauspieldirektor* (Dyrektor teatru)). Zamiast tego, skoncentrował się na karierze pianisty solisty i kompozytora koncertów. Pod koniec 1785 roku Mozart rozpoczął swoją słynną współpracę operową z dramaturgiem Lorenzo da Ponte. W 1786 roku w Wiedniu odbyła się premiera opery *Le nozze di Figaro* (*Wesele Figara*), jednak dopiero w Paryżu odniosła ona

³⁰ B. R. Barry, *The Philosopher's Stone: Essays in the Transformation of Musical Structure*, Pendragon Press, Nowy Jork 2000, s. 23.

³¹ H. C. R. Landon, *1791: Mozart's Last Year*, Flamingo, Londyn 1990, s. 171.

³² E. Anderson, *The Letters of Mozart and his Family*, Macmillan, Londyn 1966, s. 1331.

³³ M. Solomon, op. cit., s. 293.

³⁴ M. Solomon, op. cit., s. 431.

³⁵ J. Rushton, *Mozart: An Extraordinary Life*, Associated Board of the Royal School of Music, 2005, s. 67.

wielki sukces, co zaowocowało drugą współpracą Mozarta z Da Ponte podczas komponowania opery *Don Giovanni*. Opera ta miała swoją premierę w październiku 1787 roku w Pradze i spotkała się z ogólnym uznaniem, jednak w 1788 roku w Wiedniu tak duży sukces już się nie powtórzył³⁶. W grudniu 1787 roku Mozart ostatecznie uzyskał stałe stanowisko pod arystokratycznym patronatem. Cesarz Józef II mianował go swoim “nadwornym kompozytorem”, dając mu stanowisko zwolnione przez zmarłego miesiąc wcześniej Ch.W. Glucka. Była to praca na pół etatu, płatna tylko 800 florenów rocznie i wymagająca od Mozarta jedynie komponowania muzyki tanecznej na doroczny bal w Redoutensaal. Ten skromny dochód stał się bardzo ważny dla Mozarta, gdy nadeszły ciężkie czasy. W 1787 roku młody Ludwig van Beethoven spędził kilka tygodni w Wiedniu, ponoć mając nadzieję uczyć się od Mozarta. Nie ma wiarygodnego źródła, które potwierdziłoby czy obaj kompozytorzy kiedykolwiek się spotkali³⁷.

Późne lata

1788-1790

Pod koniec dziesiątego roku pobytu Mozarta w Wiedniu, jego sytuacja uległa znacznemu pogorszeniu. Około 1786 roku przestał tak często jak wcześniej pojawiać się na publicznych koncertach, a jego dochody zmalały. Był to trudny czas dla muzyków w Wiedniu z powodu wojny austriacko-tureckiej, która spowodowała, że możliwości wspomagania muzyków przez arystokrację znacznie spadła. W połowie 1788 roku Mozart i jego rodzina przeprowadzili się z centrum Wiednia na przedmieścia Alsergrund, prawdopodobnie w celu zmniejszenia wydatków za czynsz. Mozart zaczął pożyczać pieniądze, najczęściej od swojego przyjaciela i kolegi masona Puchberga. „Żałosny ciąg listów z prośbami o pożyczki” trwał³⁸. Maynard Solomon i inni uważają, że Mozart cierpiał w tym czasie na depresję.³⁹ Do najważniejszych dzieł tego okresu należą trzy ostatnie symfonie (nr 39, 40 i 41, 1788 r.) oraz ostatnia z trzech oper stworzonych we współpracy z Da Ponte: *Così fan tutte*. Mniej więcej w tym czasie Mozart odbył kilka długich podróży w nadziei na poprawę swojej sytuacji finansowej, odwiedzając Lipsk, Drezno i Berlin wiosną 1789 roku oraz Frankfurt, Mannheim i inne niemieckie miasta w 1790 roku.

³⁶ D. E. Freeman, *Mozart in Prague*, Calumet Editions, Minneapolis 2021, s. 133.

³⁷ D. Haberl, *Beethovens erste Reise nach Wien: die Datierung seiner Schülerreise zu W.A. Mozart*, Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch, 2006, s. 215.

³⁸ S. Sadie, op. Cit., s. 710.

³⁹ A. Steptoe, *The Mozart–Da Ponte Operas: The Cultural and Musical Background to Le nozze di Figaro, Don Giovanni, and Così fan tutte*, Clarendon Press, Oxford 1990, s. 208.

1791

Ostatni rok przed początkiem choroby Mozarta był bardzo produktywnym okresem. Skomponował wtedy znaczną liczbę dzieł, w tym wiele z tych najbardziej podziwianych: operę *Die Zauberflöte*, ostatni koncert fortepianowy B-dur K. 595, koncert klarnetowy K.622, ostatni kwintet smyczkowy Es-dur KV 614, motet "Ave verum corpus" K.618 i niedokończone "Requiem" K.626. Wydaje się, że sytuacja finansowa Mozarta w tym czasie zaczęła się poprawiać. Chociaż dowody nie są rozstrzygające, wydaje się, że zamożni mecenasi na Węgrzech i w Amsterdamie obiecywali Mozartowi wynagrodzenie w zamian za okazjonalne kompozycje. Mozart był bardzo zadowolony z sukcesu niektórych swoich kompozycji, zwłaszcza *Die Zauberflöte* (który było wystawiane kilkakrotnie w krótkim okresie między premierą a śmiercią Mozarta) i kantaty masońskiej KV 623⁴⁰.

Ostatnia choroba i śmierć

6 września 1791 roku Mozart zachorował podczas premiery swojej opery *La clemenza di Tito* (Łaskawość Tytusa) w Pradze, skomponowanej na uroczystości koronacyjne cesarza Leopolda II⁴¹. Mozart kontynuował jeszcze przez jakiś czas działalność zawodową i 30 września dyrygował podczas prawykonania *Die Zauberflöte*. Jego stan zdrowia pogorszył się 20 listopada, kiedy to stał się obłożnie chory, cierpiąc na obrzęk, ból i wymioty. W ostatnich dniach życia, Mozartem opiekowała się żona oraz jej najmłodsza siostra i lekarz rodzinny Thomas Franz Closset. Mozart zmarł w domu 5 grudnia 1791 roku (w wieku 35 lat) o godzinie 12:55. Dokładna przyczyna śmierci Mozarta nie jest znana. Oficjalne zapisy są bardziej opisem symptomów niż diagnozą. Naukowcy zasugerowali ponad 100 przyczyn śmierci, w tym ostrą gorączkę reumatyczną, zakażenie paciorkowcami, chorobę naczyń włosowatych, grypę, zatrucie rtęcią i rzadką chorobę nerek⁴². Skromny pogrzeb Mozarta nie odzwierciedlał jego publicznej pozycji jako kompozytora. Nabożeństwa żałobne i koncerty w Wiedniu i Pradze cieszyły się dużym zainteresowaniem. W rzeczywistości, wkrótce po śmierci Mozarta, jego popularność znacznie wzrosła⁴³.

Le nozze di Figaro (Wesele Figara)

Le nozze di Figaro (wł. *Le nozze di Figaro*), K.492, to czteroaktowa opera buffa skomponowana przez Mozarta w 1786 roku, z włoskim librettem autorstwa Lorenza Da Ponte.

⁴⁰ H. Abert, op. cit., s. 1309.

⁴¹ D. E. Freeman, op. cit., s. 193–230.

⁴² D. J. Wakin, *After Mozart's Death, an Endless Coda*, "The New York Times", 24.08.2010, s. 56.

⁴³ M. Solomon, op. cit., s. 499.

Premiera opery odbyła się w wiedeńskim Hofburgtheater 1 maja 1786 roku. Libretto oparte jest na sztuce Pierre'a Beaumarchais'go z 1784 roku pt. "Szalony dzień, czyli wesele Figara". Opera opowiada o tym, jak dwójce służących: Figaro i Zuzannie udaje się wziąć ślub, udaremniając równocześnie wysiłki ich pracodawcy, hrabiego Almavivy, pragnącego uwieść Zuzannę. Opera kończy się szczęśliwie a hrabia dostaje solidną nuczkę. *Le nozze di Figaro* powszechnie uważa się za jedną z największych oper, jakie kiedykolwiek napisano. Stanowi ona podstawę stałego repertuaru teatrów operowych, konsekwentnie pojawiając się w pierwszej dziesiątce najczęściej wystawianych oper wg Operabase. W 2017 roku magazyn BBC News poprosił 172 śpiewaków operowych o zagłosowanie na najlepszą operę wszechczasów. *Le nozze di Figaro* zajęło pierwsze miejsce wśród 20 wskazanych oper. Magazyn BBC News określił *Le nozze di Figaro* jako "jedno z najwyższych arcydzieł komedii operowej, którego bogate poczucie człowieczeństwa promieniuje z cudownej partytury Mozarta"⁴⁴.

Wczesna sztuka Pierra Beaumarchais pt. *Il barbiere di Siviglia* (*Cyrulik sewilski*) została pomyślnie zaadaptowana na potrzeby opery przez G. Paisiello, później przez G. Rossiniego. Natomiast *Le nozze di Figaro* Mozarta, które wprost mówi o konfliktach klasowych⁴⁵, było początkowo dziełem zakazanym w Wiedniu. Cesarz Józef II powiedział: "ponieważ utwór zawiera wiele rzeczy budzących sprzeciw, oczekuję, że cenzor albo całkowicie go odrzuci, albo dokona wielu modyfikacji". Ostatecznie austriacki cenzor oficjalnie zakazał wystawiania niemieckiej wersji sztuki⁴⁶. Autor libretta, Lorenzo Da Ponte, przeprowadził wielokrotne negocjacje, dostając ostatecznie od cesarza zgodę na wystawienie wersji operowej i osiągając wielki sukces. *Le nozze di Figaro* to owoc pierwszej z trzech wspólnie stworzonych kompozycji przez Mozarta i Lorenzo Da Ponte. Kolejne dzieła to *Don Giovanni* i *Così fan tutte*. Na początku Mozart wybrał scenariusz sztuki Pierra Beaumarchais i przekazał go Da Ponte, który w ciągu 6 tygodni przerobił oryginał na scenariusz operowy, pisany poetyckim językiem włoskim i usunął z niego całą treść polityczną. Cesarska Opera Włoska zapłaciła Mozartowi 450 florenów za to dzieło. Była to trzykrotność jego rocznej pensji, którą dostawał, gdy pracował jako nadworny muzyk w Salzburgu. Da Ponte otrzymał 200 florenów⁴⁷.

Premiera *Le nozze di Figaro* odbyła się w 1 maja 1786 roku w wiedeńskim Burgtheater. Mozart osobiście dyrygował podczas dwóch pierwszych przedstawień, a na kolejnych dyrygował Joseph Weigl⁴⁸. Po premierze odbyło się łącznie osiem przedstawień, wszystkie w 1786 roku. Chociaż pod względem częstotliwości wystawiania, *Le nozze di Figaro* (wystawione 9 razy) nie może się równać z *Die Zauberflöte* (grana mniej więcej co drugi dzień przez kilka miesięcy), to i

⁴⁴ "The 20 Greatest Operas of All Time", Classical Music.

⁴⁵ "Mozart's 'The Marriage of Figaro'", National Public Radio, 13.07.2007.

⁴⁶ W. Mann, *The Operas of Mozart*, Cassell, Londyn 1977, s. 366.

⁴⁷ O. E. Deutsch, op. cit., s. 274.

⁴⁸ O. E. Deutsch, op. cit., s. 272.

tak *Le nozze di Figaro* powszechnie uznaje się za większy sukces. Aplauz publiczności pierwszego wieczoru zaowocował bisem pięciu utworów, a 8 maja siedmiu utworów⁴⁹. W grudniu 1786 roku *Le nozze di Figaro* zostało wystawione w Pradze przez Pasquale Bondiniego, odnosząc wielki sukces. Gazeta „Prager Oberpostamtszeitung” nazwała operę „arcydziełem”⁵⁰ i stwierdziła, że „żadne inne dzieło nie wywołało takiego poruszenia”. Miejscowi melomani zapłacili za wizytę Mozarta w Pradze. Mozart zobaczył przedstawienie na żywo w Pradze 17 stycznia 1787 roku, a 22 stycznia osobiście dyrygował. Praski sukces zaowocował kolejnym zamówieniem opery u Mozarta i Da ponte. Była to opera *Don Giovanni*, której premiera odbyła się w Pradze w 1787 roku. Opera nie była grana w Wiedniu w latach 1787-1788, ale została wznowiona w 1789 roku. Tym razem Mozart zastąpił dwie arie Zuzanny nowymi kompozycjami, lepiej dopasowanymi do głosu Adriany Ferrarese del Bene, która przejęła tę rolę. Joseph Haydn bardzo pozytywnie ocenił tę operę, pisząc w liście do przyjaciela, że nawet we śnie prześladowają go jej melodie⁵¹. Latem 1790 roku Haydn chciał wystawić operę w Pałacu Esterházy, ale ostatecznie nie mógł tego zrobić z powodu śmierci swojego patrona Nikołausa Esterházy'ego⁵².

Don Giovanni

Don Giovanni (Wiedeń, 1788 r., tytuł oryginalny: „Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni”, dosł. „Ukarany łajdak, lub Don Giovanni”) to opera w dwóch aktach z muzyką Mozarta i librettem Lorenzo Da Ponte. Dzieło to czerpie inspirację z wielu ówczesnych utworów literackich. Stworzone zostało po *Le nozze di Figaro* (K492), a przed *Così fan tutte* (K588), dokładnie między marcem a październikiem 1787 roku, kiedy Mozart miał 31 lat.

Na polecenie cesarza Józefa II, a także po części przez sukces *Don Giovanni o sia Il convitato di pietra* Giuseppe Gazzaniga, *Don Giovanni* Mozarta nie miał premiery w Wiedniu, ale w obecnym Teatrze Stanowy (Stavovské Divadlo) w Pradze. *Don Giovanni* uważany jest za jedno z największych arcydzieł kultury Zachodu. Opera została zamówiona po udanym wyjeździe Mozarta do Pragi w styczniu i lutym 1787 roku⁵³. Libretto Lorenzo Da Ponte oparte jest na librecie napisanym przez Giovanniego Bertatiego do opery *Don Giovanni Tenorio*, której premiera odbyła się w Wenecji na początku 1787 roku. Da Ponte naśladował Bertatiego w dwóch aspektach: po pierwsze, opera zaczyna się od zabicia Commendatore; po drugie, obaj autorzy unikają wzmianki o Sewilli (wersja Bertatiego rozgrywa się w Villena w Hiszpanii, a Da Ponte wspomina tylko o „hiszpańskim mieście”). Opera miała mieć swoją premierę 14 października 1787 roku z okazji wizyty wielkiej księżnej Austrii Marii Teresy, ale nie była

⁴⁹ J. A. Rice, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, University of Chicago Press, 1999, s. 331.

⁵⁰ O. E. Deutsch, op. cit., s. 281.

⁵¹ *The letter to Marianne von Genzinger*, Geiringer & Geiringer, 1982, s. 90–92.

⁵² H. C. R. Landon, D. W. Jones, *Haydn: His Life and Music*, Indiana University Press, 1988, s. 174.

⁵³ D. E. Freeman, op. cit., s. 131–168.

gotowa na czas i została zastąpiona *Le nozze di Figaro*. Mozart ostatecznie ukończył ją 28 października, w noc poprzedzającą premierę (29 października). Opera *Don Giovanni* Mozarta została bardzo dobrze przyjęta. W „Prager Oberpostamtzeitung” napisano: „Koneserzy i muzycy twierdzą, że takiego dzieła w Pradze nie słyszano”, a także: “Ta opera... jest niezwykle trudna do wykonania”⁵⁴. W wiedeńskiej „Provincialnachrichten” natomiast pisano: “Sam pan Mozart dyrygował i został powitany entuzjastycznymi brawami licznie zgromadzonej publiczności”⁵⁵.

Modyfikacje dla Wiednia

Mozart nadzorował premierę opery w Wiedniu 7 maja 1788 roku, a także dopisał do wersji wiedeńskiej dwie nowe arie z odpowiadającymi im recytatywami – arię Don Ottavio “Dalla sua pace” dla tenora Francesco Morella (K. 540a, 24 kwietnia), arię Elviry “In quali eccessi... Mi tradi quell'alma ingrata” na sopran Cateriny Cavalieri (K. 540c, 30 kwietnia) oraz duet Leporello i Zerlina :“Per queste tue manine” (K. 540b, 28 kwietnia). Oprócz tego, zrobił też kilka cięć w finale, aby był krótszy i bardziej wyrazisty. Niewątpliwie także w tym dziele dowodzi Mozart, że jako kompozytor operowy jest nie tylko geniuszem muzycznym, ale też teatralnym.

b) G. Donizetti – zarys sylwetki kompozytora i omówienie wybranych fragmentów

Gaetano Domenico Maria Donizetti (29 listopada 1797 - 8 kwietnia 1848) był włoskim kompozytorem i jednym z najślynniejszych kompozytorów operowych XIX wieku. Napisał prawie 70 oper, a także wiele utworów muzyki sakralnej i kameralnej. Do najczęściej granych w teatrach na całym świecie oper Donizettiego należą *L'elisir d'amore* , *Lucia di Lammermoor* i *Don Pasquale*. Dość często grane są również: *La fille du régiment* , *Favorita* , *Anna Bolena* , *Maria Stuarda*, *Roberto Devereux* i *Lucrezia Borgia*.

⁵⁴ O. E. Deutsch, op. cit., s. 303.

⁵⁵ O. E. Deutsch, op. cit., s. 304.

Donizetti urodził się 29 listopada 1797 roku jako piąte z sześciorga dzieci w ubogiej rodzinie z Bergamo, w której nie było żadnych tradycji muzycznych. Jego ojciec, Andrea, był woźnym w miejskim lombardzie.

Simone Mayr, odnoszący międzynarodowe sukcesy niemiecki kompozytor operowy, został w 1802 roku dyrektorem chóru a cappella kościoła w Bergamo. W 1805 roku założył tam Szkołę Caritatevoli, której celem było zapewnienie edukacji muzycznej, w tym także lekcji literatury. W 1807 roku Andrea Donizetti próbował zapisać do szkoły obu swoich synów, jednak starszy z nich, 18 letni Giuseppe został odrzucony, ze względu na wiek. Przyjęty został tylko Gaetano (wówczas 9-letni)⁵⁶. Chociaż występy Donizettiego w chórze w ciągu pierwszych trzech miesięcy 1807 roku nie były szczególnie udane (kłopoty spowodowane wadą krtani), to Simone Mayr wkrótce poinformował, że Gaetano „osiąga dużo lepsze postępy muzyczne niż cała reszta”⁵⁷ i przekonał władze, że przez wzgląd na talent młodego chłopca warto zatrzymać go w szkole. Donizetti pozostał tam przez dziewięć lat, aż do 1815 roku⁵⁸. Mayr nie tylko przekonał rodziców Donizettiego, aby pozwolili mu kontynuować naukę, lecz także wystąpił o dwuletnie stypendium dla Donizettiego z Congregazione di Carità w Bergamo. Wysłał też listy polecające do wydawcy Giovanniego Ricordiego i markiza Francesco Sampieri w Bolonii, dając Donizettiemu możliwość studiowania struktury muzycznej u słynnego Stanislao Mattei w Liceo Musicale⁵⁹. Podczas pobytu w Bolonii, Donizetti udowodnił słuszność wiary, jaką pokładał w nim Mayr. W 1816 roku skomponował swoją pierwszą operę *Pigmalion* i za namową Mayra wrócił do Bergamo w 1817 roku, aby rozpocząć swoją „erę kwartetu”, jednocześnie komponując utwory fortepianowe⁶⁰.

1818-1822: wczesna twórczość

Po spędzeniu dłuższego czasu w Bolonii, Donizetti został zmuszony do powrotu do Bergamo z powodu braku zamówień i propozycji pracy. W Bergamo poznał kilku śpiewaków. Byli wśród nich sopranistka Giuseppina Ronzi de Begnis i jej mąż, bas Giuseppe de Begnis⁶¹. Przypadkowe spotkanie w kwietniu 1818 roku ze szkolnym kolegą, Bartolomeo Merellim (który miał wkrótce zrobić wybitną karierę), zaowocowało propozycją skomponowania muzyki do libretta *Enrico di Borgogna*. Wobec braku jakichkolwiek zleceń operowych, Donizetti zdecydował się napisać muzykę, a dopiero potem poszukać opery, która chciałaby ją wystawić.

⁵⁶ H. Weinstock, *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*, Random House, Nowy Jork 1963, s. 5–6.

⁵⁷ H. Weinstock, op. cit. s. 6.

⁵⁸ W. Ashbrook, *Donizetti and His Operas*, Cambridge University Press, Cambridge 1982, s. 8.

⁵⁹

⁶⁰ J. S. Allitt, *Donizetti – In the Light of Romanticism and the Teaching of Johann Simon Mayr*, Shaftesbury, Dorset, UK: Element Books, 1991, s. 9.

⁶¹ H. Weinstock, op. cit. s. 19.

Ostatecznie Paolo Zancla, kierownik teatru San Luca w Wenecji (teatr zbudowany w 1629 roku, później przekształcony w teatr Goldoni), zaakceptował dzieło i wystawił je 14 listopada 1818 roku. Opera ta nie odniosła jednak sukcesu, gdyż publiczność wydawała się bardziej zainteresowana wyremontowanym gmachem opery niż samym przedstawieniem. Ponadto sopranistka Adelaide Catalani wycofała się w ostatniej chwili z powodu tremy i jej aria nie została wykonana w całości⁶². Wystawienie opery zaowocowało jednak nowym zamówieniem. Korzystając z innego libretta Merelliego, Donizetti skomponował jednoaktową sztukę *Una follia*, której premiera odbyła się 15 grudnia 1818 roku w Teatro San Luca w Wenecji. Jednakże sztuka została zagrana tylko raz, a jej partytura nigdy nie została odnaleziona. Z powodu braku nowych zleceń, kompozytor ponownie wrócił do Bergamo. W pierwszych miesiącach 1819 roku pracował nad muzyką sakralną i instrumentalną, ale jego wysiłki były bezowocne, aż do drugiej połowy roku, kiedy skomponował *Il Falegname di Livonia* na podstawie libretta Gherarda Bevilacqua-Aldobrandiniego. Premiera opery odbyła się w grudniu w teatrze San Samuele w Wenecji.

1822-1830: Rzym, Neapol, Mediolan

Sukces w Rzymie

Po ostatnim niewielkim zleceniu od Paolo Zancla, Donizetti ponownie wrócił do Bergamo, aby spróbować rozwijać swoją karierę. Patrząc na drogę ewolucji stylu Donizettiego, krytyk muzyczny Ashbrook zwrócił uwagę, że aby zadowolić operową publiczność na początku XIX wieku, trzeba było trafić w jej gusta i zrobić duże wrażenie już podczas pierwszego przedstawienia (inaczej nie byłoby kolejnych). Donizetti zaczął więc naśladować popularny wówczas styl Rossiniego, którego muzyka wyznaczała standardy oceny nowych partytur przez publiczność⁶³. Aż do października 1821 roku Donizetti przebywał w Bergamo i zajmował się tworzeniem różnych utworów instrumentalnych i chóralnych. W tym samym roku prowadził też negocjacje z Giovannim Paternim, impresario Teatro Argentina w Rzymie i 17 czerwca otrzymał kontrakt na skomponowanie kolejnej opery na podstawie libretta Merelli – *Zoraida di Granata*. Było to jego dziewiąte dzieło operowe. Dwudziestoczteroletni Donizetti przybył do Rzymu 21 października, ale plan wystawienia nowej opery napotkał poważny problem: tenor grający główną rolę zmarł, więc rola musiała zostać przepisana na mezzosopran śpiewający partię męską, co nie było rzadkością w epoce i operach Rossiniego. Premiera przyniosła kompozytorowi wielki triumf.

⁶² W. Ashbrook, op. cit., s. 16.

⁶³ W. Ashbrook, op. cit., s. 19.

Przenosiny do Neapolu

Wkrótce po 19 lutego Donizetti wyjechał z Rzymu do Neapolu, gdzie miał spędzić większość swojego życia⁶⁴. Domenico Barbaja, główny dyrektor Teatru San Carlo, był pod wrażeniem sukcesu opery Donizettiego w Rzymie. Do końca marca Donizetti otrzymał kontrakt nie tylko na komponowanie nowych oper, ale także na przygotowywanie do wystawienia nowych produkcji innych kompozytorów⁶⁵. 12 maja pierwsza nowa opera Donizettiego w Neapolu, *La zingara* zadebiutowała na deskach Teatro Nuovo i została entuzjastycznie przyjęta przez publiczność. Opera grana była przez 28 kolejnych wieczorów, a w lipcu zagrano ją jeszcze kolejne 20 razy. Ostatecznie otrzymała bardzo pochlebne recenzje w gazetach. Drugim nowym utworem, który ukazał się sześć tygodni później (29 czerwca) była jednoaktowa sztuka *La lettera anonima*. Opera ta zyskała dużą popularność i była grana 20 razy.

Koniec lipca 1822 – luty 1824: zlecenia w Mediolanie i Rzymie

Wiosną 1823 roku w sierpniu Donizetti podpisał kontrakt ze scenarzystą Felice Romani na stworzenie *Chiara e Serafina, ossia i pirati*, jednak ze względu na zbyt dużą ilość pracy nie był w stanie ukończyć projektu do 3 października. Do premiery Donizettiemu zostały zaledwie trzy tygodnie. Ostatecznie opera nie zyskała przychylnych opinii z powodu opóźnień i chorób aktorów, jednak udało się ją zagrać aż 12 razy. Wracając na północ przez Rzym, Donizetti podpisał kontrakt na wystawienie *Zoraidy* w Teatro Argentina. Kontrakt ten obejmował wymóg, aby Ferretti poprawił libretto, ponieważ Donizetti miał złą opinię o pracy Andrei Leone Tottoli, pierwotnego librecisty z Neapolu. Oprócz tego, Donizetti podjął się także skomponowania dla rzymskiego Teatro Valle nowej opery, która również miała być oparta na librecie Ferrettiego. Pod koniec marca Donizetti w końcu wrócił do Neapolu.

W tym samym roku Donizetti był zajęty pisaniem kantaty i opery dla Teatro San Carlo oraz opery komicznej dla Teatro Nuovo. W tym samym czasie pracował też nad poprawioną *Zoraidą* dla teatru rzymskiego. Niestety muzyka przygotowana na premierę *Alfredo il grande* w San Carlo 2 lipca została w prasie opisana dość niepocholebnie: “... nie do uwierzenia jest, że to kompozytor *La zingary*”. Opera została zagrana tylko raz, a jego dwuaktowa farsa *Il fortunato inganno*, którą wystawiono we wrześniu w Teatrze Fondo, grana była tylko trzy razy. Od

⁶⁴ H. Weinstock, op. cit. s. 28–32.

⁶⁵ W. Ashbrook, op. cit., s. 25.

października do końca roku Donizetti przebywał już w Rzymie i spędził ten czas dodając pięć nowych fragmentów do *Zoraidy*, która została wystawiona w Teatro Argentina 7 stycznia 1824 roku. Wersja ta odniosła jednak mniejszy sukces niż oryginał. W drugiej operze dla rzymskiego Teatro Valle również wykorzystano libretto Ferrettiego, które później uznano za jedno z jego najlepszych. Opera *L'ajo nell'imbarazzo*, której premiera odbyła się 4 lutego 1824 roku “spotkała się z entuzjastycznym odbiorem i to dzięki tej operze Donizetti osiągnął swój pierwszy naprawdę trwały sukces”⁶⁶. Muzykolog John Stewart Allitt stwierdził, że mając w ręku dobry scenariusz, “Donizetti nigdy nie zawiódł pod względem dramatycznej treści” i dodał, że “Donizetti wiedział lepiej niż jego libreciści, co odniesie sukces na scenie”⁶⁷.

1824-1830: Palermo i Neapol

Po powrocie do Neapolu Donizetti rozpoczął przygodę z angielskim stylem romantycznym i stworzył operę semiseria *Emilia di Liverpool*, którą zagrano zaledwie siedem razy w Teatrze Nuovo w lipcu 1824 roku. Kilka miesięcy później w prasie pojawiły się krytyczne komentarze dotyczące słabości gatunku opera semiseria, chociaż muzyka Donizettiego z *Emilia di Liverpool* została opisana jako “piękna”⁶⁸. W latach 1825-1826 Donizetti uzyskał na rok posadę dyrektora muzycznego w Teatro Carolino w Palermo (równocześnie nauczając w Konserwatorium). Tam wystawił swoją wersję *L'ajo nell'imbarazzo* z 1824 roku, a także nową operę *Alahor in Granata*. Wydaje się jednak, że jego doświadczenia pracy w Palermo nie były zbyt przyjemne, głównie z powodu złego zarządzania teatrem, ciągłej niedyspozycji śpiewaków i ich tendencją do niestawiania się na czas. Wszystkie te problemy doprowadziły do przesunięcia w czasie premiery *Alahora* aż na styczeń 1827 roku. W lutym Donizetti wrócił do Neapolu. Latem 1827 roku w teatrze Nuovo, znanym jako Don Gregorio, z powodzeniem wystawiono adaptację *L'ajo nell'imbarazzo*, a miesiąc później jednoaktowy melodramat lub operę *Elvida*, stworzony na urodziny Marii królowej Obojga Sycylii. Opera ta zawierała wspaniałą partię dla tenora Giovanniego Battisty Rubiniego, jednak została ona zagrana tylko trzy razy. Allitt zauważył, że w latach 1827-1828 zbiegły się trzy ważne wydarzenia w życiu zawodowym i osobistym Donizettiego. Po pierwsze, poznał librecistę Domenico Gilardoni i współpracował z nim aż do 1833 roku. Domenico Gilardoni napisał dla Donizettiego 11 sztuk, zaczynając od *Otto mesi in due ore* w 1827 roku. Domenico Gilardoni, podobnie jak Donizetti, miał bardzo dobre wyczucie, jak poprzez utwory wzbudzić pozytywne emocje u publiczności. Po drugie, neapolitański impresario Barbaja, zlecił Donizettiemu napisanie 12 nowych oper w ciągu

⁶⁶ C. Osborne, *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*, Amadeus Press, Portland, Oregon 1994, s. 156.

⁶⁷ J. S. Allitt, op. cit., s. 27–28.

⁶⁸ W. Ashbrook, op. cit., s. 32.

najbliższych trzech lat. Po trzecie, w 1829 roku Donizetti został dyrektorem Teatru Królewskiego w Neapolu i pełnił tę funkcję aż do 1838 roku. Podobnie jak Rossini, który zajmował wcześniej tę posadę, Donizetti mógł swobodnie komponować dla innych teatrów. W lipcu 1828 roku Donizetti poślubił Virginie Vasselli i zamieszkał razem z nią w nowym domu w Neapolu. W ciągu dwóch miesięcy skomponował kolejną operę semiseria pt. *Gianni di Calais* na podstawie libretta Gilardonego. Była to ich czwarta współpraca, która zakończyła się sukcesem nie tylko w Neapolu, ale także w Rzymie w latach 1830-1831⁶⁹.

1830-1838: międzynarodowa sława

W 1830 roku Donizetti odniósł swój pierwszy i największy międzynarodowy sukces z *Anną Boleną*, wystawioną w Teatro Carcano w Mediolanie 26 grudnia 1830 roku, z Giuditą Pasta w roli tytułowej. Dodatkowo w roli Percy'ego wystąpił uznany tenor Giovanni Battista Rubini. Dzięki tej operze Donizetti zyskał natychmiastową sławę w całej Europie. W latach 1830-1834 sztuka była już grana na całym półwyspie włoskim, a następnie w wielu stolicach europejskich⁷⁰. Wraz ze wzrostem liczby zleceń, od 1830 do 1835 Donizetti stworzył ogromną ilość dzieł, a *Napój miłosny*, czyli komedia stworzona w 1832 roku, zaraz po sukcesie *Anny Boleny*, uznana została za jedno z arcydzieł XIX-wiecznej opery buffa. Następnie w Neapolu powstawały kolejno nowe opery, w tym: *Francesca di Foix* (maj 1831), *La romanziera e l'uomo nero* (czerwiec 1831) i *Faust* (styczeń 1832). W Mediolanie wystawiono dwie jego nowe opery: *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* (kwiecień 1831) i *Ugo, conte di Parigi* (marzec 1832). W Rzymie natomiast wystawiono *Il furioso all'isola di San Domingo* (styczeń 1833) i *Torquato Tasso* (wrzesień 1833), w Livorno *Otto mesi in due ore* (1833), a we Florencji *Parisina* (marzec 1833). Po sukcesie *Lukrecji Borgii* w 1833 roku reputacja Donizettiego została dodatkowo ugruntowana. Donizetti, idąc śladem Rossiniego i Belliniego odwiedził Paryż, gdzie jego opera *Marin Faliero* została wystawiona w Théâtre-Italien w marcu 1835 roku. Jednakże, w porównaniu z wystawianą w tym samym czasie operą *Purytanie* Belliniego, dzieło Donizettiego wypadło dość blado. 26 września 1835 roku Donizetti wrócił z Paryża, aby nadzorować spektakl *Lucia di Lammermoor*, którego libretto napisał Salvatore'a Cammarano. Później opera ta stała się najsłynniejszą operą Donizettiego i została uznana za szczytowe osiągnięcie tradycji bel canto, co dało jej status podobny do *Normy* Belliniego. To też był specjalnych czas dla Donizettiego. Gioachino Rossini przeszedł na emeryturę, a Vincenzo Bellini zmarł na krótko przed premierą *Lucii di Lammermoor*, pozostawiając Donizettiego jako „jedyne władcę

⁶⁹ H. Weinstock, op. cit. s. 64.

⁷⁰ C. Osborne, op. cit., s. 194–197.

włoskiej opery”⁷¹. Nie tylko pojawiły się sprzyjające warunki do tego, aby Donizetti mógł zdobyć większą sławę jako kompozytor, ale także na całym kontynencie europejskim pojawiło się żywe zainteresowanie historią i kulturą Szkocji. Brutalne wojny i właśnie w Szkocji, a także jej folklor i mitologia urzekły czytelników i publiczność w XIX wieku.

Wraz ze wzrostem sławy Donizettiego rosła też jego aktywność zawodowa. Donizetti otrzymał wiele zleceń od Teatru La Fenice w Wenecji, a po sukcesie *Lucii di Lammermoor* w Théâtre-Italien w Paryżu, zwróciła się do niego także w grudniu 1837 roku Opera Paryska. Jak powiedzieli muzykolodzy Roger Parker i William Ashbrook: “droga do Paryża otworzyła się przed nim” i został pierwszym Włochem, któremu zlecono napisanie prawdziwie wielkiej opery.

1838-1840: wyjazd z Neapolu do Paryża

W październiku 1838 roku Donizetti przeniósł się do Paryża, przysięgając, że nigdy więcej nie będzie miał do czynienia z Teatro San Carlo, po tym, jak król Neapolu zakazał wystawiania *Poliuto*, argumentując, że tak święty temat nie nadaje się na scenę. Donizetti zaferował *Poliuto* Operze Paryskiej pod nazwą *Les Martyrs*. Sztuka została wystawiona w kwietniu 1840 roku i osiągnęła wielki sukces. W 1840 roku Donizetti skomponował *La Militaire*, swoją pierwszą operę napisaną wyłącznie na podstawie francuskiego libretta. Sztuka ta przyniosła mu kolejny znaczący sukces.

1840-1843: między Paryżem, Mediolanem, Wiedniem i Neapolem

Po opuszczeniu Paryża w czerwcu 1840 roku Donizetti napisał 10 nowych oper, choć nie wszystkie zostały wystawione za jego życia. Przed przybyciem do Mediolanu w sierpniu 1840 roku odwiedził Szwajcarię, następnie rodzinne Bergamo, a w końcu Mediolan, gdzie przygotowywał się do pracy nad włoską wersją *Córki pułku*. Przybywszy do Wiednia wiosną 1842 roku z listem polecającym od Rossiniego, Donizetti zaangażował się w próby do *Linda di Chamounix*, której premiera odbyła się z sukcesem w maju tego samego roku. Przybywając ponownie do Paryża pod koniec września 1842 roku, Donizetti wprowadził poprawki do dwóch włoskich oper i otrzymał od Julesa Janina, nowo mianowanego dyrektora Théâtre-Italien, propozycję skomponowania nowej opery. W rezultacie powstała opera komiczna *Don Pasquale*, której premiera została zaplanowana na styczeń 1843 roku. Zagrany po raz pierwszy 3 stycznia *Don Pasquale* odniósł ogromny sukces, a kolejne występy trwały aż do końca marca.

Późne lata

⁷¹ C. Mackerras, *Lucia di Lammermoor* (broszura CD), Sony Classical, 1998, s. 29.

W 1843 roku u Donizettiego pojawiły się objawy kiły i prawdopodobnie choroby afektywnej dwubiegunowej. Allitt stwierdził, że “jego serce było złamane i smutne”⁷². Według Williama Ashbrooka silne zaabsorbowanie pracą w ostatnich miesiącach 1842 roku i przez cały 1843 rok pokazuje, że Donizetti rozpoznał swoje problemy i chciał stworzyć tyle, ile jeszcze mógł⁷³. Po sukcesach odniesionych w Paryżu kontynuował pracę i ponownie udał się do Wiednia, gdzie dotarł w połowie stycznia 1843 roku. W sierpniu 1845 roku kryzys zdrowotny Donizettiego osiągnął apogeum, a lekarze radzili mu, aby całkowicie zrezygnował z pracy, jednocześnie stosując różne środki zaradcze. Stan zdrowia Donizettiego pogarszał się stopniowo, aż do 1848 roku. Donizetti zmarł 8 kwietnia po południu. Pierwotnie został pochowany na cmentarzu Valtesse, ale w 1875 roku jego ciało zostało przeniesione do Bazyliki Santa Maria w Bergamo, w pobliżu grobu jego nauczyciela Simona Mayra.

L'elisir d'amore (Napój miłosny)

L'elisir d'amore (Napój miłosny) to opera komiczna w dwóch aktach kompozytora Donizettiego, z włoskim librettem Felice Romani. Opera miała swoją premierę 12 maja 1832 roku w Teatro Canobbiana w Mediolanie. Odniosła ona wielki sukces i była grana aż 32 razy. Szczególnie godna podziwu jest pomysłowość Donizettiego w zakresie melodii. W operze czasem pojawiają się melancholijne nuty, jednak doskonale komponują się one z ogólnym komediowym stylem spektaklu.

Historia powstania

Napisany w pośpiechu w ciągu sześciu tygodni *L'elisir d'amore* był najczęściej wystawianą operą we Włoszech w latach 1838-1848 i nieprzerwanie utrzymuje się jako stały punkt w międzynarodowym repertuarach operowych. Dziś jest to jedno z najczęściej wykonywanych dzieł ze wszystkich oper Donizettiego. W ciągu pięciu sezonów w latach 2008-2013 *L'elisir d'amore* pojawił się na 13. miejscu listy najczęściej wystawianych oper na świecie Operabase⁷⁴. Liczba nagrań tej opery jest obecnie bardzo duża. W rzeczywistości jest to nietypowy klasyk, ponieważ różni się od większości oper epoki romantyzmu, posiadając wyraźne cechy opery poważnej. Z drugiej strony, podtytuł “melodramma giocoso” nie do końca odpowiada specyficznej treści fabuły i ekspresyjnemu charakterowi muzyki. Bardziej słuszne jest stwierdzenie, że *L'elisir d'amore* należy właśnie do pośredniego gatunku, określanego jako opera semiseria lub comédie larmoyante. Fabuła tej opery prawdopodobnie opiera się na osobistych doświadczeniach Donizettiego, który został zwolniony ze służby wojskowej dzięki

⁷² J. S. Allitt, op. cit., s. 43.

⁷³ W. Ashbrook, op. cit., s. 177–178.

⁷⁴ "Opera Statistics", Operabase, dostęp: 14.09.2013.

hojności pewnej bogatej kobiety. Dzięki temu nie musiał służyć w armii austriackiej, w przeciwieństwie do swojego brata Giuseppe (także słynnego kompozytora).

Historia spektakli

W lutym 1901 roku Enrico Caruso po raz pierwszy zagrał w La Scali Nemorino pod batutą Arturo Toscaniniego. Entuzjastyczna reakcja publiczności sprawiła, że orkiestra i Caruso trzykrotnie powtórzyli „Una furtiva lagrima”. Toscanini powiedział po występie: „Jeśli Caruso będzie dalej tak śpiewał, to będzie o nim głośno na całym świecie”⁷⁵.

c) G. Rossini - zarys sylwetki kompozytora i omówienie wybranych fragmentów

Gioachino Antonio Rossini (29 lutego 1792 - 13 listopada 1868) to włoski kompozytor, znany z wielu oper, zwłaszcza komicznych, w tym przede wszystkim *Il barbiere di Siviglia* (*Cyrulika sewilskiego*) (1816), *La cenerentola* (*Kopciuszka*) (1817) i *Semiramidy* (1823). Wśród jego późniejszych dużych oper dramatycznych najbardziej znana była sztuka *Guillaume Tell* (1829)⁷⁶.

Wczesne lata

Ojcem Rossiniego był Giuseppe Rossini, zubożały trębacz, który grał w różnych zespołach i orkiestrach, a matką Anna Gidalini, śpiewaczka ról drugoplanowych. Z powodu zajęć, które wykonywali rodzice, Rossini spędził całe dzieciństwo w teatrze. W wieku 14 lat Rossini wstąpił do Akademii Filharmoniczej w Bolonii (obecnie Conservatorio di Musica GB Martini Bologna) i skomponował swoją pierwszą operę *Demetriusz i Polibiusz* (1806; wystawiona w 1812). W wieku 15 lat nauczył się gry na skrzypcach, waltorni i klawesynie. Często śpiewał publicznie, nawet w teatrze, aby zarobić trochę pieniędzy⁷⁷. Kiedy zaczął zawodzić go głos i nie mógł już śpiewać, Rossini został akompaniatorem, a następnie dyrygentem. Zaczął wtedy zdawać sobie sprawę ze znaczenia niemieckiej szkoły kompozytorskiej i dostrzegł nowe elementy w bogatej muzyce Haydna i Mozarta. Wpływy te odnaleźć można w jego wczesnej kantacie skomponowanej dla Akademii Filharmoniczej, która wystawiła ją w 1808 roku. W ciągu następnych 20 lat (od 1808 r.) Rossini skomponował ponad 40 oper.

Okres włoski

⁷⁵ H. Sachs, *Toscanini: Musician of Conscience*, Liveright, 2017, s. 142-143.

⁷⁶ I. Montanelli, *L'Italia giacobina e carbonara (1789-1831)*, 1972, s. 612.

⁷⁷ R. Osborne, *Rossini*, Oxford University Press, Oxford 2007, s. 4.

Pozostając w zgodzie ze swoimi zainteresowaniami, Rossini poświęcił się popularnemu wówczas gatunkowi – operze buffa. Jego pierwsza opera pt. *La cambiale di Matrimonio (Weksel małżeński)* (1810) została z sukcesem wystawiona w Wenecji, chociaż niezwykła aranżacja orkiestry spowodowała niechęć śpiewaków. Po powrocie do Bolonii skomponował kantatę *La morte di Didone* (1811) w hołdzie rodzinie Mombelli, która obdarzyła go wsparciem, a także dwuaktową operę *L'equivoco stravagante (Dziwaczne nieporozumienie)* (1811) (odniosła znaczący sukces). W następnym roku w Wenecji wystawiono jeszcze jego dwie opery komiczne.

Rossini był prawdziwym twórcą w stylu bel canto, kwiecistych melodii. W swoich dziełach ożywiał ansamble i finały, stosował nietypowe rytmy, przywrócił orkiestrze jej należne miejsce i sprawił, że to śpiewacy służyli muzyce. W 1812 roku Rossini skomponował oratorium *Ciro in Babilonia, ossia La caduta di Baldassarre (Cyrus w Babilonii)* i kolejną operę komiczną *La scala di seta (Jedwabna drabinka)*. W tym samym roku Marietta Marcolini, która śpiewała już w operach Rossiniego i interesowała się młodym kompozytorem, poleciła Rossiniego mediolańskiej La Scali. W ramach umowy z La Scala, Rossini napisał *La pietra del paragone (Kamień probierczy)* (1812), czyli dzieło zapowiadające jego przyszłą sławę. W epilogu swojej opery Rossini po raz pierwszy zastosował specjalny efekt *crescendo*, który później wykorzystywany był przez niego bardzo bezkrytycznie, a nawet można powiedzieć, że był wręcz nadużywany⁷⁸. Dotychczasowe doświadczenia Rossiniego w tworzeniu siedmiu oper i kilku kantat, a także bliski kontakt z teatrem dał mu prawdziwy wgląd w pracę kompozytora i pozwolił mu na przystąpienie do prac nad swoimi głównymi dziełami. Wenecja, najbardziej zachwycające miasto we Włoszech, miało zapewnić mu prawdziwą chwałę. Po skomponowaniu dla teatru San Moisè komedii *Signor Bruschino (Pan Bruschino)* (1813), Rossini napisał dla teatru La Fenice swoją pierwszą operę poważną *Tancredi (Tancred)* (1813), w której podjął próby reformy opery seria (opera poważna z XVIII w.), tworząc prawdziwie dramatyczne dzieło. Żywa i melodyjna opera *Tancredi* odniosła natychmiastowy sukces, a w całym mieście rozbrzmiewała jej słynna melodia „Di tanti palpiti”. Zaraz potem nastąpił sukces *L'Italiana in Algeri (Włoszki w Algierze)* (1813), która była kolejnym krokiem na drodze do udoskonalenia opery komicznej. Sukces tych dwóch dzieł otworzył Rossiniemu drogę do La Scali. Po skomponowaniu *Aureliano in Palmira (Aurelian w Palmirze)* Rossini zyskał uznanie wśród śpiewaków, jednak dzieło to nie odniosło większego sukcesu. Następnie Rossini napisał *Il turco in Italia (Turka we Włoszech)* (1814) dla Mediolańczyków i kantatę dla księżnej Belgioioso. Kolejne dzieło Rossiniego pt. *Sigismondo (Zygmunt)* (1814) okazało się porażką. Sława Rossiniego wkrótce dotarła do Neapolu, gdzie największym impresario operowym był Domenico Barbaia, były kelner, który dorobił się fortuny na grach hazardowych i prowadzeniu

⁷⁸ A. Kendall, *Gioacchino Rossini: The Reluctant Hero*, Victor Gollancz, Londyn 1992, s. 16.

kasyn, a potem na prowadzeniu dwóch wspaniałych teatrów w Neapolu. Zdając sobie sprawę z rosnącej sławy Rossiniego, Barbaia udał się do Bolonii, aby zaoferować mu kontrakt. Rossini był pod wrażeniem warunków kontraktu, które obejmowały pisanie dwóch oper rocznie i gwarancje Barbaia (milionera, a nie zwykłej czwartorzędnej trupy na skraju bankructwa). Rossini zgodził się bez wahania. Najlepszą wykonawczynią teatrów Barbaia była znakomita śpiewaczka Isabella Colbran. Pierwsza opera, w której śpiewała Isabella Colbran, *Elisabetta, regina d'Inghilterra (Elżbieta, królowa Anglii)* (1815), odniosła ogromny sukces. Rossini bardzo podziwiał Colbran i wkrótce się w niej zakochał. Sukces *Elżbiety, królowej Anglii* skłonił Rzym do zaproszenia Rossiniego na występ podczas karnawału w 1816 roku. Pierwsza rzymska opera Rossiniego nie odniosła jednak sukcesu, tak samo jak jego druga opera *Il barbiere di Siviglia (Cyrulik sewilski)* (1816, pierwotnie opera zatytułowana *Almaviva*). Mieszkańcy Rzymu, którzy znali i kochali operową adaptację sztuki Pierre-Augustina Carona de Beaumarchais autorstwa Giovanniego Paisiello, nie polubili nowej wersji Rossiniego, ale kiedy została ona wystawiona w innym miejscu we Włoszech, odniosła ogromny sukces. Ukończone w niecałe trzy tygodnie dzieło jest niezwykle kreatywnym i innowacyjnym dziełem, które od tamtej pory cieszyło się wielką sympatią miłośników opery. Kolejne dzieło Rossiniego to *La cenerentola (Kopciuszek)* (1817). Podobnie jak w *Cyruliku sewilskim*, w *Kopciuszku* główną rolę grała mezzosopranistka, choć obie role zwykle śpiewał sopran, jednak nie przeszkodziło to obu dziełom w odniesieniu sukcesu. Pomiędzy tymi dwiema operami komicznymi znalazła się opera *Otello* (1816). Oparta na sztuce Williama Szekspira opera zdominowała scenę, dopóki nie została zastąpiona przez wielką operę Giuseppe Verdiego o tym samym tytule. Kolejne dzieło Rossiniego – *La gazza ladra (Sroka złodziejka)* (1817) to półpoważne dzieło, które odniosło wielki sukces w Mediolanie⁷⁹. *Armida*, czyli wielka opera wymagająca trzech tenorów i dramatycznego sopranu, miała swoją premierę w 1817 roku. Rossini znalazł śpiewaków, którzy pasowali do skomponowanej przez niego muzyki. Byli to: Colbran, tenor Manuel del Popolo García, bas Filippo Galli i kontralt Benedetta Pisoni (niezrównana artystycznie). Była to stała grupa wykonawcza Rossiniego, która wyniosła technikę bel canto na wyższy poziom. *La donna del lago (Dziewica z jeziora)* (na podstawie wiersza „Pani Jeziora” Waltera Scotta) nie odniosła sukcesu podczas premiery w 1819 roku, jednak zaraz potem szybko zyskała powszechne uznanie. Po skomponowaniu kilku mniej lub bardziej udanych dzieł, Rossini wyjechał z Neapolu do Wiednia z Colbran (zaraz po ślubie), chcąc poznać Ludwiga van Beethovena. Rossini czuł się jednak rozczarowany sytuacją finansową kompozytora *Fidelia* w Wiedniu i wrócił do Wenecji. Tam próbował z pomocą opery *Semiramide* (1823) otworzyć nowy rozdział w swojej włoskiej karierze. Jednak konserwatywni Wenecjanie nie rozumieli tej zdumiewającej opery, która

⁷⁹ S. Ricciardi, *Gli oratorii di Haydn in Italia nell'Ottocento*, Il Saggiatore Musicale, 2003, s.56.

stanowiła najdłuższe i najbardziej ambitne dzieło Rossiniego. Z tego powodu postanowił, że nie napisze już ani jednej nuty dla swoich rodaków i zdecydował się opuścić Włochy.

Okres paryski

W listopadzie 1823 roku Rossini przybył do Paryża i został tam ciepło przyjęty. Pod koniec roku odwiedził Londyn, gdzie dyrygował, a jego żona śpiewała. Spotkał się także z królem Jerzym IV. Po powrocie do Paryża sprawił, że starsi kompozytorzy czuli się zawstydzeni. Paryscy wydawcy muzyczni, bracia Escudier, tak opisali Rossiniego: “Miał wtedy 31 lat, był w kwiecie wieku. Z jego twarzy biła szlachetność i życzliwość. Jego subtelne, bystre, przenikliwe oczy przyciągały ludzi. Jego uśmiech, jednocześnie życzliwy i srogi, odzwierciedlał cały jego temperament. Wyraźna linia ostrego nosa, duże i wydatne czoło, przedwcześnie cofająca się linia włosów, czarne bokobrody okalające owalną twarz – wszystko to tworzyło męską i czarującą urodę. Ma dziwnie ukształtowane dłonie, kokieteryjnie eksponowane przez mankiety. Ubierał się prosto. W swoich raczej skromnych niż eleganckich ubraniach wyglądał jakby dopiero przybył z podróży i wjechał do stolicy.” Ostatnia opera RW tym czasie nadano mu przydomek “Monsieur Crescendo”, a wielu młodych ludzi wyrażało dla niego swój podziw. Paryż był wówczas centrum świata i Rossini o tym wiedział. Po wystawieniu niektórych swoich dzieł, skomponował *Podróż do Reims*, czyli inscenizowaną kantatę na koronację Karola X⁸⁰. Rossini przez długi czas chciał zmienić swój styl, to znaczy zastąpić względną sztuczność i obojętność wspaniałych oper autentycznym i mocnym śpiewem. Aby osiągnąć ten cel, musiał zreformować orkiestrę i nadać większą wagę chórowi. W rezultacie powstało *Le Siège de Corinthe* (1826), będące zmodyfikowaną wersją wcześniejszego *Maometto II* (1820). Dzieło zdobyło pochwały od słynnego kompozytora Hectora Berlioza. Po *Le Siège de Corinthe* pojawiły się *Moïse* (1827) i *Le Comte Ory* (1828), czyli opera komiczna zaadaptowana do stylu opery francuskiej. Rossiniego – *Guillaume Tell* opowiadała o nacjonalizmie i wolności. Skomponowana przez niego muzyka bardzo pasowała do tego wzniosłego tematu, sprawiając, że paryska publiczność oklaskiwała go entuzjastycznie. Poprzez to dzieło, Rossini odpowiedział wszystkim swoim krytykom w najbardziej elegancki sposób. Potem, w wieku 37 lat, Rossini postanowił nie pisać już żadnych dzieł dla teatrów. *Guillaume Tell* była pierwotnie pierwszą z pięciu oper dla teatru, ale nowy rząd po rewolucji 1830 roku zawiesił kontrakt Rossiniego. Powód, dla którego Rossini praktycznie przestał pisać muzykę, nadal pozostaje w sferze spekulacji. Niektórzy uważają, że był to wynik jego słynnego lenistwa, a inni wskazują na wrogie nastawienie paryżan do jego dzieł i wynikającą z tego urazę Rossiniego. Istnieją również informacje, że po usłyszeniu

⁸⁰ A. Kendall, op. cit., s. 125.

Gilberta Dupreza, który w *Guillaume Tell* po raz pierwszy zaśpiewał wysokie C w sposób romantyczny postanowił, że nie będzie komponował, ponieważ nie wyobrażał sobie swojej muzyki wykonywanej w taki sposób. Innym powodem mogła być także zazdrość o sukces kompozytora operowego Giacomo Meyerbeera w Paryżu⁸¹. W 1845 roku zmarła Colbran. W 1847 roku Rossini poślubił Olympe Pélissier. Na emeryturze napisał kilka dzieł religijnych i wrócił do swojego ulubionego gatunku z początków kariery, czego owocem był *Stabat Mater* (1832) i *Petite messe solennelle* (1864). Napisał też kilka pieśni i utworów fortepianowych, ale nigdy nie zgodził się na ich publikację⁸². Po pobycie we Włoszech Rossini wrócił do Paryża w 1855 roku i nigdy już go nie opuścił. Jego rodzice nie żyli, jego nowa żona nie była tak wymagająca jak poprzednia, a on sam stał się bogatym człowiekiem. Mając zapewnioną emeryturę, Rossini odłożył pracę na bok i wybrał słodycz życia. Znany był ze swojego błyskotliwego dowcipu i poczucia humoru. W swoim domu w Paryżu, a później w willi w Passy, Rossini urządzał kolacje, w których uczestniczyło wiele znakomych postaci kręgów muzycznych i literackich połowy XIX wieku. W 1860 roku odwiedził go słynny niemiecki kompozytor Ryszard Wagner, który uwiecznił rozmowę z Rossinim w swoim tekście „Eine Erinnerung an Rossini”. Przez wiele lat Rossini był pamiętany niemal wyłącznie dzięki granemu często *Cyrulikowi sewilskiemu* i sporadycznym wznowieniom *Guillaume'a Tella*. Jednakże od lat 50. XX w. coraz więcej jego oper było wznawianych, zwłaszcza na Festiwalu Rossiniego. Opery te prawie zawsze były dobrze przyjmowane zarówno przez publiczność, jak i krytyków.

Il Barbiere di Siviglia (Cyrulik sewilski)

Il Barbiere di Siviglia (Cyrulik sewilski) to jedna z najśłynniejszych oper Rossiniego. Jest to adaptacja sztuki Pierre-Augustina Carona de Beaumarchais pod tym samym tytułem. Pierwsza teatralna adaptacja *Cyrulika sewilskiego* została wystawiona już w 1775 roku i odniosła natychmiastowy sukces wśród publiczności, ponieważ dotyczyła tematu bliskiego ówczesnej burżuazji, oferując lekką, ale skuteczną satyrę, odzwierciedlającą optymizm epoki. Wraz z *Le nozze di Figaro (Weselem Figara)* (1784) i mniej znanym *La madre colpevole* (1792) dzieło Beaumarchais stanowi część trylogii opartej na tej samej grupie postaci. W późniejszych wiekach kilku kompozytorów, w tym Giovanni Paisiello i Francesco Morlacchi, stworzyło swoje adaptacje tych dzieł. *Il barbiere di Siviglia (Cyrulik sewilski)* Paisiello z Neapolu został ukończony wcześniej niż wersja Rossiniego i został później przez nią wyparty. Mimo to wersja Paisiello odniosła duży sukces jak na swoje czasy i była wystawiana wiele razy w całej Europie między XVIII a XIX wiekiem. Istnieje również wersja Morlacchiego, oparta na scenariuszu

⁸¹ G. Servadio, *Rossini*, Constable, Londyn 2003, s. 48.

⁸² R. Osborne, *Rossini's life*, "The Cambridge Companion to Rossini, Cambridge University Press", Cambridge 2004, s. 159.

wykorzystanym przez Paisiello. Ostatecznie *Il barbiere di Siviglia* Rossiniego stał się jedną z jego najsłynniejszych i najczęściej wystawianych oper, przeżywając różne adaptacje tej samej historii. Stary świat, reprezentowany przez konserwatywnego Morlacchiego i nieco bardziej śmiałego, lecz nie do końca klarownego Paisiello stopniowo ustępował miejsca nowoczesnemu stylowi Rossiniego. *Il Barbiere di Siviglia* Rossiniego miał swoją premierę 20 lutego 1816 roku na scenie Teatro Argentina w Rzymie⁸³. Można się zastanawiać, dlaczego Rossini zdecydował się powrócić do tego tematu, pomimo zacieklej rywalizacji z Paisiello, który był wtedy uznawany za jednego z najbardziej uznanych mistrzów muzyki w ówczesnej tradycji neapolitańskiej. Kosztowało to Rossiniego przysłowiowe fiasko debiutu, jednak Rossini był tak pewny swoich umiejętności, że jego opera wkrótce odniosła sukces. Choć *Cyrulik* Rossiniego nie odbiegał zbyt od wersji Beaumarchais i Petroselliniego, to Rossini zyskał wielki rozgłos dzięki swojemu nowatorskiemu stylowi i wprowadzeniu nowoczesnych akcentów do dobrze znanej i często wystawianej opery. Klasyczna kawatyna, w momencie pojawienia się Rosiny, stała się najpopularniejszym fragmentem całego *Il Barbiere di Siviglia*. Podobnie „L'aria della vipera” i „della calunnia” Don Basilio, stały się utworami wywołującymi silne emocje u publiczności. Rossini skutecznie wykorzystał również swoje słynne crescendo, przesuwając granice tradycyjnej opery komicznej, uzyskując bardzo nowoczesną, zabawną komedię⁸⁴. W operze tej zachowały się jednak także ślady tradycyjnych elementów, zwłaszcza w akcie drugim. Przykładem może być motyw przebierania się za kogoś innego, efekt „sztuki wewnątrz sztuki”, a także lekcja śpiewu, będąca jednym z najbardziej typowych przykładów muzyki scenicznej⁸⁵. Ze względu na swoją sławę *Il barbiere di Seviglia* przechodził przez lata różne zmiany. Dopiero w ostatnich dziesięcioleciach zaczęto szanować i dochodzić poprzez studia jaki był pierwotny zamysł Rossiniego wobec sztuki, starając się przywrócić wierność oryginałowi. Należy zaznaczyć, że *Il barbiere di Seviglia* jest najczęściej wznawianą i odnoszącą największe sukcesy operą z całego zachowanego repertuaru operowego Rossiniego.

Rozdział II – Głos bas barytonowy – omówienie klasyfikacji głosów ze szczególnym uwzględnieniem głosu bas barytonowego

⁸³ G. Casaglia, *Il barbiere di Siviglia, 20 February 1816*, „L'Almanacco di Gherardo Casaglia”, 2005, s. 23.

⁸⁴ H. Weinstock, *Rossini: A Biography*, Knopf, Nowy Jork 1968, s. 366.

⁸⁵ A. Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, Rowman and Littlefield, New Jersey 1978, s. 644.

a) Klasyfikacja głosów jako przyporządkowanie konieczne w prawidłowej obsadzie partii

Klasyfikacja głosów jest najsilniej kojarzona z europejską muzyką klasyczną, chociaż terminologia używana w tej klasyfikacji jest używana również w innych krajach na świecie. Śpiewacy wybierają utwory, które pasują do ich głosu. Pomimo, że niektórzy śpiewacy, tacy jak Enrico Caruso, Rosa Ponselle, Joan Sutherland, Maria Callas, Jessye Norman, Ewa Podleś czy Plácido Domingo dysponują głosami pozwalającymi im na śpiewanie szerokiego repertuaru, to jednak nadal jest to zgodne z możliwościami głosu i wymogami danego repertuaru. Niektóre artystki, takie jak Shirley Verrett, czy Grace Bumbry zmieniły przyporządkowanie do rodzaju głosu, a co za tym idzie repertuar. Mozart napisał wiele swoich ról dla konkretnych śpiewaków, a dopiero potem pojawiła się kodyfikacja, w oparciu o praktykę sceniczną. W pedagogice wokalne stosuje się przyporządkowanie do rodzaju głosu, choć inaczej dzieje się to na etapie kształcenia, a później śpiewu zawodowego. Głosy kobiece dzieli się zazwyczaj na trzy grupy: sopran, mezzosopran i kontralt. Głosy męskie natomiast dzieli się zwykle na cztery grupy: kontratenor, tenor, baryton i bas. W przypadku głosu przed okresem dojrzewania stosuje się też termin – dyszkant. W każdej z tych głównych kategorii istnieją podkategorie, które identyfikują określone cechy wokalne, takie jak koloratura czy ciężar głosu⁸⁶, które są pomocne w procesie rozróżniania głosów⁸⁷. Oczywiście jak każda klasyfikacja nie może ona wyczerpywać wszystkich ewentualności. Pojawiają się głosy tzw. Zwischenfach (głosy pomiędzy – tłum. wł.), które są na pograniczu dwóch Fachów.

W procesie kształcenia każdy z pedagogów musi zwrócić uwagę na wiele elementów jak: skalę, tessiturę, barwę i dźwięki przejściowe, znane jako *passaggio*, a także cechy fizyczne, wymowę, długość fałdów głosowych. Błędna klasyfikacja głosu śpiewaka jest bardzo niebezpieczna. Może doprowadzić do uszkodzenia wrażliwego instrumentu, a co za tym idzie skrócenia kariery wokalne, a także utraty piękna głosu i swobody śpiewu. Niektóre z tych niebezpieczeństw nie są natychmiastowe. Głos ludzki jest dość elastyczny, zwłaszcza w okresie wczesnej dorosłości, dlatego uszkodzenia mogą nie pojawiać się przez wiele miesięcy, a nawet lat. Niestety, ten brak widocznej natychmiastowej szkody może spowodować, że śpiewacy

⁸⁶Waga wokalna odnosi się do odczucia „lekkości” lub „ciężkości” śpiewającego głosu. Takie postrzeganie jakości dźwięku jest jednym z głównych wyznaczników klasyfikacji głosów w muzyce klasycznej. „Lżejszy” głos często kojarzy się ze słowem „liryczny” i jest on zazwyczaj wyrazisty i giętki. „Cięższe” głosy są często kojarzone ze słowem „dramat” i są mocniejsze, bogatsze i bardziej dojrzałe. Ciężar głosu wpływa również na jego elastyczność. Cięższe głosy zwykle gorzej radzą sobie z wykonaniem bogatych pasażów koloraturowych niż lżejsze głosy, ponieważ ich ciężar i siła kolidują z elastycznością. Podobnie podczas tworzenia dramatycznych postaci, częściej bierze się pod uwagę większe orkiestry, ponieważ większe grupy instrumentów potrafią łatwiej stworzyć dramatyczne dźwięki.

⁸⁷ J. McKinney, *The Diagnosis and Correction of Vocal Faults*, Genovex Music Group, 1994, s. 96.

rozwiną złe nawyki, które z czasem spowodują nieodwracalne uszkodzenia głosu. Śpiewanie poza naturalnym zakresem głosu może poważnie nadwyrężyć krtań. Dowody kliniczne wskazują, że śpiewanie w skali, która jest zbyt wysoka lub zbyt niska może powodować nieodwracalne uszkodzenia.⁸⁸ Zdaniem nauczycielki wokalne Margaret Greene: “Wybór prawidłowego naturalnego zakresu głosu ma ogromne znaczenie w śpiewie, ponieważ poszerzenie zakresu skali wymaga starannej praktyki. Nawet wyszkolonego głosu nie należy przepracowywać.”⁸⁹ Śpiewanie na obu krańcach skali głosu może spowodować pewne uszkodzenia, jednak prawdopodobieństwo wystąpienia uszkodzeń wydaje się znacznie większe w przypadku górnych rejestrów. Dowody medyczne wskazują, że nieprawidłowe śpiewanie może powodować powstawanie guzków śpiewaczych. W zależności, czy jest to tylko początek, czy tzw. twarde guzki, pojawia się konieczność interwencji chirurga. Bardzo trudno jest zachować urodę głosu, elastyczność po poważnej operacji. Tworzą się też niedobre nawyki, których bardzo trudno się pozbyć. Proces tzw. „leczenia” głosu to długofalowe działanie, leczące także powstałe stany lękowe, które obniżają możliwość swobodnego podpierania.

Niebezpieczeństwa związane z szybkim zaklasyfikowaniem

Wielu pedagogów wokalnych ostrzega przed wieloma niebezpieczeństwami związanymi z błędnym przyporządkowaniem lub zbyt szybką oceną, nieuwzględniającej rozwoju skali, wolumenu, lub talentu do pewnego typu repertuaru. Pedagog wokalny William Vennard powiedział: “Nigdy nie odczuwam pilnej potrzeby klasyfikowania początkującego ucznia. Tyle przedwczesnych diagnoz okazało się błędnych, a dalsze dążenie do źle obranego celu może być krzywdzące dla ucznia i krępujące dla nauczyciela. Najlepiej zacząć od środkowej części głosu i poruszać się w górę i w dół, aż dźwięk sam się uporządkuje.”⁹⁰

Większość pedagogów wokalnych uważa, że zanim dokona się klasyfikacji głosu, należy wyrobić dobre nawyki wokalne w komfortowym zakresie skali. Kiedy techniki: oddychania, fonacji, rezonansu i artykulacji zostaną odpowiednio wypracowane w takiej komfortowej przestrzeni, wyłoni się prawdziwa jakość głosu i będzie można bezpiecznie badać jego górne i dolne granice. Dopiero wtedy można próbować dokonać wstępnej klasyfikacji i zacząć wprowadzać poprawki w miarę rozwoju głosu. Wielu pedagogów wokalnych sugeruje, aby nauczyciele zaczęli od założenia, że głos ma średnią klasyfikację, dopóki nie zostanie udowodnione, że jest inaczej. Powodem tego jest to, że większość osób posiada średnie głosy, zatem przy takim podejściu prawdopodobieństwo błędnego sklasyfikowania lub uszkodzenia

⁸⁸ M. Cooper, *Modern Techniques of Vocal Rehabilitation*, Charles C. Thomas, 1973, s. 58.

⁸⁹ M. Greene, M. Lesley, *The Voice and its Disorders*, John Wiley & Sons, 2001.

⁹⁰ W. Vennard, *Singing: The Mechanism and the Technique*, Carl Fischer, 1967, s. 65.

głosu jest mniejsze.⁹¹.

b) Rodzaje głosów męskich

Kontratenor

Chociaż kontratenor jest niemal zawsze uznawany za kategorię głosu, nie jest to rodzaj głosu w ścisłym tego słowa znaczeniu. Z wyjątkiem kilku bardzo rzadkich głosów (np. amerykański sopran męski Michael Maniaci lub śpiewacy z różnymi zaburzeniami, takimi jak zespół Kallmanna⁹²) kontratenorzy na ogół śpiewają techniką falsetową, czasami używając swojego naturalnego głosu do śpiewania najniższych nut. Głos kontratenora jest zatem produktem zastosowania określonego podejścia technicznego, a nie wynikiem czynników biologicznych, które determinują inne typy głosów. Czynniki te obejmują długość i grubość fałdów głosowych oraz inne współczynniki proporcji krtani⁹³. Wszyscy kontratenorzy, z wyjątkiem wspomnianych wcześniej rzadkich przykładów, również należą do tradycyjnej kategorii głosów męskich, takich jak baryton i bas⁹⁴. Wielu śpiewaków kontratenorowych wykonuje obecnie role napisane dla kastratów z barokowych oper. Historycznie istnieje wiele dowodów na to, że kontratenor (przynajmniej w Anglii) odnosił się również do bardzo wysokiego głosu tenorowego, francuskiego odpowiednika *haute-contre*. Do około 1830 roku wszystkie męskie głosy wykorzystywały w swoim górnym zakresie techniki falsetowe. Kontratenor ma zakres skali – g – a” -Podtypy głosów kontratenorowych: kontratenorzy są dzieleni na trzy podkategorie: męski sopran (*sopranista*), *haute-contre* i kastrat (wł. *castrato*). Ostatni prawdziwy śpiewak-kastrat, Alessandro Moreschi, zmarł w 1922 roku⁹⁵.

Tenor

Tenor to nazwa męskiego głosu, o skali wokalne między kontratenorem a barytonem. Tenor jest najwyższym głosem męskim osiągalnym rejestrem piersiowym. Skala typowego tenora waha się od c – c”.

Podtypy tenorów: głos tenorowy często dzieli się na różne podkategorie w oparciu o skalę, kolor, barwę i wolumen głosu, a także biegłość i giętkość głosu. Wyróżnia się osiem następujących

⁹¹ B. Smith, *Choral Pedagogy*, Plural Publishing, 2005, s. 55.

⁹² Zespół Kallmanna jest najczęstszą postacią izolowanego niedoboru gonadotropin. Choroba występuje rodzinnie, zazwyczaj u kilku jej męskich przedstawicieli. Leczenie zespołu Kallmanna polega na przewlekłym podawaniu testosteronu. https://www.poradnikzdrowie.pl/zdrowie/choroby-genetyczne/zespol-kallmanna-przyczyny-objawy-leczenie-aa-SQZJ-EwPX-eWi6.html#google_vignette

⁹³ G. F. Welch, D. M. Howard, J. Nix, *The Oxford Handbook of Singing*, Oxford University Press, 04.04.2019, s. 972.

⁹⁴ M. Hoch, *A Dictionary for the Modern Singer*, Scarecrow Press, 28.04.2014, s. 45.

⁹⁵ R. Boldrey, *Guide to Operatic Roles and Arias*, Caldwell Publishing, 1994, s. 98.

podkategorii: tenorino, tenore contraltino, tenor lekki (leggero tenor lub tenore di grazia), tenor liryczny (tenore lirico), tenore lirico spinto lub lirico drammatico, tenor dramatyczny (tenore drammatico o di forza), heldentenor i barytenor⁹⁶. Znani tenorzy to Enrico Caruso, Juan Diego Flórez, Alfredo Kraus, Luciano Pavarotti, Plácido Domingo i José Carreras.

Baryton

Baryton to głos męski, mieszczący się w środkowym zakresie skali głosu. Jest to głos pośredni między tenorem a basem, pokrywający się z ich rejestrami. Jest to najczęstszy głos występujący u mężczyzn. Skala barytonu: typowy zakres głosu barytonowego H – a' Chociaż zakres barytonu pokrywa się w części z zakresem tenorowym i basowym, to baryton jest niższy niż tenor i wyższy niż bas. Podtypy głosu barytonowego: baryton często dzieli się na podkategorie w oparciu o skalę, kolor, barwę i wolumen głosu, a także biegłość i giętkość głosu. Występuje dziewięć następujących podkategorii: baritono leggero (baryton lekki), baritono lirico (baryton liryczny), baryton bel canto lub baryton koloraturowy, kavalier bariton, helden baritone (baryton heroiczny), baritono verdiano, baritono drammatico (baryton dramatyczny), baryton szlachetny.

Bas

Bas to najniższy głos męski, posiadający najniższą skalę ze wszystkich głosów. Skala basu: typowy zakres głosu basowego D – f' Podtypy głosu basowego: bas jest często dzielony na różne podkategorie w oparciu o skalę, kolor, barwę i wolumen głosu, a także biegłość i giętkość głosu. Wyróżnia się sześć podkategorii: basso profondo, basso buffo, bel canto bass, basso cantante, basso drammatico (bas dramatyczny) i basso-baritono (bas-baryton)⁹⁷.

c) Bas – baryton – głos o szczególnych możliwościach pod względem wokalnym i aktorskim

Bas-baryton to wysoki bas lub niski, baryton. Jego zakres wokalny mieści się między barytonem a basem; posiada pewne cechy wspólne z prawdziwym barytonem. Termin 'bas-baryton' powstał pod koniec XIX wieku, aby opisać szczególny rodzaj głosu wymaganego do zaśpiewania trzech wagnerowskich ról: tytułowej postaci z *Holendra tulacza*, Wotana/Wędrowca

⁹⁶ R. Boldrey, op. cit., s. 33.

⁹⁷ Bas-baryton (basso-baritono) można sklasyfikować zarówno jako baryton, jak i bas.

z *Der Ring Nibelungen* (*Pierścień Nibelunga*) i Hansa Sachsa ze *Die Meistersänger von Nürnberg* (*Śpiewaków norymberskich*). Wagner nazwał te role “Hoher Bass” (wysoki bas – tłum.wł.). Śpiewak bas-barytonowy wyróżnia się dwiema charakterystycznymi cechami. Po pierwsze, musi umieć swobodnie śpiewać w zakresie barytonowym. Po drugie, musi mieć dojrzały rezonans w niskich rejestrach. Bas-barytonu nie należy mylić z jego wokalnym “kuzynem” - baritono verdiano. Ten typ włoskiego głosu barytonowego ma jaśniejszą barwę i nieco wyższy zakres niż bas-baryton. Oprócz oper Giuseppe Verdiego, role napisane dla takich głosów można odnaleźć w operach komponowanych po 1830 roku przez Donizettiego, Ponchiello, Massenet i Pucciniego, a także w operach werystycznych. Termin ‘bas-baryton’ można mniej więcej uznać za synonim ‘basso cantante’ z włoskiej klasyfikacji wokalne. Na przykład w repertuarze Verdiego, rola Filipa II w *Don Carlosie* jest często śpiewana przez bas-baryton, podczas gdy Ferrando w *Il Trovatore* jest śpiewany przez prawdziwy bas, mimo że obaj bohaterowie mają bardzo podobne zakresy wokalne. W operze *Pelleas i Melisanda* Debussy'ego, postać Golauda, grana przez belgijskiego bas-barytona Hectora Dufranne'a⁹⁸, sytuuje się pomiędzy Pelleasem (wysoki baryton) a Arkelem (bas). Niektóre klasyczne role barytonowe Mozarta, takie jak Don Giovanni, Figaro czy Guglielmo (stworzone przed upowszechnieniem się terminu ‘baryton’) są czasami grane przez bas-baryton. Opery Savoy⁹⁹ Gilberta i Sullivana¹⁰⁰ zwykle przedstawiały komiczną postać bas-barytonową, stworzoną na potrzeby członka firmy D'Oyly Carte, Richarda Temple'a¹⁰¹. W klasyfikacji głosów wyróżnia się także typ głosu, który określany jest jako wyspecjalizowany w śpiewaniu opery komicznej: basso buffo. Jest to “lekki” i żywy głos o szerokim zasięgu, który wykorzystywany jest w rolach komicznych. Basso buffo to termin używany w operze do określenia basowego głosu charakterystycznego dla komicznych ról. Osoba wykonująca tę rolę zwykle odznacza się głębokim, pełnym i elastycznym głosem, który umożliwia zarówno śpiewanie niskich dźwięków, jak i wykonywanie szybkich, humorystycznych pasażów.

Można określić specyfikę takiego rodzaju głosu w zależności od niektórych cech:

- elastyczność - zdolność do szybkiego i płynnego przechodzenia między różnymi

⁹⁸ Hector Dufranne (25 października 1870 - 4 maja 1951) był belgijskim śpiewakiem bas-barytonowym, o długiej karierze zawodowej (występował na scenach operowych w Europie i Stanach Zjednoczonych przez ponad czterdzieści lat). Podziwiany za śpiew i aktorstwo, Dufranne wystąpił w wielu światowych premierach. Najbardziej godna uwagi była rola Golauda w „Pelléas et Mélisanda” Claude'a Debussy'ego, wystawiana w Théâtre de l'Opéra-Comique w 1902 roku. Później wystąpił w tym teatrze jeszcze 120 razy. Jego szeroki zakres wokalny i bogaty rezonans pozwalał mu śpiewać różne role, w tym role w operach francuskich, niemieckich i włoskich.

⁹⁹Opera Savoy to popularna pod koniec XIX wieku w Wielkiej Brytanii opera o charakterze ironicznej komedii.

¹⁰⁰Wyrażenie "Gilbert i Sullivan" odnosi się tu do współpracy wiktoriańskiego dramaturga Williama S. Gilberta i angielskiego kompozytora Arthura Sullivana. W ciągu 25 lat współpracy (1871-1896) stworzyli wspólnie 14 operetek, z których najsłynniejsze to „H.M.S. Pinafore”, „The Pirates of Penzance” i „The Mikado”.

¹⁰¹ Richard Barker Cobb Temple (2 marca 1846 - 19 października 1912) był angielskim śpiewakiem operowym, aktorem i reżyserem teatralnym. Najbardziej znany był z ról bas-barytonowych w słynnej serii oper komicznych Gilberta i Sullivana.

zakresami dźwięków, co jest kluczowe dla humorystycznych efektów w operze

- ekspresja aktorska - oprócz umiejętności wokalnych, bas buffo musi wykazywać zdolności aktorskie, aby skutecznie grać sceny humorystyczne i bawić publiczność
- dobra dykcja: jasność i precyzja w wymowie są istotne, aby żarty i komiczne fragmenty tekstów były zrozumiałe dla widowni
- umiejętność improwizacji - często od basów buffo oczekuje się umiejętności improwizacji, zarówno wokalne, jak i aktorskiej, aby dostosować się do dynamiki przedstawienia i reakcji publiczności

Postacie basy buffo pojawiają się w wielu znanych operach, takich jak Leporello w *Don Giovannim* Mozarta czy Doktor Dulcamara w *L'elisir d'amore* (Napoju miłosnym) Donizettiego. Głos taki jest niezwykle ważny dla komediowego aspektu opery, dodając lekkości i zabawy fabule. Ze względu na te cechy w przeszłości bas-buffo był również nazywany lekkim basem (basso leggero). Choć bas-buffo jest uważany za podkategorię basu, to operowe role na taki głos są często wykonywane przez śpiewaków bas-barytonowych, ze względu na zbliżony zakres skali obu głosów. Krótko mówiąc, bas-baryton to dźwięczny i głęboki głos basowy, którym można równocześnie śpiewać w skali barytonowej. Ujmując rzecz jeszcze prościej, bas-baryton to głos o zakresie i barwie między basem a barytonem. Skala głosu wymagana dla bas-barytonu może się znacznie różnić w zależności od roli, przy czym niektóre partie są mniej wymagające niż inne. Wielu śpiewaków bas-barytonowych również regularnie sięga po repertuar barytonowy, w tym np. Leopold Demuth, Georges Baklanoff, Rudolf Bockelmann, George London, Thomas Stewart, James Morris, czy Bryn Terfel.

Rozdział III – analiza wybranych fragmentów wraz z uwzględnieniem problemów wokalnych w połączeniu z zadaniami scenicznymi.

a) G. Rossini – arie i wybrane duety

Analiza arii don Bartolo “La calunnia è un venticello”

Rossini napisał wiele zachwycających utworów dla głosu bas-buffo, w tym np. arię Basilia pt. “La calunnia è un venticello”. Od strony ekspresji można byłoby opisać ją następująco: aria rozpoczyna się delikatnym powiewem wiatru, następnie przechodzi w muzyczny huragan, a kończy się niemalże hukiem armatnim. Opiekun Rozyny, Don Bartolo, jest zdeterminowany, by wykorzystać swoją pozycję i poślubić podopieczną. Wyczuwając obecność zalotnika - konkurenta, postanawia natychmiast przedsięwziąć odpowiednie kroki. Jego głównym

sojusznikiem jest Basilio, który opisany został jako “hipokryta”. Pomysł Basilia, by rozpuścić plotki o zalotniku i zmusić go do szybkiego odejścia nie podoba się Bartolo. Scena ta nie wpływa na dalszy rozwój głównej fabuły, jednak dała ona Rossiniemu okazję do stworzenia arii, która muzycznie zarysowuje charakter postaci. Jest to jedna z najbardziej znanych arii basowych w repertuarze operowym, a jej wykonanie jest kluczowe dla postaci Don Basilia, komicznego spiskowca i intryganta. Aria ta pełni rolę wyrazistego portretu kłamstwa i plotki, które rosną i rozprzestrzeniają się. Ma czterotaktowe preludium. Początkowe dźwięki oznaczone są dynamiką “ *p* ” i “ *sotto voce* ”, co odzwierciedla zarówno sposób postępowania jak i charakter postaci, który po cichu i starannie planuje swoje nikczemne posunięcie. (patrz przykład nr 1.takty 1-5) Tempo arii oznaczone jest jako *allegro*. Basilio zaczyna od cichych słów i szeptów, które nawiązują do tykania zegara. Muzyka podąża za słowami Basilio, który aż do dziewiętnastego taktu wyjaśnia Don Bartolo, niemal kaznodziejskim tonem, czym jest oszczerstwo. (patrz przykład nr 1.2.3.4 takty 1-19) Dokładnie opisuje, jak powoli rodzi się plotka, jak stopniowo nabiera coraz większej mocy i wkrada się w ludzkie umysły. Jej złowieszczy obraz nabiera kształtów. Aria rozpoczyna się od powolnego, głębokiego i groźnego motywu w orkiestrze, który od razu ustanawia niepokojący ton. Śpiewak wchodzi z linią "La calunnia è un venticello", co oznacza, że plotka jest jak delikatny wietrzyk. Ta część jest śpiewana w wolnym tempie, co pozwala na wyraźne zaakcentowanie każdego słowa. (patrz przykład nr 2.takty 6-10) Śpiewacy muszą zwracać w tym miejscu uwagę na kontrolowanie barwy, aby odpowiednio dopasować je do rozwijającej się treści.

Przykład nr 1, takty 1-5

The image shows a musical score for the beginning of the aria "La calunnia è un venticello" by Don Basilio. The score is in 4/4 time and marked "Allegro". It includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Bassoon (BASSOON), Violin (Vi.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The vocal line starts with the words "La ca". Annotations include "1. Allegro" in a red box, "sottovoce" in a red box, "p" in a red box, and "La ca" in a yellow box.

Przykład nr 2, takty 6-10

6. I. *p*

Fl.

Ob.

BAS.

lunnia è un ven - ti - cel - lo, u - n'au - retta

Vni

Vle

Vc.

Cb.

Przykład nr 3, takty 11-16

11. I.

Fl.

BAS.

as - sai gen - ti - le che insensibi - le, sot - ti - le, leg - germente, dol - ce - men - te,

Vni

Vle

Vc.

Cb.

Przykład nr 4, takty 17-19

17. I.

Fg. *p dolce*

Cr. Re. *p dolce*

BAS. in - co - min - cia, in - co - min - cia a sus - sur - i

Vni.

Vle.

Vc.

Cb.

Zaczynając od dwudziestego taktu, muzyka wchodzi w kulminacyjny punkt i nabiera coraz większej energii. Taka droga od słabych do mocnych dźwięków wskazuje na to, że niszczycielska siła plotek i oszczerstw będzie również stopniowo wzrastać. (patrz przykład nr 5, takty 20-23) W arii użyto wielu zabiegów melodycznych jak i rytmicznych, które pomagają zwiększyć efekt pewności wypowiedzi Basilia, a także dodatkowo podkreślić siłę oszczerstwa .

Przykład nr 5, takty 20-23

22.

4.S. rar. Pia - no pia.no, ter - ra

ni. al ponticello
pp stacc.
al ponticello

Vle. *pp*

Vc. *p*

Cb.

Począwszy od taktu 59, tekst staje się coraz bardziej gęsty. Ten rytmiczny fragment tworzy niepowstrzymany ciąg muzyczny, którego stałe powtórzenia stopniowo nabierają siły, aż w końcu eksplodują “niczym kule armatnie”, wzmocnione grzmiącym bębmem basowym.

To odzwierciedla sposób, w jaki plotka rośnie od cichego szeptu do głośnego, destrukcyjnego zjawiska. W miarę jak aria osiąga swój szczyt, orkiestra i głos solisty łączą się w potężnym wybuchu muzycznym. Bas-buffo musi wykazać się dużą skalą dynamiczną, od subtelnego szeptu do potężnego, dramatycznego brzmienia. Wykorzystuje to pełne możliwości jego głosu i umiejętności aktorskich. Przy słowach “come un colpo di cannone” Rossini używa dynamiki *forte*, która ma obrazować, że plotka, niczym wybuch armatni rozlega się wszędzie. (patrz przykład nr 6, takty 59-62)

Przykład nr 6, takty 59-62

The image shows a musical score for Example 6, measures 59-62. The score is written for a full orchestra and a soloist. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cr.), Trumpet (Trb.), Trombone (La.), Bassoon (G.C.), Bass (BAS), Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Ve.), and Contrabass (Cb.). The lyrics "come un colpo di cen..." are written below the Bass staff. A red box highlights the lyrics and the corresponding musical notation in the Bass staff. Two yellow boxes highlight specific notes in the Bass staff.

Śpiewak musi zmierzyć się w tym miejscu z dużymi wymaganiami w zakresie oddechu i dobrze wykorzystanego podparcia, Natomiast w kolejnym fragmencie: “un tremuoto un temporale”, śpiewak musi właściwie oddać podekscytowanie Basilio. (patrz przykład nr 7, takty 67-71)

Przykład nr 7, takty 67-71

The image displays a musical score for Example 7, measures 67-71. The score is divided into two systems. The left system shows the vocal line and the beginning of the orchestral accompaniment. The right system shows the full orchestral score, including parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horns (Cr.), Trumpets (Trb.), Trombones (Tbn.), and Cymbals (Cb.). The vocal line is highlighted with a red box, showing the lyrics: "un tremuoto, un tempo . ra.le, un tremuoto, un tempo." and ". ra.le, un tremuoto, un tempo . ra. le che fa l'a.ria rimbombar." The score includes various musical notations such as dynamics (pp), articulation (acc), and performance instructions (Pizz).

Fragment ten narzuca na śpiewaka wymóg dużej sprawności językowej i artykulacyjnej. Publiczność, słuchając tej arii, ma poczucie pośpiechu i rosnącej ekscytacji, aż do osiągnięcia kulminacyjnego punktu. Aria daje duże możliwości interpretacyjne śpiewakowi, który może

samodzielnie kształtować swoją postać, zmieniać ton głosu i budować aluzyjny charakter swojej wypowiedzi. Wykonawca musi dysponować głosem o dużej skali i elastyczności, aby poradzić sobie z wieloma niskimi oraz wysokimi nutami, a także zdolnością do ornamentacji i giętkości w szybkich pasażach.

Bas-buffo musi tu wykazać się nie tylko umiejętnościami wokalnymi, ale również wyrażeniem ironicznego i manipulacyjnego charakteru Don Basilia. Aria wymaga od śpiewaka, by był w stanie przekazać zarówno humor, jak i złowieszcze podteksty rosnącej plotki. Ścisła współpraca z dyrygentem i orkiestrą jest kluczowa, aby utrzymać równowagę między partią wokalną a instrumentalną, szczególnie w dynamicznych fragmentach arii. Klarowność wymowy jest niezbędna, aby publiczność mogła śledzić rozwój opowieści o plotce, która jest kluczowym elementem arii i postaci Basilia. „La calunnia” to wyjątkowa aria, która wymaga od bas-buffo nie tylko technicznych umiejętności wokalnych, ale także zdolności do przekazania subtelnych niuansów humoru oraz ironii. Jest to wyzwanie zarówno muzyczne, jak i aktorskie dla śpiewaka, który starając się oddać prawdę sceniczną musi poszukać balansu pomiędzy wymogami techniki wokalne, a koniecznością modulacji głosu, wynikającą z kreowania aktorskiego partii.

b) G. Donizetti – wybrane fragmenty

Analiza arii „Udite, udite, o rustici!”

Aria „Udite, udite, o rustici” to ważny dramaturgicznie moment w operze *L'elisir d'amore* Gaetano Donizettiego, śpiewany przez postać Doktora Dulcamary. Aria ta jest centralnym punktem, w którym Doktor Dulcamara prezentuje się jako cudotwórca i sprzedawca eliksirów, próbując przekonać wieśniaków do zakupu swojego „napoju miłosnego”. Na wiejskim placu zbiera się grupa ludzi. Pojawia się też znachor-oszust Dulcamara, który stwarza pozory osoby o wielkim autorytecie i ogłasza się jako niezrównany medyk. Pojawienie się Dulcamary, czwartej i ostatniej z głównych postaci opery, nadaje fabule decydujący zwrot i przełamuje początkowy impas (niemożliwa miłość między Adiną i Nemorino). Aria zaczyna się bardzo długim wywodem Dulcamary, który przerywa komentarz chóru na jego temat. Na początku arii, przerwy między zdaniem są bardzo swobodne, a śpiewak ma wystarczająco dużo czasu na wyśpiewanie całości tekstu. (patrz przykład nr 8, takty 1-8) Donizetti w części autoprezentacji Dulcamary stworzył melodię o równej, wysokiej tessiturze, która dodaje całości powagi. W ten sposób kompozytor podkreślił, że Dulcamara chce pokazać wieśniakom imponujący i chwalebny obraz samego siebie. W zdaniu, w którym Dulcamara się przedstawia, kompozytor umieścił akcent,

zaznaczając, że w tym miejscu śpiewak musi zachować szczególną ostrożność. (patrz przykład nr 9, takty9-13; przykład nr 10, takty14-18; przykład nr 11, takty19-25) W miejscu tym należy nie tylko mocniej zaakcentować śpiewaną kwestię, lecz także uchwycić osobowość postaci i pokazać jej skrajny narcyzm za pomocą wyrażenia przesadnych emocji.

Przykład nr 8, takty1-8

Il Dottore Dulcamara sopra un carro dorato, in piedi, avendo in mano delle carte e delle bottiglie. Dietro ad esso un servitore che suona la tromba. Tutti i Paesani lo circondano.
DULCAMARA

U - di - te, u - di - te, o ru - sti - ci; at - tenti, non fia - ta -

Maestoso

Vni *ff f p ff*

Vle *ff f p ff*

Ve. *ff f p ff*

Cb. *ff f p ff*

P. R. 37

Przykład nr 9, takty 9-13

(parlante)

Dul. *te. lo già suppongo ei magino che al par di me sap-piate ch'io*

64

Vni

Vle

Vc.

Cb.

Przykład nr 10, takty 14-18

Fg.

Dul. *so - no quel gran medi.co, dot - to - re en - ciclo - pe - di.co, chia.ma.to Dul - ca -*

Vni

Vle

Vc.

Cb.

Przykład nr 11, takty 19-25

The image shows a musical score for Example 11, measures 19-25. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line (Fg.) and a Dulciana line (Dul.) with lyrics: "so - no quel gran medi.co, dot - to - re en - ciclo - pe - di.co, chia.ma - to Dul.ca - ma - ra, la". The Dulciana part has two red boxes highlighting specific rhythmic patterns. The score includes parts for Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is marked with dynamics like *p* and *f*, and includes a "P. R. 37" marking.

Co więcej, tekst w tym miejscu podąża retoryczną krzywą, która doskonale naśladuje klasyczne wzorce krasomówcze. Po prologu następuje opowieść o cudownych efektach eliksirów, które znachor Dulcamara prezentuje jako lekarstwa na różne dolegliwości. Z przekonaniem mówi o ich zdrowotnych właściwościach i skuteczności w leczeniu dolegliwości fizycznych i psychicznych. Aria rozpoczyna się od charakterystycznego akompaniamentu orkiestry, który jest lekki i radosny, wprowadzając humorystyczny i teatralny charakter sceny. Melodia jest rytmiczna i klarowna, co tworzy kontekst dla wejścia Dulcamary. (patrz przykład nr 12, takty 44-46)

Przykład nr 12, takty44-46

The image displays a musical score for Example 12, measures 44-46. It features a vocal line for Donizetti and an orchestral arrangement. The vocal line is highlighted with a red box, showing a melodic line with slurs. The orchestral part includes Dulciana (Dul.), Violini (Vni), Violoncelli (Vle), Violone (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Dulciana part is also highlighted with a red box, showing a bass line with a 'dò.' marking. The orchestral part is marked with 'f' (forte).

W partii wokalne Donizetti użył łuków, które narzucają na śpiewaka konieczność legatowego prowadzenia linii melodycznej. (patrz przykład nr 13, takty78-81)

Przykład nr 13, takty78-81

The image displays a musical score for Example 13, measures 78-81. It features a vocal line for Donizetti and an orchestral arrangement. The vocal line is highlighted with a red box, showing a melodic line with slurs. The orchestral part includes Oboe (Ott.), Flute (Fg.), Cor Anglais (Cor. Mi), and Dulciana (Dul.). The Dulciana part is also highlighted with a red box, showing a bass line with a 'dò.' marking. The orchestral part is marked with 'p' (piano).

Jednocześnie ta część libretta stanowi też jeden z najbardziej humorystycznych momentów

w całym spektaklu, w którym aktor może w pełni zademonstrować komiczne możliwości głosu bas-barytonowego. Następnie pojawia się najbardziej subtelny fragment, czyli punkt kulminacyjny wyводу i ujawnienie ceny eliksiru. W tym momencie kompozytor użył zmiany rytmu prozodii (przejście od wersu 7-sylabowego do 8-sylabowego – oszust śpieszy, by wszystko powiedzieć i przekonać naiwnego). (patrz przykład nr 14, takty113-114)

Przykład nr 14, takty113-114

Venti?.. Nes_suno si sgo_menti.Per provarvi il mio con_

Dulcamara zręcznie dobranymi słowami zakrywa swoje bezwstydne kłamstwa. Słowa zostają nałożone na motyw muzyczny orkiestry, co pomaga w osiągnięciu efektu ukrytej perswazji. W tym momencie wybrzmiewa zmieniona wersja poprzedniego motywu muzycznego, której płynnie wznosząca się i opadająca melodia daje niemal hipnotyzujący efekt. (patrz przykład nr 15, 16,17takty105-117)

Przykład nr 15, takty 105-109

p
L'ho porta.to per la

Ob. *p*

Fg. *a²*
p

Dul.
posta da lon.tano mil.le miglia. Mi dire.te: Quanto costa? Quanto va.le la bot . tiglia? Cen.to

70

Vni *p* PIZZ.

Vle *p* PIZZ.

Vo. *p* PIZZ.

Cb. *p*

Przykład nr 16, takty 110-113

Ott. *p*

Cl. *I.* *p*

La *p*

Fg. *a²*
p

Cor. *I.*
Mi *p*

Dul.
scudi?.. No... Trenta?.. No... Venti?.. Nes.suno si sgo.menti. Per provarvi il mio con.

Vni ARCO

Vle ARCO

Vo. ARCO

Cb.

Przykład nr 17, takty 114-117

Ott. *p* *f*
 Fl. *p* *f*
 Ob. *p* *f*
 Cl. *p* *f*
 Fg. *p* *f*
 Cor. *p* *f*
 Trb. *p* *f*
 Trbn. *f*
 Dul. *f*

.tento di si amico acco gli - mento, io vi voglio, o buona gente, u no scudo re - ga - lar.

Dulcamara wchodzi ze słowami “Udite, udite, o rustici” (słuchajcie, słuchajcie, o wieśniacy- tłum.wł.) Linia melodyczna jest zróżnicowana, od skocznych, prawie deklamowanych fragmentów do bardziej melodyjnych linii, które podkreślają jego spryt i przebiegłość. Zgodnie z wypróbowaną już wcześniej metodą, Dulcamara każe swoim pomocnikom zagrać na trąbce motyw przybycia na plac, a potem śpiewa sześć zwrotek, pomyślnie kończąc swoje dzieło perswazji. (patrz przykład nr 18, takty 132-138)

Przykład nr 18, takty132-138

Ott.

Cl.
La

Fg.

Cor.
Mi

Crnt.
La

Dul.

Wszyscy obecni piją i śpiewają w takt łatwo wpadającej w ucho melodii. Donizetti dodał do tej szarlatańskiej tyrady przerywane nuty skrzypiec i fletu, nadając całości sceny zabawnego i komicznego kolorytu. (patrz przykład nr 19, takty160-168 ; przykład nr 20, takty169-176)

Przykład nr 19, takty 160-168

Ott.

Fl.

Cl.
La

Fg.

Cor.
Mi

Dul.

in sac_coccia, in sac_coc - cia fac_cio en, trar, in sac_coc - cia fac_cio en.

V.

Vle.

Vc.

Cb.

p

cresc.

PIZZ.

cresc.

cresc.

D D 27

Przykład nr 20, takty 169-176

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.
Mi

Trb.
La

Trbn.

Tp.

Cant.
La
(sul pалеo)

Dul.

li-re. A - van-ti. A -

Gran dot-to - re che voi sie - te!

-ge - te. Gran dot-to - re che voi

-ge - te. Gran dot-to - re che voi

Vni

Vle

Vo.
Cb.

P. R. 37

Śpiewak musi zadbać, aby ton jego głosu pasował do ogólnej atmosfery. Poprzez odpowiednie modulowanie głosu musi też w jak największym stopniu ukazać przebiegłą i zdradziecką stronę znochora. Aria wymaga od basa-buffo elastyczności w dynamicznych zmianach i umiejętności wykonywania szybkich, zdobionych ornamentacji. (patrz przykład nr 21, takty 35-39)

Przykład nr 21, takty 35-39

Piu mosso

Cor. Mi
f *p*

Trb. La

Trbn.

Tp.

vo. Com.pra.te.la, com.pra.te.la, per poco iove la

Dulc.
do, com.pra.te.la, com.pra.te.la, per poco iove la do,

Dulcamara przechodzi od spokojniejszych, bardziej przemyślanych fragmentów do energicznych, szybkich przebiegów, które demonstrują jego teatralność i charyzmę. Wykonawca musi dysponować umiejętnościami do radzenia sobie z szerokim zakresem dynamicznym i technicznymi wyzwaniem, takimi jak szybkie pasaże i skoki interwałowe. Jego głos powinien być mocny i wyraźny, aby wyrazić pewność siebie i dominację Dulcamary. To postać pełna przesady i teatralności, dlatego wykonawca musi wyrażać te cechy przez swoje wykonanie. Aria wymaga od basa-buffo zarówno subtelności w humorystycznych niuansach, jak i przerysowania w bardziej ekspresyjnych fragmentach. Wymagana jest ścisła współpraca z dyrygentem i orkiestrą, aby zachować rytmiczne i dynamiczne napięcie, które jest kluczowe dla charakterystycznego stylu tej arii. Zrozumiałość tekstu jest jedną z podstawowych kwestii, zwłaszcza że Dulcamara sprzedaje swoje “cuda” za pomocą sprytnej perswazji. Wyraźna dykcja jest niezbędna, aby publiczność mogła docenić ironię jego argumentacji. “Udite, udite, o rustici” to aria wymagająca od basa-buffo nie tylko imponujących umiejętności wokalnych, ale także umiejętności aktorskich i komediowych, aby w pełni oddać barwny i przesadzony charakter Doktora Dulcamary. Jest to przykład, w jaki sposób w operze technika wokalna współgra z ekspresją sceniczną, tworząc kompleksową i przekonującą postać.

Analiza duetu Nemorina i Dulcamary “Ardir. Ha forse il cielo”

Przypominając sobie historię opowiedzianą przez Adinę, Nemorino pyta Dulcamarę, czy ten ma eliksir miłości królowej Izoldy. Przebiegły Dulcamara natychmiast dostrzeżga okazję i rozkoszując się łatwym zarobkiem, sprzedaje niczego niepodejrzewającemu Nemorino butelkę wina, które ma być rzekomym eliksirem miłości. Dulcamara zaznacza jednak, że eliksir zacznie działać dopiero 24 godziny po wypiciu (w tym czasie Dulcamara zniknie z wioski). Połączenie “głupca” i “kłamcy” to zazwyczaj gwarancja dobrej komedii. Nemorino to prosty, łatwowierny młodzieniec. Pozostając pod wpływem manipulacji Dulcamary, nieświadomy niczego chłopak, śpiewa pełen radości, a znachor kpi z jego łatwowości. W tej scenie Nemorino jest zdesperowany, aby za wszelką cenę zdobyć miłość Adiny. Dulcamara, sprzedawca cudownych eliksirów, przekonuje go, że napój miłosny, który mu sprzedał, zacznie działać. Tymczasem Adina wykupuje kontrakt Nemorino w wojsku, aby go uratować. Nemorino nie wie o jej zmierzaniach i myśli, że jego nagły sukces u płci przeciwnej wynika z działania eliksiru. Donizetti bardzo umiejętnie skomponował duet tych dwóch bohaterów. Duet ma wyraźnie zarysowaną trzyczęściową strukturę. Donizetti powtórzył podstawową melodię trzykrotnie, aby zarysować trzy następujące etapy oszustwa Dulcamary: 1) sprzedaż eliksiru, a raczej wina Bordeaux (Voglio dire... lo stupendo); (patrz przykład nr 22, takty16-19; Przykład nr 23, takty20-22)

Przykład nr 22, takty16-19

The image shows a musical score for the duet "Ardir. Ha forse il cielo" from Donizetti's "L'elisir d'amore". The score is for the vocal parts (Tenor and Bass) and piano accompaniment. The tempo is marked "Moderato". The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The score is divided into four measures. The first measure is marked "p" and contains a triplet of eighth notes. The second measure is marked "p" and contains a triplet of eighth notes. The third measure is marked "fp" and contains a triplet of eighth notes. The fourth measure is marked "fp" and contains a triplet of eighth notes. A red box highlights the first three measures of the vocal line.

Przykład nr 23, takty20-22

Fl. I. *fp*

Fg.

Cor. Sol.

NEMORINO

Voglio di-re... lo stu - pen - do E - li.

2) wyjaśnienie sposobu działania eliksiru (Ehi!... dottore... un momentino...); (patrz przykład nr 24, takty91-98)

Przykład nr 24, takty91-98

Fl. I. **I. Tempo** *p* *fp*

Ob. *fp*

Fg. *p*

Cor. Sol. *fp*

Nem. puote?

Nem. Ehi!Dottore,un momen,tino,un momentino,un momen,ti no. In qual modo usar si

Vni *p*

Vle *p*

Vc. *p*

3) zalecenie utrzymania wszystkiego w tajemnicy (Giovinotto! ehi! ehi!). Każdy etap składa się z części dialogowej i części lirycznej. Wszystkim trzem fragmentom dialogowym (moderato) odpowiada ten sam motyw przewodni w orkiestrze, choć w trzech różnych tonacjach (kolejno G, D, C). (patrz przykład G-dur przykład nr 25, takty181-182; D-dur przykład nr 26, takty187-190; C-dur przykład nr 27, takty 200-203) .

Przykład nr 25, takty181-182

I.
 I. *p*
 Fl. I.
 S1. Do I.
 Dul.
 - nato: tutto il sesso femmi
 - ni, no te doman sospire - rà.

Przykład nr 26, takty187-190

Ah! dot - tor, vi do - pa - ro - la
 . rà.
p
 PIZZ.

Przykład nr 27, takty200-203

Cl. Do
Fg.
Cor. Sol
Nem.
(ve - ra - men - te a - mi - ca stel - la)

Dwie pierwsze części stanowią lustrzane odbicia, gdyż łączy je część liryczna (obbligato, ah si, obbligato!). (patrz przykład nr 28, takty126—128)

Przykład nr 28, takty126—128

Allegro vivace
Fl.
Cl. Do
Fg.
Cor. Sol
Nem.
Ob.bli - ga - to, ah! si, obbli - ga - to! son fe -

Część trzecia natomiast kończy się uroczystą kabaletą (“Va', mortale avventurato”). (patrz przykład nr 29, takty207-211)

Przykład nr 29, takty207-211

ve - ra - men - te a - mi - ca stel - la

Va, mor - tale avventu - ra - to; un te - soro iot'hodo - na - to: tutto il

pp *cresc.*.....

pp *cresc.*.....

pp *cresc.*.....

pp *cresc.*.....

pp *cresc.*.....

Odurzony przez własne miłosne pragnienia Nemorino całkowicie ulega słowom szarlatana. W dwóch pierwszych częściach lirycznych (Obbligato, ah sì, obbligato!) Nemorino wyraża swój zachwyt za pomocą długiej, łukowato ukształtowanej frazy. W tym czasie Dulcamara wtrąca swój głos do melodii, częściowo kpiąc sobie z całej sytuacji, częściowo żartując. (patrz przykład nr 30, takty142-145)

Przykład nr 30, takty 142-145

W następującym fragmencie (“Va', mortale avventurato”) tekst powtarza się z niewielkimi zmianami. Dulcamara śpiewa bardzo szybkimi sylabami, charakterystycznymi dla tej postaci, a Nemorino odpowiada szeroką, melodyczną frazą. W międzyczasie Dulcamara wtrąca swoje komentarze. Ten sam typ dialogu obecny jest również w duecie Nemorino i Belcore, by wyrazić dystans pomiędzy rozmówcami i zarysować ich relację, w której nie ma miejsca na wzajemne pogodzenie. (patrz przykład nr 31, takty 206-211)

Przykład nr 31, takty 206-211

Duet jest napisany w tonacji D-dur, co nadaje mu jasny i optymistyczny charakter. Muzyka jest żywiołowa, z charakterystycznymi cechami wirtuozerii i dynamicznym akompaniamentem. Dulcamara dominuje w początkowych partiach duetu, gdzie jego linia melodyczna jest bardziej skoczna i żywa, co odzwierciedla jego charyzmatyczny i przebiegły charakter. Nemorino jest bardziej liryczny, z emocjonalnymi fragmentami. Śpiewak w roli Dulcamary musi umieć oddać humor i ironię postaci, co wymaga wokalne elastyczności i zdolności aktorskich do wyrażenia subtelnych emocji. Nemorino natomiast, wymaga umiejętności prowadzenia pięknej linii melodycznej, a jednocześnie przedstawienia naiwności oraz obrazu młodego mężczyzny w okresie pierwszego zakochania. Duet jest momentem przemiany dla Nemorino - z desperacji przechodzi do radosnej pewności siebie. Śpiewacy muszą oddać ten kontrast, jednocześnie podkreślając komediowy aspekt sytuacji. Dulcamara z kolei, musi wyrażać swoją pewność siebie jako sprzedawca eliksirów, ale też zdradzać, w jakimś sensie, iskierkę sympatii dla Nemorino.

Duet "Ardir! Ha forse il cielo" to połączenie humoru, dramatu i liryzmu, a jednocześnie znakomity moment komediowy przedstawienia.

c) W. A. Mozart – arie i wybrane fragmenty dzieł

Opera buffa a twórczość W.A.Mozarta

Opera buffa to włoski gatunek opery komicznej, który rozwinął się w XVIII wieku. Charakteryzuje się lekkim, humorystycznym podejściem do narracji, często koncentrując się na codziennym życiu i perypetiach zwykłych ludzi, w przeciwieństwie do bardziej poważnych i dramatycznych oper seria, które skupiały się na postaciach historycznych lub mitologicznych. Opery buffo może określić następującymi cechami:

- libretto - historie często dotyczą miłosnych intryg, pomyłek, zamian tożsamości i zaskakujących zwrotów akcji
- ważkość postaci i głosów - w przeciwieństwie do oper seria, gdzie dominują arie, opera buffa daje równą wagę wszystkim partiom głosowym, często wykorzystując ansambli, duety i tercety do rozwijania akcji
- linia melodyczna - charakteryzuje się prostotą i przystępnością, często z wirtuozowskimi elementami, które dodatkowo podkreślają komediowy charakter sytuacji.

- interakcja z publicznością – postacie w operze buffa często zwracają się bezpośrednio do publiczności, łamiąc “czwartą ścianę” i wciągając widzów w akcję.

Dlaczego opery Mozarta są klasyfikowane jako opera buffa.

Mozart w swoich operach, takich jak *Wesele Figara*, *Così fan tutte* czy *Don Giovanni*, skupia się na codziennych ludzkich emocjach, konfliktach i pomyłkach. Chociaż opery Mozarta są komiczne i lekkie w swoim podejściu, kompozytor nie oszczędza na muzycznym bogactwie i głębi. Jego muzyka jest pełna subtelności, złożoności i emocjonalnego przekazu. W operach Mozarta nie ma tak dalece jednoznacznych bohaterów i antagonistów; wszystkie postacie mają swoje chwile, by zaśpiewać, przedstawić swoje historie i emocje. Mozart, podobnie jak Donizetti i inni kompozytorzy oper buffa, wykorzystuje muzykę do podkreślenia humorystycznych i ironicznych aspektów scenariusza. Mimo że Mozart operował w Austrii, a nie we Włoszech, jego opery wykazują wszystkie znaczące cechy opery buffa, wprowadzając do niej dodatkową głębię muzyczną i emocjonalną, co czyni go jednym z najwybitniejszych przedstawicieli tego gatunku.

Analiza arii “Madamina, il catalogo è questo”

Postać buffo w operze *Don Giovanni* Wolfganga Amadeusza Mozarta pełni kluczową rolę w balansowaniu dramatycznych i komicznych elementów tego dzieła. Głównymi postaciami buffo w *Don Giovanni* są Leporello i Masetto.

Leporello - to służący Don Giovanniego, który stanowi jeden z najbardziej charakterystycznych przykładów postaci buffo w operze. Leporello jest postacią złożoną: z jednej strony jest lojalnym i posłusznym sługą, z drugiej zaś – komentatorem i krytykiem działań swojego pana. Jego aria “Madamina, il catalogo è questo” jest przykładem typowego humoru buffo, gdzie w lekki i ironiczny sposób opisuje liczne podboje Don Giovanniego. Jego muzyka jest żywa, rytmiczna i pełna humorystycznych akcentów, co podkreśla komiczny aspekt jego postaci.

Masetto - Choć mniej wyrazista niż Leporello, postać Masetto także wpisuje się w konwencję buffa. Jest on prostym wieśniakiem, narzeczonym Zerliny, który pada ofiarą manipulacji Don Giovanniego. Masetto jest naiwny i łatwowierny, co Mozart podkreśla prostymi, ale wyrazistymi liniami melodycznymi. Jego interakcje z Zerliną, szczególnie w scenie, gdzie wyraża swoje zazdrości i frustracje, są pełne komediowego napięcia. Postacie buffa w *Don Giovanni* nie tylko

dostarczają humoru i lekkości, ale także pełnią ważną funkcję narracyjną, ujawniając różne aspekty charakteru głównego bohatera i służąc jako kontrast dla jego mrocznych działań. W ten sposób, Leporello i Masetto są kluczowe dla zrozumienia głębi i wielowymiarowości tej opery, będącej zarówno dramatem, jak i komedią.

“Madamina, il catalogo è questo” to aria z I aktu, sceny II opery *Don Giovanni*. Śpiewa ją Leporello, czyli sługa Don Giovanniego. Sama aria, podobnie jak postać Leporella, stanowi dobry przykład postaci buffo. Libretto napisane jest w stylu, który stawał się wówczas bardzo popularny, a mianowicie w stylu *dramma giocoso*. Sztuka stara się łączyć komedię z powagą, a nawet tragedią. Napisany w 1787 roku *Don Giovanni* łączy żywą komedię, tragiczny melodramat i przemyślenia dotyczące moralności. Aria “Madamina, il catalogo è questo” to jeden z najzabawniejszych momentów w całej operze. Początkową część arii charakteryzują krótkie frazy w zwartym rytmie, gdy Leporello wymienia “osiągnięcia” Don Giovanniego. Większość tego rodzaju arii w tym okresie składała się z *cantabile* (prostej melodii), po której następowała *cabaletta* (często szybsza i bardziej skomplikowana technicznie, jednak “Madamina, il catalogo è questo” odwraca ten typowy porządek i pierwsza pojawia się część szybka, a dopiero potem *cantabile*). Leporello i Don Giovanni są w drodze do Sewilli. Leporello oskarża Don Giovanniego, że ten żyje jak pan-łajdak. Don Giovanni przerywa mu, ponieważ czuje okazję do kolejnego miłosnego podboju. Mówi z absolutną pewnością, że w pobliżu jest kobieta. Okazuje się, że to Donna Elvira z Burgos, uwiedziona i porzucona przez Don Giovanniego, właśnie go szuka. Don Giovanni z początku jej nie poznaje i podchodzi do niej, aby z nią porozmawiać. Donna Elvira jednak rozpoznaje niewiernego kochanka. Leporello radzi jej zapomnieć o Don Giovannim, gdyż nie była ani jego pierwszą kochanką, ani ostatnią. Radośnie mówi jej, że Don Giovanni miał już ponad 2000 kochanek i szczegółowo wyjaśnia techniki jego podbojów miłosnych. Orkiestra zaczyna grać płynnym rytmem, budując pierwszymi taktami atmosferę sensacji i komedii. Przykład nr 32, takty 1-6

Przykład nr 32, takty1-6

Violino I.

Violino II.

Viole.

EPORELLLO.

Bassi.

Ma-da-mi-na, il ca-ta-logo è questo del-le bel-le-che amò il padron
 Meine Gnädige, darin hab' ich ver-zeichnet al-le Liebchen, die je er be-

*) S. Varcato

Tekst na początku arii jest dość gęsty i wymaga wyraźnej artykulacji. Śpiewak powinien dołożyć wszelkich starań, aby wyraźnie zaśpiewać każde słowo. Leporello, chcąc pomóc Donnie Elvirze zachowuje się jak przysłowiowy „słoń w składzie porcelany”. Chociaż radzi Donnie Elvirze, aby zapomniała o Don Giovannim, to zdaje się nie zdawać sobie sprawy, że jego słowa działają jak sól sypana na rany. W jego śpiewie nie ma pocieszenia. Przypomina to raczej komiczny monolog, z nutą kpiny i ironii. Prosi nawet Donnę Elvirę, aby sama zajrzała do katalogu „osservate, e leggete” (spójrz i przeczytaj – tłum. wł.) i przy akompaniamencie fletu zaczyna głośno czytać przysłowiowy „spis treści”. Zaczyna swoje wyliczanie od Włoch. (patrz przykład nr 33, takty10-13)

Przykład nr 33, takty10-13

os-ser-va-te, leg-ge-te con me, os-ser-va-te; leg-
 Darf ich bit-ten.- wir le-sen zu zwei, darf ich bitten.- wir

W sumie w katalogu jest ponad 2000 podbojów. Największy “sukces” Don Giovanni odniósł w Hiszpanii. (patrz przykład nr 34, takty10-13)

Przykład nr 34, takty10-13

fp *p* *fp* *p* *fp* *p* *fp* *p* *fp* *p*

trè. mil - lee trè. drei, tausend drei.

Violone, Bassi

mà in Is - pa - gna, mà in Is - pa - gna son già mil - lee trè, mil - lee
 a - ber in Spanien, in Ili - spanien schon tausend und drei, tausend

Czterocyfrowa liczba hiszpańskich podbojów podkreślona jest trzykrotnym powtórzeniem (patrz przykład nr 34, takty 10-13).Pierwsza część arii składa się z szybko wypowiedzianych kwestii i mocnego zakończenia. (patrz przykład nr 35, takty71-85)

Przykład nr 35, takty71-85

fp *f* *p* *fp* *f* *p*

mil - lee trè vhan frà que - ste con - ta - di - ne, ca - me - rie - re, ci - ta - di - ne, vhan con - tes - se, ba - ro - tau - send drei. Da siud Mäg - de - lein vom Lan - de, dann aus bür - ger - li - chem Stan - de, Ba - ro - nes - sen und so

nes-se, mar-che - sa - ne, prin-ci - pes - se, e vhan don-ne do - gni gra-do, do - gni forma, do gnie - tà. do - - gni
wei-ter, auf und ab die gau-ze Lei-ter; o wir ha-ben al - le Gra-de, al - le Formen, je - den Rang, al - - le

for - - ma, do - - gnie - - tà, do - - gni for - ma, do gnie - tà!
For - - men, je - - den Rang, al - - le For - men, je - den Rang!

Po tempie *allegro* w pierwszej części, Mozart zmienił tempo na *andante*. W drugiej części arii Leporello dokładnie opisuje proces miłosnego podboju. Przy opisie cechy kobiet, Mozart używał długich i krótkich dźwięków, by zróżnicować kobiety. Leporello jest bardzo nietaktowny, gdy mówi o “la giovin principiante” (najbardziej preferuje młode – tłum. wł.), ponieważ Don Giovanni najbardziej lubił takie kobiety, a do tej grupy prawdopodobnie należała także Donna Elvira. (patrz przykład nr 36, takty 134-135)

Przykład nr 36, takty 134-135

e la giovin prin-ci-
piante: küsstes

Kiedy Leporello śpiewa ten fragment, orkiestra wygrywa złośliwie i ironicznie brzmiące dźwięki, w artykulacji *staccato*. (patrz przykład nr 37, takty132-134)

Przykład nr 37, takty132-134

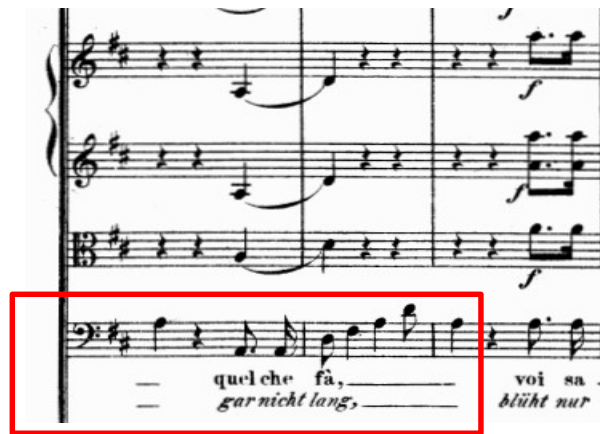
ma passion predo-mi - nan - te _____ e la giovina prin-ci-
 doch sein heissestes Ge - lü - ste _____ ist der garnach nicht Ge-

Leporello zachowuje najbardziej oburzające słowa na koniec arii: “purché porti la gonnella voi sapete quel che fa” (Jak nosi spódnicę, to wiesz co robi – tłum.wł.). Następnie prowokacyjnie śpiewa cztery razy wolno “quell' che fa” i jeszcze bardziej rani biedną Donnę Elvirę. (patrz przykład nr 38, takty154-167)

patrz przykład nr 38, takty154-167

pur - ché por - ti la gon - nel - la, voi sa -
 :Kranz der Jugend, Kranz der Jugend blüht nur

pe - te quel che fa, voi sa - pe - te, voi sa - pe - te quel che fa, quel che fa,
 leiter gar nicht lang, lei - der, leider! blüht nur leider gar nicht - lang, gar nicht lang,



Aria Leporello zawiera wiele cech opery komicznej, jednak równocześnie jest częścią większego dzieła o niejednoznacznym charakterze. Choć Mozart skomponował *Don Giovanniego* jako operę komiczną, to jej treść jest dużo bardziej złożona. Pisząc *Don Giovanniego*, Mozart próbował obalić ówczesnie istniejący styl operowy, co stanowi powód, dla którego tak wielu muzyków, pisarzy i filozofów nadal studiują i dyskutują o tym dziele.

“Madamina, il catalogo è questo” to nie tylko techniczne wyzwanie dla śpiewaka. Można powiedzieć, że Mozart i Da Ponte użyli arii Leporello, aby pokazać prawdziwy czarny humor. Ta aria jest doskonałym przykładem roli buffa w operze, łącząc humor z muzyczną wirtuozérią. Aria jest napisana w tonacji D-dur, co nadaje jej jasny, otwarty charakter. Jest to szybka, żywiołowa aria, z wyraźnym i energicznym rytmem, co podkreśla komiczny aspekt sytuacji.

-Mozart tworzy bogatą teksturę, gdzie głos Leporello jest czasami na pierwszym planie, a czasami stapia się z akompaniamentem. Orkiestra pełni rolę wspierającą, ale z licznymi momentami, które podkreślają słowa Leporello.

Śpiewak wykonujący tę partię musi dysponować zarówno barytonem buffo – elastycznym i dynamicznym głosem, jak i umiejętnościami aktorskimi, by wyrazić i ironię. Aria wymaga precyzji artykulacyjnej, aby słowa były wyraźne i zrozumiałe, co jest kluczowe dla przekazu komediowego. Interpretacja Leporello w tej arii powinna pokazywać jego spryt i sprzeczne emocje – jednocześnie jest on zobowiązany służyć Don Giovanniemu, ale także wyraża swoje frustracje i dezaprobatę dla działań swojego pana. Śpiewak musi równoważyć pomiędzy poważnym przekazem informacji a komicznym ich przedstawieniem. To także kluczowy moment w operze, który odsłania prawdziwą naturę Don Giovanniego. Aria ta, pełna szyderstwa i ironii, stanowi kontrast do ciemniejszych, bardziej tragicznych wątków opery, podkreślając wielowymiarowość dzieła Mozarta. “Madamina, il catalogo è questo” jest wyjątkowym połączeniem muzycznej wirtuozerii, humoru i dramatycznej głębi.

Analiza duetu Figara i Zuzanny “Cinque... dieci... venti...”

Figaro i Zuzanna są sługami hrabiego i hrabiny Almavivy. Ponieważ są zakochani, pragną jak najszybciej się pobrać. Duet jest otwierającą sceną *Le nozze di Figaro*. Ten dialog między Susanną i Figarem jest pełen subtelności i humoru, ukazując zarówno ich miłość, jak i codzienne troski. Duet ten łączy się niemal płynnie z dynamiczną uwerturą symfoniczną. Potoczny dialog szybko dołącza do muzyki, gdy żwawe szesnastki drugich skrzypiec towarzyszą otwarciu kurtyny, jakby przypominając, że fabuła już trwa. Obie postacie na scenie przygotowują się do zbliżającego się ślubu. Mężczyzna i kobieta na swój sposób przeżywają ten czas, przyjmują różne postawy i mają nieco odmienne troski. Cichy temat muzyczny w partii skrzypiec pasuje do pragmatycznego temperamentu Figara, który całym sercem poświęca się dokładnym pomiarom pokoju, podarowanego narzeczonemu z okazji ślubu przez hrabiego. (patrz przykład nr 39, takty 18-20)

Przykład nr 39, takty 18-20



The image shows a musical score for measures 18-20. The score is for Violino I, Violino II, Viola, SUSANNA, and FIGARO. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Violino I part has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The Violino II part has a rhythmic accompaniment of sixteenth notes with a dynamic marking of *p*. The Viola part has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The vocal parts for SUSANNA and FIGARO are shown as rests, indicating they are silent during these measures.

Figaro jest skoncentrowany na wymiarach pokoju, podczas gdy Susanna martwi się o kapelusz, który uszyła na swoje wesele. Podczas emocjonalnej odpowiedzi Zuzanny, dźwięki oboju zwiększają siłę oddziaływania jej głosu i uwypuklają też cechy charakterystyczne tej postaci. Zuzanna przymierza przed lustrem welon i stwierdza, że jest idealny. (patrz przykład nr 40, takty 26-34)

Przykład nr 40, takty 26-34

ob

(speccandosi.)
(nicht in den Spiegel.)

O - ra si chio son con -
Dent lich aa ref. mir mein

ten - ta, sem - bra fat - to in ver per me, sem - bra
Spie - gel, dass der Hut mir herr - lich steht, dass der

Duet rozpoczyna się w tonacji D-dur, co tworzy jasną i optymistyczną atmosferę. To znakomity sposób sceny otwarcia i wprowadzenia dwóch zakochanych postaci. Mozart wykorzystuje prostotę harmonii, aby podkreślić prostotę i codzienne szczęście bohaterów. Mozart tworzył swoje różnorodne pod względem charakteru postacie również poprzez muzykę, która naśladowała ich zachowania. Biorąc pod uwagę obie postacie, sopran zdaje się mieć tu

jednak dominującą pozycję. Na początku obie melodie są prezentowane w całości, jednak w momencie powtórzeń, partie Figara są nieustannie przerywane partiami Zuzanny. “Guarda un po', mio caro Figaro, guarda adesso il mio cappello” (Spójrz tylko, mój drogi Figaro, spójrz teraz na mój kapelusz – tłum.wł.) – żąda uporczywie Zuzanna, aż w końcu udaje jej się sprawić, że Figaro przerwa to, co robi i podąży za nią, śpiewając w takt jej melodii. (patrz przykład nr 41, takty45-54)

Przykład nr 41, takty45-48

The image shows a musical score for Example 41, measures 45-48. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment and vocal lines for Figaro and Susanna. Red boxes highlight specific musical and lyrical elements.

Example 41, measures 45-48:

Figaro's part (top staff): *guarda un po', mio ca-ro Fi-garo, guarda adesso il mio cap-pello, il mio cappello, il mio cap-*
sich nur die-sen Hut, mein Fi-garo, loß ihn doch, es macht mir Freude, loß ihn doch, es macht mir

Susanna's part (middle staff): *qua-ran-ta-tre... ja, ja, es geht,*

Piano accompaniment (bottom staff): *pel-lo. Freude*

Figaro's part (bottom staff): *Si, mio co-reo-rè pù bel-lo, sem-bra fat-to in ver per te, sem-bra fat-to in ver per*
Ja, ich se-he-he-stea Mäd-chen, wie der Hut so schön dir steht, wie der Hut so schön dir

Pojawiający się w duecie welon, będący symbolem psotnej kokieterii Zuzanny, później stanie się ważnym elementem scenicznym. Melodie Figara i Susanny przeplatają się, odzwierciedlając ich interakcję. Figaro koncentruje się na liczeniu (cinque, dieci, venti...), co nadaje jego linii melodycznej rytmiczny i metryczny charakter. Susanna z kolei ma bardziej płynne, liryczne linie, które wyrażają jej emocje i myśli. Duet jest zbudowany na dialogu

między głosami, z subtelnym akompaniamentem orkiestry. Orkiestra wspiera dialog, ale nie dominuje, co pozwala na wyraźne zrozumienie słów i emocji postaci. Cały duet przepełniony jest oczekiwaniem Figara na wesele. Głos śpiewaka powinien oddawać więc radość i wzruszenie, aby wprowadzić publiczność w radosną atmosferę.

Śpiewak w roli Figara potrzebuje barytonu o silnym, ale elastycznym głosie, który umożliwi mu precyzyjne operowanie rytmicznymi frazami. Susanna, sopran, musi wykazać się liryzmem i zdolnością do wyrażania subtelnych emocji wokalnie. W tej scenie ważna jest chemia między śpiewakami – ich interakcje muszą być naturalne i pełne ciepła. Śpiewacy muszą równocześnie oddać codzienne troski i radość z nadchodzącego ślubu, co wymaga od nich zarówno umiejętności aktorskich, jak i wokalnych.

Duet “Cinque, dieci” wprowadza słuchacza w świat *Le nozze di Figaro*, pokazując zarówno romantyczną więź pomiędzy głównymi bohaterami, jak i ich codzienne życie. Jest to moment pełen humoru i ciepła, który nadaje ton całej opery i przedstawia dwie z głównych postaci w ich najbardziej ludzkim i codziennym świetle.

Podsumowując, “Cinque, dieci” to mistrzowskie połączenie muzyki, słowa i dramaturgii, które od razu zanurzają widza w świecie Mozarta, pełnym humoru, miłości i ludzkich relacji.

Analiza arii Figara “Se vuol ballare, signor Contino”

Aria “Se vuol ballare” z opery *Le nozze di Figaro* Wolfganga Amadeusza Mozarta to jedna z kluczowych arii w tej operze, wykonywana przez Figara. Stanowi ona wstęp do złożonych intryg i dramatycznych zwrotów akcji, które rozgrywają się w dalszej części opery.

Aria pojawia się na początku pierwszego aktu, gdy Figaro dowiaduje się o planach Hrabiego Almavivy, który zamierza wykorzystać swoje feudalne prawo “pierwszej nocy”, by spędzić noc z Susanną przed jej ślubem z Figarem. Figaro deklaruje w tej arii swoje postanowienie, by pokrzyżować plany Hrabiego i obronić swoją przyszłą żonę. Zuzanna ostrzega Figara, że hrabia ma ogromną ochotę na romans z nią. Słowa Zuzanny wywołują gniew Figara. Gdy hrabina wzywa do siebie Zuzannę, Figaro zostaje sam, z niepokojem myśląc o tym, co powiedziała jego narzeczoną. Teraz rozumie, co kryje się za planem mianowanego na nowego ambasadora hrabiego, by sprowadzić dwoje swoich sług do Londynu. W swoim pierwszym solowym fragmencie Figaro przysięga, że pokrzyżuje plany swojego pana, udając, że z nim współpracuje. W tej arii widzowie nareszcie widzą Figara, którego poznali w *Il barbiere di Siviglia*, tzn. mężczyznę dowcipnego, błyskotliwego i gotowego do walki. Jednak tym razem Figaro będzie walczył o siebie, a konkretnie przeciwko hrabiemu, który z sojusznika staje się wrogiem. W tej

arii Figaro wypowiada hrabiemu wojnę.

Arii ma taneczny styl i rytm. Na jego początku jest menuet (smyczkowe instrumenty grają w artykulacji pizzicato; metrum 3/4). (patrz przykład nr 42, takty1-8)

Przykład nr 42, takty1-8

Allegretto.

Oboi.

Fagotti.

Corni in F.

Violino I. pizz.

Violino II. pizz.

Viola. pizz.

FIGARO.
FIGARO.

Violoncello e Basso.

Se vuol bal - la - re, si - gnor con - ti - no, se vuol bal - la - re, si - gnor con - ti - no,
Will der Herr Graf ein Tänzchen wagen, will der Herr Graf ein Tänzchen wagen, 11

Menuet był rodzajem tańca szlacheckiego, więc odpowiadał on raczej arystokratycznemu statusowi hrabiego. Aria ma charakter menueta, co jest formą taneczną, symbolizującą elegancję i wyrafinowanie. Jednak rytmiczne akcenty i zmiany tempa podkreślają determinację i zdecydowanie służącego wobec pryncypała. Figaro był tylko sługą, lecz Mozart celowo pozwolił mu śpiewać do takiej muzyki, aby pokazać, że Figaro wcale nie jest ograniczonym przez swoje pochodzenie. Jego buntowniczy duch opiera się na pewności, że zna swojego wroga. Śpiewak powinien oddać nieustraszonego ducha Figara, a równocześnie wykorzystać umiejętności basso-buffo do ukazania humorystycznego charakteru tej postaci. Później następuje szybsza

contraddanza, jednak pod płaszczykiem wesołości można odczuć pewną groźbę w słowach, wzmocnioną przez powtarzające się dźwięki rogu. Metrum również zmienia się z 3/4 na 2/4. Ten fragment ma w sobie największy ładunek emocji w całej arii, gdyż ma za zadanie ukazać determinację Figara. (patrz przykład nr 43, takty 62-103)

Przykład nr 43, takty 62-103

Presto.

sco - prir po - trò
den Schlei - er ziehn.

Lar - te scher - men - do, lar - te a - do - pran - do, di quà pu - gnen - do, di là scher -
Mit fei - nen Knif - fen, mit ke - cken Grif - fen, heu - te mit Schmeicheln, mor - gen mit

xan - do, tut - te le ma - chi - ne ro - ve - scie - rò, ro - ve - scie - rò. Lar - te scher -
Heucheln werd' ich zer - stö - ren ihm kühn je - den Plan, kühn je - den Plan, mit fei - nen

04

men-do, lar-te a-do-prando, di quà pu-gnen-do, di là scher-xan-do, tut-te le ma-chi-ne ro-ve-scie-
 Kniffen, mit kecken Grif-fen, heu-te mit Schmeicheln, morgen mit Heucheln werd' ich zer-stö-ren ihm kühn je-den

W. A. M. 492.

rò, tut-te le machi-ne ro-ve-scie-rò, tut-te le ma-chi-ne ro-ve-scie-rò, ro-ve-scie-
 Plan, werd' ich zer-stören kühn ihm je-den Plan, werd' ich zer-stö-ren ihm kühn jeden Plan, kühn je-den

rò, ro-ve-scie-rò.
 Plan, kühn je-den Plan.

Na koniec następuje powtórzenie całości tekstu, jednak tym razem śpiewak musi wykonać tę część za pomocą innych emocji niż wcześniej. W tej części Figaro utwierdza siebie w początkowym postanowieniu. (patrz przykład nr 44, takty 104-131)

Przykład nr 44, takty 104-131

Tempo I.

The musical score for 'Tempo I.' consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked with 'pizz.' (pizzicato) and features a red box around the first measure. The piano accompaniment also has 'pizz.' markings. The lyrics are: *Se vuol bal - la - re, si - gnor con - ti - no, se vuol bal - la - re, signor con -*
Will der Herr Graf ein Tänzchen nun wa - gen, will der Herr Graf ein Tänzchen nun

Presto.

The musical score for 'Presto.' shows a piano accompaniment with various markings including 'arco' and 'pizz.'. A red box highlights the first measure of the piano part with the instruction: *rit. (parte.)*
auf. (geht ab.)

Po wypowiedzeniu wojny swojemu panu, Figaro ze złością opuszcza pokój. To, czy “prawo pierwszej nocy” było naprawdę powszechne w tym czasie, jest kwestią dyskusyjną. Tak

czy inaczej, problem ten napędza fabułę dramatu i rozpala emocje publiczności, dlatego doskonale nadaje się na główny motyw sztuki. W nieco ponad 10 minut Mozart zarysował główną treść fabuły, obracającej się wokół wątku zbliżającego się ślubu Figara i Zuzanny, a także przedstawił postacie dwójki narzeczonych i kontekst społeczny sytuacji, w której się znajdują. Dzieło to zostało napisane zaledwie trzy lata przed Rewolucją francuską, dlatego można traktować je również jako polityczny atak na arystokratów, którzy sprawowali wówczas władzę. Aria jest napisana w tonacji F-dur, co nadaje jej zarówno dostojność, jak i pewien rodzaj spokojnej determinacji. Tonacja ta jest często wykorzystywana do wyrażenia szlachetnych i poważnych emocji. Głos solowy jest wyraźnie oddzielony od akompaniamentu orkiestry, który jest subtelny, ale pełen charakterystycznych dla Mozarta ornamentów i kontrapunktu, dodających głębi muzycznej narracji. Śpiewak w roli Figara musi dysponować barytonem o silnym, elastycznym brzmieniu, zdolnym do wyrażania zarówno gniewu, jak i ironii. Aria wymaga nie tylko technicznej precyzji w szybkich ornamentach, ale też głębokiej interpretacji emocjonalnej. Śpiewak musi oddać zarówno humor, jak i powagę sytuacji. Figaro jest postacią, która balansuje między służebnością a błyskotliwością intelektualną, co powinno być widoczne w sposobie wykonania. Tekst “Se vuol ballare, signor contino” (Jeśli chcesz zatańczyć, panie hrabio – tłum. wł.) jest pełen ironii i podtekstów, które śpiewak musi umiejętnie wydobyć. Aria jest nie tylko muzycznym manifestem Figara, ale również ustanawia go jako głównego bohatera opery, który będzie prowadził grę przeciwko Hrabiemu. Jest to moment, w którym Figaro prezentuje swoją inteligencję i zdolność do manipulacji, co jest kluczowe dla rozwoju fabuły. “Se vuol ballare” to znakomita kombinacja dramatycznej intensywności, muzycznej precyzji i humoru, która doskonale wprowadza słuchacza w złożony świat *Le nozze di Figaro* pełen intryg, ukrytych planów i tajemnych emocji. Aria ta stanowi fundament charakteru Figara, ukazując jego determinację i spryt w obliczu nadchodzących wyzwań.

Analiza arii Figara “Non più andrai farfallone amoroso”

Utwór ten to jedna z najśłynniejszych arii Figara. Pojawia się na końcu pierwszego aktu i jest to kolejna aria tytułowego bohatera opery. Aria ta jest skierowana do Cherubina, młodego pafia, który musi opuścić dwór i dołączyć do armii na rozkaz hrabiego Almavivy. Cherubin jest uwikłany w różne romansowe perypetie na dworze, czym zyskuje sympatię wielu kobiet, w tym hrabiny. Jego niewinne i pełne namiętności zachowanie prowadzi do tego, że gdy hrabia Almaviva znajduje pafia w pokoju hrabiny, postanawia wypędzić go z domu. Hrabia mianuje Cherubina oficerem i każe mu jak najszybciej stawić się na posterunku. Figaro śpiewa arię na

pożegnanie młodego paza, który musi porzucić swoje życie amanta i poświęcić się trudniejszej karierze wojskowej (Cherubinowi udaje się później uzyskać przebaczenie hrabiego i pozwolenie na pozostanie w Sewilli). Aria “Non più andrai” jest punktem zwrotnym. Utwór ten to rondò w formie ABACA + coda. (patrz na przykłady: A- Przykład nr 45, takty1-3; B- Przykład nr 46, takty15-18; A- Przykład nr 47, takty31-34; C- Przykład nr 48, takty43-45; A- Przykład nr 49, takty77-79; coda. Przykład nr 50, takty91-94.)

A. Przykład nr 45, takty1-3

N°9. Aria.
Allegro vivace.

Flauti.

Oboi.

Fagotti.

Corni in C.

Trombe in C.

Timpani in C.G.

Violino I.

Violino II.

Viola.

FIGARO.

Violoncello e Basso.

(a Cherubino.)
(zu Cherubino.)

Non più andrai far-fal-lo-ne a-mo-ro-so, not-te e
Nun ver-giss lei-ses Fleiß, sü-ses Ko-sen, und das

B. Przykład nr 46, takty15-18

p
p
p

Non più av-rai quest'bei pennac-
Nun ver-giss diese prangenden

chi - ni,
Fe - dern,

A. Przykład nr 47, takty31-34

p
p
p
p
p
p

lante. Non più andrai far-fal-lo-ne amo-
wänder. Nun ver-giss lei-ses Flein, süßes

ro - so,
Ko - sen,

notte e
und das I

C. Przykład nr 48, takty43-45

mor.
ciss.

f *f* *f* *f*

Tra guerrieri pof, far Bac.co!
 Unter tapfern Kriegerschaaren

Detailed description: This image shows a musical score for a vocal part. It consists of four staves: three for the vocal line (treble clef) and one for the bass line (bass clef). The music is in a 3/4 time signature. The vocal line features a melodic line with a red box highlighting a specific phrase. The accompaniment includes piano and harpsichord parts with rhythmic patterns. Dynamics like *f* (forte) and *mor.* (more) are indicated.

A. Przykład nr 49, takty 77-79

p *p* *p* *p*

lan.te: *Non più andrai far-fal-lo - ne a-mo - ro - so,* *not.te e*
wänder: Nun ver-giss lei-ses Fleh'n, sü-sses Ko-sen, und das

Detailed description: This image shows a musical score for a vocal part. It consists of four staves: three for the vocal line (treble clef) and one for the bass line (bass clef). The music is in a 3/4 time signature. The vocal line features a melodic line with a red box highlighting a specific phrase. The accompaniment includes piano and harpsichord parts with rhythmic patterns. Dynamics like *p* (piano) are indicated.

Coda. Przykład nr 50, takty 91-94

tar,
ruh.

Che-ru-bi-no alla vit-to-ria, al-la glo-ria mi-li-tar,
Che-ru-bi-no auf zum Sie-ge, auf zu ho-hem Waf-fen-ruhm,

Ma ona prosty motyw muzyczny i trzy rozwinięcia. Aria jest napisana w tonacji C-dur, co nadaje jej energiczny i marszowy charakter. Jest to tonacja często używana do podkreślenia triumfu lub siły, co ironicznie kontrastuje z rzeczywistą sytuacją Cherubina. W swojej arii Figaro delikatnie żartuje z Cherubina. W pierwszej części słyszymy kpinę Figara, wyrażoną w formie pochlebstw. Figaro porównuje obecne życie małego chłopca z czekającym go życiem wojskowego. Aby osiągnąć komiczny efekt, śpiewak musi uchwycić emocjonalny charakter arii i ciągle zmiany nastroju, a także uwypuklić sarkazm postaci. W pierwszej części arii Figaro kpi z cech osobowości Cherubina i żartuje z chłopca. Mówi o jego “pennacchini”, “cappello leggero e galante”, “vermiglio, donnesco color” (pióropusze; lekki i galancki kapelusz; szkarłatny, kobiecy kolor – tłum.wł.), czyli rzeczach, których Cherubin nie będzie już miał, gdy zostanie żołnierzem. W kontrastującej części drugiej Figaro skupia się na życiu żołnierskim, wspominając o “gran mustacchi”, czy “sciabla al fianco” (wielkie wąsy; szabla u boku – tłum.wł.). Dominuje rytm marszowy, który naśladuje kroki żołnierzy i podkreśla militarne przesłanie tekstu. Figaro używa tej melodyjnej i rytmicznej struktury, by naigrawać się z Cherubina w humorystyczny sposób. Zaczyna również lamentować (oczywiście w sposób ironiczny), choć muzyka dodatkowo podkreśla smutny nastrój za pomocą fragmentów w tonacji e-moll. Cherubin będzie teraz musiał zastąpić fandango w sali balowej żołnierskim marszem. Mozart maluje taką wizję w drugiej części arii za pomocą wojskowych motywów muzycznych, stanowiących żartobliwą parodię honorów wojskowych. Tekstura jest klarowna, z wyraźnym podziałem między głosem solowym a akompaniamentem orkiestry. Orkiestra dostarcza mocne, rytmiczne wsparcie, które wzmacnia marszowy charakter arii. Aria wymaga od śpiewaka, który wykonuje partię Figara,

głosu o silnej, elastycznej barwie. Tekst arii jest szybki i wymaga wyraźnego artykułowania każdego słowa. Śpiewak musi umiejętnie balansować między humorystycznym tonem a wyrażaniem sympatii do Cherubina. Ironia i satyra są kluczowymi elementami tej arii, dlatego ważne jest, aby śpiewak potrafił przekazać te emocje, jednocześnie zachowując lekkość i zabawny charakter. (patrz przykład nr 51, takty 57-61)

Przykład nr 51, takty 57-61

The musical score consists of two systems. The first system (measures 57-61) features a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The second system (measures 62-66) features a forte (f) dynamic. The lyrics are in Italian and German, with the German text highlighted in a red box.

ed in ve - ce del fan - dan - go, u - na
statt beim Tanz sich a - - mü - si - ren, heiss's nun
mar - - cia per il fango,
drau und drauf mar - schiren,

Jest punktem zwrotnym postaci Cherubina, który przestaje być niewinnym dzieckiem dworu, a staje się żołnierzem. Jest to również moment, w którym Figaro pokazuje swoją błyskotliwość i umiejętność manipulowania sytuacją na dworze.

Aria ta wnosi humor do opery, jednocześnie podkreślając zmiany, które czekają na Cherubina. "Non più andrai" to perfekcyjne połączenie humoru, muzyki i dramatu, które demonstruje geniusz Mozarta w tworzeniu muzycznych obrazów, które są zarówno błyskotliwe, jak i emocjonalnie angażujące. To aria, będąca wielkim osiągnięciem artystycznym, zarówno pod względem muzyki, jak i tekstu to arcydzieło.

Analiza arii Figara “Aprite un po' quegli occhi”

Figaro spotyka Barbarinę i dowiaduje, kto napisał list. Jest oburzony, że Zuzanna ośmieliła się go oszukać. Recytatyw “Tutto è disposto” i aria “Aprite un po' quegli occhi” stanowią kolejny kluczowy moment w operze, pełen satyrycznego spojrzenia na relacje międzyludzkie i miłosne perypetie. Łączą dramatyczną introspekcję z humorystycznym przesłaniem. Pojawiają się w czwartym akcie opery, w którym Figaro boryka się z zazdrością i podejrzeniami dotyczącymi wierności Susanny. Figaro w recytatywie “Tutto è disposto” przygotowuje się do konfrontacji, której celem jest wyjawienie niewierności Susanny. W arii “Aprite un po' quegli occhi” Figaro z sarkazmem i ironią komentuje naiwność mężczyzn wobec kobiet, przestrzegając ich przed zdradą i manipulacją. Recytatyw “Tutto è disposto” to recytatyw secco, gdzie głos solowy jest wspierany jedynie przez akordy wykonane na klawesynie lub fortepianie (w wersji bez orkiestry z fortepianem). Ta forma pozwala na bardziej swobodną interpretację tekstu, oddając wewnętrzne rozterki Figara. Prosta, ale efektywna harmonia akcentuje emocjonalne wahania Figara. Użycie mniejszych interwałów i dyskretne zmiany harmoniczne wzmacniają napięcie dramatyczne. Charakterystyczny dla recytatywu rytm jest zmienny i dostosowuje się do naturalnego rytmu mówionego języka, co pozwala na ekspresyjne przekazywanie tekstu. Aria “Aprite un po' quegli occhi” rozpoczyna się w tonacji E-dur, co nadaje jej zarówno powagę, jak i pewną ironię, oddając mieszane emocje Figara. W tej arii Figaro musi znosić ból miłości i opisuje kobiety jako mistrzynie oszustw. Jego monolog to bezlitosne oskarżenie skierowane do wszystkich kobiet. Prezentując pewne elementy zbliżone strukturalnie do arii hrabiego z poprzedniego aktu, Figaro śpiewa z gniewnym wyrazem. Jednak Mozart nie chciał, żeby Figaro wypadł w tej scenie zbyt poważnie, dlatego akompaniament instrumentów smyczkowych i dętych brzmi bardzo przyjemnie. (patrz przykład nr 52, takty 24-29)

Przykład nr 52, takty24-29

Jest to ostatnia aria Figara w operze. Patrząc z perspektywy reżysera teatralnego, ta aria jest niezwykle interesująca, ponieważ Figaro przelamuje w niej tzw. ścianę interakcji i po raz pierwszy w spektaklu zwraca się bezpośrednio do publiczności. Ma dość kobiet i ich wybryków. Jest to jeden z tych rzadkich momentów, w których widzimy, jak traci panowanie nad sobą. Wiele osób, które śpiewały tę arię, twierdzi, że jest ona prawdziwym sprawdzianem wytrzymałości śpiewaka. Ma marszowy, regularny rytm, który pokazuje ironię bohatera i podkreśla przestrożę Figara skierowaną do mężczyzn. Jest to rytm, który jednak zostaje złagodzony przez momenty liryczne, pokazujące wewnętrzne rozterki Figara. Dominuje homofoniczna tekstura z wyraźnym podziałem między głosem solowym a orkiestrą. Orkiestra pełni tu rolę wsparcia dla głosu, podkreślając kluczowe frazy i emocjonalne zwroty. Melodia arii jest prosta i przystępna, ale pełna subtelnego humoru i sarkazmu. Figaro wykorzystuje zarówno niższe, jak i wyższe rejestry, co pozwala na wyrażenie pełnego spektrum emocji. Rozpoczynając wykonywanie tej arii, śpiewak powinien pozwolić swojemu głosowi poruszać się po całej skali w sposób zrelaksowany i swobodny. Śpiewak musi też pamiętać, by nie używać zbyt dużej siły do wyrażania gniewu Figara. Choć kilka pierwszych fraz przepełnionych jest emocjami, to nie powinny one kosztować śpiewaka zbyt wiele wysiłku. “Aprite un po' quegli occhi” to tylko jedno zdanie, jednak wymaga od śpiewaka pokazania całego bogactwa wyrażanych emocji.

Kiedy Figaro mówi, że kobiety nazywane są “boginiami”, muzyka odpowiada tonem ironicznie majestatycznym. (patrz przykład nr 53, takty37-40)

Przykład nr 53, takty37-40

Que-ste chiama-te de-e da-gli in-gan-na-ti sen-si, a
 Sie, die mit Göt-ter-namen die Schwerge-täuschten nen-nen, sie,

Takie fragmenty w partyturze są bardzo interesujące, gdyż w ten sposób Figaro pokazuje swój cynizm. Jeśli śpiewak nie będzie w stanie odpowiednio kontrolować głosu, wykonanie nie będzie stylowe i pomimo ważkich kwestii nie zabrzmi przejrzysto. (patrz przykład nr 54, takty40-42)

Przykład nr 54, takty40-42

sen-si, a oui tri-bu-ta in-cen-si la
 nen-nen, sie, de-nen O-pfer breu-nen, die

Fragment zaczynający się od “son streghe...” (są wiedźmami – tłum. wł.) daje świetną okazję, aby odegrać się na kobietach, określając je w ten sposób. Fragment ten jest napisany w wygodnym rejestrze. (patrz przykład nr 55, takty67-71)

Przykład nr 55, takty67-71

Son stre - ghe che in can - ta - no per far - ci pe - nar, si - re - ne che can - ta - no per farci affo - gar, ci - vet - te che al -
Wie He - xen be - zau - bern sie und bringendann Pein, Si - re - nengleich lo - cken sie in Fluten hinein, wie Elfen ver -

Szukając równowagi przy wznoszących się triolach, śpiewak powinien zachować dbałość o szczegóły zarówno w linii melodycznej jak i w teście. Cierpliwość w ćwiczeniu jest odpowiedzią na pytanie o jakość. Zastosowanie trioli powoduje, że fragment ten, przy swojej klarowności, ma charakter wirtuozowski i jest pełen blasku. (patrz przykład nr 56, takty89-91)

Przykład nr 56, takty89-91

li - gne, ma - e - stre din - ganni, a - mi - che daf - fan - ni, che fin - go - no, men - to - no, amo - re non sen - ton, non sen - ton pie -
Lämmer verstehn sie zu lügen, verstehn zu be - trügen, wenn Liebe sie heucheln so bleibt doch beim Schmeicheln ihr Herz ab - ge -

Warto w tym momencie zwrócić uwagę na jeszcze jeden szczegół: niby zalecane jest czasem przez pedagogów włoskich, by w słowie “il resto” ‘l’ nie było śpiewane, natomiast inni pedagodzy twierdzą, że wystarczy wyraźne wyartykułowanie głoski “r”. Wiadomym jest jednak, że wysiłek w opanowanie wyraźnego wymawiania słów opłaci się na wielu etapach kariery. (patrz przykład nr 57, takty94-97)

Przykład nr 57, takty94-97

no; il re-sto. il re-sto nol di-co già ognu-no.già ognuno lo sa.
ja; das Weit-re, das Weit-re verschweig' ich es ist ja, es ist ja be-kannt.

Ponowny powrót “apprite un po quell’occhi” wymaga takiej samej uwagi jak na początku arii i przemyślanej, trochę odmiennej interpretacji. Bardzo trudnym zadaniem jest dobieranie oddechu. Zgodnie z dzisiejszymi konwencjami wykonawczymi, jedynym miejscem, gdzie nie powinno się tego robić jest przestrzeń między ostatnim “no” a “il resto”. Te krótkie frazy powtarzane na końcu to jakby moralizatorskie wnioski. Jednakże w tym miejscu należy uważać też, aby zaśpiewać dwie ważne głoski, “già” i ‘o-’ w „ognuno”. (patrz przykład nr 58, takty106-109)

Przykład nr 58, takty106-109

già ognu - no lo sà, es ist ja bekannt. già ognu - no lo sà. es ist ja bekannt.

Na koniec można wykorzystać najbardziej triumfalny i najsilniejszy głos, aby Figaro mógł odpowiednio zakończyć arię. Figaro musi w tym momencie wyglądać na godnego przeciwnika dla hrabiego. Recytatyw i aria stanowią moment refleksji Figara, który staje się bardziej złożoną postacią. Ukazują jego zdolność do wyciągania wniosków, nawet gdy jest to bardzo bolesny zabieg. “Tutto è disposto” i “Aprite un po' quegli occhi” to wyjątkowe połączenie muzycznej ekspresji i dramatycznej głębi, które podkreślają geniusz Mozarta w kreowaniu postaci o bogatym wewnętrznym życiu. Ta aria to ważny moment w *Le nozze di Figaro* eksplorujący emocjonalne i intelektualne zmagania głównego bohatera.

d) Porównanie partii bas – barytonowych w wybranych dziełach, elementy wspólne, różnice

W niniejszej dysertacji wymienione zostały cztery następujące role bas-barytonowe: nauczyciel muzyki Basilio z *Il barbiere di Siviglia* Rossiniego, znachor Dulcamara z *L'elisir d'amore* Donizettiego, lokaj Leporello z *Don Giovanni* i tytułowy Figaro z *Le nozze di Figaro* Mozarta. W operach tych trzech kompozytorów role bas-barytonowe zawsze zajmowały ważne miejsce. Cechą wspólną tych postaci jest to, że są one bardzo wyraźnie zarysowane i w każdej z nich można znaleźć wiele komicznych elementów. Równocześnie różnią się one charakterologicznie.

Nauczyciel muzyki Basilio jest “najgorszy” z grona czterech bohaterów i wywołuje u publiczności największą niechęć. Basilio jest zdradziecki i zły, lubi używać nikczemnych środków do niszczenia swoich przeciwników. Aby dobrze przedstawić tę postać, publiczność musi poczuć jego zły charakter, dlatego śpiewak powinien nieco modulować barwę i dodać specyficzne brzmienie, które odda jego przebiegłość. Równocześnie jednak widz powinien odczuć też komiczną stronę postaci, ponieważ zło Basilia odzwierciedlone jest głównie w plotkach rozsiewanych za plecami. Nikczemne zachowanie nie pasuje do jego dojrzałego wieku i kariery nauczyciela muzyki. Taki kontrast powoduje dodatkowy efekt komiczny.

Znachor Dulcamara jest najbardziej przebiegłą ze wszystkich wymienionych postaci. Chociaż to

wielki krętacz, pełen arogancji i kłamstw, to i tak nie budzi aż tak negatywnych emocji, jak nauczyciel muzyki Basilio. Kilka fantastycznych fragmentów, skomponowanych przez Donizettiego dla znachora, powoduje, że za każdym razem, gdy pojawia się on na scenie, publiczność wita go z zainteresowaniem. Dulcamara ma również pewne cechy błazna, co sprawia, że jest on też najkomiczniejszą postacią w *L'elisir d'amore*. Śpiewak ma więc za zadanie, poprzez swój śpiew i grę, oddać równocześnie przebiegłość, jak i groteskowość znachora.

Sługa Leporello natomiast jest najmniej inteligentną z postaci. W tym przypadku śpiewak nie może grać swojej roli za pomocą zbyt "pięknego" głosu, gdyż nie odda w pełni charakteru niezbyt mądrego sługi. Oczywiście Mozart wymaga elegancji prowadzenia linii melodycznej, ale należy pogodzić sposób prowadzenia głosu z koniecznością wymogów aktorskich.

Figaro to jedyny główny bohater w gronie wymienionych wyżej postaci. Jest młodym i energicznym młodzieńcem. Jako pozytywna rola w operze musi mieć piękny głos, aby arie, które skomponował dla niego Mozart mogły być odpowiednio zinterpretowane. Jego cechy komediowe ujawniają się raczej w jego żywym i przyjemnym charakterze niż w przerysowaniu postaci.

e) Omówienie wybranych nagrań znakomitych śpiewaków i analiza pod względem wokalnym, wyrazowym oraz umiejętności kreowania danej postaci za pomocą głosu.

Paolo Montarsolo, Renato Capecchi, Sesto Bruscantini, Fernando Corena, Peter Strummer, Thomas Hammons, Alessandro Corbelli, Salvatore Baccaloni, Enzo Dara, Ambrogio Maestri, John del Carlo, Bruno Praticò, Claudio Desderi, Kevin Glavin, Ildar Abdrazakov – niektórzy z tych wspaniałych śpiewaków zakończyli już swoją karierę, a niektórzy nadal są aktywni zawodowo. Niektórzy z nich są niezwykle wszechstronnymi śpiewakami i potrafią z powodzeniem wykonać zarówno role poważne, jak i komediowe. Te wszystkie osoby łączy jednak jedna rzecz: na początku lub pod koniec swojej kariery każdy z nich śpiewał z wielkim powodzeniem utwory z repertuaru oper komicznych. Charakteryzujący się niską tessiturą bas-baryton ma niepowtarzalny urok. Często łączy w sobie głębię i moc śpiewaka basowego z metalicznym blaskiem tenora. Śpiewak bas-barytonowy, który śpiewa głównie opery komediowe ma zwykle wyższy głos niż osoba, która śpiewa role "poważne". Do tego dochodzi również

kwestia cech fizycznych. Począwszy od wielkiego Luigiego Lablache'a ponad dwa wieki temu, po Francesco Benucciego, który śpiewał Mozarta (odtwórca ról takich jak Leporello, Figaro czy Guglielmo), śpiewacy bas-barytonowi to zazwyczaj mężczyźni, dysponujący znakomitą techniką oddechową, pozwalającą na wykonanie wymogów muzycznych jak i wokalnych wybranych postaci. W przypadku roli nauczyciela muzyki Basilio, najbardziej znane jest wykonanie Paolo Montarsolo – włoskiego śpiewaka operowego, pierwszorzędnego wykonawcy opery buffo o głosie bas-barytonowym. Ciągłe trudno jest znaleźć kogoś, kto mógłby zastąpić go w operach komediowych. Jego głos charakteryzuje niski, bogaty tembr. Jest znany na całym świecie z bardzo wysokiego poziomu wykonań na żywo, a jego kunszt wokalny można nadal podziwiać na nagraniach audio i wideo. Paolo Montarsolo był włoskim basem-buffo, który w swojej karierze wielokrotnie wykonywał role w operach Mozarta, w tym postać Don Basilio w *Le nozze di Figaro*. Jego interpretacje charakteryzowały się wyjątkową zdolnością łączenia głębi emocjonalnej z komediowym wyrazem, co czyniło go idealnym wykonawcą ról buffo. Montarsolo posiadał głęboki, pełen brzmienia bas, który pozwalał mu na łatwe manewrowanie w niskim rejestrze. Jego zdolność do wyraźnej artykulacji tekstu była kluczowa w operach buffa, gdzie precyzja i klarowność dykcji są niezbędne do przekazania humoru i subtelności tekstu. Jego głos był elastyczny i umożliwiał mu swobodne poruszanie się po szerokim zakresie dynamicznym i emocjonalnym. Don Basilio, nauczyciel muzyki i plotkarz, jest postacią, która wymaga od wykonawcy nie tylko wokalne biegłości, ale także zdolności aktorskich do przekazania przebiegłości i dwulicowości. Montarsolo potrafił w mistrzowski sposób balansować między komizmem a subtelną groźbą, co czyniło jego Don Basilio wyjątkowo barwnym i przekonującym. Jednym z najbardziej znanych fragmentów, w których Montarsolo błyszczał, jest aria “La calunnia è un venticello”. Montarsolo z wyjątkową umiejętnością oddawał rosnące napięcie w arii, stopniowo zwiększając intensywność emocjonalną i wokalną. Jego interpretacja była pełna ironii i satyrycznego dystansu, co czyniło ją zarówno zabawną, jak i przemyślaną. Montarsolo zawsze dbał o to, aby jego występy były nie tylko precyzyjne od strony wokalne, ale także bogate w ekspresję aktorską. W przypadku Don Basilio jego gesty, mimika i sposób poruszania się po scenie wzmocniały komediowy charakter postaci, ale także ukazywały jej złożoność i spryt. Paolo Montarsolo jako Don Basilio dostarczał publiczności nie tylko doskonałego wokalne wykonania, ale także głębokiego zrozumienia postaci i opery jako całości. Kolejną godną uwagi osobą jest Ildar Abdrazakov, rosyjski śpiewak operowy, o jednym z najpiękniejszych głosów basowych w historii. Abdrazakov grał kiedyś rolę Basilio, a także śpiewał te arie na licznych koncertach. Abdrazakov posiada doskonałą technikę wokalną, dzięki którym doskonale radzi sobie z arią Basilio, jednak jego największym problemem jest to, że jego głos jest zbyt piękny i uwodzicielski. Trudno uwierzyć, że nikczemny i zdradziecki Basilio ma

tak piękny głos. Abdrazakov zaśpiewał tę arię na “Gala Richard Tucker 2012”. Podczas występu można zauważyć, że artykułując niektóre frazy, śpiewak starał się, aby jego głos wydawał się bardziej “nikczemny”. Czasami nawet dodawał na końcach fraz złowieszczy śmiech, jednak to wszystko i tak nie pomogło mu ukryć tak pięknego głosu. Oczywiście po występie został nagrodzony gromkimi brawami od rozemocjonowanej publiczności. Kto nie chciałby usłyszeć na koncercie muzyki klasycznej arii śpiewanej przez tak piękny głos. W takiej chwili nikt nie przejmuje się tym, że taki głos może nieco nie pasować do charakteru Basilia. W porównaniu z nagraniami śpiewającego Paolo Montarsolo, głos Ildara Abdrazakova jest nieco słabszy. W najbardziej wybuchowej części arii Abdrazakovowi brakuje nieco mocy w porównaniu z Paolo Montarsolo, jednak Abdrazakov wie, jak korzystać ze swojego głosu, np. osłabia niektóre frazy, co dodatkowo przykuwa uwagę.

W przypadku postaci znachora Dulcamary, w niezwykle komiczny sposób przedstawił ją włoski śpiewak basowy Enzo Dara. W “Opera News” opisano go jako jednego z najśłynniejszych włoskich basów na scenie operowej, znanego z serii fundamentalnych ról, które podkreśliły jego talent komediowy i *bel canto*¹⁰². Szczególnie godne podziwu były jego kreacje w operach Rossiniego i Donizettiego. Jego największymi cechami były elastyczność głosu i swego rodzaju naturalny komizm. Poza tym nigdy nie starał się przyćmić reszty obsady. Znachor Dulcamara w jego wykonaniu pięknie śpiewał, dlatego zdawał się być całkiem miłym mężczyzną. W 1988 roku Enzo Dara wystąpił razem z Pavarottim w Metropolitan Opera.

Innym śpiewakiem, który z powodzeniem wykreował rolę znachora Dulcamary jest włoski bas Ildebrando D'Arcangelo. Artysta ten chwalony jest przez krytyków za swoją prezencję sceniczną i genialny, bogaty głos. Znany jest głównie z ról Mozarta i Donizettiego. Jego technika wokalna pozwala na stabilne i piękne prowadzenie pełnego mocy głosu. Dulcamara w jego interpretacji jest pełen uroku. Najbardziej rozpowszechnionym filmem wideo z jego udziałem jest *L'elisir d'amore*, wystawiony przez Operę Wiedeńską w 2005 roku. W 2018 roku ponownie zagrał rolę znachora Dulcamary w Metropolitan Opera. W tym czasie jego głos stał się znacznie cięższy niż wcześniej i miał w sobie dużo więcej heroicznego brzmienia. Brakowało mu jednak lekkości i płynności z dawnych lat. Być może ma to coś wspólnego z wiekiem i późniejszym przejściem do dzieł Verdiego. W każdym razie znachor Dulcamara w wykonaniu Ildebranda D'Arcangelo to klasyk w świecie opery i punkt odniesienia dla niezliczonych uczniów.

Jeśli chodzi o arię Leporello z opery *Don Giovanni*, najbardziej znane jest chyba nagranie Giuseppe Taddei. Taddei był włoskim śpiewakiem barytonowym, który czasami podejmował się również ról basso buffo. Jego głos miał rzadką barwę, często porównywaną z miękkością

¹⁰² *Obituaries: Enzo Dara*, “Opera News”, listopad 2017.

wiolonczeli. Taddei potrafił, dzięki wspaniałej technice wokalne, wydobywać aksamitne, ciepłe dźwięki. Ponadto miał też wrodzony, dar rozumienia swoich postaci. Zawsze udawało mu się precyzyjnie oddać ekspresyjność każdej z nich, zarówno w warstwie wokalne (akcenty, koloryt, *passaggio*), jak i w warstwie aktorskiej. Oglądając wiele nagrań, które po sobie pozostawił (w tym nagranie arii Leporello) można wyraźnie wyczuć zręczność i elastyczność jego głosu, bardzo zrelaksowany sposób śpiewu, a także doskonałą technikę wokalną przy dźwiękach w dynamice *piano*. To wszystko pozwoliło mu wspaniale oddać mentalność Leporello, który czerpał radość z porażek innych.

Mówiąc o interpretacjach postaci Leporella, warto wspomnieć również o Brynie Terfelu, walijskim śpiewaku basowym, popularnej gwiazdzie operowej współczesnego świata muzyki klasycznej. Początkowo Terfel specjalizował się głównie w rolach komediowych Mozarta (zwłaszcza w rolach Figara, Leporella i Don Giovanniego), lecz później zwrócił się ku rolom dramatycznym Pucciniego i Wagnera. Kiedyś, śpiewając arię Leporella na koncercie, Bryn Terfel dodał do swojego wykonania wiele wykrzykników, aby wzmocnić ogólny efekt komiczny. Poza tym po śpiewanych pytaniach odpowiadał sam sobie za pomocą zwykłej mowy, kreując unikatowy styl sceniczny. Uzyskał również ciekawy efekt, wchodząc w interakcję z utrzymaną w dłoni książką.

Zdaniem większości miłośników opery *Le nozze di Figaro* Mozarta to jedna z najlepszych oper. Niektórzy nazywają ją perfekcyjną operą, ze względu na doskonałą równowagę humoru, patosu, dramatyzmu, ironii i oczywiście genialnej muzyki. Szczególne wrażenie robi Figaro w wykonaniu słynnego amerykańskiego śpiewaka Samuela Rameya. Posiada on na tyle dojrzałą technikę *bel canto*, że doskonale potrafi śpiewać muzykę Haendla, Mozarta i Rossiniego, a także dość siły, by poradzić sobie z bardziej dramatycznymi rolami Verdiego i Pucciniego. Samuel Ramey wniósł do roli Figara elegancję i męskość, sprawiając, że jego Figaro jest zarówno groźnym rywalem hrabiego, jak i wiarygodnym zalotnikiem Zuzanny. Śpiewak doskonale połączył ze sobą te dwie cechy.

Innym znanym śpiewakiem, który grał w przeszłości rolę Figara był włoski śpiewak operowy Cesare Siepi. Jego głos charakteryzował się głębokim i ciepłym brzmieniem z szeroką gamą dźwięków w dolnym i górnym zakresie skali. Chociaż znany był z wykonawstwa ról verdiowskich, to jego partie jako Don Giovanni lub Figaro zasłużyły na uznanie krytyki i publiczności. Figaro w jego wykonaniu charakteryzował się pełnym brzmieniem, donośnym, czystym głosem o bardzo miękkiej barwie. Jego wspaniała prezencja sceniczna sprawiała, że Figaro był postacią wyrazistą, która potrafiła bez problemu przekonać widza. Jednak część krytyków uważa, że głos Cesare Siepiego miał w sobie ogromne piękno i elegancję brzmienia, że partia Don Giovanniego mogłaby być dla niego bardziej odpowiednia, niż rola służącego.

a) Wnioski na podstawie literatury przedmiotu

Opera buffa to jeden z najważniejszych gatunków zachodniej kultury operowej, a bas-baryton to głos odgrywający ważną rolę w operze komicznej, przyjmując nawet funkcję podstawowego składnika. Sposób interpretacji ról bas-barytonowych, to kwestia, nad którą każdy śpiewak, dysponujący takim głosem, powinien się zastanowić. Przede wszystkim konieczne jest uważne przestudiowanie libretta i historii powstania opery, co jest nieuniknioną pracą każdego odnoszącego sukcesy śpiewaka operowego. W operze występują postacie, a każda z nich ma inną osobowość i charakter. W miarę rozwoju fabuły, nastroj i stan emocjonalny wielu bohaterów zmienia się. Można powiedzieć, że dobra opera stanowi skrzyżowanie emocji i sztuki. Tylko w ten sposób można odpowiednio pobudzić własną emocjonalność, a także precyzyjnie wyrazić uczucia i nastroje bohaterów. Po drugie, należy poznać i zrozumieć uwarunkowania historyczne i kulturowe związane z konkretnymi rolami. Wartości i zachowania bohaterów nie mogą odbiegać od epoki, w której żyją. Na przykład w *Il barbiere di Siviglia* zarówno hrabia, jak i Rozyna starali się jak najlepiej pogodzić zakochanie z całym skomplikowaniem zależności rodzinnych. Trzeba pamiętać, że historia również jest tym, co napędza fabułę. Prawda sceniczna postaci powoduje, że widz wchodzi w świat teatru i z zainteresowaniem śledzi przedstawianą historię.

W rozdziale drugim omówiony został temat klasyfikacji głosów. W sztuce wokalne klasyfikacja głosów jest bardzo szczegółowa i konkretna. Znajomość przyporządkowania jest kluczową zarówno w edukacji jak i w życiu zawodowym, ponieważ zapewnia możliwość długofalowego rozwoju. Jest także istotną dla teatru w kwestii możliwości obsady planowanych oper. Nawiasem mówiąc w niemiecko-języcznych krajach klasyfikacja głosów Rudolfa Kloibera jest także wiążąca prawnie zarówno dla artystów jak i teatrów.

W trzecim rozdziale przedstawione zostały przykłady wybranych do nagrania arii i duetów z oper Rossiniego, Donizettiego i Mozarta, wraz z omówieniem stylu, wymogów wykonawczych, wniosków z praktyki scenicznej. Mam nadzieję, że analiza będzie pomocna dla osób wykonujących role bas-barytonowe w operach komicznych.

b) Własne konkluzje na temat wybranych fragmentów pod względem wymogów partii i właściwego przygotowania do kreacji scenicznej.

Scena operowa zawsze była niezwykłym miejscem, pełnym spektakularnych efektów wizualnych i bogatego brzmienia orkiestry. Dzisiaj, sztuki sceniczne wykorzystują dodatkowo różnorodne możliwości wynikające z postępu technologicznego. W wielu przedstawieniach wykorzystuje się np. efekty specjalne, technologie cyfrowe, czy projekcje wizualne. Scena nigdy nie oferuje prostego wyjaśnienia dzieła, lecz niesie ze sobą nowe koncepcje lub znaczenia, a reżyserzy czasem proponują zupełnie nowe interpretacje oper. Ich punkt widzenia może być bliższy scenariuszowi i wizji autora, lub może być bardziej osobistą interpretacją dzieła. Niektórzy reżyserzy czasem decydują się na przeniesienie opery w inną epokę, w inną sytuację lub w inne miejsce. Te odmienne perspektywy przyjęte przez reżysera zmieniają sposób, w jaki widzowie widzą i rozumieją dzieło. Opera nieustannie definiuje siebie na nowo. Nikt nie wie, co wydarzy się na scenie, dopóki nie podniesie się kurtyna. Na tym właśnie polega piękno opery.

Don Giovanni

Filmowa wersja opery *Don Giovanniego* nakręcona na festiwalu w Salzburgu w 1954 roku ¹⁰³ to jedno z najpopularniejszych nagrań operowych na świecie, przede wszystkim z powodu wspaniałych kreacji ról przez śpiewaków. Obsada składała się z wielu słynnych wykonawców, takich jak: Cesare Siepi, Elisabeth Grümmer, czy Lisa della Casa. Jest to ostatni zapis audiowizualny pozostawiony przez wielkiego dyrygenta Wilhelma Furtwänglera. W tej wersji opery jest niewiele humoru, za to wiele okrucieństwa, ciemności i poczucia nieuchronności klątwy. Tempo opery jest powolne, czasem wręcz męczące, ale jej przekaz jest bardzo mocny. Głosy śpiewaków są znakomite, a aktorzy potrafią niemal doskonale sprostać często trudnym wymaganiom dyrygenta. Donna Anna w wykonaniu Elisabeth Grümmer oczarowuje widza swoim smutkiem, strachem i szaleństwem, kończąc “Non mi dir” introspektywnym tempem Furtwänglera (tylko Karajan i Janowitz wykonywali ten pasaż wolniej). Jej delikatny śpiewny głos brzmi zjawiskowo. Donna Elvira w wykonaniu Elisabeth Schwarzkopf jest tak dobra, że może stanowić podręcznikowy przykład śpiewu. Natomiast Zerlina w wykonaniu Erny Berger nie brzmi zbyt młodo, jednak jej głos jest bardzo piękny. Commendatore w wykonaniu Raffaella Arié jest odpowiednio posępny i równocześnie bardzo głośny. Anton Dermont z dużym wdziękiem poradził sobie z rolą Ottavio i jego delikatnymi

¹⁰³ <https://www.youtube.com/watch?v=XPYjqz7nToY>

nutami, a Otto Edelman doskonale ucieleśnił głupotę postaci Leporello, zarówno w warstwie wizualnej, jak i wokalne, stając się wzorem do naśladowania dla wielu potomnych. Natomiast niesamowity Cesare Siepi swoim delikatnym, gładkim i jedwabistym głosem oraz dokładną tonacją w pełni oddał charakter postaci Don Juana.

Porównywalna do dzieła Furtwänglera jest wersja pod batutą innego mistrza, Herberta von Karajana. Wersja ta została wystawiona na festiwalu w Salzburgu w 1987 roku¹⁰⁴ jako hołd dla Don Giovanniego. 79-letni wówczas Krajan, odczuwając wyraźny ból z powodu problemów z kręgosłupem i innymi dolegliwościami, dyrygował z kapłańską powagą i wciąż dbał o każdy najmniejszy szczegół. Dyrygent przyjął romantyczny, a nie XVIII-wieczny pogląd na *Don Giovanniego*, podkreślając jego niemal mityczną wielkość patetycznym rytmem, który chwilami stawał się tak przygnębiający, że rozpraszał całe napięcie. Kiedy dyrygent powoli rozwijał frazę w partii orkiestry, wymagania oddechowe wobec śpiewaków stawały się coraz większe. Karajan dyrygował tą operą przez całe życie, dlatego miał wszelkie prawo wyrazić swoją wizję tej opery. Jego interpretacja była stosunkowo prosta, lecz równocześnie charakteryzowała ją godna pochwały spójność. Najważniejsze jest jednak to, że odnalazł on magicznego Don Giovanniego w osobie Samuela Ramey mężczyzny lekkiego zarówno ciałem, jak i głosem. Pod wieloma względami Don Giovanni w wykonaniu Ramey'a przypominał równie temperamentnego Cesare Siepiego u szczytu kariery, a to wielka pochwała.

Według dzisiejszych standardów reszcie obsady nie można nic zarzucić, chociaż eleganckiemu głosowi sopranowemu Anny Tomowej-Sintow brakowało teatralnej głębi i ostrości idealnej Donny-Anny. Zelina, grana przez Kathleen Battle była nieco chłodna, ale jej eleganckie zachowanie, a także zrelaksowany, pełen wdzięku głos jak zawsze przyciągał uwagę publiczności. Śpiew Julii Varady, odtwórczyni roli Elwiry, charakteryzowała chłodny dystans i precyzja. Młody szwedzki tenor Gösta Winbergh był dość sztywny w warstwie dramatycznej, ale zachował świeżość w partii wokalne. Potrafił on zakończyć „Il mio tesoro” Ottavio długim, nieprzerwanym oddechem. Włoski bas-baryton Ferruccio Furlanetto doskonale wykreował postać Leporello, zarówno w warstwie wokalne, jak i gry aktorskiej. Największą niespodziankę sprawił Commendatore w wykonaniu Paaty Burchuladze, którego ciemny bas dźwięczał niczym organy z głębi sceny. Chociaż na sali nie było wielu miejsc siedzących, to miała ona dobrą akustykę. Do tego reżyser sprytnie operował szerokością sceny, przesuwając i wysuwając ściany, zmniejszając przestrzeń sceniczną w niektórych ariach, niczym operator filmowy zmieniający ostrość obiektywu. Takie ruchome sceny niekiedy rozpraszają uwagę widzów, jednak w tym wypadku ciemnozielone marmurowe kolumny i schody zostały bardzo pomysłowo wykorzystane, dodatkowo potęgując ponury nastrój budowany przez dyrygenta i Filharmoników

¹⁰⁴ https://www.youtube.com/watch?v=jFPqTCR0_F8

Wiedeńskich.

Le nozze di Figaro

Tę operę można interpretować na dwa sposoby: albo jako komedię, albo jako tragikomedię. Te dwa podejścia mają swoje uzasadnienie. Zarówno *Così fan tutte*, jak i *Le nozze di Figaro* Mozarta (i Da Ponte) błyszczą komediowym blaskiem, ale pod powierzchnią kryje się głęboki smutek i nieznośny ból. *Così fan tutte* nie kończy się szczęśliwie. Kochankowie zostali zdradzeni, a nowe związki (z innymi wybrankami) są obarczone niepewnością, co będzie w przyszłości. W *Le nozze di Figaro* hrabia przeprasza, ale nie ma nic na temat odbudowania szczęśliwej relacji pomiędzy hrabią i hrabiną. Pytanie, które pojawia się jako następstwo ośmieszenia pryncypała, czy hrabia nie będzie się w przyszłości mścił? Aby przedstawić operę jako tragikomedię należy po prostu wydobyć na pierwszy plan smutek, który kryje się w tle. Wizja reżysera Clausa Gutha, wystawiona na Festiwalu w Salzburgu w 2006 roku pod batutą Nikolausa Harnoncourta, jest znakomitym przykładem takiego podejścia.¹⁰⁵ To cudownie smutny i poruszający spektakl, jednak przeznaczony jest dla widzów już zaznajomionych z tą operą. Szkoda byłoby zaznajamiać się z *Le nozze di Figaro* po raz pierwszy, oglądając to przedstawienie. Scenografia wersji salzburskiej jest bardzo prosta. Tonacja kostiumów to głównie czerń, biel i szarość. Czasem na scenie pojawiają się małe aniołki, które pokazują powiązania między postaciami i patrzą z góry na ich poczynania. Jest to szczególnie godny uwagi punkt przedstawienia. Zuzanna, grana przez słynną rosyjską sopranistkę Annę Netrebko jest postacią o silnej osobowości i wyrazistych cechach charakteru. Umiejętności wokalne tej artystki są na najwyższym poziomie, a jej głos dodatkowo ubogaca postać Zuzanny. Barwa głosu Figara granego przez włoskiego bas-barytona Ildebrando d'Arcangelo jest imponująca, zwłaszcza w bardzo delikatnie zaśpiewanym "Se vuol Ballare". Cherubina, granego przez niemiecką sopranistkę Christine Schäfer, trudno prześcignąć pod względem wyglądu i głosu. Hrabinię natomiast gra niemiecka sopranistka Dorothea Röschmann, która słynie z licznych ról mozartowskich. Gdy tylko hrabina pojawia się na scenie, publiczność od razu zostaje oczarowana jej głosem.

Le nozze di Figaro wyprodukowane przez Royal Opera House w 2006 roku¹⁰⁶ zachowało tradycyjny komediowy charakter. Scenografia jest wspaniała, a kostiumy bardziej klasyczne, co pasuje do epoki, w której toczy się akcja. Gra aktorów jest niezwykle żywa, objawiająca się m.in. bogatą mimiką twarzy. Figaro w wykonaniu Erwina Schrotta jest serdeczny,

¹⁰⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=KoNHtcNndIU>

¹⁰⁶ https://www.bilibili.com/video/BV11W411K7V6/?vd_source=cbba922f78c4f40ef2c779d001ba4d91

ale i impulsywny, uparty i nerwowy, jednak żadna z tych cech nie jest przedstawiona w sposób przesadny. Zuzanna, grana przez Miah Persson, dorównuje mu i jest bardzo urocza. Rinat Shaham zdaje się nie być w stanie całkowicie wymazać z pamięci kreacji Frederiki Von Stade czy Marii Ewing, jednak jest bardzo czarująca, ale też wygląda jak chłopiec. Gerald Finley w roli hrabiego jest bardzo okrutny, zwłaszcza w drugim akcie, kiedy jego rywalizacja z hrabiną, graną przez Dorothei Röschmann, jest punktem kulminacyjnym spektaklu. Obraz majestatycznej sylwetki i arystokratycznej postawy hrabiny dopełnia elegancki śpiew Röschmann. „Porgi amor” jest nostalgiczne i pełne nadziei, a „Dove sono i bei momenti” stanowi mieszankę melancholii i determinacji. Hrabinę w jej wykonaniu charakteryzuje niezwykle bogactwo brzmienia. Na marginesie, znaczna różnica wzrostu między hrabiną a Zuzanną sprawia, że pomylenie obu kobiet za sobą w akcie czwartym jest mało wiarygodne, jednak z drugiej strony dodaje to scenie nieco komicznego efektu. Ponadto sukces tej wersji opery jest nierozzerwalnie związany także ze znakomitym kierownictwem muzycznym słynnego dyrygenta Antonio Pappano.

Dobrym sposobem na porównanie dwóch wspomnianych wersji jest przeanalizowanie duetu „Crudel! Perché finora”, w którym Zuzanna zgadza się na spotkanie z hrabią, chcąc go oszukać. Zgodnie z tradycyjnym sposobem interpretacji, Zuzanna jest w tej scenie bardzo spokojna i opanowana, sprawiając wrażenie, że w głębi serca nienawidzi hrabiego. Występ Miah Persson jest również bardzo spokojny, dzięki czemu elementy komediowe tej sceny zostają dodatkowo podkreślone. Zuzanna oszukuje hrabiego. Kontrastuje to z występem Anny Netrebko, której Zuzanna nie jest spokojna, a hrabia wyraźnie ją pociąga. Jej wykonanie „Scusatemi se mento, / voi che intendete amor” nie jest zabawne, lecz smutne. Dzięki specjalnemu projektowi sceny hrabina obserwuje bieg wydarzeń, co potęguje jej smutek do wręcz widocznego bólu. Dorothea Röschmann jest dobrą aktorką, a ból sprawiony przez niewierność hrabiego jest widoczny podczas całego spektaklu.

L'elisir d'amore

L'elisir d'amore to jeden z filarów “żelaznego repertuaru” operowego. Szczególnie godne uwagi jest przedstawienie wystawione w 2005 roku w Wiedeńskiej Operze Narodowej¹⁰⁷, obsadzone wieloma gwiazdami. Wszyscy odtwórcy głównych ról byli znakomici. Szczególnie Rolando Villazon w roli Nemorino wykazał się prawdziwym talentem komediowym, doskonale zamieniając niektóre sceny w pełne blasku momenty, np. zonglując jabłkami z cyrkową zręcznością. Wykreowany przez Villazona wieśniak Nimorino był naturalny we wszystkim, co mówił i robił. Co więcej, śpiewał swoim lirycznym tenorem z imponującą subtelnością. Jego

¹⁰⁷ https://www.youtube.com/watch?v=_o4BAL8BLvI

“Una furtiva lagrima” dosłownie zatrzymała przedstawienie, gdyż publiczność gromkim aplauzem wymusiła bis. Villazon stworzył jedną z najciekawszych interpretacji tej postaci w historii. Adina w wykonaniu Anny Netrebko była równie dobrze zagrana. Netrebko zrezygnowała z posługiwania się swoimi umiejętnościami aktorskimi i śpiewała pięknym, lirycznym sopranem. Znachor Dulcamara, grany przez włoskiego bas-barytona Ildebrando D'Arcangelo został przedstawiony jako posiadający siłę przyciągania kłamca, który lubuje się w słodkich słówkach. Jednakże w tej wersji znachor był znacznie młodszy niż przeciętnie aktorzy w innych produkcjach. Jego pełen wolumenu bas, w połączeniu z jego wspaniałą sceniczną prezencją sprawił jednak, że zawsze znajdował się w centrum uwagi. Słynny duet z Villazonem „Venti scudi” stał się punktem kulminacyjnym całej opery. Baryton Leo Nucci był również doskonały w roli hałaśliwego żołnierza Belcore'a.

Dyrygent Alfred Eschwé wyraźnie zdawał sobie sprawę, że w jego obsadzie są same sławy, dlatego poprowadził operę w niezwykle dynamiczny sposób. Tradycyjna scenografia i kostiumy z 1980 roku (zaprojektowane przez Jürgena Rose'a) były bardzo piękne i tworzyły wspaniały efekt sceniczny. Można powiedzieć, że to prawdziwa gratka dla koneserów opery. Ta wersja *L'elisir d'amore* jest idealna dla osoby, która chciałaby obejrzeć operę po raz pierwszy.

Godna uwagi jest również wersja *L'elisir d'amore* stworzona przez wspomnianego wcześniej tenora Rolando Villazona, wystawiona w Baden-Baden w 2012 roku¹⁰⁸. Villazon był zarówno reżyserem, jak i wykonawcą. W swoim drugim reżyserskim przedsięwzięciu (po debiucie z *Werterem* w Operze w Lyonie w 2011 roku) Villazon osadził fabułę w latach 40. XX wieku na planie niemego filmu westernowego. Historia jednak nie opierała się wyłącznie na filmie westernowym, lecz podążała zgodnie z oryginalną fabułą opery. Można powiedzieć, że była to “sztuka wewnątrz sztuki”. W tej wersji Adina była gwiazdą filmową, a Nemorino aktorem drugoplanowym, który grał zakochanego w niej mężczyznę, lecz jego miłość w rzeczywistości była prawdziwa. Dulcamara natomiast był reżyserem filmu. Belcore także był gwiazdorem filmowym, który był próżny przed kamerą, ale poza nią miał zupełnie inną osobowość. Każda postać miała tu swoje dwie twarze. W produkcji pojawiły się kostiumy z różnych epok, w tym kostiumy ekipy filmowej z lat 40 -tych i kostiumy postaci z kręconego filmu. W ten sposób udało się osiągnąć bardzo ciekawy efekt. W scenografii można zobaczyć takie budynki jak bank, nawiedzony dom czy kopalnia, czyli typowe elementy westernów. Jeśli chodzi o obsadę, to oprócz Villazona w roli Nemorina, pojawiła się także Miah Persson (Adina) – sopranistka słynąca z licznych interpretacji ról Mozarta. Postać Dulcamara zagrał Ildebrando D'Arcangelo, dawny partner Villazona w przedstawieniu “El d'Amor”, wystawionym w 2005 roku w Operze Wiedeńskiej. Prawdopodobnie nie chcąc powtarzać swojego klasycznego

¹⁰⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=p3-Xso9orGQ&list=PLUHjxx4Jz-rlmRc8C35sMWMhckmJdJV3K>

występu w wersji wiedeńskiej, Villazon i Ildebrando D'Arcangelo wprowadzili wiele zmian w wykonaniu i stylistyce. Villazon miał dwa małe wąsy, a Ildebrando D'Arcangelo ubierał się jak Indianin i nawet w czasie śpiewu w duecie z sopranem wykrzywił usta, aby uzyskać zabawny sposób wyrazu aktorskiego. Co więcej, każdy z głównych aktorów przyswoił wiele umiejętności pantomimicznych podczas prób, które odegrały znaczącą rolę w tym przedstawieniu. Na zakończenie opery przygotowano dla publiczności niespodziankę. Na dużym ekranie wyemitowano niemy film krótkometrażowy „*L'Elisir d'amore* na dzikim zachodzie” w reżyserii Villazona, który był inną wersją *L'elisir d'amore* i zarazem jego komediowym zakończeniem, w którym Adina i Nemorino zostali kochankami. W przedstawienie wpleciono wiele komediowych sytuacji i humorystycznej pomysłowości Villazona. Razem z melodią Donizettiego całość zyskała niepowtarzalny muzyczny urok.

Il barbiere di Siviglia

Il barbiere di Siviglia wystawiony przez Teatro Real w Madrycie w 2005 roku szybko stał się najpopularniejszą i jedną z najczęściej oglądanych produkcji od czasu premiery.¹⁰⁹ Przez większą część trwania spektaklu dekoracje i kostiumy są całkowicie czarno-białe, jednak, gdy zbliża się szczęśliwe zakończenie, czyli triumf buntu nad starym porządkiem społecznym, który reprezentuje Bartolo, jasne kolory w końcu pojawiają się na scenie i stają się dominujące. Kostiumy łączą style z różnych okresów. Większość występów aktorów opiera się na surrealistycznym humorze. Dla przykładu, pod koniec pierwszego aktu bohaterowie wyrażają swoje zmieszanie, robiąc papierowe ptaki i pozwalając im „latać”. Później, podczas kwintetu „Buona sera”, Don Basilio zostaje związany i zmuszony do zeskoczenia ze sceny. Jednocześnie cały czas obecni są ludzie z miasta, którzy wciąż przechadzają się po scenie, tańczą sevillanas, a czasem nawet podsłuchują. Niektórym widzom może to przeszkadzać, jednak wszystko to wzmacnia żywy charakter opery i atmosferę gęstą od snutyh intryg. Chociaż logika każe się zastanowić, dlaczego zazdrosny opiekun, taki jak Bartolo, pozwala tak wielu ludziom swobodnie wchodzić i wychodzić z jego domu. Obsada opery jest bardzo mocna, a jej prawdziwą gwiazdą jest Juan Diego Flores, który gra hrabiego Almavivę. Tenor-supergwiazda zapewnił wyjątkowy występ dzięki swojej aparycji, energii, humorowi, krystalicznie czystemu tonowi i błyszczącej koloraturze. Jednak Flores nie jest jedyną przyciągającą uwagę osobą w tej sztuce. Pietro Spagnoli, który przypomina nieco Groucho Marxa, ale z cieńszą brodą, jest pierwszorzędnym odtwórcą roli Figaro ze słodkim i żywym barytonem oraz dużą dozą charyzmy. Maria Bayo natomiast to osoba idealnie pasująca do roli Rozyny. Ma delikatny, piękny sopran, a do tego

¹⁰⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=KHFbML3Bso4>

mnóstwo energii i nieodparty urok osobisty. Aria "Ah, se é ver" z drugiego aktu jest jakby stworzona dla niej. Bruno Praticó nadaje granej przez siebie postaci Bartolo nieco szorstki i kwaśny ton, jednak pasuje to do upartego bohatera, a równocześnie sympatycznego miłośnika opery komediowej. Występ Ruggero Raimondiego również jest perfekcyjny. Zaśpiewał partie Basilio bogatą ekspresją, piękną barwą i stworzył niezwykle ciekawą postać. Gianluigi Gelmetti dyryguje fenomenalnie w najlepszym stylu rossiniowskim.

Ta wersja *Il barbiere di Siviglia* jest dość niekonwencjonalna. Mimo to występy śpiewaków są wspaniałe, a elementy wizualne niezwykle pomysłowe, przez co produkcja jest zachwycająca i godna rekomendacji.

Inną ciekawą wersją *Il barbiere di Siviglia* jest produkcja z udziałem wspaniałej włoskiej mezzosopranistki Cecilii Bartoli.¹¹⁰ Występ ten przypada na wczesny okres rozwoju jej kariery, więc można powiedzieć, że jej styl w tym czasie dopiero konstituował się. Przedstawienie zostało nagrane w bardzo małym teatrze, więc widownia nie była liczna. Ze względu na niewielkie rozmiary sceny, scenografia była nieco wąska, ale gustownie wykonana, tak jak kostiumy, które zostały zaprojektowane według tradycyjnego stylu. Wszystko to stanowiło doskonale tło dla tej utalentowanej grupy głównych aktorów. Hrabia Almaviva w wykonaniu Davida Kueblera był całkiem zabawny. Jego głos i sposób kreacji postaci był bardzo dobry, chociaż nie dorównywał poziomowi Figara (Pietro Spagnoli). Jeśli chodzi o bas-baryton, to występ Roberta Lloyda w roli Basilio stał na najwyższym poziomie. Szkoda, że partia Basilio jest stosunkowo niewielka, przez co widzowie nie mieli okazji by podziwiać jego wspaniały głos. Bartolo grany przez Carlosa Fellerę był bardzo wyrazisty, a jego interpretacja była pierwszorzędna, chociaż jego wymowa bywała czasem niespójna z wymową innych śpiewaków. Dyrygentem tej opery był Gabriele Ferro. Prowadził on przedstawienie z zadziwiającą szybkością, a orkiestra wspierała go w imponujący sposób. Nie sposób nie wspomnieć o postaci Berthy w wykonaniu Edith Kertesz-Gabry. Jej postać i aktorska kreacja były doskonałe. W momentach powtórzeń śpiewanych kwestii całkowicie przyćmiewa nawet młodą Bartoli. Ogólnie rzecz biorąc, w tej wersji znaleźć można wspaniałe głosy i świetną aktorską grę, stanowiące prawdziwą gratkę dla każdego widza.

Zakończenie

Chociaż może się wydawać, że komedia i tragedia są równorzędnymi gatunkami, to początki włoskiej opery nierozzerwalnie związane są z tragedią. Wiele wczesnych oper i

¹¹⁰ https://www.youtube.com/watch?v=mDyXqf0at_w

przedstawień muzycznych opowiadało tragiczne lub doniosłe historie, które ostatecznie przekształciły się w gatunek znany jako opera seria. Chociaż wielkie tragedie wstrząsały sercami widzów, to XVII-wieczni włoscy kompozytorzy i wykonawcy odkryli, że dworska widownia lubi, gdy do opery poważnej dodaje się zabawne elementy. Stopniowo zaczęto więc przeplatać wielkie opery tragiczne krótkimi występami komediami, zwanymi “intermezzo”. Wkrótce widzowie domagali się kolejnych komedii, tak bardzo, że zwykłe komediowe przerywniki zaczęły być wystawiane osobno. *La serva padrona* Giovanniego Battisty Pergolesiego była jednym z pierwszych intermezzo wykonywanych samodzielnie i przetrwała próbę czasu. Ta jednoaktówka nadal jest często wystawiana, zwłaszcza przez zespoły specjalizujące się w muzyce dawnej. *La serva padrona* jest dobrym przykładem połączenia wczesnego komicznego intermezzo z nadchodzącym, w pełni ukształtowanym gatunkiem opery komicznej. W przeciwieństwie do oper poważnych, które opowiadały historie o bogach i wielkich bohaterach, intermezza i opery komiczne opowiadały o życiu rodzinnym. *La serva padrona* opowiada historię pokojówki, która próbuje nakłonić swojego pracodawcę do poślubienia jej. Pomimo, że główna bohaterka stosuje przebiegłe tricki, to wszystko kończy się szczęśliwie. Te elementy fabuły pojawiają się również w późniejszych operach komicznych, takich jak *Le nozze di Figaro* Mozarta (1786), *Il barbiere di Siviglia* Rossiniego (1816), *L’elisir d’amore* Donizettiego (1832), czy *Don Pasquale* Donizettiego (1843). Chociaż gatunek ten stracił na znaczeniu wraz z wejściem w okres romantyzmu, opery komiczne do dziś pozostają jednymi z najpopularniejszych przedstawień operowych. Widzowie nigdy nie zapominają radości, jaką czerpią z historii, opowiedzianych z przymrużeniem oka, fars kończących się pozytywnie.

Niniejsza praca za główny przedmiot badawczy obrała głos bas-barytonowy w operach komicznych Mozarta, Donizettiego i Rossiniego. Konkretnie arie zostały poddane analizie pod względem muzycznym, wymogów scenicznych i interpretacyjnych z uwzględnieniem istoty głosu bas-barytonowego i jego roli na przestrzeni rozwoju gatunku opery. Bas-baryton należy do szczególnego rodzaju głosu w operze komicznej. Opera komiczna kładzie nacisk na niskie głosy w rolach komicznych. Ten typ głosu jest często spotykany w “patter aria” (to rodzaj arii, w której rymowany tekst pojawia się z aliteracyjnymi słowami i fragmentami dźwiękonaśladowczymi, które mają być zabawne do słuchania w szybkim tempie. Pojawia się umiarkowanie szybkie do bardzo szybkiego tempo z sekwencją wzorów rytmicznych, w których każda sylaba tekstu odpowiada jednej nucie.). Stąd właśnie nazwa “patter aria”, której dobrym przykładem jest aria Figara z *Il barbiere di Siviglia*.

Podsumowując, bas-baryton odgrywa istotną rolę w operze komicznej, gdyż bardzo często istotnie wpływa na ogólny efekt komediowy danego dzieła. Niektóre postaci wymagają nie tylko znakomitej gry aktorskiej, ale też eleganckiego prowadzenia linii melodycznej. Może

to oczywiście nastęczać niemałe trudności techniczne. Wyrównanie barwy i swobodne przechodzenie pomiędzy rejestrami staje się w tym wypadku kluczem do realizacji wymogów kompozytorskich jak i reżyserskich. Dobieranie narzędzi wyrazu polega też na poszukiwaniu optymalnego rozwiązania, w którym balans pomiędzy stylem, zadaniami śpiewaczymi i wymogami aktorskimi zostanie w pełni zaspokojony. Faktem jest to, że istnieje coraz więcej współczesnych produkcji dawnych dzieł operowych, ale prawdziwa sztuka, to wielki szacunek do dzieła i zgoda z logiką fabuły. Nic nie stoi na przeszkodzie, by uwspółcześić daną reżyserię, ale należy też pamiętać, że wysoki poziom wykonania i zgoda ze stylem to oczywistości dla każdego wybitnego śpiewaka, reżysera czy dyrygenta. Tylko w taki sposób można dobrać pasujące narzędzia wokalne, znaleźć odpowiedni sposób interpretacji swojej roli i ostatecznie w sposób wierny i przemyślany wykreować daną postać. Przerysowanie postaci nie służy spójności dzieła tak samo jak tylko skupienie się na wokalnych wymogach technicznych. Wyważenie balansu między muzyką, a aktorstwem zapewni uwzględnienie wszystkich istotnych składowych dzieła operowego, a tym samym daje szansę na przekonującą produkcję.

Bibliografia

1. Appolonia.G , *Le voci di Rossini*, Eda, Turyn 1992, ISBN 88-88689-18-4.
2. Acquafredda .P, *Gioacchino Rossini, il figlio del Vivazza. Vita di Gioacchino Rossini scritta da lui*
3. Ashbrook.W , *Donizetti, la vita*, traduzione di Fulvio Lo Presti, 1986, ISBN 9788870630411.
4. Ashbrook.W , *Donizetti. Le opere*, Cambridge University Press, 1982, ISBN 88-7063-047-1.
5. Allit.J. S.t, *Donizetti – in the light of romanticism and the teaching of Johann Simon Mayr*, Element Books, Shaftesbury 1991.
6. Baricco.A, *Il genio in fuga: due saggi sul teatro musicale di Gioacchino Rossini*, Il Melangolo, Genua 1988.
7. *Bollettino del Centro rossiniano di studi*, 1955-60, 1967-2006.
8. Black.J , *Donizetti's Operas in Naples 1822-1848*, The Donizetti Society, Londyn 1982.

9. Budden.J, Weiss.P , *Opera buffa*, [w:] *The New Grove Dictionary of Opera*, Londyn, 1992, ISBN 0-333-73432-7.
- 10.Beghelli.M , Gallino. N, *Tutti i libretti di Rossini*, Garzanti, Mediolan 1991, ISBN 88-11-41059-2.
11. Bacchelli .R, *Rossini e saggi musicali*, Mondadori, Mediolan 1968.
12. Cagli.B , P.Gossett , A.Zedda , *Criteri per l'edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*, "Bollettino del Centro rossiniano di studi", nr 1, 1974.
- 13.Cairns.D, *Mozart and His Operas*, University of California Press, Berkeley 2006, ISBN 978-0-520-22898-6. OCLC 62290645.
14. Dizionario dell'opera lirica, Mondadori, ISBN 88-04-35284-1.
- 15.Donizetti .G, *Lettere agli amici*, prefazione di Eugenio Checchi, NeoClassica, Rzym 2016, ISBN 978-88-9374-008-1.
17. Edward.J.D, *Il teatro di Mozart*, Rusconi, Mediolan 1979, ISBN 978-88-18-70086-2.
18. Gossett.P , "Anna Bolena" and the Artistic Maturity of Gaetano Donizetti, Oxford University Press, Oxford 1985.
19. Hermann.A , *Mozart - La maturità 1783-1791*, Il Saggiatore, Mediolan 1985, ISBN 978-88-428-0726-1.
20. Holmes.E *The Life of Mozart*, Cosimo Classics, Nowy Jork 2005, ISBN 978-1-59605-147-8. OCLC 62790104.
21. Hocquard. J. V., *Le nozze di Figaro*, Emme edizioni, Mediolan 1981.
22. Keller.M.S. , *Gaetano Donizetti: un bergamasco compositore di canzoni napoletane*, "Studi Donizettiani", nr 3, 1978, s. 100- 107.
23. Kallen S. A., *Great Composers*, Lucent, San Diego 2000, ISBN 978-1-56006-669-9.
24. Keefe.S. P , *Mozart in Context*, Cambridge University Press, 2018.
25. Keefe .S. P, *Mozart*, Routledge, 2018.
26. LMarshall.R, *Bach and Mozart: Essays on the Enigma of Genius*, University of Rochester Press, 2019.
27. Mersmann.H *Letters of Wolfgang Amadeus Mozart*, Dover Publications, Nowy Jork 1972, ISBN 978-0-486-22859-4.
28. Massimo.M , *Lettura delle Nozze di Figaro. Mozart e la ricerca della felicità*, Einaudi, Turyn 1979, ISBN 978-88-06-16684-7
29. *Medesimo* (opublikowane na blogu: Il Menestrello).
- 30.Porzio.M , *Dizionario dell'opera lirica*, Oscar Mondadori, Mediolan 1991, ISBN 88-04-35284-1.
31. Saracino.E , *Tutti i libretti di Donizetti*, Garzanti, Mediolan 1993.

32. Weinstock.H , *Donizetti*, London: Metheun & Co., 1964.

33. Zavadini .G, *Donizetti: Vita – Musiche- Epistolario*, Bergamo 1948.

34. Źródło ogólnej punktacji jest następujące:

Rossini. G

《Il Barbiere Di Siviglia》 compositore G .A.Rossini

Informacje wydawcy : Milan: G. Ricordi,n.d.(ca.1920) ; przedruk :
Mineola: Dover Publications (1989) ; prawa autorskie : Public
Domain PurchaseScores.

Mozart. W.A

《 Don Giovanni 》 compositore .Mozart. W.A Informacje wydawcy :
Leipzig: F.E.C.Leuckart,n.d.[1870].Plate FE.C.L. 2027.wielojęzyczność :
Italian/German; tłumacz (pisma): Bernhard Gugler (1812-1880),German
text.prawa autorskie: Public Domain.

Donizetti.G

《L'Elisir d'Amore》 compositore Donizetti.D.G.M

Informacje wydawcy : Milan:G.Ricordi,1962.Plate P.R. 37.prawa
autorskie: Public Domain

Mozart. W.A

《Le Nozze Di Figaro 》 W.A.Mozart

Informacje wydawcy : Mozarts Werke,Serie V, Bd.8,
No.17(pp.fm,422)Leipzig: Breitkopf & Härtel,1879.Plate W.A.M. 492 ;
kompilator : Franz Wüllner(1832-1902) ; prawa autorskie : Public
Domain.

CD

- Rossini G., aria Don Basilio *La calunia* z I aktu opery „Il barbiere di Sivilia”.
- Mozart W. A., aria Leporella *Madamina* z I aktu opery “Don Giovanni.
- Mozart W. A., aria Figara *Se vuol ballare* z I aktu opery “Le nozze di Figaro”.
- Mozart W. A., aria Figara *Non piu andrai* z I aktu opery “ Le nozze di Figaro.
- Mozart W. A., duet Susanny i Figara *Cinque, dieci* z I aktu opery “ Le nozze di Figaro”.
- Mozart W. A., aria Figara *Aprite un po quel occhi* z IV aktu opery “ Wesele Figara”.
- Donizetti G., aria Dulcamary *Udite, udite* z I aktu opery „ L’Elisir d’Amore”.
- Donizetti G., duet Dulcamary i Nemorino *Ardir! Ha forse il cielo* z I aktu opery L’Elisir d’Amore”.