

**UNIwersytet Muzyczny  
FRYDERYKA CHOPINA**

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

**Xiaomin Wang**

**Mezzosopranowe partie koloraturowe w analizie porównawczej na podstawie partii Sesto w operze „Juliusz Cezar” G. F. Haendla i partii Rozyny w operze „Cyrulik sewilski” G. Rossiniego. Analiza uwzględniająca aspekty wykonawcze i historyczne rozwoju głosu mezzosopranowego**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem  
prof. dr. hab. Ryszarda Cieśli, prof. UMFC

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

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „Mezzosopranowe partie koloraturowe w analizie porównawczej na podstawie partii Sesto w operze „Juliusz Cezar” G. F. Haendla i partii Rozyny w operze „Cyrulik sewilski” G. Rossiniego. Analiza uwzględniająca aspekty wykonawcze i historyczne rozwoju głosu mezzosopranowego” 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

Prezentacja nagrania na CD .....	3
Rozdział pierwszy Noty biograficzne obu kompozytorów .....	6
1.1 Händel .....	6
1.2 Rossini.....	25
Rozdział drugi. Tło powstania i przedstawienie obu oper .....	45
2.1 <i>Juliusz Cezar</i> .....	45
2.2 <i>Cyrulik sewilski</i> .....	56
Rozdział trzeci. Analiza tekstowo-muzyczna utworów na płycie CD .....	68
3.1 Sesto .....	68
3.1.1 <i>Svegliatevi nel core</i> – aria Sesto z II aktu opery .....	68
3.1.2 <i>Cara speme</i> – aria Sesto z II aktu opery.....	76
3.1.3 <i>L'angue offeso mai riposa</i> .....	82
3.1.4 <i>L'aure che spira</i> – aria Sesto z II aktu opery.....	90
3.1.5 <i>La giustizia ha già sull'arco</i> – aria Sesto .....	98
3.2 Rozyna.....	105
3.2.1 <i>Una voce poco fa</i> - aria Rozyny z I aktu .....	107
3.2.2 <i>Dunque io son... tu non m'inganni?</i> – duet Rozyny i Figara z I aktu opery.....	128
3.2.3 <i>Ah! qual colpo inaspettato</i> .....	146
Podsumowanie .....	163
Bibliografia.....	165

## Prezentacja nagrania na CD

### 1. G. F. Händel *Giulio Cesare*

Aria Sesto *Svegliatevi nel core* (Pierwszy utwór)

Aria Sesto *Cara speme, questo core tu cominci a lusingar* (Drugi utwór)

Aria Sesto *L'angue offeso mai riposa* (Trzeci utwór)

Aria Sesto *L'aure che spira tiranno e fiero* (Czwarty utwór)

Aria Sesto *La giustizia ha già sull'arco* (Piąty utwór)

### 2. G. Rossini *Il barbiere di Siviglia*

Aria Rozyny *Una voce poco fa* (Szósty utwór)

Duet Rozyny i Figaro *Dunque io son* (Siódmy utwór)

Duet Rozyny i Figaro i Hrabia *Ah, qual colpo inaspettato!* (Ósmy utwór)

Płyta została nagrana w Sali Filharmonia Narodowa w Warszawie w styczniu 2023 roku. Oprócz arii i duetów śpiewanych przez autorkę, w nagraniu wzięli również udział: Tomasz Rak – baryton/ Zbigniew Malak – tenor/ Krzysztof Garstka – klawesyn/ Beata Szebesczyk - fortepian

Źródło partytury:

George Frederick Händel *Giulio Cesare*, opera na głos i fortepian, wyciąg fortepianowy:  
*Nicolas Sceaux*

Gioacchino Rossini *Il Barbiere di Siviglia*, opera na głos i fortepian, wyciąg fortepianowy: Ricordi

## Wstęp

Twórczość operowa Georga Friedricha Händla i Gioacchino Rossiniego stanowi swoistą klamrę w historii rozwoju literatury mezzosopranowej. Utwory Händla odgrywały fundamentalną rolę w historii muzyki operowej i rozwoju mezzosopranu. Partie takie jak Sesto w operze *Juliusz Cezar* były pierwotnie przeznaczone dla kastratów, lecz z czasem zostały przejęte przez mezzosoprany. Analiza tych partii pozwala zrozumieć, jak mezzosoprany adaptowały techniki wokalne kastratów, w szczególności umiejętność wykonania koloratury, co stało się nieodłącznym elementem ich repertuaru. Twórczość Rossiniego z kolei, chociażby w przypadku roli Rozyny w *Cyruliku sewilskim*, reprezentuje swoisty „złoty wiek” rozwoju mezzosopranu – Rossini komponował skomplikowane technicznie arie, które wymagały od śpiewaczek niezwyklej biegłości w koloraturze, elastyczności głosu oraz szerokiej skali. Studium nad tymi partiami pozwala prześledzić rozwój techniki i stylu wykonawczego, który stał się standardem dla mezzosopranów.

Analiza porównawcza partii Sesto i Rozyny nie tylko będzie w stanie ukazać techniczne i muzyczne różnice i podobieństwa między dwoma epokami, ale także ujawni ewolucję głosu mezzosopranowego. Dzięki temu możliwe będzie zrozumienie, w jaki sposób zmieniały się wymagania techniczne i artystyczne stawiane przed śpiewaczkami oraz jak repertuar ten wpłynął na rozwój techniki wokalne. Niniejsza praca porusza takie kwestie jak przejęcie repertuaru kastratów przez mezzosoprany, rozwój mezzosopranu koloraturowego (historyczne i wykonawcze aspekty), kontekst historyczny i kulturowy, wzbogacone o analizę tekstowo-muzyczną utworów Händla i Rossiniego. Wybór tematu pracy jest więc w pełni uzasadniony, gdyż pozwala na kompleksowe zrozumienie rozwoju techniki i stylu mezzosopranowego w operze, a także na zgłębienie różnorodnych aspektów wykonawczych i historycznych, które kształtowały ten niezwykle ważny dla muzyki operowej głos.

W przeszukanych bazach danych, nie udało się znaleźć prac porównujących role Sesto i Rozyny. Większość prac koncentruje się na ogólnych analizach twórczości Händla i Rossiniego. Istnieje wiele badań dotyczących twórczości Haendla, w tym jego oper i repertuaru kastratów, oraz Rossiniego, w szczególności jego wkładu w rozwój *bel canto* czy technik koloraturowych. Te badania mogą dostarczyć cennych informacji kontekstowych, ale nie koncentrują się bezpośrednio na porównaniu partii Sesto i Rozyny. W związku z brakiem szeroko dostępnych badań na ten temat, istnieje znaczny potencjał dla nowych badań, które mogą wypełnić tę lukę.

Autorka ma nadzieję, że jej praca dostarczy nowych wniosków i przyczyni się do głębszego zrozumienia roli mezzosopranów w operach barokowych i *bel canto*. Autorka zamierza wykorzystać takie metody badawcze jak: badania dokumentacyjne, analizę porównawczą i studium przypadku.

Rozdział pierwszy niniejszej pracy obejmuje przywołanie podstawowej faktografii z biografii Rossiniego i Händla. Rozdział drugi skupia się na szczegółowym omówieniu oper *Juliusz Cezar* Händla i *Cyrulik sewilski* Rossiniego. Autorka zawrze w nim streszczenie oper, opis poszczególnych scen, tło historyczne ich powstania, poruszone zostaną również związane z nimi kwestie techniczne, a także najsłynniejsze adaptacje. Trzeci rozdział pracy obejmuje analizę wybranych i nagranych na załączonej płycie CD utworów, w tym genezę ich powstania oraz analizę wykonawczą. Uwzględniono także biografie wybitnych śpiewaczek mezzosopranowych, które swoją techniką i umiejętnościami aktorskimi wniosły znaczący wkład w rozwój tego głosu i stanowią inspirację dla autorki.

## Rozdział pierwszy Noty biograficzne obu kompozytorów

### 1.1 Händel



(Ilustracja nr 1)<sup>1</sup>

Georg Friedrich Händel (ur. 23 lutego 1685 – zm. 14 kwietnia 1759) był kompozytorem epoki baroku, niemieckiego pochodzenia, który działał głównie w Anglii. Zasłynął swoimi operami, oratoriami, kantatami, oraz koncertami, w tym koncertami organowymi. Kształcił się w Halle Saale, pracował jako kompozytor

---

<sup>1</sup>Obraz autorstwa Balthasara Dennera. Link do obrazu:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/George\\_Frideric\\_Handel#/media/File:George\\_Frideric\\_Handel\\_by\\_Balthasar\\_Denner.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/George_Frideric_Handel#/media/File:George_Frideric_Handel_by_Balthasar_Denner.jpg), Dostęp: 15.10.2023

w Hamburgu i we Włoszech. W 1712 roku osiedlił się w Londynie, gdzie spędził większość swojej kariery. W 1727 roku został naturalizowanym obywatelem brytyjskim. Silny wpływ na jego twórczość wywarła środkowo-niemiecka polifoniczna tradycja chóralna oraz włoscy kompozytorzy barokowi. Muzyka Händla stała się jednym z głównych wyznaczników stylu „dojrzałego baroku” (w angielskojęzycznych opracowaniach: *high baroque*). Dojrzały barok był szczytowym okresem tej epoki, trwał od około końca XVII wieku do początków XVIII wieku. Sztuka tego okresu charakteryzowała się przepychem, finezją, wyjątkowym artyzmem i niepowtarzalnym stylem, który wpłynął również na twórczość późniejszych okresów. W tym okresie dokonano niezwykłych osiągnięć w dziedzinie muzyki, architektury, malarstwa itd. Jedne z najważniejszych dzieł muzycznych tamtego okresu to oratoria m.in. *Pasja według św. Mateusza* J. S. Bacha i *Mesjasz* G. F. Händla. Händel jest jednogłośnie uznawany za jednego z największych kompozytorów swoich czasów<sup>2</sup>.

W okresie największego zaangażowania w komponowanie oper Händel założył trzy komercyjne zespoły operowe, aby dostarczać włoską operę angielskiej arystokracji, ale w 1737 roku podupadł na zdrowiu i wtedy zmienił kierunek zainteresowań w swoich kompozytorskich pasjach. Po sukcesie oratorium pt. *Mesjasz* (1742) nie skomponował już żadnej innej opery włoskiej. Niezmienną popularnością cieszą się do dziś jego utwory orkiestrowe *Muzyka na wodzie* i *Muzyka ogni sztucznych*. Jeden z czterech hymnów koronacyjnych tego kompozytora, *Zadok the Priest*, jest wykonywany podczas każdej koronacji w Wielkiej Brytanii od 1727 roku.

Pod koniec życia był bliski utraty wzroku. Zmarł w 1759 r., a jego pogrzeb odbył się w opactwie westminsterskim.

Händel skomponował ponad 40 oper w ciągu ponad 30 lat. Od końca lat sześćdziesiątych XX wieku obserwuje się wzrost zainteresowania jego muzyką. Muzykolog Winton Dean napisał: „Händel był nie tylko wielkim kompozytorem, ale także pierwszorzędnym geniuszem dramatycznym”<sup>3</sup>. Jego muzykę doceniali kompozytorzy

---

<sup>2</sup> Hicks, A. (2013). "Handel, George Frideric", Grove Music Online, Oxford University Press, doi:10.1093/gmo/9781561592630.article.40060, ISBN 978-1-56159-263-0, dostęp 10 stycznia 2024.

<sup>3</sup> Dean, W. (1969). *Handel and the Opera Seria*, Berkeley, California: University of California Press, s. 19



epoki klasycznej, zwłaszcza Mozart i Beethoven.

## Wczesne lata

### Sytuacja rodzinna

Händel urodził się w 1685 roku (w tym samym roku co Johann Sebastian Bach i Domenico Scarlatti) w Halle, w księstwie Magdeburga (wtedy była to część Brandenburgii-Prus). Jego rodzicami byli Georg Händel i Dorothea Taust.<sup>4</sup> Ojciec Händla miał w momencie jego urodzin sześćdziesiąt lat, był wybitnym cyrulikiem, który służył na dworze Saksonii-Weißenfels i w Marchii Brandenburskiej.<sup>5</sup>

Halle było stosunkowo dobrze prosperującym miastem, siedzibą górnictwa solnego i centrum handlu. Było też członkiem Ligi Hanzeatyckiej<sup>6</sup>. Na początku XVII w. Halle przyciągał wielu znanych muzyków. Nawet w mniejszych kościołach można było posłuchać zdolnych organistów i zespołów chóralnych. Rozwijały się też nauki humanistyczne i literackie (Szekspira wystawiano w teatrach na początku XVII wieku).<sup>7</sup>

Wojna trzydziestoletnia przyniosła Halle ogromne zniszczenia. W latach osiemdziesiątych XVI wieku miasto bardzo zubożało<sup>8</sup>.

---

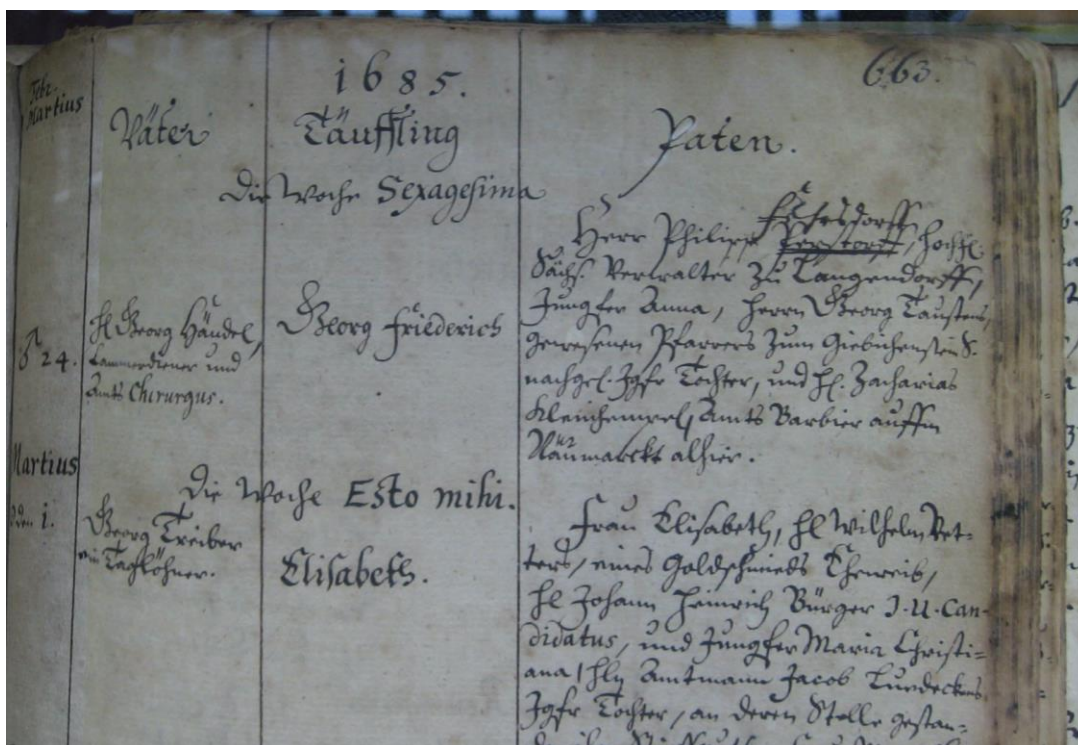
<sup>4</sup> Deutsch, O. E. (1955). *Handel: A Documentary Biography*, London: Adam and Charles Black, s. 1.

<sup>5</sup> Adams, A. K. & Hofestädt, B. (2005, sierpień). *Georg Händel (1622–97): The Barber-Surgeon Father of George Frideric Handel (1685–1759)*, *Journal of Medical Biography*, 13(3), s. 142–149.

<sup>6</sup> Sojusz handlowy i polityczny zawarty między Cesarstwem Rzymskim a miastami zakonu krzyżackiego w Europie Środkowej w XII i XIII wieku, z dominacją miast północnoniemieckich.

<sup>7</sup> Lang, P. H. (1966). *George Frideric Handel*, New York: W.W. Norton & Co., s. 20.

<sup>8</sup> Burrows, D. (1994). *Handel*, Oxford: Oxford University Press, s. 1–2



(Ilustracja nr 2)<sup>9</sup>

### Akt chrztu Händla

Sztuka i muzyka rozwijały się zarówno w Halle, jak i w całych Niemczech, jednak tylko wśród warstw wyższych, do których rodzina Händla nie należała<sup>10</sup>. Georg (ojciec kompozytora) urodził się na początku wojny i w wieku 14 lat, po śmierci ojca, zaczął pracować jako cyrulik w Halle. W wieku 20 lat ożenił się z wdową po głównym cyruliku w Halle, dzięki czemu rozpoczął swoją własną praktykę i proces usamodzielniania się. Dzięki swojemu „konserwatywnemu, statecznemu, oszczędnemu, pozbawionemu ryzyka” stylowi życia<sup>11</sup> wpłynął na piątkę dzieci, które miał z Anną, do wybrania zawodu lekarza (z wyjątkiem najmłodszej córki, która wyszła za urzędnika państwowego). Anna zmarła w 1682 roku. W ciągu roku Georg ożenił się ponownie, tym razem z córką luterańskiego pastora Dorotheą Taust<sup>12</sup>. Händel był drugim dzieckiem z tego małżeństwa (pierwszy syn urodził się martwy).<sup>13</sup> Po narodzinach Händla przyszły

<sup>9</sup>Autor zdjęcia: Lumu. Link do zdjęcia:

[https://en.wikipedia.org/wiki/George\\_Frideric\\_Handel#/media/File:George\\_Frideric\\_Handel\\_baptismal\\_register.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/George_Frideric_Handel#/media/File:George_Frideric_Handel_baptismal_register.jpg), Dostęp: 15.10.2023

<sup>10</sup> Lang, P. H. (1966). *George Frideric Handel*, New York: W.W. Norton & Co., s. 25–26.

<sup>11</sup> Lang, P. H. (1966). *George Frideric Handel*, New York: W.W. Norton & Co., s. 10.

<sup>12</sup> Landon, H. C. R. (1984). *Handel and his World*, London: Weidenfeld and Nicolson, s. 9.

<sup>13</sup> Deutsch, O. E. (1955). *Handel: A Documentary Biography*, London: Adam and Charles Black, s. 6.

na świat jego dwie młodsze siostry: Dorteia Sophia, urodzona 6 października 1687 r., i Johanna Christiana, urodzona 10 stycznia 1690 r.<sup>14</sup>



**(Ilustracja nr 3) Dom Händla, jego miejsce urodzenia<sup>15</sup>**

### **Wczesna edukacja**

Podaje się, że we wczesnych latach życia Händel uczęszczał do gimnazjum w Halle<sup>16</sup>, którego dyrektor, Johann Praetorius był podobno zapalonym muzykiem<sup>17</sup>. Nie wiadomo, jak długo Händel się tam uczył, ale wiele osób, w tym pierwszy biograf Händla John Mainwaring, sugeruje, że został usunięty ze szkoły przez ojca. Mainwaring jest źródłem niemal wszystkich (w sumie dość niewielu) informacji o dzieciństwie Händla, lecz w swoich przekazach niestety często podawał błędne informacje.<sup>18</sup> To właśnie od Mainwaringa pochodzi obraz sprzeciwiającego się edukacji muzycznej ojca Händla. Mainwaring pisze, że Georg Händel był przestraszony zainteresowaniem syna muzyką i podjął wszelkie środki, by się temu przeciwstawić, na przykład zakazał posiadania w domu jakiegokolwiek instrumentu

---

<sup>14</sup> Deutsch, O. E. (1955). *Handel: A Documentary Biography*, London: Adam and Charles Black, s. 2

<sup>15</sup> Zdjęcie autorstwa: Andreas Praefcke. Link do zdjęcia:

[https://en.wikipedia.org/wiki/George\\_Frideric\\_Handel#/media/File:Halle\\_Händelhaus\\_2012.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/George_Frideric_Handel#/media/File:Halle_Händelhaus_2012.jpg), Dostęp: 15.10.2023

<sup>16</sup> Dreyhaupt, J. C. von (1755). *Halle: Verlag des Waysenhauses*, s. 625.

<sup>17</sup> Maitland, J. A. F.; Squire, W. B. (1890). *Handel, George Friederick*. W: Stephen, L. & Lee, S. (red.). *Dictionary of National Biography*, tom XXIV Haile–Harriott, New York: Macmillan and Co., s. 277–291.

<sup>18</sup> Schoelcher, V. (1857). *The Life of Handel*. Przeł. Lowe, J., London: Robert Cocks & Co., s. 7.

muzycznego, nie pozwalał też synowi chodzić w miejsca, gdzie mogłyby się one znajdować, ani wstępować do jakiegokolwiek domu, w którym byłyby one.

Nie wpłynęło to jednak na osłabienie pasji młodego Händla: wręcz przeciwnie. Mainwaring opowiada historię klawesynu Händla, który znajdował się na poddaszu: Händlowi, który nie zgadzał się z postanowieniami ojca, udało się zdobyć mały klawikord, który samodzielnie wniósł do pokoju na poddaszu. To do tego pokoju wymykał się, gdy jego rodzina spała.<sup>19</sup> Chociaż zarówno John Hawkins<sup>20</sup>, jak i Charles Burney<sup>21</sup> uznali tę opowieść za wiarygodną, lecz już Schoelcher<sup>22</sup> uznał ją za wręcz niemożliwą, za wyczyn „poetyckiej fantazji”<sup>23</sup>, z kolei Lang<sup>24</sup> uważa ją za jedną z niesprawdzonych „romantycznych historii”, które dotyczą dzieciństwa Händla.<sup>25</sup> Händel musiał mieć jednakże jakieś doświadczenie fortepianowe, które pokazał w Weissenfels, dzięki czemu później otrzymał formalne wykształcenie muzyczne<sup>26</sup>.

### **Edukacja muzyczna**

Między siódmym a dziewiątym rokiem życia Händel towarzyszył ojcu w podróży do Weissenfels, gdzie zwrócił na siebie uwagę księcia Johanna Adolfa I (którego później przez całe życie uważał za swojego największego dobroczyńcę)<sup>27</sup>. Händel uzyskał możliwość zagrania na organach dworskich w pałacowej kaplicy Świętej Trójcy, gdzie zaskoczył wszystkich swoją grą. Księżę usłyszał ten występ i zachwycił się młodym muzykiem i polecił Georgowi Händlowi, aby Händel otrzymał edukację muzyczną. Sugestii księcia nie można było, co oczywiste, ignorować. Ojciec Händla zaangażował zatem organistę kościoła parafialnego w Halle, młodego Friedricha Wilhelma Zachowa, aby ten zaczął uczyć jego syna. Zachow był jedynym nauczycielem Händla, a ze

---

<sup>19</sup> Mainwaring, J. (1760). *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, London: Printed for R. and J. Dodsley, s. 4–5.

<sup>20</sup> John Hawkins (29.03.1719 -21.05.1789) - angielski pisarz.

<sup>21</sup> Charles Burney (7.04.1726 -12.04.1814) angielski historyk muzyki, kompozytor i muzyk.

<sup>22</sup> Victor Schoelcher (22 lipca 1804 - 25 grudnia 1893) był francuskim pisarzem abolicjonistycznym, politykiem i dziennikarzem, najbardziej znanym ze swojej wiodącej roli w zniesieniu niewolnictwa we Francji w 1848 roku.

<sup>23</sup> Schoelcher, V. (1857). *The Life of Handel*. Przeł. Lowe, J., London: Robert Cocks & Co., s. 4

<sup>24</sup> Paul Henry Lang (28 sierpnia 1901 - 21 września 1991) był amerykańskim muzykologiem i krytykiem muzycznym pochodzenia węgierskiego.

<sup>25</sup> Lang, Paul Henry (1966). *George Frideric Handel*. New York: W.W. Norton & Co. str. 11

<sup>26</sup> Dent, E. J. (2004). *Handel*, R A Kessinger Publishing, s. 3–4.

<sup>27</sup> Schoelcher, V. (1857). *The Life of Handel*. Przeł. Lowe, J., London: Robert Cocks & Co., s. 5

względu na pracę w kościele można go nazwać organistą „starej szkoły”, rozkoszującym się fugami, kanonami i kontrapunktem. Był jednak dobrze zapoznany z rozwojem muzyki w Europie, a jego własne utwory były utrzymane w najnowocześniejszych stylach muzycznych. Gdy Zachow odkrył talent Händla, zapoznał go z obszernym zbiorem muzyki niemieckiej i włoskiej, którą posiadał, z muzyką kościelną i świecką, z kompozycjami wokalnymi i instrumentalnymi różnych szkół, stylów, autorstwa różnych kompozytorów. Być może wiele cech uznawanych za „händlowskie” wywodzi się właśnie z muzyki Zachowa, czy też z jego koncepcji dydaktycznych. Jednocześnie Händel ćwiczył wciąż grę na klawesynie, uczył się gry na skrzypcach i organach, lecz według Burneya szczególnie ważny był dla niego obój.<sup>28</sup> Schoelcher podejrzewa, że to młodzieńcze przywiązanie do instrumentu wyjaśnia fakt, jak dużo utworów skomponował później właśnie na obój.<sup>29</sup>

Jeśli chodzi o naukę komponowania, to oprócz zlecenia Händlowi pracy nad fugami i *cantus firmus*, Zachow, widząc talent młodego człowieka, systematycznie zapoznawał go z różnorodnością stylów i dzieł. Czynił to, wymagając od Händla kopiowania wybranych partytur. „W tamtych czasach pisałem jak diabeł” - wspominał Händel dużo później<sup>30</sup>. Wiele z tych kopii zapisywanych było w notatniku, który Händel prowadził do końca życia. Chociaż później notatnik ów zaginął, to jednak został wcześniej wystarczająco opisany, aby dać nam pogląd na to, jakie utwory Zachow chciał, aby Händel studiował. Do głównych kompozytorów, których utwory pojawiały się w notatniku, należeli Johann Krieger, mistrz fug i wybitny kompozytor organowy, Johann Caspar Kerll, przedstawiciel „stylu południowego” po swoim nauczycielu Frescobaldim, naśladowany później przez Händla, Johann Jakob Froberger, inspiracja również dla Buxtehudego i Bacha, oraz Georg Muffat, którego połączenie stylu francuskiego i włoskiego oraz synteza form muzycznych bardzo wpłynęły na Händla.<sup>31</sup>

Mainwaring pisze, że w tym czasie Zachow zaczął zlecać Händlowi przejmowanie

---

<sup>28</sup> Bone, P. J. (1914). *The Guitar and Mandolin: Biographies of Celebrated Players and Composers for these Instruments*, London: Schott & Co., s. 141–142.

<sup>29</sup> Schoelcher, V. (1857). *The Life of Handel*. Przeł. Lowe, J., London: Robert Cocks & Co., s. 6

<sup>30</sup> Lang, P. H. (1966). *George Frideric Handel*, New York: W.W. Norton & Co., s. 12.

<sup>31</sup> Lang, P. H. (1966). *George Frideric Handel*, New York: W.W. Norton & Co., s. 13–16.

niektórych obowiązków kościelnych. Zachow, jak twierdzi Mainwaring, był często nieobecny, co stwarzało jego uczniowi możliwość praktycznej gry na organach.<sup>32</sup> Co więcej, według Mainwaringa, Händel już w wieku dziewięciu lat zaczął komponować muzykę kościelną do nabożeństw (utwory wokalne i instrumentalne) i kontynuował tę twórczość przez kolejne trzy lata. Mainwaring kończy opis tego rozdziału życia Händla wnioskiem, że trzy lub cztery lata wystarczyły, by Händel prześcignął Zachowa<sup>33</sup>.

### Po śmierci ojca

Ojciec Händla zmarł 11 lutego 1697 roku<sup>34</sup>. Zgodnie z niemieckim zwyczajem przyjaciele i rodzina skomponowali dla niego ody żałobne. Młody Händel wywiązał się z tego obowiązku wierszem datowanym na 18 lutego. W tym czasie Händel uczył się albo w luterańskim gimnazjum w Halle, albo w szkole łacińskiej<sup>35</sup>.

Mainwaring podaje, że Händel udał się do Berlina rok później, w 1698 roku. Istnieją jednak problemy z datą podaną przez Mainwaringa: w innym miejscu opowiada on o tym, że ojciec Händla komunikował się z „królem” i odrzucił propozycję dworu wysłania Haendla do Włoch na stypendium oraz że zmarł on „po powrocie Händla z Berlina”<sup>36</sup>. Skoro jednak Georg Händel zmarł w 1697 roku, to albo data podróży jest pomyłona, albo wypowiedzi Mainwaringa o ojcu Händla muszą być błędne. Wcześni biografowie rozwiązyali ten problem, ustalając rok podróży na 1696, Schoelcher uważa, że Händel pojechał do Berlina w wieku 11 lat, spotkał tam Bononciniego i Attilio Ariostiego, a następnie wrócił na polecenie ojca<sup>37</sup>. Jednakże Ariosti nie był w Berlinie przed śmiercią ojca Händla, a Händel nie mógł spotkać Bononciniego w Berlinie przed 1702 rokiem<sup>38</sup>. Podsumowując, kwestia wyjazdu do Berlina wzbudza kontrowersje i zamieszanie wśród różnych biografów. Możliwe, że

---

<sup>32</sup> Mainwaring, J. (1760). *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, London: Printed for R. and J. Dodsley, s. 15.

<sup>33</sup> Mainwaring, J. (1760). *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, London: Printed for R. and J. Dodsley, s. 18.

<sup>34</sup> 11. Schoelcher, V. (1857). *The Life of Handel*. Przeł. Lowe, J., London: Robert Cocks & Co., s. 5-6.

<sup>35</sup> 5. Deutsch, O. E. (1955). *Handel: A Documentary Biography*, London: Adam and Charles Black, s. 6-8.

<sup>36</sup> Mainwaring, J. (1760). *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, London: Printed for R. and J. Dodsley, s. 24.

<sup>37</sup> Schoelcher, Victor (1857). *The Life of Handel*. Translated by Lowe, James. London: Robert Cocks & Co. str. 6-7.

<sup>38</sup> Landon, H. C. R. (1984). *Handel and his World*, London: Weidenfeld and Nicolson, s. 31.

wizyt w Berlinie było więcej, a Mainwaring pomylił je ze sobą, tak jak zrobił to z późniejszymi podróżami Händla do Wenecji.

### **Czasy uniwersyteckie**

Być może po to, by spełnić obietnicę daną ojcu, 10 lutego 1702 roku Händel rozpoczął studia na uniwersytecie w Halle.<sup>39</sup> Historia uczelni była dość krótka: w 1694 roku elektor brandenburski Fryderyk III (późniejszy król pruski Fryderyk I) utworzył ją, głównie po to, by zapewnić możliwość wykładania prawnikowi Christianowi Thomasiusowi, który został wydalony z Lipska za swoje liberalne poglądy<sup>40</sup>. Händel nie zapisał się na wydział prawa, choć prawie na pewno uczęszczał na wykłady Thomasiusa<sup>41</sup>. Thomasius był intelektualistą i uczonym, który jako pierwszy w Niemczech używał niemieckiego języka wykładowego. Lang uważa, że Thomasius zaszczylił w Händlu „szacunek dla godności i wolności ludzkiego umysłu i dla majestatu prawa”. Händel zetknął się tam również z teologiem i profesorem języków orientalnych Augustem Hermannem Francke, który szczególnie troszczył się o dzieci, zwłaszcza sieroty. Założony przez niego sierociniec stał się wzorem dla Niemiec i niewątpliwie zainspirował Händla do działalności charytatywnej (przykładowo gdy przeznaczył prawa do *Mesjasza* londyńskiemu Foundling Hospital).<sup>42</sup>

Wkrótce po rozpoczęciu studiów Händel (choć luteranin) 13 marca 1702 r. przyjął posadę organisty w kalwińskiej katedrze w Halle<sup>43</sup>, Domkirche, zastępując J.C. Leporina, u którego wcześniej pełnił funkcję asystenta<sup>44</sup>. Posada ta, którą otrzymał na roczny okres próbny, świadczyła o dobrych podstawach zawodowych, jakie otrzymał od Zachowa. Bycie organistą było bowiem zawodem bardzo prestiżowym. Otrzymywał 5 talarów (dawna niemiecka waluta) rocznie, a posada gwarantowała mu również zakwaterowanie w podupadłym zamku Moritzburg.<sup>45</sup>

---

<sup>39</sup> Deutsch, O. E. (1955). *Handel: A Documentary Biography*, London: Adam and Charles Black, s. 8.

<sup>40</sup> Lang, P. H. (1966). *George Frideric Handel*, New York: W.W. Norton & Co., s. 20.

<sup>41</sup> Dent, E. J. (2004). *Handel*, R A Kessinger Publishing, s. 2.

<sup>42</sup> Lang, P. H. (1966). *George Frideric Handel*, New York: W.W. Norton & Co., s. 21

<sup>43</sup> Burrows, D. (1994). *Handel*, Oxford: Oxford University Press, s. 10.

<sup>44</sup> Dent, E. J. (2004). *Handel*, R A Kessinger Publishing, s. 3.

<sup>45</sup> Burrows, D. (1994). *Handel*, Oxford: Oxford University Press, s. 20.



**(Ilustracja nr 4) Katedra Domkirche w Halle<sup>46</sup>**

Mniej więcej w tym samym czasie Händel zawarł znajomość z Telemannem. Cztery lata starszy od Händla Telemann studiował prawo w Lipsku i był asystentem kantora Johanna Kuhnau (poprzednika Bacha w tamtejszym kościele Thomaskirche). Telemann czterdzieści lat później w autobiografii dla „Grundlage” Matthesona stwierdził: „Utwory znakomitego Johanna Kuhnau służyły mi za wzór w tworzeniu fug i kontrapunktów, ale jeśli chodzi o tworzenie melodii i ich analizowanie, Händel i ja byliśmy stale zajęci: często odwiedzaliśmy się nawzajem i pisaliśmy listy.”<sup>47</sup>

### **Kompozycje z Halle**

Chociaż Mainwaring odnotowuje, że podczas pracy jako asystent Zachowa, Händel co tydzień pisał jakieś utwory, ale gdy trwał jego okres próbny jako organista w Domkirche, częścią jego obowiązków było zapewnienie odpowiedniej muzyki, choć obecnie nie można zidentyfikować żadnych kompozycji sakralnych z czasów pobytu

---

<sup>46</sup> Zdjęcie autorstwa: White shark. Link do zdjęcia:

[https://en.wikipedia.org/wiki/George\\_Frideric\\_Handel#/media/File:Dom\\_Halle.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/George_Frideric_Handel#/media/File:Dom_Halle.jpg), Data dostępu: 20.12.2023

<sup>47</sup> Burrows, D. (1994). Handel, Oxford: Oxford University Press, s. 10-11.



w Halle. Mimo to, Mattheson wyraził podsumował swoją opinię o kantatach kościelnych Händla napisanych w Halle: „Händel pisał wtedy bardzo, bardzo długie arie i czysto niekończące się kantaty, które, choć nie były wybitne pod względem kunsztu czy smaku, jeśli chodzi o harmonię: były doskonałe”.<sup>48</sup>

Istnieją wczesne utwory kameralne Händla, ale trudno je datować na okres jego pobytu w Halle. Wielu historyków do niedawna wzorowało się na Chrysanderze i za pierwszą znaną kompozycję uznawało sześć sonat triowych na dwa oboje i *basso continuo*, które miały powstać w 1696 r. (gdy Händel miał 11 lat). Lang poddaje w wątpliwość tę datę z powodu odręcznej daty kopii (1700) i względów stylistycznych. Lang twierdzi, że te utwory „ukazują gruntowną znajomość stylu sonatowego szkoły Corellego”.<sup>49</sup> Hogwood uważa wszystkie sonaty triowe na obój za nieprawdziwe. Sugeruje nawet, że niektóre części nie mogły być wykonywane na oboju.<sup>50</sup> Faktycznie to, że autentyczne źródła rękopiśmienne nie istnieją i że Händel nigdy nie użył ponownie żadnego fragmentu z tych dzieł, w wysokim stopniu podważa ich autentyczność.<sup>51</sup> Inne wczesne utwory kameralne zostały wydrukowane w Amsterdamie w 1724 roku jako opus 1, ale nie można powiedzieć, które z nich są wczesnymi utworami w ich oryginalnej formie, a nie późniejszymi przeróbkami Händla (co było jego częstą praktyką).<sup>52</sup>

### **Z Hamburga do Włoch**

W 1703 r. przyjął posadę skrzypka i klawesynisty w orkiestrze w operze Gänsemarkt w Hamburgu.<sup>53</sup> Tam poznał kompozytorów Johanna Matthesona, Christopha Graupnera i Reinharda Keisera. Jego pierwsze dwie opery, *Almira* i *Nero*, powstały w 1705 roku. Kolejne dwie opery, *Daphne* i *Florindo*: w 1708 roku. Nie jest jasne, czy Händel reżyserował te przedstawienia.

---

<sup>48</sup> Lang, P. H. (1966). *George Frideric Handel*, New York: W.W. Norton & Co., s. 22.

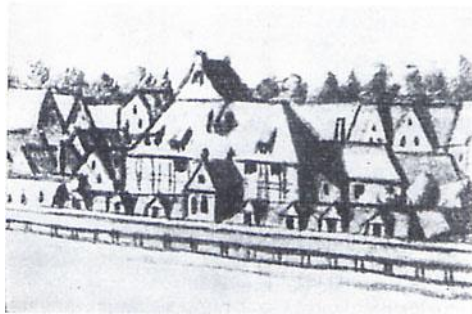
<sup>49</sup> Borer, P. (2018). *The Sweet Power of Strings: reflections on the musical idea of dolce*, w: *Exploring Virtuositities*, red. Ch. Hoppe, Hildesheim: Olms, s. 211–240.

<sup>50</sup> Hogwood, C. (1984). *Handel*, London: Thames and Hudson, s. 21.

<sup>51</sup> Best, T. (listopad 1985). *Handel's Chamber Music: Sources, Chronology and Authenticity*, *Early Music*, 13(4), s. 476–499.

<sup>52</sup> Lang, P. H. (1966). *George Frideric Handel*, New York: W.W. Norton & Co., s. 23

<sup>53</sup> Burrows, D. (1994). *Handel*, Oxford: Oxford University Press, s. 18.



**(Ilustracja nr 5) Opera Gänsemarkt, Hamburg, 1726 r.**<sup>54</sup>

Według Mainwaringa, w 1706 roku Händel udał się do Włoch na zaproszenie Ferdinando de' Medici (inne źródła podają, że Händel został zaproszony przez Gian Gastone de' Medici, którego Händel poznał w latach 1703-1704 w Hamburgu).<sup>55</sup> Ferdinando, który żywo interesował się operą, starał się uczynić z Florencji muzyczną stolicę Włoch, sprowadzając do niej największe talenty swoich czasów. We Włoszech Händel poznał librecistę Antonio Salvi, z którym później współpracował. Händel wyjechał do Rzymu, a ponieważ opera była (tymczasowo) zakazana w Państwie Kościelnym, komponował muzykę sakralną dla rzymskich duchownych. Z tej epoki pochodzi jego słynne *Dixit Dominus* (1707). Komponował także kantaty w stylu sielankowym na muzyczne spotkania w pałacach księżnej Aurory Sanseverino (jednej z najbardziej wpływowych mecenasek z Królestwa Neapolu) oraz kardynałów Pietro Ottoboniego, Benedetto Pamphili i Carlo Colonna<sup>56</sup>.

Dwa oratoria, *La resurrezione* i *Il trionfo del tempo*, stworzył prywatnie dla Ruspoli i Ottoboniego, odpowiednio w 1709 i 1710 roku. *Rodrigo*, jego pierwsza w pełni włoska opera, została wystawiona w teatrze Cocomero we Florencji w 1707 roku,<sup>57</sup> a *Agrippina*: w 1709 r., w Teatro San Giovanni Grisostomo w Wenecji, należącym do rodu Grimanic<sup>58</sup>. Opera, z librettem kardynała Vincenzo Grimaniego,

---

<sup>54</sup> Autor obrazu: Paul Heinecken. Link do obrazu:

[https://en.wikipedia.org/wiki/George\\_Frideric\\_Handel#/media/File:Hamburgs\\_Oper.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/George_Frideric_Handel#/media/File:Hamburgs_Oper.jpg), Data dostępu: 28.10.2023

<sup>55</sup> Harris, E. T. (2001). *Handel as Orpheus. Voice and Desire in the Chamber Cantatas.*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, s. 37.

<sup>56</sup> 11. Landgraf, A., Vickers, D. (2009). *The Cambridge Handel Encyclopedia*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 2.

<sup>57</sup> Burrows, D. (1994). *Handel*, Oxford: Oxford University Press, s. 29-30.

<sup>58</sup> Kren, T., McKendrick, S. (red.) (2003). *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, Getty Museum/Royal Academy of Arts, s. 420-424 & passim, ISBN 1-903973-28-7.

wystawiana była kolejno przez 27 wieczorów<sup>59</sup>. Publiczność była „porażona” wspaniałością i wzniosłością jego stylu.

## **W Londynie**

W czerwcu 1710 roku, Händel został członkiem orkiestry niemieckiego księcia Jerzego, elektora Hanoweru. Opuścił ją jednak pod koniec roku. Bardzo możliwe, że było to spowodowane zaproszeniem do odwiedzenia Anglii przez Charlesa Montagu, byłego ambasadora Wenecji.

Händel odniósł wielki sukces dzięki operze *Rinaldo* (opartej na utworze *Jeruzolima wyzwolona* poety włoskiego Torquato Tasso). Dzieło to zostało napisane bardzo szybko i w wielu partiach czerpie z jego wcześniejszych włoskich utworów. Opera zawiera jedną z najbardziej lubianych arii Händla, *Cara sposa, amante cara*, oraz słynną *Lascia ch'io pianga* („Pozwól mi płakać”).

Händel dwukrotnie wracał do Halle, na ślub siostry i chrzciny córki, ale w 1712 roku zdecydował się osiaść na stałe w Anglii. Po skomponowaniu utworu *Utrecht Te Deum and Jubilate* dla królowej Anny, które zostało wykonane po raz pierwszy w 1713 roku, otrzymał od niej roczny dochód w wysokości 200 funtów.

Jednym z jego najważniejszych mecenasów był Richard Boyle, trzeci earl Burlington i czwarty hrabia Cork, młody i niezwykle zamożny arystokrata angielsko-irlandzki. Mieszkając w Burlington, Händel napisał *Amadigi di Gaula*, „magiczną” operę o damie w opałach, opartą na tragedii napisanej przez Antoine'a Houdara de la Motte<sup>60</sup>.

## **W Cannons (1717–19)**

W 1717 roku Händel został kompozytorem kameralnym w Cannons<sup>61</sup> w Middlesex, gdzie dał podwaliny swoim przyszłym *Chandos Anthems*.<sup>62</sup> Zdaniem

---

<sup>59</sup> Mainwaring, J. (1760). *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, London: Printed for R. and J. Dodsley, s. 52.

<sup>60</sup> Dacier, *Le Premier Livre illustré au XVIIIe : les Fables de La Motte et les vignettes de Claude Gillot*, w: Trésors des bibliothèques de France, 1929, tom II, s. 14.

<sup>61</sup> Cannons to okazała rezydencja w Middlesex. Został zbudowany przez Jamesa Brydgesa, 1. księcia Chandos, w latach 1713-1724, kosztem 200 000 funtów (równowartość 31 890 000 funtów dzisiaj).

<sup>62</sup> Nichols, R. H., Wray, F. A. (1935). *The History of the Foundling Hospital*, London: Oxford University Press, s. 13.

Romaina Rollanda, te anthemy są „tak związane z oratoriami Händla, jak kantaty włoskie z jego operami”.<sup>63</sup>

Kolejnym utworem, który napisał dla księcia Chandos, właściciela Cannons, był *Acis i Galatea*, który za życia Händla był jego najczęściej wykonywanym dziełem.

W 1719 roku książę Chandos stał się jednym z głównych mecenasów kompozytora, inwestował również w jego nowy zespół w Królewskiej Akademii Muzycznej<sup>64</sup>(Royal Academy of Music). Opieka księcia zmalała jednak po tym, gdy stracił pieniądze w spółce Kompania Mórz Południowych.

### **Królewska Akademia Muzyczna (1719–34)**

W maju 1719 roku 1. książę Newcastle zlecił Händlowi znalezienie nowych śpiewaków. Händel udał się do Drezna, aby wziąć udział w uroczystości otwarcia nowo wybudowanej opery. Zobaczył *Teofane* Antonia Lottiego i zachęcił biorących w niej udział aktorów do dołączenia do Królewskiej Akademii Muzycznej. Händel najprawdopodobniej poprosił też Johna Smitha, (swojego kolegę ze studiów w Halle) oraz jego syna Johanna Christopha Schmidta, aby pomagali mu jako sekretarze. W 1723 r. przeprowadził się do domu w stylu georgiańskim przy Brook Street 25 i wynajmował go aż do śmierci. To tam przeprowadzał próby, pisał muzykę i sprzedawał bilety. Obecnie znajduje się tam muzeum domu Händla.

W ciągu 12 miesięcy między 1724 a 1725 rokiem, Händel napisał trzy udane opery: *Juliusz Cezar*, *Tamerlano* i *Rodelinda*. W operach Händla pojawia się dużo arii da capo, takich jak *Svegliatevi nel core*. Po skomponowaniu *Silete venti*, Händel skoncentrował się na operze i przestał komponować kantaty.

W 1727 r. Händlowi zlecono napisanie czterech hymnów koronacyjnych dla króla Jerzego II. Jednym z nich był *Zadok the Priest*, który od tamtej pory jest wykonywany podczas każdej angielskiej koronacji, a jego słowa pochodzą z *Biblii króla Jakuba*<sup>65</sup>. W 1728 roku w teatrze Lincoln's Inn Fields odbyła się premiera *Opery*

---

<sup>63</sup> Rolland, R. (1916) [1910]. *Handel*. Tłumaczenie: Hull, A. Eaglefield. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., s. 71.

<sup>64</sup> Dean, W., Knapp, J. M. (1995). *Handel's Operas 1704–1726*, str. 298.

<sup>65</sup> Angielskie tłumaczenie Biblii na zamówienie Króla Jakuba I w 1604 roku, na potrzeby Kościoła anglikańskiego.

zebraczej Johna Gaya, która wyśmiewała rodzaj włoskiej opery wystawianej przez Händla w Londynie. *Opera zebracza* doczekała się 62 przedstawień, co było najdłuższym okresem w dotychczasowej historii teatru. Próba zdyskredytowania wpływów opery włoskiej udała się, dziewięć lat później Królewska Akademia Muzyczna zakończyła działalność, ale Händel wkrótce założył nowy zespół.

Her Majesty's Theatre na Haymarket, założony w 1705 r. przez architekta i dramaturga Johna Vanbrugha, szybko zamienił się w budynek opery. W latach 1711-1739 odbyło się tam ponad 25 premier oper Händla. W 1729 r. Händel został współkierownikiem teatru wraz z Janem Jakubem Heideggerem<sup>66</sup>.

W konsekwencji Händel udał się do Włoch, aby zatrudnić nowych śpiewaków. Skomponował tam też siedem kolejnych oper, w tym komiczne arcydzieło *Partenope* i „magiczną” operę *Orlando*. Po dwóch oratoriach brytyjskich, które odniosły sukces komercyjny (*Esther* i *Deborah*), Händel przerobił dzieło *Acis i Galatea*, które stało się jego najbardziej udanym utworem. Händel nie był jednak w stanie konkurować z Opera of the Nobility<sup>67</sup> w zatrudnianiu nowych śpiewaków. Opera of the Nobility zatrudniała takie osoby jak Johann Adolph Hasse, Nicolo Porpora i słynny śpiewak kastrat Farinelli. Händel skomponował hymn ślubny dla księżniczki Anny oraz serenadę *Parnasso in festa*.

Mimo problemów, jakie sprawiała mu wówczas Opera of the Nobility, sąsiadka Händla z Brook Street, Mary Delany<sup>68</sup>, wspomina, że gdy zaprosiła Händla na przyjęcie do swojego domu 12 kwietnia 1734 roku, on był w dobrym nastroju:

„Zaprosiłam panią Rich i jej córkę, pannę Cath. Hanmer i jej męża, państwa Percival, sir Johna Stanleya, mojego brata, panią Donellan, Stradę (gwiazdę sopranu, która często wykonywała opery Händla) i pana Coota. Występ pana Händla był wspaniały i pełen humoru. Od godziny siódmej do jedenastej grał na fortepianie i akompaniował Stradzie oraz wszystkim

---

Link: <https://www.bbc.co.uk/teach/ten-pieces/KS2-george-frideric-handel-zadok-the-priest/znvrkmn>, Data dostępu: 12.02.2024

<sup>66</sup> Lendorff, *Schweizerisches Geschlechterbuch*, Basel, 4 czerwca 1913, str. 252–259.

<sup>67</sup> Sadie, S., Tyrrell, J. (red.) (2001). *Nobility Opera*. W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., London: Macmillan, s. 23.

<sup>68</sup> Kerhervé, A. (red.) (2009). *Polite Letters: The Correspondence of Mary Delany (1700–1788) and Francis North*, Lord Guilford. Cambridge Scholars Publishing, s. 150.

śpiewającym paniom.”<sup>69</sup>

### Okres Covent Garden (1734-41)

Komitet złożony z najważniejszych patronów Händla spodziewał się, że po wygaśnięciu kontraktu kompozytor przejdzie na emeryturę, ale ten natychmiast znalazł pracę w innej operze. Swój trzeci zespół założył w Covent Garden Theatre we współpracy z Johnem Richem<sup>70</sup>, który był znany ze swoich wspaniałych przedstawień. Zaproponował Händlowi wykorzystanie małego chóru oraz tańca Marii Sallé<sup>71</sup>, dla której Händel skomponował *Terpsicore*. W 1735 r. spróbował wprowadzać elementy koncertu organowego w przerwach między scenami, jako swoiste interludia. Händel wyraził również zgodę, by Gioacchino Conti<sup>72</sup>, który nie zdążył się nauczyć nowego utworu, zamienić arie, co było pierwszym tego typu posunięciem Händla.

Niestety następna opera seria *Ariodante* okazała się porażką finansową, mimo że na końcu każdego aktu kompozytor wprowadził suitę baletowe by zaspokoić powszechne oczekiwania. Z kolei *Alcina* z 1735 roku była ostatnią operą z libretto o tematyce fantastycznej. Na początku 1737 roku kompozytor wystawił *Arminio* i *Giustino*, dokończył *Berenikę*, przerobił *Partenope* i kontynuował pracę nad *Il Parnasso in Festa*, *Alexander's Feast*, oraz poprawioną wersją *The Triumph of Time and Truth*, której premiera odbyła się 23 marca.

W kwietniu Händel doznał niewielkiego udaru mózgu, zwanego paraliżem reumatycznym, co spowodowało tymczasowy paraliż prawej ręki i ramienia. Mimo że sytuacja zdrowotna poprawiła się nieznacznie, w maju nastąpił nawrót choroby, a jego stan psychiczny nadal się pogarszał. Zawsze miał silną konkurencję w postaci Johna Fredericka Lampego<sup>73</sup>, którego *The Dragon of Wantley* został po raz pierwszy wystawiony w Little Theatre na londyńskim Haymarket 16 maja 1737 roku. Była to

---

<sup>69</sup> *Synopsis of Arianna in Creta*. Handelhouse.org. Handel House Museum. Dostęp 2 marca 2024.

<sup>70</sup> Grantham, B. (2001). *Playing Commedia*. Portsmouth, NH: Heinemann, ISBN 0-325-00346-7, s. 5.

<sup>71</sup> Garfunkel, T. (1994). *On Wings of Joy: The Story of Ballet from the 16th Century to Today*, 1st ed., Little, Brown and Co., pp. 19–22, ISBN 978-0316304122.

<sup>72</sup> Croce, B. (1891). *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli: Pierro, s. 298.

<sup>73</sup> John Frederick Lampe. Edinburgh World Heritage. 15.10.2018. Link: <https://ewh.org.uk/iconic-buildings-and-monuments/john-frederick-lampe/> Dostęp 7 lutego 2024. s.2.

parodia włoskiej opery seria, kolejna, dość skuteczna próba dyskredytowania wpływów muzycznych Händla.

Jesienią 1737 roku Händel był wyczerpany i za radą lekarza udał się do uzdrowiska Royal Tunbridge Wells, aby odzyskać siły. Do listopada wszystkie objawy jego „choroby” ustąpiły. W Wigilię Bożego Narodzenia Händel ukończył wstępną partyturę do *Faramondo* ale pracę nad nim przerwała śmierć królowej Karoliny i tworzenie hymnu żałobnego dla niej.

W Boxing Day rozpoczął pracę nad *Serse*, jedyną napisaną przez siebie operą komiczną, pisał ją we współpracy z Elisabeth Duparc<sup>74</sup>. *Deidamia*, jego ostatnia opera, powstała we współpracy z hrabią Holderness i została wystawiona na trzech przedstawieniach w 1741 roku. Händel porzucił wówczas działalność operową na rzecz angielskich oratoriów, które osiągały większe sukcesy.

### **Późniejsze lata**

W 1749 r. Händel skomponował suitę *Muzyka ogni sztucznych*, na której pierwsze wykonanie przybyło 12 tysięcy osób. W 1750 r. zorganizował wykonanie *Mesjasza* na rzecz Foundling Hospital, domu dziecka w Londynie.<sup>75</sup> Uznano je za wielki sukces i oratorium było wykonywane po roku do końca życia kompozytora<sup>76</sup>. W podziękowaniu za jego pomoc, mianowano Händla gubernatorem szpitala dzień po pierwszym koncercie. W rewanżu kompozytor w testamencie zapisał instytucji kopię *Mesjasza*. Jego charytatywne zaangażowanie w działalność Foundling Hospital upamiętnia dziś stała wystawa w londyńskim Foundling Museum. Oprócz Foundling Hospital, Händel udzielał się także w organizacji charytatywnej, która pomagała zubożałym muzykom i ich rodzinom.

W sierpniu 1750 roku, podczas podróży powrotnej z Niemiec do Londynu, Händel został poważnie ranny w wypadku powozu, na trasie między Hagą a Haarlem w Holandii<sup>77</sup>. W 1751 roku zaczęło szwankować mu jedno oko. Przyczyną była zaćma.

---

<sup>74</sup> Candé, R. de (2000). *Les chefs-d'oeuvre classiques de la musique*, s. 23.

<sup>75</sup> Burrows, D. (1994). *Handel*, Oxford: Oxford University Press, s. 297–98.

<sup>76</sup> Young, P. M. (1966). *Handel*. New York: David White Company, s. 56.

<sup>77</sup> 10. Dent, E. J. (2004). *Handel*, R A Kessinger Publishing, s. 63.

Operację przeprowadził wielki szarlatan Chevalier Taylor: niestety nie poprawiła ona wzroku kompozytora, a być może nawet go pogorszyła<sup>78</sup>. W 1752 roku Händel był już zupełnie niewidomy. Zmarł w 1759 roku w domu przy Brook Street, w wieku 74 lat. Ostatnim koncertem, na którym był obecny, był *Mesjasz*. Händel został pochowany w Opactwie Westminsterskim<sup>79</sup>. Ponad trzy tysiące żałobników wzięło udział w jego uroczystym państwowym pogrzebie.

Händel nigdy się nie ożenił, był osobą bardzo skrytą prywatnie. W pierwszej wersji testamentu zapisał większość majątku siostrzenicy Johannie, jednak cztery spisane później uzupełnienia ostatniej woli rozdzieliły znaczną część majątku między innych krewnych, służbę, przyjaciół i organizacje charytatywne<sup>80</sup>. Händel posiadał kolekcję sztuki, która została sprzedana na aukcji pośmiertnej w 1760 roku: zbiór przedstawiony na aukcji liczył około siedemdziesięciu obrazów i dziesięć rycin (inne obrazy zostały zapisane w spadku)<sup>81</sup>.

Podsumowując dorobek twórczy należy zauważyć, iż Händel, jeden z najważniejszych kompozytorów baroku, wywarł znaczący wpływ na późniejsze okresy muzyczne poprzez swój wkład w rozwój form muzycznych, technik kompozytorskich oraz estetykę muzyki. Oto kilka kluczowych aspektów tego wpływu:

#### 1. Opera i oratorium:

- Händel był pionierem w rozwoju opery włoskiej i oratorium angielskiego. Jego monumentalne dzieła, takie jak *Mesjasz*, wyznaczyły nowe standardy w zakresie formy, ekspresji i dramaturgii muzycznej. Opery Händla, choć przez pewien czas zapomniane, odżyły w XIX i XX wieku, inspirując kompozytorów do dalszej eksploracji tej formy.

#### 2. Formy instrumentalne:

---

<sup>78</sup> Hicks, A. (2013), *Handel, George Frideric*, Grove Music Online, Oxford University Press, s. 10.

<sup>79</sup> Young, P. M. (1966). *Handel*. New York: David White Company, s. 60.

<sup>80</sup> Müller, E. H. (1935). *The Letters and Writings of George Frideric Handel*.

<sup>81</sup> McGeary, T. (listopad 2009). *Handel as art collector: art, connoisseurship and taste in Hanoverian Britain*. Early Music, Oxford University Press, tom 37, nr 4, str. 533–576.



- Händel wprowadził innowacje w formach suit instrumentalnych, koncertów oraz muzyce kameralnej. Jego styl charakteryzuje się barwną orkiestracją, złożonym kontrapunktem i bogatą harmoniką. Dzieła takie jak suita *Muzyka na wodzie* oraz *Muzyka ogni sztucznych* inspirują kompozytorów aż po dziś dzień.

### 3. Estetyka dramaturgii muzycznej:

- Händel był mistrzem muzycznego dramatu, potrafił doskonale łączyć muzykę z tekstem, co czyniło jego dzieła wyjątkowo ekspresyjnymi i poruszającymi. Jego podejście do dramatyizacji muzyki znacząco wpłynęło na późniejszych kompozytorów operowych i oratoryjnych, takich jak Wolfgang Amadeusz Mozart i Ludwig van Beethoven.

### 4. Wzorce w muzyce sakralnej:

- Händel stworzył wiele utworów sakralnych, które stały się wzorcami dla kolejnych kompozytorów. Jego sposób traktowania chórów, arii oraz recytatywów sakralnych wywarł wpływ na muzykę liturgiczną oraz para-liturgiczną XIX i XX wieku.

### 5. Wpływ na rozwój techniki wykonawczej:

- Jako wybitny wirtuoz i dyrygent, Händel wpłynął także na rozwój techniki wykonawczej. Jego dzieła wymagają od wykonawców wysokiego poziomu technicznych umiejętności oraz interpretacyjnej głębi, co przez kolejne stulecia kształtowało standardy wykonawstwa muzyki barokowej i nie tylko.

Podsumowując, twórczość Georga Friedricha Händla miała długotrwały i wieloaspektowy wpływ na późniejsze okresy muzyczne, kształtując kierunki rozwoju muzyki w kolejnych epokach, od klasycyzmu, przez romantyzm, aż po współczesność. Jego innowacje kompozytorskie i niezrównane dzieła pozostają nie tylko źródłem inspiracji, lecz także bazą edukacyjną dla kolejnych pokoleń muzyków i kompozytorów.

## 1.2 Rossini

Gioacchino Antonio Rossini (ur. 29 lutego 1792 w Pesaro - zm. 13 listopada 1868 w Passy, obecnie dzielnicy Paryża) był włoskim kompozytorem, najbardziej znanym ze swoich 39 oper, choć napisał również wiele pieśni, utworów muzyki kameralnej, fortepianowej, a także muzyki sakralnej. Wyznaczył nowe standardy dla opery komicznej i poważnej. Przestał tworzyć nowe dzieła w wieku 30 lat, u szczytu swojej popularności (jak chcą niektórzy biografowie, zde gustowany nową, romantyczną techniką wokalną, zaprezentowaną po raz pierwszą przez francuskiego tenora Gilberta Duprez'a w tytułowej partii w operze Rossiniego *Wilhelm Tell*, w 1831 roku. Pisał o tym m.in. mój Promotor już w swojej pracy dyplomowej z magisterskich studiów wokalnych w 1983 roku).



(Ilustracja nr 6)<sup>82</sup>

Urodził się, jak wskazano wcześniej, w Pesaro w rodzinie muzyków (ojciec był trębaczem, a matka śpiewaczką). Rossini zaczął komponować w wieku 12 lat i kształcił się w szkole muzycznej w Bolonii. Jego pierwsza opera została wystawiona w Wenecji

---

<sup>82</sup>Zdjęcie autorstwa: Étienne Carjat. Link do zdjęcia:

[https://it.wikipedia.org/wiki/Gioacchino\\_Rossini#/media/File:Composer\\_Rossini\\_G\\_1865\\_by\\_Carjat.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Gioacchino_Rossini#/media/File:Composer_Rossini_G_1865_by_Carjat.jpg), Data dostępu: 16.11.2023

w 1810 r., gdy miał zaledwie 18 lat. W 1815 r. został zatrudniony jako twórca opery i administrator teatru w Neapolu. W latach 1810-1823 skomponował 34 opery dla sceny włoskiej. Wystawiane były m.in. w Wenecji, Mediolanie, Ferrarze i Neapolu. Taka częstotliwość tworzenia kompozytora sprawiła, że w niektórych częściach (jak np. w uwerturach) konieczne było przyjęcie niemal matematycznego podejścia w technice kompozytorskiej i pewien stopień autoreferencyjności. Jeśli do tego dodamy niezwykle inwencję melodyczną ten niezwykle bogaty dorobek w tak krótkim czasie przestanie nas dziwić. W tym okresie powstały jedne z jego najpopularniejszych dzieł, m.in. opery komiczne *Włoszka w Algierze*, *Cyrulik sewilski* i *Kopciuszek*. Dzieła te stanowiły kulminację tradycji opery komicznej, którą odziedziczył po mistrzach takich jak choćby Domenico Cimarosa i Giovanni Paisiello. Pisał również poważne opery, takie jak *Otello*, *Tankred* i *Semiramida*. Wszystkie powyższe utwory były chwalone za innowacyjność w zakresie melodii, harmonii, kolorystyki instrumentalnej czy formy dramatycznej. W 1824 roku Rossini podpisał kontrakt z Operą Paryską na skomponowanie *Podróży do Reims*, która uświetniała koronację Karola X (później zmieniona na *Le Comte Ory*, pierwszą operę francuską). W kolejnych latach poprawił dwie swoje włoskie opery: *Le siège de Corinthe* i *Mosè in Egitto*, by w 1829 roku napisać swoją ostatnią operę pt. *Wilhelm Tell*.

Nigdy nie wyjaśniono do końca, dlaczego Rossini przestał komponować opery w ostatnich czterdziestu latach swojego życia. Mógł się do tego przyczynić jego zły stan zdrowia, mogło bogactwo osiągnięte w efekcie sukcesów kompozytorskich. Być może też spektakularny rozwój wielkiej opery francuskiej pod wodzą takich kompozytorów, jak Giacomo Meyerber, rozwijających inną estetykę operową. Możliwą przyczyną, mógł być też wspomniany już dysonans estetyczny, którego doświadczył słuchając występu Dupreza w partii Guglielma w jego własnej operze. Od wczesnych lat trzydziestych do 1855 roku, kiedy Rossini opuścił Paryż i osiadł w Bolonii, tworzył już stosunkowo niewiele. Wg. niektórych biografów w tym okresie najwięcej satysfakcji sprawiało mu uprawianie sztuki kulinarnej do czego również zdradzał niepośledni talent. Po powrocie do Paryża w 1855 roku zyskał sławę dzięki swoim

sobotnim salonom muzycznym, na które regularnie przychodzili paryscy muzycy oraz inne osoby związane ze sztuką i modą. To dla nich napisał m.in. utwór rozrywkowy *Péchés de vieillesse* (Grzechy młodości). W tamtych czasach, gośćmi Rossiniego byli m.in. Liszt, Anton Rubinstein, Giuseppe Verdi, Meyerber i Józef Joachim. Ostatnim ważnym dziełem Rossiniego była *Petite Messe Solennelle* (1863). Kompozytor zmarł w Paryżu w 1868 roku.

## Młodość

Rossini urodził się w 1792 roku w Pesaro, małym mieście na wybrzeżu Morza Adriatyckiego we Włoszech, które było wtedy częścią Państwa Kościelnego.<sup>83</sup> Był jedynym dzieckiem Giuseppe Rossiniego, trębacza, który grał też na rogu i jego żony Anny: krawcowej<sup>84</sup>. Giuseppe Rossini był bardzo czarującym człowiekiem, ale miał niecierpliwy charakter. Ciężar utrzymywania rodziny spoczywał głównie na Annie, a także jej matce i teściowej.<sup>85</sup> W 1798 roku, gdy Rossini miał 6 lat, jego matka zaczęła profesjonalnie zajmować się śpiewaniem. W trakcie następnych dziesięciu lat, odniosła duży sukces w Trieście i Bolonii. Po jakimś czasie jednak, jej niewytrenowany głos zaczął się pogarszać.<sup>86</sup> W 1802 roku, Rossini przeprowadził się do Lugo obok Ravenny, gdzie otrzymał dobrą edukację w j. włoskim, łacinie i arytmetyce oraz muzyce. Uczył się gry na rogu na lekcjach ze swoim ojcem, a od księdza Giuseppe Malerbe'go (którego zbiory zawierały utwory Haydna i Mozarta) otrzymał ogólną edukację muzyczną. Zwłaszcza utwory Haydna i Mozarta były dla Rossiniego szczególną inspiracją ze względu na klarowność i elegancję struktury muzycznej. Uczył się bardzo szybko. W wieku 12 lat stworzył zestaw sonat obejmujący sześć utworów, które wykonał, pod czujnym okiem sponsora, w 1804 roku. Dwa lata później został przyjęty do nowego konserwatorium w Bolonii, gdzie początkowo uczył się śpiewu, gry na

---

<sup>83</sup> Kendall, A. (1992). *Gioacchino Rossini: The Reluctant Hero*. London: Victor Gollancz, ISBN 978-0-575-05178-2, s. 9.

<sup>84</sup> Osborne, R. (2007). *Rossini*, drugie wydanie. Oxford: Oxford University Press, ISBN 978-0-19-518129-6, str. 4.

<sup>85</sup> Kendall, A. (1992). *Gioacchino Rossini: The Reluctant Hero*. London: Victor Gollancz, ISBN 978-0-575-05178-2, s. 10-11.

<sup>86</sup> Osborne, R. (2004). *Rossini's life*. W: Senici, E. (red.), *The Cambridge Companion to Rossini*. Cambridge: Cambridge University Press, ISBN 978-0-521-00195-3, s. 11.

wiolonczeli i fortepianie, by później zacząć też uczęszczać na zajęcia z komponowania. W czasach studenckich napisał kilka znaczących utworów, w tym mszę i kantatę. Kolejne dwa lata później zaproszono go na studia do Bolonii, ale odrzucił to zaproszenie.<sup>87</sup>

### Rodzice Rossiniego (Ilustracje nr 7 i 8)



**Giuseppe Rossini (1758–1839)<sup>88</sup> Anna Rossini (1771–1827)<sup>89</sup>**

### Pierwsze opery 1810-1815

Pierwszą operą Rossiniego była opera w jednym akcie „Weksel małżeński”. Wykonano ją w listopadzie 1810 roku w małym teatrze San Moisè. Opera odniosła duży sukces. Później, Rossini stworzył trzy jednoaktowe farsy: *Szczęśliwe oszukanie* (1812), *Jedwabna drabinka* (1812) i *Signor Bruschino* (1813).<sup>90</sup> Rossini utrzymywał kontakty z Bolonią, gdzie w 1811 r. z powodzeniem wyreżyserował *Cztery pory roku* Haydna<sup>91</sup>, wszakże jego pierwszą pełnowymiarową operę *Dziwaczne nieporozumienie*

<sup>87</sup> Osborne, R. (2004). *Rossini's life*. W: Senici, E. (red.), *The Cambridge Companion to Rossini*. Cambridge: Cambridge University Press, ISBN 978-0-521-00195-3, s. 11-12.

<sup>88</sup>Autor obrazu: Vincenzo Rasori. Link do obrazu:

[https://it.wikipedia.org/wiki/Gioacchino\\_Rossini#/media/File:Giuseppe\\_Rossini\\_\(father\\_of\\_Gioacchino\\_Rossini\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Gioacchino_Rossini#/media/File:Giuseppe_Rossini_(father_of_Gioacchino_Rossini).jpg) Data dostępu: 20.12.2023

<sup>89</sup>Autor obrazu: Vincenzo Rasori. Link do obrazu:

[https://it.wikipedia.org/wiki/Gioacchino\\_Rossini#/media/File:Anna\\_Rossini\\_\(mother\\_of\\_Gioacchino\\_Rossini\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Gioacchino_Rossini#/media/File:Anna_Rossini_(mother_of_Gioacchino_Rossini).jpg) Data dostępu: 20.12.2023

<sup>90</sup> Osborne, R. (1993). *Rossini*. London: Dent, ISBN 978-0-460-86103-8

<sup>91</sup> Ricciardi, S. (2003). *Gli oratorii di Haydn in Italia nell'Ottocento*. *Il Saggiatore Musicale*, tom 10, nr 1, str. 23–61. JSTOR 43029, str. 56.

spotkało tam spore niepowodzenie.<sup>92</sup> Pisał także dla teatrów operowych w Ferrarze i Rzymie.

W połowie 1812 r. otrzymał zamówienie z mediolańskiej La Scali, gdzie jego dwuaktowa komedia *Kamień probierczy* doczekała się pięćdziesięciu trzech przedstawień, co jak na owe czasy było znaczącym wynikiem i przyniosło mu nie tylko korzyści finansowe, ale także zwolnienie ze służby wojskowej.<sup>93</sup> Rok później, jego pierwsza opera seria *Tankred* została dobrze przyjęta w La Fenice w Wenecji i jeszcze lepiej w Ferrarze. *Tankred* sprawił, że Rossini zaczął być znany w innych krajach, operę wystawiano w Londynie (1820) i w Nowym Jorku (1825).<sup>94</sup> W kilka tygodni po *Tankredzie*, sukces odniosła komedia Rossiniego *Włoszka w Algierze*, która powstała niezwykle szybko, a jej premiera odbyła się w maju 1813 roku.<sup>95</sup>

Kolejny rok 1814 nie był już tak owocny dla młodego kompozytora. *Turek we Włoszech* i *Zygmunt* nie zadowolili publiczności w Milanie czy Wenecji<sup>96</sup>, ale już następny rok 1815 był bardzo ważny w karierze Rossiniego: w maju przeniósł się do Neapolu aby pracować jako dyrektor od spraw muzycznych w teatrach królewskich.<sup>97</sup>

---

<sup>92</sup> Osborne, R. (2007). *The Barber of Seville*. In Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. 1. London: Macmillan. s. 17–18.

<sup>93</sup> Osborne, R. (2004). *Rossini's life*. W: Senici, E. (red.), *The Cambridge Companion to Rossini*. Cambridge: Cambridge University Press, ISBN 978-0-521-00195-3, s. 13.

<sup>94</sup> Gossett, P.; Brauner, P. (1997). *Rossini*. W: Holden, A. (red.), *The Penguin Opera Guide*. London: Penguin, ISBN 978-0-14-051385-1, s. 328.

<sup>95</sup> Gossett, P.; Brauner, P. (1997). *Rossini*. W: Holden, A. (red.), *The Penguin Opera Guide*. London: Penguin, ISBN 978-0-14-051385-1, s. 331.

<sup>96</sup> Osborne, C. (1994). *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*. Portland (OR): Amadeus Press, ISBN 978-0-931340-71-0, s. 44.

<sup>97</sup> Osborne, R. (2007). *Rossini*, drugie wydanie. Oxford: Oxford University Press, ISBN 978-0-19-518129-6, s. 24.



**(Ilustracja nr 9) Scena z litografii Cyrulika sewilskiego Alexandre'a Fragonarda z 1830 r.<sup>98</sup>**

### **Neapol i Cyrulik sewilski 1815-1820**

Krąg muzyczny Neapolu nie od razu przychylnie odniósł się do Rossiniego, który był początkowo postrzegany jako intruz, zagrażający lokalnym tradycjom operowym. Miasto było niegdyś operową stolicą Europy.<sup>99</sup> Czczono pamięć Cimarosa, wciąż żył Paisiello, ale nie było tu miejscowych kompozytorów, którzy mogliby pójść w ich ślady. Wszakże Rossini szybko zjednał sobie publiczność i krytyków.<sup>100</sup> Jego pierwsze dzieło *Elżbieta, królowa Anglii* skomponowane w Neapolu, było operą seria w dwóch aktach, gdzie użył ponownie wiele elementów swoich poprzednich utworów, które nie były znane jeszcze szerszej publiczności (Rossini starał się pokazać publiczności od najlepszej strony, wykorzystując swoje dawniejsze motywy i pomysły). Ta nowa opera była przyjęta bardzo ciepło, tak jak wcześniej *Włoszka w Algierze*. Dzięki niej, Rossini ugruntował swoją pozycję w Neapolu.<sup>101</sup>

<sup>98</sup> Autor obrazu: Alexandre Fragonard Link do obrazu:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Gioacchino\\_Rossini#/media/File:Alexandre\\_Fragonard\\_-\\_Scène\\_de\\_L'orage\\_\(Barbier\\_de\\_Séville\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Gioacchino_Rossini#/media/File:Alexandre_Fragonard_-_Scène_de_L'orage_(Barbier_de_Séville).jpg), Data dostępu: 12.02.2024

<sup>99</sup> Servadio, G. (2003). *Rossini*. London: Constable, ISBN 978-1-84119-478-3, s. 46.

<sup>100</sup> Gossett, P.; Brauner, P. (1997). *Rossini*. W: Holden, A. (red.), *The Penguin Opera Guide*. London: Penguin, ISBN 978-0-14-051385-1, s. 334.

<sup>101</sup> Servadio, Gaia (2003). *Rossini*. London: Constable. ISBN 978-1-84119-478-3. p. 48

W latach 1815-1822, stworzył osiemnaście oper: dziewięć dla domów operowych w Neapolu i dziewięć dla innych miast. W 1816 roku skomponował swoją najbardziej znaną operę *Cyrulik sewilski*. Wówczas był już inny znany utwór o tym samym tytule autorstwa Paisiello. Mimo że noc premiery nie była zbyt pomyślna, było kilka wypadków na scenie, a wśród publiczności znaleźli się zarówno zwolennicy Rossiniego, jak i Paisiello, opera szybko zdobyła sukces (już od drugiego przedstawienia) i w ciągu kilku miesięcy, przysłoniła operę Paisiello.

Opery komponowane przez Rossiniego dla Teatro San Carlo były głównie poważnymi utworami. Jego *Otello* (1816) okazał się utworem dość popularnym, często granym na scenie przez siedemdziesiąt lat. Inne utwory, które skomponował dla tego teatru, to na przykład: *Mojżesz w Egipcie* (1818), *Dziewica z jeziora* (1819). Skomponował operę semiseria *Sroka złodziejka* (1817) dla Teatru La Scala i *Kopciuszka* (1817) opartego na baśni. W 1817 roku, opera Rossiniego pt. *L'Italiana* została wystawiona w Paryżu, co sprawiło, że jego inne utwory również zaczęły być tam wystawiane w latach 1824-1830.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Charlton, D.; Trevitt, J. (1980). *Paris §VI: 1789–1870*. In Sadie, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14. London: Macmillan, pp. 208–219. ISBN 978-0-333-23111-1, s. 214.





**(Ilustracja nr 10) Isabella Colbran, sopran koloraturowy, czołowa artystka Teatro San Carlo, wyszła za Rossiniego w 1822 roku.**<sup>103</sup>

### **Wiedeń i Londyn 1820-1824**

Na początku lat dwudziestych dziewiętnastego wieku, Rossini zaczął nudzić się Neapolem. Porażka tragedii operowej *Hermiona* w poprzednim roku dała mu asumpt do przemyśleń, iż on i neapolitańska publiczność mają siebie nawzajem dość.<sup>104</sup>

W marcu 1822 roku, ożenił się z Izabellą Colbran w kaplicy w Castellano.<sup>105</sup> Panna młoda miała wtedy 37 lat, a pan młody: 30.

W Wiedniu Rossiniego witano jak bohatera; biografowie opisują to jako „bezprecedensowy gorączkowy entuzjazm”, „gorączkę Rossiniego” i „niemal histerię”.<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> Autor obrazu: Johann Heinrich Schmidt, Link do obrazu: [https://en.wikipedia.org/wiki/Gioacchino\\_Rossini#/media/File:Isabella\\_Colbran\\_in\\_Saffo\\_1817.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Gioacchino_Rossini#/media/File:Isabella_Colbran_in_Saffo_1817.jpg), Data dostępu: 10.11.2023

<sup>104</sup> Osborne, R. (2007). *Rossini*, drugie wydanie. Oxford: Oxford University Press, ISBN 978-0-19-518129-6, s. 66.

<sup>105</sup> Servadio, G. (2003). *Rossini*. London: Constable, ISBN 978-1-84119-478-3, s. 92.

<sup>106</sup> Servadio, G. (2003). *Rossini*. London: Constable, ISBN 978-1-84119-478-3, s. 95.

Autorytarny kanclerz Cesarstwa Austriackiego, Metternich, lubił muzykę Rossiniego i uważał ją za wolną od wszelkich potencjalnych powiązań rewolucyjnych czy republikańskich. Dlatego chętnie zezwolił zespołowi San Carlo na wystawianie oper kompozytora. W ciągu trzymiesięcznego sezonu zagrali sześć z nich, przy publiczności tak entuzjastycznej, że asystent Beethovena, Anton Schindler, określił to jako bałwochwalczą orgię.<sup>107</sup>

Będąc w Wiedniu, Rossini usłyszał symfonię *Eroica* Beethovena i był tak poruszony, że postanowił spotkać się z kompozytorem. W końcu mu się to udało, a spotkanie to opisał później wielu osobom, m.in. Eduardowi Hanslickowi i Richardowi Wagnerowi. Wspominał, że choć rozmowę utrudniała głuchota Beethovena i nieznajomość niemieckiego przez Rossiniego, Beethoven dał do zrozumienia, że jego zdaniem talent Rossiniego nie nadaje się do poważnej opery.<sup>108</sup>

Po zakończeniu sezonu w Wiedniu, Rossini wrócił do Castenaso, aby pracować ze swoim scenarzystą Gaetano Rossim nad *Semiramide*, zamówioną przez La Fenice. Premiera odbyła się w lutym 1823 roku i było to jego ostatnie dzieło dla teatru włoskiego<sup>109</sup>. W roli głównej wystąpiła, jakże by inaczej, Colbran, ale dla wszystkich było jasne, że jej głos poważnie podupadł, toteż Semiramida zakończyła jej karierę we Włoszech. Dzieło przetrwało jednak i weszło do międzynarodowego repertuaru operowego, pozostając popularnym przez cały XIX wiek.<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> Osborne, R. (2007). *Rossini*, drugie wydanie. Oxford: Oxford University Press, ISBN 978-0-19-518129-6, s.75.

<sup>108</sup> Servadio, G. (2003). *Rossini*. London: Constable, ISBN 978-1-84119-478-3, s. 100.

<sup>109</sup> Servadio, G. (2003). *Rossini*. London: Constable, ISBN 978-1-84119-478-3, s. 109.

<sup>110</sup> Gossett, P.; Brauner, P. (1997). *Rossini*. W: Holden, A. (red.), *The Penguin Opera Guide*. London: Penguin, ISBN 978-0-14-051385-1, s. 343.



**(Ilustracja nr 11) Jerzy IV (z lewej) wita Rossiniego w Brighton Pavilion, 1823 r.**

111

W listopadzie 1823 r. Rossini i Colbran wyruszyli do Londynu, gdzie czekał na nich lukratywny kontrakt. Zaraz po przybyciu do Anglii Rossini został przyjęty i pochwalony przez króla Jerzego IV. Rossini i Colbrain podpisali kontrakt na organizację sezonu operowego w King's Theatre.<sup>112</sup>

W wydanej w 2003 roku biografii kompozytora Gaia Salvadio napisała, że Rossini i Anglia nie pasowali do siebie. Nie podobała mu się ani brytyjska pogoda, ani tamtejsza kuchnia. Choć jego pobyt w Londynie przyniósł mu duże zarobki - brytyjskie media donoszą, że zarobił ponad 30 000 funtów - był zachwycony, że podpisał kontrakt w ambasadzie francuskiej w Londynie na powrót do Paryża. Tam czuł się bardziej jak w domu.<sup>113</sup>

### **Paryż i ostatnia opera 1824-1829**

Nowy, wysoko płatny kontrakt Rossiniego z rządem francuskim został zawarty

---

<sup>111</sup> Autor obrazu: Charles Motte. Link:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Gioacchino\\_Rossini#/media/File:Charles\\_Motte\\_-\\_Rossini\\_et\\_Georges\\_IV\\_-\\_la\\_soirée\\_de\\_Brighton.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Gioacchino_Rossini#/media/File:Charles_Motte_-_Rossini_et_Georges_IV_-_la_soirée_de_Brighton.jpg), Data dostępu: 20.12.2023

<sup>112</sup> Prod'homme, J. G. (styczeń 1931). *Rossini and His Works in France*. *The Musical Quarterly*. 17 (1): 110–137. doi:10.1093/mq/xvii.1.110. JSTOR 738643, s. 118.

<sup>113</sup> Blanning, T. (2008). *The Triumph of Music*. London: Allen Lane, ISBN 978-1-84614-178-2, s. 46.

za czasów Ludwika XVIII, który zmarł we wrześniu 1824 roku, wkrótce po przybyciu Rossiniego do Paryża. Uzgodniono, że kompozytor przygotowuje wielką operę dla Królewskiej Akademii Muzycznej i operę bawarską dla teatru włoskiego<sup>114</sup>. Śmierć króla i intronizacja Karola X zmieniły plany Rossiniego<sup>115</sup> i jego pierwszym nowym dziełem dla Paryża była *Podróż do Reims*, spektakl wystawiony w czerwcu 1825 roku z okazji koronacji Karola X. Była to zarazem ostatnia włoska opera Rossiniego.<sup>116</sup>

Dwie pierwsze z czterech oper Rossiniego opartych na sztukach francuskich to *Le siège de Corinthe* (1826) oraz *Moïse et Pharaon* (1827). Oba dzieła stanowiły adaptacje utworów stworzonych wcześniej dla Neapolu. Rossini był bardzo ostrożny przed rozpoczęciem swojego pierwszego dzieła, nauczył się francuskiego i poznał język tradycyjnej opery francuskiej. Oprócz rezygnacji z niektórych krzykliwszych stylów muzycznych, które nie były popularne w Paryżu, Rossini zadbał również o większe dostosowanie utworów do gustów miejscowych, dodając repertuar taneczny, hymniczny i nadając większą rolę chórowi.<sup>117</sup>

Matka Rossiniego, Anna, zmarła w 1827 roku; Rossini był jej oddany i głęboko odczuł jej stratę. Z kolei nigdy nie zbudowała dobrej relacji z Colbran, a Servadio sugeruje nawet, że po śmierci Anny Rossini zaczął żywić urazę do kobiety, która pozostała w jego życiu.<sup>118</sup>

---

<sup>114</sup> Kendall, A. (1992). *Gioacchino Rossini: The Reluctant Hero*. London: Victor Gollancz, ISBN 978-0-575-05178-2, s. 125.

<sup>115</sup> Servadio, G. (2003). *Rossini*. London: Constable, ISBN 978-1-84119-478-3, s. 128–129.

<sup>116</sup> Gossett, P.; Brauner, P. (1997). *Rossini*. W: Holden, A. (red.), *The Penguin Opera Guide*. London: Penguin, ISBN 978-0-14-051385-1, s. 344.

<sup>117</sup> Gossett, P.; Brauner, P. (1997). *Rossini*. W: Holden, A. (red.), *The Penguin Opera Guide*. London: Penguin, ISBN 978-0-14-051385-1, s. 346.

<sup>118</sup> Servadio, G. (2003). *Rossini*. London: Constable, ISBN 978-1-84119-478-3, s. 133.



(Ilustracja nr 12) Postacie z *Le comte Ory*<sup>119</sup>

W 1828 roku Rossini napisał *Le comte Ory*, swoją jedyną francuskojęzyczną operę komiczną. Jego determinacja, by ponownie wykorzystać muzykę z *Podróż do Reims*, przysporzyła problemów librecistom, którzy musieli dostosować fabułę i napisać francuskie słowa do istniejących włoskich numerów, ale opera odniosła sukces i była wystawiana w Londynie w ciągu sześciu miesięcy od paryskiej premiery, a w Nowym Jorku w 1831 roku. Rok później Rossini napisał długo oczekiwaną wielką operę francuską *Wilhelm Tell*, opartą na sztuce Schillera z 1804 r., która czerpała z legendy o Wilhelmie Tellu.<sup>120</sup>

### Wczesna emerytura: 1830-1855

*Wilhelm Tell* zdobył uznanie krytyków. Po premierze orkiestra i śpiewacy

<sup>119</sup> Autor obrazu: Dubois, Link: [https://en.wikipedia.org/wiki/Gioacchino\\_Rossini#/media/File:Le\\_comte\\_Ory\\_-\\_Dubois\\_&\\_chez\\_Martinet\\_-\\_Final\\_scene.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Gioacchino_Rossini#/media/File:Le_comte_Ory_-_Dubois_&_chez_Martinet_-_Final_scene.jpg), Data dostępu: 15.11.2023

<sup>120</sup> Gossett, P.; Brauner, P. (1997). *Rossini*. W: Holden, A. (red.), *The Penguin Opera Guide*. London: Penguin, ISBN 978-0-14-051385-1, s. 348.

zebrali się u Rossiniego, aby wykonać dla niego finał II aktu. Gazeta *Globe* komentowała, że rozpoczęła się nowa era dla muzyki.<sup>121</sup> Donizetti powiedział, że pierwszy i ostatni akt opery zostały napisane przez Rossiniego, ale akt środkowy: przez Boga<sup>122</sup>. Dzieło to odniosło niewątpliwy sukces, w ciągu kilku miesięcy od premiery zaczęło być wystawiane za granicą i nikt miał pojęcia, że okaże się ono ostatnią operą kompozytora.<sup>123</sup>

*Wilhelm Tell* był również najdłuższą operą Rossiniego: trwał aż 3 godziny i 45 minut. Rossini był wyczerpany pracą, jaką włożył w jej stworzenie. Chociaż planował skomponowanie opery nawiązującej do historii Fausta, jego pogarszający się stan zdrowia przytłoczył go.<sup>124</sup> Po rozpoczęciu przedstawień *Wilhelma Tella*, Rossinowie opuścili Paryż i zamieszkali w Castellano. Jednakże wydarzenia w Paryżu zmusiły Rossiniego do powrotu wcześniej, niż zamierzał. W lipcu 1830 roku, kiedy Karol X został obalony w wyniku rewolucji, nowy rząd pod przewodnictwem Ludwika Filipa I ogłosił drastyczne cięcia wydatków rządowych. Wśród tych cięć znalazła się dożywotnia renta Rossiniego, wywalczona po trudnych negocjacjach z poprzednim reżimem. Próba przywrócenia renty była jednym z powodów powrotu Rossiniego do Paryża. Poza tym, przyjechał do Paryża aby zamieszkać ze swoją nową kochanką Olimpe Pelissier. Zostawił Colbran w Castellano. Jego żona nigdy nie wróciła do Paryża, nie mieszkali już nigdy razem<sup>125</sup>.

---

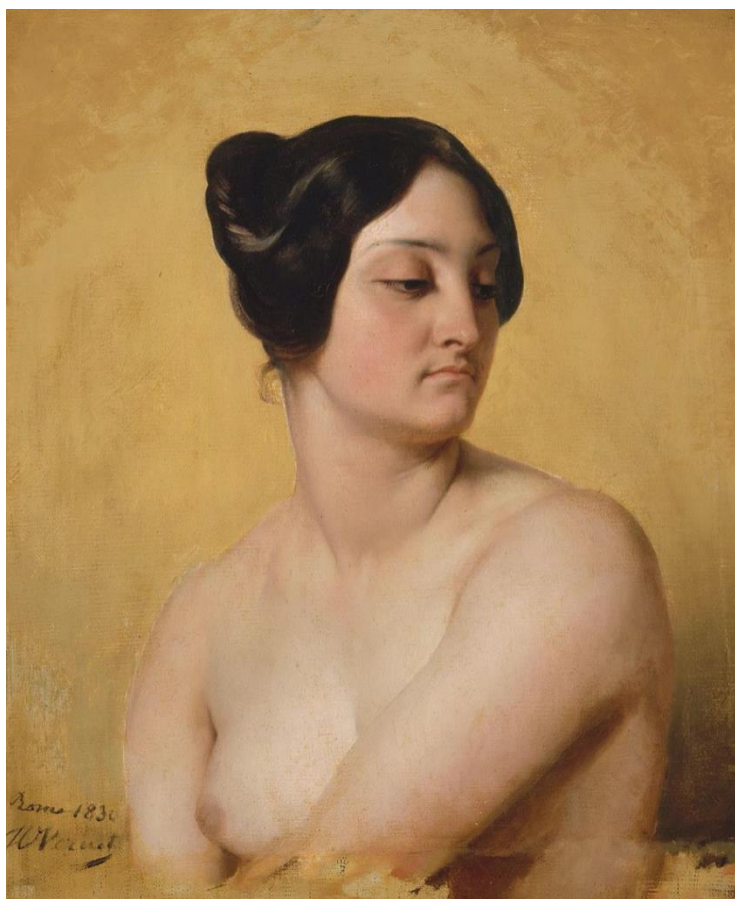
<sup>121</sup> Servadio, G. (2003). *Rossini*. London: Constable, ISBN 978-1-84119-478-3, s. 137

<sup>122</sup> Kendall, A. (1992). *Gioacchino Rossini: The Reluctant Hero*. London: Victor Gollancz, ISBN 978-0-575-05178-2, s. 145.

<sup>123</sup> Osborne, R. (2007). *Rossini*, drugie wydanie. Oxford: Oxford University Press, ISBN 978-0-19-518129-6, s. 111.

<sup>124</sup> Servadio, G. (2003). *Rossini*. London: Constable, ISBN 978-1-84119-478-3, s. 137

<sup>125</sup> Servadio, G. (2003). *Rossini*. London: Constable, ISBN 978-1-84119-478-3, s. 140-141.



**(Ilustracja nr 13) Olimpe Pelissier w 1830 roku<sup>126</sup>**

O powodach zaprzestania przez Rossiniego tworzenia oper dyskutowano za jego życia i po śmierci.<sup>127</sup> Niektórzy przypuszczają, że trzydziestosiedmioletni schorowany Rossini po wynegocjowaniu sporej renty od rządu francuskiego i napisaniu trzydziestu dziewięciu oper, zwyczajnie postanowił przejść na emeryturę i trzymał się tego planu. W swojej analizie kompozytora z 1934 roku krytyk Francis Toye nazwał to przejście Rossiniego na emeryturę „wielką rezygnacją” oraz „zjawiskiem wyjątkowym na tle historii muzyki i sztuki”:

„Czy istnieje jakikolwiek inny artysta, który w ten sposób świadomie, w szczytowym punkcie, wyrzekł się tej uprawiania tej sztuki, która sprawiła, że stał się sławny na całym świecie?”

Poeta Heine porównał przejście Rossiniego na emeryturę z wycofaniem się Szekspira z pisania: dwaj geniusze rozpoznali, że osiągnęli już wszystko to, co w ich

---

<sup>126</sup> Autor obrazu: Horace Vernet, Link:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Gioacchino\\_Rossini#/media/File:OlympePélissierStudy.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Gioacchino_Rossini#/media/File:OlympePélissierStudy.jpg), Data dostępu: 20.11.2023

<sup>127</sup> Osborne, R. (2004). *Rossini's life*. W: Senici, E. (red.), *The Cambridge Companion to Rossini*. Cambridge: Cambridge University Press, ISBN 978-0-521-00195-3, s. 19.

mocy i nie chcą tego kontynuować. Inni sugerowali, że Rossini przeszedł na emeryturę z powodu negatywnych emocji związanych z sukcesami Giacomo Meyerbeera i Fromental Halévy'ego w tworzeniu gatunku *grand opéra*. Współczesne badania właściwie odrzuciły te teorie, utrzymując, że Rossini nie miał zamiaru porzucić tworzenia i to okoliczności, a nie własne wybory, sprawiły, że „Wilhelm Tell” okazał się jego ostatnią operą.<sup>128</sup> Gossett i Richard Osborne sugerują, że Rossini przeszedł na emeryturę z powodu choroby. Rossini zaczął wtedy mieć problemy ze zdrowiem, zarówno fizycznym jak i psychicznym. Jako że wcześniej chorował na rzeżączkę, zaczęły ujawniać się bolesne skutki uboczne, od zapalenia cewki moczowej po zapalenie stawów<sup>129</sup>. Rossini cierpiał na ataki wyniszczającej depresji, która według badaczy mogła mieć kilka przyczyn: cyklotymia, choroba dwubiegunowa lub reakcja na śmierć matki.<sup>130</sup> Jak wspominałam już wcześniej, promotor niniejszej dysertacji doktorskiej w swojej pracy dyplomowej z 1983 roku podaje inną przyczynę, którą jego zdaniem była estetyczna kontestacja nowego stylu wokalnego zapoczątkowanego innowacją wprowadzoną przez francuskiego tenora Gilberta Dupreza, właśnie w partii Wilhelma Tella. Co prawda sugestia ta nie potwierdza się w analizach do których miałam dostęp, ale fakt iż *Wilhelm Tell* był ostatnią operą Rossiniego może pośrednio potwierdzać te dywagacje. W rozmowie z promotorem na temat tej kwestii usłyszałam sugestię by przyjrzeć się stylowi wokalnemu uprawianemu przez Rossiniego, który co wiemy jest zasadniczo inny, różny nawet od niezwykle wymagających partii Belliniego czy Donizettiego. Różny do tego stopnia, iż istnieje nawet osobna specjalizacja w zakresie partii rossiniowskich. Wymagana w partiach rossiniowskich biegłość, lekkość i rozległość skali zdecydowanie preferuje technikę wokalną dla której wszelkie rozbudowywanie wolumenu o rezonans piersiowy preferowany w romantycznej technice wokalnej będzie obciążeniem. Romantyczna technika wokalna zdecydowanie wpłynęła też na barwę głosów, szczególnie męskich preferując masywne, ciemne

---

<sup>128</sup> Osborne, R. (1993). *Rossini*. London: Dent, ISBN 978-0-460-86103-8, s. 20.

<sup>129</sup> Servadio, G. (2003). *Rossini*. London: Constable, ISBN 978-1-84119-478-3, s. 157.

<sup>130</sup> Gallo, D. (2012). *Gioacchino Rossini: A Research and Information Guide* (second ed.). New York and London: Routledge, ISBN 978-0-415-99457-6, s. 68.



brzmienie w wysokim rejestrze, stąd nazwa „krycie” (od efektu akustycznego gdy niższe alikwoty zaczynają dominować w paśmie brzmieniowym). Nowy trend mógł więc stać w sprzeczności z upodobaniami estetycznymi Rossiniego i z całą jego sztuką konstruowania partii wokalnych. Dlatego przytaczam opinię promotora jako jeden z możliwych powodów, dla których geniusz z Pesaro, po napisaniu *Wilhelma Tella* nagle stracił zainteresowanie operą.



(Ilustracja nr 14) Rossini, ok. 1850 rok<sup>131</sup>

### ***Grzechy starości: 1855-1868***

Gossett zauważa, że choć biografia Rossiniego z lat 1830-1855 jest lekturą przygnębiającą, to „bez koloryzowania możemy przyznać, że w Paryżu Rossini powrócił do życia”.<sup>132</sup> Odzyskał zdrowie i radość. Po osiedleniu się w Paryżu utrzymywał dwa domy: mieszkanie przy Rue de la Chaussée-d'Antin, eleganckiej dzielnicy w centrum

---

<sup>131</sup> Fotograf anonimowy. Link do zdjęcia:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Gioacchino\\_Rossini#/media/File:Rossini\\_7.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Gioacchino_Rossini#/media/File:Rossini_7.jpg), Dostęp: 1.12.2023

<sup>132</sup> Osborne, R. (2007). *Rossini*, drugie wydanie. Oxford: Oxford University Press, ISBN 978-0-19-518129-6, s. 146.

miasta, i neoklasycystyczną willę wybudowaną dla niego w Passy, dzielnicy, która teraz stanowi część Paryża, a wtedy była gminą półwiejską<sup>133</sup>.

Założył też wraz z żoną salon<sup>134</sup>, który zyskał międzynarodową sławę. Pierwsze z ich sobotnich wieczornych spotkań (*samedi soirs*) odbyło się w grudniu 1858 roku, a ostatnie dwa miesiące przed jego śmiercią: w 1868 roku<sup>135</sup>.

Niespodziewanie Rossini zaczął ponownie komponować, choć do opery, jako swej ukochanej formy, już nie wrócił. Jego muzyka z ostatniej dekady nie była na ogół przeznaczona do występów publicznych, a na rękopisach zazwyczaj nie było żadnych dat. Z tego powodu, muzykologom trudno jest podać konkretne daty powstania jego późnych dzieł, ale pierwszym, lub jednym z pierwszych, był cykl pieśni *Musique anodine*, dedykowany żonie i sprezentowany jej w kwietniu 1857 roku<sup>136</sup>. Na cotygodniowe spotkania salonu skomponował ponad 150 utworów, w tym pieśni, utwory na fortepian solo i utwory kameralne, skomponowane na wiele różnych kombinacji instrumentalnych. Nazywał je swoimi „grzechami starości” (*Péchés de vieillesse*). Salony odbywały się w Beau Séjour - willi w Passy<sup>137</sup>, a zimą: w paryskim mieszkaniu. Takie spotkania stanowiły stały element paryskiego życia. Pisarz James Penrose zauważa, że dobrze sytuowani mogli z łatwością uczestniczyć w różnych salonach niemal w każdy wieczór tygodnia - ale *samedi soirs* Rossinich szybko stały się najbardziej pożądane: „zaproszenie uchodziło za największe wyróżnienie towarzyskie w Paryżu”.<sup>138</sup> Stałymi gośćmi bywali skrzypkowie tacy jak Pablo Sarasate i Joseph Joachim<sup>139</sup>, a także czołowi śpiewacy tamtych czasów.<sup>140</sup> W 1860 roku dzięki pośrednictwu przyjaciela Rossiniego Edmonda Michotte'a<sup>141</sup>, Rossiniego odwiedził

---

<sup>133</sup> Osborne, R. (2007). *Rossini*, drugie wydanie. Oxford: Oxford University Press, ISBN 978-0-19-518129-6, s. 146.

<sup>134</sup> Osborne, R. (2007). *Rossini*, drugie wydanie. Oxford: Oxford University Press, ISBN 978-0-19-518129-6, s. 153.

<sup>135</sup> Osborne, R. (2007). *Rossini*, drugie wydanie. Oxford: Oxford University Press, ISBN 978-0-19-518129-6, s. 354.

<sup>136</sup> Marvin, R. M. (czerwiec 1999). *Musique anodine; Album italiano by Gioacchino Rossini, Marvin Tartak. Notes*. Druga seria. 55 (4): 1005–1007. JSTOR 899629, s. 1006.

<sup>137</sup> Gossett, P. (2001). *Rossini, Gioacchino (Antonio)*. Grove Music Online. Oxford University Press, s. 23.

<sup>138</sup> Penrose, J. (listopad 2017). *Rossini's Sins*. The New Criterion. Link do artykułu:

<https://newcriterion.com/article/rossinis-sins/>, Dostęp: 10.06.2024

<sup>139</sup> Osborne, R. (2004). *Rossini's life*. W: Senici, E. (red.), *The Cambridge Companion to Rossini*. Cambridge: Cambridge University Press, ISBN 978-0-521-00195-3, s. 339.

<sup>140</sup> Osborne, R. (2004). *Rossini's life*. W: Senici, E. (red.), *The Cambridge Companion to Rossini*. Cambridge: Cambridge University Press, ISBN 978-0-521-00195-3, s. 153.

<sup>141</sup> Michotte, E. (1968). *Richard Wagner's visit to Rossini in Paris (1860) and An Evening at Rossini's in Beau-Sejour (Passy) 1858*. W: Weinstock, H. (red.), *Richard Wagner's visit to Rossini in Paris (1860) and An Evening at*

Wagner, a Michotte około czterdzieści pięć lat później opisał swoją relację z niezapomnianej rozmowy pomiędzy dwoma kompozytorami .

Dwa lata później miało miejsce wydarzenie, które warto przywołać w kontekście historii narodzin polskiej opery narodowej, a jako że piszę swoją dysertację doktorską dzięki niezwykle prężnej naukowo polskiej wokalistyce mniemam, iż warto i należy przywołać fakt, iż w 1862 roku w Paryżu Rossini spotkał się ze Stanisławem Moniuszką. Wtedy to Moniuszko, niezwykle rad z możliwości spotkania z Mistrzem, dedykował mu swoją *III Litanię Ostrobramską*. W podziękowaniu Rossini napisał mu później w liście swoją niezwykle pochlebną opinię na temat dedykowanej kompozycji (podaję za artykułem na stronie Culture.pl w zakładce o Stanisławie Moniuszce (Stanisław Moniuszko, "Litania ostrobramskie" | #muzyka | Culture.pl, 29 listopada 2023 g. 21,26): „Panie i kolego kochany, przebiegłem z żywym zajęciem *Litanię* twojej kompozycji, którą mi zaofiarowałeś, szczęśliwy że mogę ci tu wyrazić szczerze moje powinszowanie z powodu dzieła, które godnością stylu i religijną prostotą winno zyskać świetne powodzenie...”<sup>142</sup>.

Jednym z nielicznych późnych dzieł Rossiniego przeznaczonych do publicznego wykonania była *Petite messe solennelle*, wykonana po raz pierwszy w 1864 r.<sup>143</sup>. W tym samym roku Rossini został mianowany przez Napoleona III wielkim oficerem Legii Honorowej<sup>144</sup>.

Po krótkiej chorobie i nieudanej operacji leczenia raka jelita grubego Rossini zmarł w Passy 13 listopada 1868 roku w wieku siedemdziesięciu sześciu lat.<sup>145</sup>. Pozostawił Olympie dożywotni udział w swoim majątku, który po jej śmierci, dziesięć lat później, przeszedł na własność gminy Pesaro z przeznaczeniem na utworzenie Liceo Musicale, a także ufundował dom dla emerytowanych śpiewaków operowych w Paryżu<sup>146</sup>. Po

---

Rossini's in Beau-Sejour (Passy) 1858, przekład Weinstock, H. Chicago: University of Chicago Press, OCLC 976649175, s. 27-85

<sup>142</sup> Rudziński, W. (1961). *Stanisław Moniuszko cz. II*. PWM Kraków, s. 337.

<sup>143</sup> Osborne, R. (2004). *Rossini's life*. W: Senici, E. (red.), *The Cambridge Companion to Rossini*. Cambridge: Cambridge University Press, ISBN 978-0-521-00195-3, s. 159.

<sup>144</sup> Gallo, D. (2012). *Gioacchino Rossini: A Research and Information Guide (second ed.)*. New York and London: Routledge, ISBN 978-0-415-99457-6, s. 24.

<sup>145</sup> Servadio, G. (2003). *Rossini*. London: Constable, ISBN 978-1-84119-478-3, s. 214.

<sup>146</sup> Osborne, R. (1993). *Rossini*. London: Dent, ISBN 978-0-460-86103-8, s. 282–283.

mszy żałobnej, w której uczestniczyło ponad cztery tysiące osób w kościele Sainte-Trinité w Paryżu, ciało Rossiniego zostało pochowane na cmentarzu Père Lachaise.<sup>147</sup> W 1887 roku jego szczątki zostały przeniesione do kościoła Santa Croce we Florencji.<sup>148</sup>

Podsumowując całokształt twórczości Gioacchino Rossini'ego warto podkreślić, iż jeden z czołowych kompozytorów opery włoskiej w XIX wieku wywarł głęboki wpływ na rozwój muzyki operowej oraz na kolejne epoki muzyczne. Poniżej znajdują się kluczowe aspekty tego wpływu:

1. Reforma *opery buffa* i *opery seria*:

- Rossini zrewitalizował formy *opery buffa* i *opera seria*, nadając im nową energię i strukturę. Dzieła takie jak *Cyrulik sewilski* i *Semiramida* stały się modelowymi przykładami tych gatunków. Jego innowacje w zakresie struktury aktów, rozwoju postaci i dynamiki zespołów były rewolucyjne.

2. Rozwój *bel canto*:

- Rossini był jednym z głównych propagatorów stylu *bel canto*, kładąc nacisk na piękno linii melodycznej oraz wirtuozerię wokalną. Jego opery wymagają od śpiewaków niezwyklej techniki i kontroli, co przyczyniło się do rozwoju sztuki śpiewu i technik wokalnych w całym XIX wieku i później.

3. Innowacje orkiestrowe:

- Rossini wprowadził liczne innowacje w orkiestracji, używając instrumentów w nowatorski sposób, aby wzbogacić tekstury oper i zwiększyć dramaturgię muzyczną. Jego dynamiczne uwertury, pełne energii i charakterystycznych tematów, stały się wzorcem dla przyszłych kompozytorów operowych.

4. Wpływ na formę i struktury operowe:

- Rossini ustandaryzował formy takie jak *arie da capo* oraz sceny *ansamblowe*. Jego podejście do budowania napięcia dramatycznego i kulminacji muzycznych poprzez *crescendo* i dynamiczne zmiany rytmiczne stało się elementem kanonu operowego.

---

<sup>147</sup> Servadio, G. (2003). *Rossini*. London: Constable, ISBN 978-1-84119-478-3, s. 217.

<sup>148</sup> Servadio, G. (2003). *Rossini*. London: Constable, ISBN 978-1-84119-478-3, s. 222.

#### 5. Inspiracja dla późniejszych kompozytorów:

- Twórczość Rossiniego wywarła ogromny wpływ na takich kompozytorów jak Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, Giuseppe Verdi, a nawet Richard Wagner. Jego techniki i estetyka znalazły odzwierciedlenie w ich własnych kompozycjach, kształtując muzyczny krajobraz epoki romantyzmu.

#### 6. Dziedzictwo w kontekście popularności opery:

- Dzięki przystępności i atrakcyjności swoich oper, Rossini przyczynił się do popularyzacji opery jako formy rozrywki masowej. Jego dzieła były grane i podziwiane w całej Europie, co wpłynęło na rozwój kultury operowej w szerokim kontekście społecznym.

Podsumowując, twórczość Gioacchino Rossiniego miała dalekosiężny wpływ na rozwój muzyki operowej oraz wpłynęła na kompozytorów późniejszych epok. Jego innowacje w zakresie techniki wokalne, struktury muzycznej i orkiestracji nie tylko zdefiniowały operę XIX wieku, ale również przygotowały grunt pod dalsze ewolucje w operach końca XIX i początku XX wieku. Rossini pozostaje kluczową postacią w historii muzyki, której wpływ jest odczuwalny do dziś.

## Rozdział drugi. Tło powstania i przedstawienie obu oper

### 2.1 *Juliusz Cezar*

*Juliusz Cezar* to opera w trzech aktach (*opera seria*) napisana przez Georga Friedricha Händla dla Królewskiej Akademii Muzycznej w 1724 roku. Autorem libretta był Nicola Francesco Haym, który wykorzystał wcześniejsze libretto Giacomo Francesco Bussaniego (do którego z kolei muzykę napisał Antonio Sartorio w 1676 roku). Być może (zdaniem niektórych badaczy) libretto Hayma lepiej pasowało do muzycznej wizji Haendla. Opera odniosła sukces już podczas premiery. Händel często wznawiał ją w kolejnych sezonach, a obecnie stanowi ona jedną z najczęściej wystawianych oper barokowych.

Fabula opery jest luźno oparta na wydarzeniach historycznych i dotyczy rzymskiej wojny domowej między Cezarem i Pompejuszem w latach 49-45 p.n.e. *Juliusz Cezar* został wystawiony po raz pierwszy 20 lutego 1724 roku w King's Theatre w Haymarket. Opera okazała się natychmiastowym sukcesem. Jak opisał to jeden z ówczesnych uczestników spektaklu w liście z 10 marca 1724 r.: „Opera jest w pełnym rozkwicie. Odkąd wystawiono po raz pierwszy *Juliusza Cezara* Händla, Sensino i Cuzzoni przyćmiewają jakąkolwiek krytykę. Siódme przedstawienie cieszyło się taką samą popularnością jak pierwsze: sala wypełniona po brzegi.”<sup>149</sup> Händel wznawiał tę operę (z różnymi zmianami) trzykrotnie w ciągu swego życia: w 1725, 1730 i 1732 roku.

Pierwotnie role Cezara i Kleopatry były śpiewane odpowiednio przez kastrata Senesino i słynną sopranistkę Francescę Cuzzoni. Händel skomponował dla każdego ze śpiewaków po osiem arii i dwie kantaty z akompaniamentem, wykorzystując w ten sposób w pełni ich możliwości wokalne. Curio i Nireno nie otrzymali w wersji oryginalnej żadnej arii, śpiewają tylko w recytatywach. Biorą natomiast udział w pierwszym i ostatnim chórze. Później Händel dokomponował arię także dla Nireno, w nowej odsłonie opery z 1730 roku.

---

<sup>149</sup> *Giulio Cesare*. Handel House Museum. Dostęp 6 lutego 2024.



**(Ilustracja nr 15) Senesino, Cuzzoni i Berenstadt, najprawdopodobniej podczas premiery opery *Flavio*<sup>150</sup>**

Mimo że jest to tylko ilustracja, to przedstawieni na nich Senesino (po lewej), Francesca Cuzzoni (po prawej) i kastrat Gaetano Berenstadt dostarczają cennych informacji o wizualnych aspektach początkowych wykonań oper Händla. Ilustracja przedstawia prawdopodobnie scenę z opery *Flavio*, która zaczęła być wystawiana przez Królewską Akademię Muzyczną w 1723 roku. Czasem uważa się jednak, że jest to scena z *Juliusza Cezara*. Zdeformowane ciało kastrata (kastracja miała swoje konsekwencje także gdy idzie o proporcje męskiej sylwetki) góruje nad Cuzzoni, której fizjonomia została opisana przez brytyjskiego historyka sztuki Horacego Walpole'a słowami: „niska i gruba”. Scenografia i kostiumy nie są specjalnie związane z epoką, w której ma miejsce opera. Kostiumy męskie zawierają wprawdzie elementy inspirowane starożytnymi rzymskimi zbrojami (kirysy, takie elementy zbroi jak spódniczki czy ochrony na nogi, pióra na nakryciach głowy), ale już Cuzzoni ma na sobie współczesną suknię i towarzyszy jej karzeł. Bohaterowie oper Händla nosili wtedy takie kostiumy zawsze, nieważne, czy akcja rozgrywała się w starożytnym Rzymie czy w gotyckiej Europie.

Role Cezara i Kleopatry, śpiewane przez kastrata Senesino i sopranistkę Francescę

---

<sup>150</sup> Autor obrazu: John Vanderbank, Link: [https://en.wikipedia.org/wiki/Giulio\\_Cesare#/media/File:Senesino,\\_Cuzzoni,\\_Berenstadt.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/Giulio_Cesare#/media/File:Senesino,_Cuzzoni,_Berenstadt.JPG), Data dostępu: 15.11.2023

Cuzzoni, zawierają po osiem arii i dwie deklamacje, w pełni wykorzystując możliwości wokalne śpiewaków. Cornelia i Sesto są postaciami bardziej statycznymi, gdyż są całkowicie zajęci swoimi emocjami, ona cierpiąca z powodu śmierci męża i nieustannie zmuszana do chronienia się przed zalotami Achilla i Tolomeusza, podczas gdy jego pochłania zemsta za śmierć ojca.

Kleopatra natomiast jest postacią wielowymiarową: początkowo uwodzi Cezara swoimi kobiecymi sztuczkami z powodów politycznych, aby zdobyć tron Egiptu, ale potem zatracą się całkowicie w miłości do Cezara. Do jej repertuaru należą wspaniałe dramatyczne arie *Se pietà di me non senti* (II, 8) i *Piangerò la sorte mia* (III, 3). Z kolei aria *V'adoro, pupille* perfekcyjnie opisuje jej zmysłowość: Kleopatra przybiera w niej postać Lidii, pojawiając się przed Cezarem w otoczeniu muz z Parnasu (II, 2).

Curio i Nireno nie mieli w oryginalnej wersji żadnych arii, jedynie recytatywy, choć biorą udział w pierwszym i ostatnim chórze. Ja już nadmieniłam wcześniej, Händel skomponował jednak później arię dla Nirena, podczas wznowienia w 1730 roku.

### **Historia występów**

Podobnie jak w przypadku innych utworów Händla z gatunku *opera seria*, w XIX wieku nie doszło do publicznego wystawienia *Juliusza Cezara*; *opera seria* została wyparta przez *oratoria* w języku angielskim i inne duże koncerty chóralne. Na początku XIX wieku opery z librettem Bussaniego lub muzyką Händla zaczęły być uważane za przestarzałe<sup>151</sup>; opera o identycznym tytule *Giulio Cesare in Egitto*, którą wystawiono w Teatro Argentina w Rzymie w 1821 roku, była skomponowana przez Giovanniego Paciniego.

Opery Händla zostały wznowione w XX wieku przez Oskara Hagena i innych pasjonatów muzyki Händla z Getyngi: zaczęto od *Rodelindy* w 1920 roku i *Ottone* w 1921 roku. Po raz pierwszy w XX wieku, *Juliusza Cezara* wystawiono 5 lipca 1922 roku, a scenografia nawiązywała do ekspresjonizmu, Bauhausu i filmu niemego. Wersja Hagena znacznie różniła się od oryginalnej wersji Händla: opera została

---

<sup>151</sup> Strohm, R. (2008). *Essays on Handel and Italian Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 93–105.



przetłumaczona na język niemiecki, mocno przetworzona, a męskie role kastratów były teraz śpiewane przez baryton, tenor lub bas. W obsadzie poza chórem znaleźli się Wilhelm Guttman jako Cezar, Thyra Hagen-Leisner jako Kleopatra, Bruno Bergmann jako Tolomeo, Eleanor Reynolds jako Kornelia i G. A. Walter jako Sesto. Partytura wokalna Hagen<sup>152</sup>. Opera została wydana przez C. F. Petersa: i ta wersja stała się później popularna w całych Niemczech - w ciągu 5 lat wykonano ją w ponad 38 różnych miejscach. W Monachium w 1923 roku w *Juliuszu Cezarze* dyrygentami byli Hans Knappertsbusch i Karl Böhm, opera była też wykonywana w Austrii (Wiedeń), Szwajcarii (Bazylea, Zurych, Berno), Danii (Kopenhaga) i Polsce (Poznań)<sup>153</sup>.

Pierwszym wznowieniem opery Händla w Wielkiej Brytanii był spektakl *Juliusz Cezar* w Scala Theatre w Londynie w 1930 roku, śpiewana po angielsku przez London Festival Opera Company.

W 1966 roku New York City Opera wyprodukowała tę wówczas praktycznie nieznaną operę serię z Normanem Treigle jako Cezarem i Beverly Sills jako Kleopatram, a występ Beverly Sills w tej produkcji uczynił z niej międzynarodową gwiazdę operową.

Dopiero w 1977 roku, w Barber Institute of Fine Arts w Birmingham w Anglii, odbyło się pierwsze współczesne, nieokrojone, oryginalnie brzmiące wykonanie. *Juliusz Cezar* stał się później najpopularniejszą ze wszystkich oper Haendla, wystawiono ją w wielu krajach ponad dwieście razy.

We współczesnych wersjach „Juliusza Cezara” role napisane na kastratów śpiewane są przez alty, mezzosoprany lub, w ostatnich latach coraz częściej, przez kontratenorów. Role Tolomeo i Nireno śpiewane są zwykle przez tenorów. Rola Sesto, napisana dla sopranu, jest teraz zazwyczaj śpiewana przez mezzosopran. Warto skonstatować, iż wybór konkretnego typu głosu wpływa w pewnym stopniu na interpretację muzyczną i dramatyczną dzieła. Stąd wydaje się dość oczywistym, iż

---

<sup>152</sup> Sposób zapisu partytury używany przez niemieckiego dyrygenta K.-H. Hagen, w której wszystkie partie wokalne są zapisane na samej górze, a dopiero poniżej instrumenty orkiestrowe, co ułatwia śledzenie oddzielnych planów scenicznych i orkiestrowych podczas spektaklu

<sup>153</sup> Dean, W. & Knapp, J.M. (1995). *Giulio Cesare*. W: Handel's Operas 1704–1726 (Revised ed.). Oxford: Oxford University Press, s. 483–526.

każdorzazowo decyzja taka wynika ze wstępnej koncepcji realizatorskiej czy to muzycznej czy reżyserskiej.

*Juliusz Cezar* uważany jest przez wielu za jedną z najlepszych oper włoskich Händla, być może nawet za najlepszą w historii opery włoskiej. Jest ceniony za wspaniałe wokalne kreacje, duży udział czynnika dramaturgicznego i pomysłowe aranżacje orkiestrowe<sup>154</sup>. Opera obecnie jest regularnie wystawiana na całym świecie<sup>155</sup>.

## Streszczenie

Miejsce akcji: Egipt

Czas akcji: 48-47 rok p.n.e.

## Krótki opis

Juliusz Cezar podąża w pogoni za swoim wrogiem Pompejuszem do Egiptu, a żona Pompejusza, Kornelia, błaga Cezara, by oszczędził jej męża. Ten ma spełnić jej prośbę, lecz wtedy Egipcjanie, pod wodzą swego nastoletniego króla Tolomeusza, przynoszą mu głowę Pompejusza. Kornelia i syn Pompeo Sesto planują zemstę, i błagają Cezara o pomoc. W tym czasie, Cezar zakochuje się w Kleopatrze. Jej brat próbuje zamordować Cezara, ale ten ucieka. Do Kleopatry docierają wieści, że Cezar utonął podczas ucieczki. Kleopatra zostaje schwytana przez brata, a Tolomeo zostaje zabity przez Sesto za porwanie Kornelii. W końcu w tej grze na pułapki, podchody i zdrady zwycięża Cezar, koronuje Kleopatę na królową Egiptu a sam wraca do Rzymu.

Händel i Haym przekształcili wydarzenia historyczne w pełne dramaturgii dzieło sztuki, wspólnie pracując nad operą *Giulio Cesare*. Utwór opowiada o rzymskim wodzu Juliuszu Cezarze i królowej Egiptu Kleopatrze.

## Współpraca Händla i Hayma

Händel urodził się w Niemczech, lecz zyskał sławę w Anglii dzięki swoim operom i oratoriom. Jako kompozytor charakteryzował się on wyjątkową kreatywnością w kwestii tworzenia melodii, dramaturgii swoich utworów. Haym był włoskim poetą,

---

<sup>154</sup> Lang, P.H. (2011). *George Frideric Handel* (reprint ed.). Dover Books on Music, s. 181.

<sup>155</sup> Boyden, M. (2007). *The Rough Guide to Opera 4*. Rough Guides, s. 60.

dramaturgiem i muzykologiem, który napisał libretta do wielu oper Händla. Dzięki współpracy dwóch artystów, powstała opera „*Juliusz Cezar*”, klasyk opery barokowej.

## **Adaptacja wydarzeń historycznych**

### **Tło historyczne:**

Juliusz Cezar był wybitnym dowódcą wojskowym i politykiem w starożytnym Rzymie. Wkroczył do Egiptu w 48 r. p.n.e., wziął udział w wojnie domowej dynastii Ptolemeuszy i zawarł sojusz z Kleopatrą.

Kleopatra VII była królową Egiptu z dynastii Ptolemeuszy, znaną ze swojej urody i mądrości. Jej sojusz z Cezarem miał nie tylko cele polityczne – byli również ze sobą powiązani prywatnie. **Adaptacje w operze:**

- W *Giulio Cesare*, autor libretta Haym dokonał pewnego „udramatyzowania” tych historycznych postaci i wydarzeń. Zrobił to poprzez dodanie fikcyjnych wątków, konfliktów i postaci, takich jak postać Tolomeo, główny czarny charakter utworu.
- Kleopatra jest przedstawiana w operze w wyjątkowo zróżnicowany sposób – zarówno jako przebiegły polityk, jak i namiętna kochanka – dzięki temu obraz postaci staje się bardziej bogaty, poruszający.

Wzmocnienie technik dramatycznych:

#### 1. Wyrażenie poprzez muzykę:

- Händel żywo portretuje emocje i stany psychiczne swoich bohaterów poprzez ekspresyjną muzykę. Przykładowo, aria Kleopatry pt. „*Pianger ò la sorte mia*” (Będę płakać nad swoim losem) wyraża jej smutek i bezradność w obliczu przeciwności losu.
- Kompozytor wykorzystał również takie formy jak chór i utwory przeznaczone dla większej liczby śpiewaków, aby wzmocnić napięcie dramatyczne i efekty sceniczne.

## 2. Konflikt dramatyczny:

- Haym tworzy utwór pełen konfliktów i zwrotów akcji poprzez złożone relacje między postaciami i napiętą konstrukcją fabuły. Przykładowo, historia miłosna Cezara i Kleopatry przeplata się z politycznymi spiskami, tworząc wielopoziomowe napięcie dramatyczne.

## 3. Scenografia:

- Sceny w operze odbywają się w różnych miejscach: od rzymskich obozów wojskowych po egipskie pałace. Zmiany scenerii zapewniają widzom bogate wrażenia wizualne, jednocześnie wzmacniając dramaturgię opowieści.

## Podsumowanie:

Dzięki talentowi muzycznemu Händla i libretto Hayma, w operze pt. „Juliusz Cezar” udało się z powodzeniem zaadaptować wydarzenia historyczne. Opera ta nie tylko przedstawia złożoność postaci historycznych, ale także głęboko porusza emocje publiczności poprzez muzykę i techniki dramaturgiczne – to prawdziwy „skarb” wśród utworów operowych.

## **Akt pierwszy**

Po uwerturze cała obsada, z wyjątkiem Cezara, zbiera się na scenie i śpiewa chóralnie pieśń zwycięstwa, w której porównuje się Cezara do Herkulesa (Chór: *Viva, viva il nostro Alcide*). Cezar i jego zwycięskie wojska przybywają nad brzegi Nilu, po pokonaniu wojsk Pompejusza (Aria: *Presti omai l'Egizia terra*). Druga żona Pompejusza, Kornelia, błaga o litość dla życia męża. Cezar zgadza się, ale pod warunkiem, że Pompejusz osobiście się z nim zobaczy. Achilles, przywódca armii egipskiej, wręcza Cezaremu szkatułkę zawierającą głowę Pompejusza. Jest to dowód poparcia od Tolomea, który współrządzi Egiptem wraz z Kleopatram, swoją siostrą. Kornelia mdleje, a Cezar wścieka się na okrucieństwo Tolomeo. (Aria: *Empio, dirò, tu sei*). Dowódca wojsk Cezara, Curio, proponuje pomszczenie zmarłego ze względu na

Kornelię (ma nadzieję, że ta zakocha się w nim i wyjdzie za niego). Kornelia w żalu odrzuca tę propozycję, mówiąc, że kolejna śmierć nie uśmierzy jej bólu (Aria: *Priva, son d'ogni conforto*). Sesto, syn Kornelii i Pompejusza, przysięga zemścić się za śmierć ojca (Aria: *Svegliatevi nel core*). Kleopatra postanawia wykorzystać swój urok, by uwieść Cezara (Aria: *Non disperar, chi sà?*). Achilles przynosi Tolomeo wiadomość, że Cezar jest wściekły z powodu zabójstwa Pompeo. Tolomeo przysięga zabić Cezara, by chronić swoje rządy w królestwie. (Aria: *L'empio, sleale, indegno*). Kleopatra (w przebraniu) idzie na spotkanie z Cezarem w nadziei, że ten poprze ją jako królową Egiptu. Cezar jest zdumiony jej pięknem (Aria: *Non è si vago e bello*). Nireno zauważa, że Kleopatrze udało się uwieść Cezara (Aria: *Tutto può donna vezzosa*). Tymczasem Kornelia nadal oplakuje stratę męża (Arioso: *Nel tuo seno, amico sasso*) i przygotowuje się do zabicia Tolomeo, aby pomścić Pompejusza, ale zostaje powstrzymana przez Sesto, który obiecuje zrobić to zamiast niej. Cezar, Kornelia i Sesto udają się do pałacu egipskiego na spotkanie z Tolomeo. (Aria: *Cara speme, questo core*). Kleopatra teraz wierzy, że gdy już zjednoczyła Cezara, Kornelię i Sesto przeciwko Tolomeo, szala przechyli się na jej korzyść. (Aria: *Tu la mia stella sei*). Cezar spotyka Tolomeo, który oferuje mu pokój w królewskich apartamentach, lecz Cezar mówi wcześniej Curio, że spodziewa się, iż Tolomeo go zdradzi. (Aria: *Va tacito e nascosto*). Tolomeo jest pod wrażeniem piękna Kornelii, ale obiecał już Achilli, że to on będzie mógł z nią być (Aria: *Tu sei il cor di questo core*). Sesto próbuje wyzwać Tolomeo, ale bezskutecznie. Gdy Kornelia odrzuca Achilla, ten nakazuje żołnierzom aresztować Sesto (Duet: *Son nata a lagrimar*).

## **Akt drugi**

Kleopatra w swoim pałacu przebiera się za „Lidię” i chce wykorzystać swoje wdzięki, by uwieść Cezara (Aria: *V'adoro, pupille*). Śpiewa pochwały dotyczące strzał Kupidyna, a Cezar jest zachwycony i zauroczony Kleopatrą, Nireno mówi mu, że „Lidia” na niego czeka. (Aria: *Se in fiorito ameno prato*). W pałacu Tolomeo, Kornelia lamentuje nad swoim losem (Arioso: *Deh piangete, oh mesti lumi*). Achilla błaga Kornelię, by go przyjęła, lecz ona go odrzuca. (Aria: *Se a me non sei crudele*) Kiedy

odchodzi, Tolomeo także wyznaje jej uczucia, ale on także zostaje odrzucony (Aria: *Si spietata, il tuo rigore*). Myśląc, że nie ma już żadnej nadziei, Kornelia próbuje odebrać sobie życie, ale zostaje powstrzymana przez Sesto, który przychodzi z Nireno. Ten zaś przekazuje złe wieści: Tolomeo wydał rozkaz, aby Kornelia została wysłana do jego haremu. Nireno ma plan, by przemycić Sesto do haremu wraz z Kornelią: dzięki temu Sesto będzie mógł zabić Tolomeo, gdy ten będzie sam, nieuzbrojony (Aria: *Cessa omai di sospirare*). Sesto wchodzi do ogrodu pałacowego, chce walczyć z Tolomeo, który zabił jego ojca (Aria: *L'angue offeso mai riposa*). Tymczasem Kleopatra czeka na przybycie Cezara w swoim pałacu (Aria: *Venere bella*). Wciąż nią zauroczony Cezar przybywa do pałacu, jednakże pojawia się Curio i ostrzega Cezara, że został zdradzony, a wrogowie zbliżają się do jego komnat i krzyczą „Śmierć Cezarowi”. Kleopatra ujawnia swoją tożsamość i słysząc zmierzających w ich stronę wrogów, proponuje Cezarowi ucieczkę, lecz ten postanawia walczyć (Aria: *Al lampo dell'armi*). (Chór: *Morà, Cesare morà*). Kleopatra, która zakochała się w Cezarze, błaga bogów, by go pobłogosławili (Aria: *Se pietà di me non senti*). W pałacu, Tolomeo przygotowuje się do wkroczenia do swojego haremu. (Arioso: *Belle dee di questo core*). Gdy Tolomeo próbuje uwieść Kornelię, Sesto rzuca się, by zabić Tolomea, ale zostaje powstrzymany przez Achillę. Achilla ogłasza, że Cezar (w próbie ucieczki przed żołnierzami) skoczył z okna pałacu i umarł. Achilla ponownie prosi o rękę Kornelii, ale Tolomeo odrzuca jego prośbę. Wściekły Achilla odchodzi. Sesto czuje się zdruzgotany i chce popełnić samobójstwo, ale powstrzymuje go przed tym matka. Zmotywowany powtarza swoją przysięgę zabicia Tolomea. (Aria: *L'aure che spira*).

### **Akt trzeci**

Wściekły na Tolomeo za bycie niewdzięcznym wobec jego lojalności, Achilles planuje przejść na stronę Kleopatry (Aria: *Dal fulgor di questa spada*), ale Tolomeo dźga go, zanim Achilles jest w stanie to uczynić. Jak bitwa dzwoni między wojskami Tolomeo i Kleopatry, Tolomeo świętuje jego pozorne zwycięstwo przeciwko Kleopatrze (Aria: *Domero la tua fierezza*). Kleopatra lamentuje, gdyż przegrała bitwę i utraciła Cezara (Aria: *Piangerò la sorte mia*). Jednak Cezar nie jest martwy: przeżył swój skok

i przemierza pustynię w poszukiwaniu swoich żołnierzy (Aria: *Aure, deh, per pieta*). Szukając Tolomeo, Sesto znajduje rannego, prawie nieżywego Achille, która wręcza Sesto pieczęć upoważniającą go do dowodzenia jego wojskami. Cezar zjawia się i żąda pieczęci, obiecując, że albo uratuje Kornelię i Kleopatę, albo umrze (Aria: *Quel torrente, che cade dal monte*). Jako że Cezar żyje, a Achilla jest martwy, nastrój Sesto poprawia się: obiecuje walczyć dalej (Aria: *La giustizia ha già sull'arco*). Cezar zmierza w stronę obozu Kleopatry, Kleopatra lamentuje, a gdy widzi Cezara, nie posiada się ze szczęścia (Aria: *Da tempeste il legno infranto*).

W pałacu, Sesto natrafia na Tolomeo, który zamierza zgwałcić Kornelię i zabija go. Pomściwszy Pompejusza, Kornelia i Sesto świętują zabicie Tolomeo. (Aria: *Non hai che temere*). Zwycięscy Cezar i Kleopatra wchodzą do Aleksandrii, a Cezar ogłasza Kleopatę królową Egiptu i obiecuje swoje wsparcie dla niej i jej kraju. Deklarują swoją miłość do siebie (Duet: *Caro! Bella! Più amabile beltà*). Cezar następnie ogłasza wyzwolenie Egiptu spod tyranii i życzy sobie, aby potęga Rzymu panowała jak najdalej i jak najdłużej. Na ostatni refren cała obsada (w tym zmarli Achilla i Tolomeo) wychodzi na scenę, by wychwalać potęgę miłości i triumf dobra nad złem (Chorus: *Ritorni omai nel nostro core*).

W *Juliuszu Cezarze* Händel wykorzystuje wyrafinowane techniki kompozytorskie, by podkreślić emocje i charakter postaci w każdej poszczególniej arii – dzięki temu stają się one bardziej żywe i wyraziste. Zastosowanie tych technik nie tylko ukazuje jego umiejętności kompozytorskie, ale także umożliwia zobrazowanie świata wewnętrznego bohaterów oraz dynamikę fluktuacji emocjonalnych.

### **Techniki ekspresji muzycznej**

#### *1. Aria V'adoro, pupille:*

Kleopatra śpiewa tę arię, by spróbować zmylić Cezara. Händel wykorzystuje tutaj delikatną melodię i lekki akompaniament, aby wyrazić to, ile uroku ma w sobie Kleopatra. Delikatne dźwięki instrumentów smyczkowych i dętych drewnianych sprawiają, że aria ta jest pełna słodyczy i romantyzmu, doskonale oddając pełnię czaru Kleopatry, jej strategiczny umysł.

## 2. Aria *Piangerò la sorte mia*:

Aria wyraża smutek i rozpacz, którą odczuwa Kleopatra, gdy spotkały ją trudności. Händel podkreślił melancholijność bohaterki poprzez użycie powolnych rytmów, głębokich melodii. Środkowa część utrzymana w tempie Allegro poprzez szybką melodię i intensywny akompaniament wyraża jej wewnętrzny gniew. Niniejsza kontrastowa technika sprawia, że emocje Kleopatry ukazane zostają w bardziej różnorodny, wielowymiarowy sposób.

## 3. Aria *Empio, dirò, tu sei*:

Aria śpiewana jest przez Cezara. Bohater wyraża za jej pomocą swój gniew, a także pogardę wobec Ptolemeusza. Händel użył szybkiego tempa, mocnych harmonii i dźwięków, aby podkreślić determinację i poczucie sprawiedliwości przyświecające Cezarowi. Dodanie instrumentów dętych blaszanych zwiększa dostojność tej arii, służy podkreśleniu odwagi i autorytetu Cezara.

## 4. Aria *Va tacito e nascosto*:

W tej arii Cezar daje znać, że będzie obserwował i czekał na odpowiedni moment, by w dogodnym czasie zacząć działać. Händel za pomocą lekkiego akompaniamentu i melodie w niskim rejestrze tworzy atmosferę pełną tajemnicy, ostrożności. Ważną rolę odgrywa tutaj grający solowo róg, który ma przywołać na myśl myśliwych, którzy tropią zwierzynę – w ten sposób ukazywana jest czujność Cezara, jego strategiczne myślenie.

## **Podsumowanie:**

W omówionych pokrótce ariach, Händel umiejętnie przedstawił emocje i charakter postaci poprzez techniki ekspresji muzycznej, a jednocześnie wzmocnił napięcie i siłę oddziaływania utworu, posługując się licznymi zmianami i kontrastem. Wykwintne melodie i orkiestracja nadają zatem każdej postaci w *Juliuszu Cezarze* odrębną osobowość i energię, dzięki czemu można nazwać ten utwór klasykiem opery barokowej.



## 2.2 *Cyrulik sewilski*

*Cyrulik sewilski* to dwuaktowa opera komiczna Rossiniego, z włoskim librettem, autorstwa Cesare Sterbini'ego. Scenariusz oparty jest na francuskiej komedii Pierre'a Beaumarchaisa (1775). Opera Rossiniego, za której scenografię odpowiadał Angelo Toselli, miała premierę 20 lutego 1816 roku w Teatro Argentina w Rzymie. *Cyrulik* został uznany za jedno z największych arcydzieł komediowych w muzyce klasycznej i jest często określony jako „opera komiczna wszystkich oper komicznych”. Dzisiaj, ponad 200 lat po powstaniu, pozostaje dziełem cieszącym się ogromną popularnością.

Opera Rossiniego jest oparta na pierwszej części trylogii autorstwa francuskiego dramaturga Pierre'a Beaumarchais i opowiada o tytułowym Cyruliku Figarze, postaci inteligentnej i przedsiębiorczej. Opera Mozarta *Wesele Figara* została skomponowana 30 lat wcześniej w 1786 roku i była oparta na drugiej części trylogii Beaumarchais'go<sup>156</sup> (trzecia część trylogii to *Występna Matka*). Pisząc pierwszą część, Beaumarchais pierwotnie widział ją w konwencji opery komicznej na bazie hiszpańskich motywów melodycznych, ale dzieło nie zostało zaakceptowane przez Comédie-Italienne, grupę włoskich śpiewaków-aktorów występujących wtedy we Francji, stąd przerobił ją na sztukę dla Comédie Français. Prawdopodobnie nadając tytułu pierwszej części Beaumarchais nawiązywał prześmiewczo do słynnej sztuki Tirso de Moliny *Zwodzićiel z Sewilli...* na której kanwie powstał *Don Giovanni* Mozarta).

Wśród innych oper opartych na sztuce Beaumarchais'go, można wymienić *Cyrulika sewilskiego* Giovanniego Paisiello (premiera miała miejsce w 1782 roku), Nicolasa Isouarda z 1796 roku i Francesco Morlacchiego w 1816 roku. Choć niegdyś najbardziej znane było dzieło Paisiello, do dziś jedynie wersja Rossiniego przetrwała próbę czasu i nadal dominuje w klasycznym repertuarze operowym. Można jeszcze nadmienić, iż 11 listopada 1868 roku, dwa dni przed śmiercią Rossiniego, kompozytor Constantino Dall'Argine (1842-1877) wykonał własną operę opartą o libretto Rossiniego z dedykacją dla twórcy<sup>157</sup>, będącego na łożu śmierci. Przedstawienie nie było porażką,

---

<sup>156</sup> Weinstock, H. (1968). *Rossini: A Biography*. New York: Knopf, OCLC 192614, s. 54.

<sup>157</sup> Weinstock, H. (1968). *Rossini: A Biography*. New York: Knopf, OCLC 192614, s. 366.

ale krytycy potępili „zuchwałość” młodego kompozytora i później jego dzieło zostało zapomniane.

Rossini był bardzo produktywnym, płodnym twórcą. W ciągu 19 lat wystawiał średnio dwie opery rocznie, a w niektórych latach nawet cztery. Muzykolodzy uważają, że skomponował muzykę do *Cyrulika sewilskiego* w niecałe trzy tygodnie, choć słynna uwertura pochodzi z dwóch wcześniejszych oper Rossiniego: *Aureliano w Palmirze* i *Elżbieta, królowa Angli*. Z tego powodu nie zawiera ona żadnego tematu muzycznego z *Cyrulika sewilskiego*. Luigi Zamboni, dla którego Rossini napisał rolę Figaro, namawiał Rossiniego i dyrektora Teatro Argentina Francesco Sforza-Cesariniego, by obsadzili w roli Rozyny jego szwagierkę Elisabetę Gafforini w roli Rossiny, jednakże ta życzyła sobie zbyt dużo pieniędzy jako gażę za występ i w końcu zdecydowano się na Geltrudę Righetti. Premiera *Cyrulika* w Teatro Argentina w Rzymie 20 lutego 1816 roku była katastrofą<sup>158</sup>, co historycznie niespecjalnie dziwi biorąc pod uwagę klęskę prapremiery *Traviaty* Giuseppe Verdiego, czy *Carmen* Bizeta: publiczność syczała i wyśmiewała występ przez cały czas, a na scenie doszło do kilku wypadków. Ponadto wiele osób z publiczności było zwolennikami Giovanniego Paisiello, jednego z rywali Rossiniego jako kompozytora. Paisiello wykorzystał psychologię tłumu, aby sprowokować widzów do niechęci wobec opery. Sam wcześniej również napisał utwór o tym tytule i uważał nową wersję Rossiniego za zniewagę dla swojej kompozycji. Paisiello i jego zwolennicy sprzeciwiali się przede wszystkim użyciu głosu basowego<sup>159</sup>, przecież powszechnego w operze komicznej. Drugie przedstawienie zakończyło się jednak sukcesem.

Opera została po raz pierwszy wystawiona w Anglii 10 marca 1818 roku w King's Theatre w Londynie w języku włoskim. Wkrótce potem 13 października w Covent Garden Theatre pojawiła się wersja angielska w tłumaczeniu Johna Fawcetta i Daniela Terry'ego. W Ameryce wystawiono ją 3 maja 1819 roku w wersji angielskiej

---

<sup>158</sup> Osborne, C. (1994). *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*. Portland (OR): Amadeus Press, ISBN 978-0-931340-71-0, s. 52.

<sup>159</sup> Gossett, P.; Brauner, P. (1997). *Rossini*. W: Holden, A. (red.), *The Penguin Opera Guide*. London: Penguin, ISBN 978-0-14-051385-1, s. 334.

(prawdopodobnie w wersji z Covent Garden) w Park Theatre w Nowym Jorku<sup>160</sup>. Wersja francuska miała swoją premierę w Théâtre d'Orléans w Nowym Orleanie 4 marca 1823 roku<sup>161</sup>. Wkrótce stała się pierwszą operą wystawioną po włosku w Nowym Jorku, Manuel Garcia (który grał Almavivę) i jego włoski zespół rozpoczęli właśnie *Cyrulikiem* nowy sezon w Nowym Jorku i była to pierwsza opera włoska opera wystawiona w oryginalnym języku<sup>162</sup>.

Rola Rozyny została pierwotnie napisana dla kontraltu. Krytyk muzyczny Richard Osborne napisał w *The New Grove Dictionary of Opera*: „Śpiewacy czasami, świadomie lub nieświadomie, przeinaczają intencje Rossiniego. Najpoważniejszym odstępstwem było (w tym wypadku) przesunięcie (*tessitura*) postaci Rozyny w górę, przez co z pełnego blasku altu zmieniła się w „trzpiotowaty” sopran<sup>163</sup>”. Pewnego razu, po tym jak Adelina Patti zaśpiewała w operze arię *Una voce poco fa*, Rossini podobno powiedział do niej, żartobliwie i z przekąsem: „Bardzo dobrze moja droga, kto napisał utwór, który właśnie zaśpiewałaś?”<sup>164</sup>

Zauważono też jednak, że Rossini często zmieniał muzykę dla konkretnych śpiewaków i tak np. napisał nową arię dla Joséphine Fodor Mainvielle, sopranistki, która grała Rozynę na londyńskiej premierze w 1818 roku i zaśpiewała nową arię w Théâtre-Italien w Paryżu około 1820 roku, gdzie została ona opublikowana.

Ze względu na niedostatek prawdziwych kontraltów, rola Rozyny była najczęściej śpiewana przez mezzosopran koloraturowy (w zależności od odtwórczyni, dostosowywano wysokość *tessitury* lub pasaże koloraturowe). W dawnych czasach rola rzadko była odtwarzana przez sopran, przecież później wśród wykonawczyń możemy znaleźć takie nazwiska jak Marcella Sembrich, Maria Callas, Roberta Peters, Gianna D'Angelo, Victoria de los Ángeles, Beverly Sills, Lily Pons, Diana Damrau, Edita

---

<sup>160</sup> Loewenberg, A. (1978). *Annals of Opera 1597–1940* (third, revised ed.). Totowa, New Jersey: Rowman and Littlefield, ISBN 978-0-87471-851-5, s. 643–646.

<sup>161</sup> Kmen, H.A. (1966). *Music in New Orleans: The Formative Years 1791–1841*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, ISBN 9780807105481, s. 97.

<sup>162</sup> Sommer, S.T. (1992). *New York*. W: Sadie, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*, tom 3. London: Macmillan, s. 585–592

<sup>163</sup> Osborne, R. (2007). *The Barber of Seville*. In Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. 1. London: Macmillan. s. 311.

<sup>164</sup> Osborne, R. (2007). *The Barber of Seville*. In Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. 1. London: Macmillan. s. 311.

Gruberová, Kathleen Battle i Luciana Serra. Do znanych wykonawców mezzosopranowych Rozyny można z kolei zaliczyć takie śpiewaczki jak Marilyn Horne, Teresa Berganza, Frederica von Stade, Lucia Valentini Terrani, Susanne Marsee, Cecilia Bartoli, Joyce DiDonato, Jennifer Larmore, Elīna Garanča, Isabel Leonard i Vesselina Kasarova. Do znanych, wybitnych kontraltowych odtwórczyń Rozyny należy Ewa Podleś, która w tej roli debiutowała na scenie w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie.

### **Streszczenie**

Miejsce akcji: Sewilla, Hiszpania

Czas akcji: XVIII wiek

### **Akt pierwszy**

#### **Scena I, Plac przed domem Bartola**

Na placu przed domem Bartolo zespół muzyków i ubogi student Lindoro wykonują miłosną serenadę pod oknem Rozyny („Ecco, ridente in cielo”). Lindoro, który tak naprawdę jest młodym hrabią Almavivą w przebraniu, ma nadzieję, że piękna Rozyna, którą już spotkał i zdążył się w niej zakochać, także darzy go uczuciem, po ich przypadkowym spotkaniu na mieście. Almaviva opłacił więc muzyków, którzy teraz odchodzą (Rozyna nie pojawiła się na balkonie), pozostawiając go w samotności. Rozyna jest młodą podopieczną zrzędliwego, starszego Bartolo. Ma bardzo niewiele wolności, ponieważ jej posagiem, do czasu uzyskania pełnoletniości zarządza doktor Bartolo, który już zdążył się przyzwyczaić do dysponowania majątkiem Rozyny i ma skryty plan by ją, wbrew jej woli, poślubić. Poznanie Lindoro-Almavivy jest czymś zdecydowanie nowym i ekscytującym w jej, zda się z góry zaplanowanym, życiu. By go znowu spotkać będzie musiała zgubić czujność Bartola, który stale czuwa nad swoją podopieczną.

Teraz na scenie pojawia się Figaro i zaczyna śpiewać (*cavatina: Largo al factotum della citta*), reklamując siebie i swoje usługi. Almaviva tymczasem, patrząc i słuchając z boku, rozpoznaje w cyruliku swojego dawnego sługę. Nie tracąc czasu niezwłocznie prosi go więc o pomoc w zorganizowaniu spotkania z Rozyną, oferując mu spore

pieniądze, jeśli uda mu się to załatwić. Zdaniem Figaro nie stanowi to problemu, bo w domu Bartola bywa regularnie świadcząc swoje usługi.

Rozynie w końcu udaje się wyjść na balkon. Słyszała miłosną serenadę i chce przekazać Lindoro bilecik z wiadomością dla niego. Kiedy Bartolo, który w międzyczasie też pojawił się na balkonie, próbuje jej to uniemożliwić, Rozyna upuszcza „niechący” miłosny liścik. Na pytania Bartolo co zawierał upuszczony papier stwierdza dowcipnie iż była to aria z nowej opery *Zbyteczna ostrożność*, kryjąc aluzję do zabiegów Bartolo. Ten wybiega na zewnątrz w poszukiwaniu „arii” lecz liścik już przejął Almaviva, skryty pod balkonem. Wściekły Bartolo zakazuje służbie wpuszczać do domu kogokolwiek poza nauczycielem muzyki Basilem, który uczy Rozynę śpiewu, będąc jednocześnie poplecznikiem niecnych knowań Bartolo. Podejrzliwy Bartolo podejmuje też decyzję by poślubić Rozynę niezwłocznie i skutecznie zaradzić podejrzaniom, które go niepokoją.

Słyszac z ukrycia plany Bartolo, Almaviva postanawia działać, lecz nadal jako biedny student Lindoro. Chce by Rozyna pokochała go nie dla jego pieniędzy i statusu, ale z wyboru serca (*canzonetta Se il mio nome...*). Rozyna odpowiada mu z balkonu, lecz natychmiast przerywa spłoszona powrotem Bartolo.

Poruszony Almaviva nalega by Figaro niezwłocznie przystąpił do działania (duet: *All'idea di quel metallo*). Figaro, tryskający co i rusz nowymi pomysłami, radzi hrabiemu, by przebrał się za żołnierza, któremu kazano zakwaterować się u Bartola, by w ten sposób uzyskać wstęp do domu. Zaraz też modyfikuje pierwotny pomysł i sugeruje by Almaviva zaprezentował się jako pijany oficer, bo z takim dużo trudniej się spierać. Almaviva „kupuje” pomysł, na koniec pyta jeszcze Figara, gdzie go znajdzie i wysłuchuje zabawnej wyliczanki opisującej warsztat cyrulika. Za swoje pomysły, co oczywiste, Figaro zostaje bogato wynagrodzony. Obaj mężczyźni rozchodzą się więc w doskonałych humorach.

## **Scena II Salon w domu Bartolo.**

Scenę rozpoczyna cavatina Rozyny, *Una voce poco fa*. (Aria ta została pierwotnie napisana w tonacji E-dur, ale bywa podwyższana o półton do F-dur dla sopranów koloraturowych, co usuwa problemy z fragmentami zbyt niskimi tesityralnie. Inna (w odróżnieniu od wykonań mezzosopranowych) jest też tradycja ozdobnych koloratur, którymi śpiewaczki popisują się przy wykonywaniu tej arii, sięgając niekiedy wysokiego d<sup>3</sup>, a nawet f<sup>3</sup>).

Rozyna napisała właśnie list do bardzo sympatycznego studenta Lindoro, którego poznała niedawno na mieście i ma nadzieję przekazać go z pomocą Figara, który przecież często bywa w jej domu. Ujawnia też w arii swój rezolutny charakter i determinację by osiągnąć to czego chce. Teraz zjawia się Figaro. Oboje mają okazję zamienić zaledwie kilka słów bowiem płoszy ich nadejście Bartolo z nauczycielem muzyki Basilio. Ten ostatni właśnie doniósł, iż tajemniczym zalotnikiem Rosiny jest hrabia Almoviva. Teraz podsuwa pomysł by rozpuścić fałszywe plotki o Hrabim, dyskredytując go w ten sposób (słynna aria, *La calunnia è un venticello*, jest prawie zawsze śpiewana o ton niżej niż oryginalne D-dur, która bardziej sprzyja basowej tessiturze). Bartolo nalega by Basilio sporządził czym prędzej ślubny kontrakt.

Gdy ci dwaj odchodzą, na scenie ponownie pojawia się Rozyna i Figaro. Figaro prosi Rozynę o napisanie kilku słów otuchy dla Lindoro, które ta, ku zaskoczeniu Figara już napisała. (zabawny duet: *Dunque io son...tu non m'inganni?*).

Wraca Bartolo i indaguje Rozynę na temat jej rozmowy z Figarem. Wietrząc podstęp dopytuje o różne szczegóły jednak za każdym razem Rozyna znajduje zabawne wytłumaczenie. Podejrzliwy Bartolo ostrzega ją jednak w arii, że w ostateczności zamknie ją w pokoju (Aria: *A un dottor della mia sorte*). Rozyna zdaje się nie przejmować tymi groźbami. Gdy oboje wychodzą, na scenie pojawia się służąca Berta by ponarzekać na pobłażliwość swego Pana względem Rozyny i tak zaskakuje ją natarczywe pukanie do drzwi.

To Hrabia Almoviva, przebrany za żołnierza i udający pijanego, wchodzi do domu i żąda, by go tam zakwaterować. W obawie przed pijanym mężczyzną, Berta, gospodyni domu, pędzi do Bartolo po ochronę. Bartolo mówi „żołnierzowi”, że on

(Bartolo) ma oficjalne pismo, które zwalnia go z obowiązku kwaterowania żołnierzy w jego domu. Almoviva udaje, że jest zbyt pijany i wojowniczy, by zrozumieć, i wyzywa Bartolo na pojedynek. Podczas gdy Bartolo szuka w swoim zagraconym biurku dokumentu, który potwierdzałby jego zwolnienie z obowiązku kwaterowania żołnierzy, Almoviva szepcze do Rozyny, że jest tak naprawdę Lindorem w przebraniu i przekazuje jej list miłosny. Bartolo widzi tę scenę i teraz domaga się informacji, co znajduje się na kartce w rękach Rozyny, ale ta oszukuje go, podając mu... swoją listę rzeczy do prania. Bartolo i hrabia dalej głośno się kłócą. Kolejno przychodzą Basilio, potem Figaro, który ostrzega, że odgłosy kłótni budzą całą okolicę. W końcu hałas rzeczywiście przyciąga uwagę dozorczy i sąsiadów, którzy wzywają oddział żołnierzy. Ci energicznie wkraczają do domu z zamiarem aresztowania pijanego oficera, jednakże Almoviva po cichu wyjawia dowódcy swoją prawdziwą tożsamość. W efekcie, ku zdumieniu Bartolo i Basilio żołnierze salutują intruzowi i wychodzą! Figaro, widząc to, nie może powstrzymać się od śmiechu. (Finał: *Fredda ed immobile, come una statua*). Zamieszanie nasila się: wszyscy zaczynają mieć bóle głowy i halucynacje słuchowe (*Mi par d'esser con la testa in un'orrida fucina; dell'incudini sonore l'importuno strepitar*), którymi kończy się akt pierwszy.

## **Akt drugi**

### **Scena I: Pokój z pianoforte (ew. z klawesynem) w domu Bartolo.**

Hrabia Almoviva ponownie pojawia się w domu doktora, w kolejnym przebraniu, jako Don Alonso, uczeń don Basilio, który ma rzekomo zastąpić chorego nauczyciela. Aby zdobyć zaufanie Bartola, Don Alonso mówi mu, że przechwycił list Lindoro do Rozyny: twierdzi, że Lindoro jest sługą hrabiego Almovivy, który ma wobec Rozyny nieczne zamiary. Podczas gdy Almoviva udaje, że udziela Rozynie lekcji śpiewu (*Contro un cor*), przybywa Figaro, by ogolić Bartolo. Nie chcąc zostawić Rozyny samej z nauczycielem śpiewu, Bartolo nalega, by Figaro ogolił go właśnie tam, w pokoju muzycznym. Wtem pojawia się Basilio, ale Almoviva przekupuje go sakiewką pieniędzy, aby wyszedł, przy czym wiele mówi się o jego mizernym wyglądzie,

podtrzymując w ten sposób legendę o rzekomej chorobie. (Kwintet: *Don Basilio!* - *Cosa veggo!*). Niestety, na koniec Bartolo orientuje się w sytuacji, podsłuchując rozmowę Almavivy z Rozyną i ze złością wypędza wszystkich. Zły na siebie, że tak dał się podejść wysłał służącego po notariusza by wymuszonym ślubem raz na zawsze rozwiązać problemy z niesforną podopieczną, a sam staje na straży domu, bo już przestał ufać komukolwiek. Odsłonę kończy zabawna aria służącej Berty narzekającej na swego Pana, któremu zaloty do Rozyny odebrały rozum.

## **Scena II: dom Bartolo.**

Bartolo nakazuje Basilio, by notariusz się dobrze przygotował: tego wieczora ma się odbyć jego ślub z Rozyną. Basilio wychodzi, przybywa Rozyna. Bartolo chytrze pokazuje Rozynie list, który napisała do „Lindoro” (który wręczył mu Almaviva próbując zdobyć jego zaufanie) i przekonuje ją, że jest to dowód na to, że Lindoro jest jedynie sługą Almavivy i na polecenie Almavivy ma się tylko nią zabawić. Zrozpaczona Rozyna zgadza się wyjść za Bartolo i jednocześnie zdradza, iż wkrótce zjawią się umówieni Lindoro z Figarem. Bartolo rusza czym prędzej po żandarmów.

Podczas instrumentalnego interludium z muzyką naśladującą odgłosy burzy z piorunami, co wzmaga atmosferę napięcia i niepewności. Almaviva i Figaro wspinają się po drabinie na balkon i przez okno wchodzi do pokoju Rozyny (ich wejście obserwuje śpieszący po żandarmów Bartolo i czym prędzej usuwa drabinę by nie mogli uciec. W domu Rozyna oskarża Almavivę, którego uważa za Lindoro, o zdradę. Wtedy Almaviva ujawnia swoją tożsamość i natychmiast oboje się godzą. Podczas gdy Almaviva i Rosina są pogrążeni w miłosnym oczarowaniu, Figaro próbuje namówić ich do ucieczki. Do drzwi wejściowych zbliżają się dwie osoby. To Basilio i notariusz. Hrabia, Rozyna i Figaro próbują wyjść po drabinie, ale odkrywają, że już jej nie ma. Korzystając z nadarżającej się okazji (w domu nie ma Bartolo, a jest notariusz) Almaviva za pomocą perswazji, łapówek i gróźb, zmusza notariusza do udzielenia ślubu jemu i Rozynie, a Basilio i Figaro są tego formalnymi świadkami (to drugi raz kiedy łapówka skutecznie rozwiązuje obiekcje Basilio). Dopiero wtedy przybywa Bartolo w towarzystwie dozorczy i żołnierzy, lecz jest już za późno: małżeństwo zostało



zawarte. Bartolo jest zdezorientowany, ale uspokaja go zapewnienie Almaviwy, że będzie mógł zatrzymać posag Rozyny. Opera kończy się hymnem miłości (*Amor e fede eterna, si vegga in noi regnar!*).

### **Cyrulik sewilski w Chinach**



**(Ilustracja nr 16)** <sup>165</sup>

W 2011 roku Teatr Narodowy w Pekinie we współpracy z dyrygentem Lorinem Maazelem i Casolton Festival wystawił premierę opery *Cyrulik sewilski*. Do obsady dołączyło wielu wybitnych śpiewaków, takich jak baryton Mario Casi, mezzosopran Cecilia Molinari i tenor Xabier Anduaga. Słynny baryton Zhou Zhengzhong, mezzosopran Wang Hongyao, tenor Yang Yang oraz śpiewacy operowi Guan Zhijing i Li Xintong zasilali chińską część zespołu.

Od czasu premiery w 2011 roku *Cyrulik sewilski* został wystawiony w Teatrze Narodowym w Pekinie w czterech sezonach, a inspirowana tańcem hiszpańskim choreografia cały czas jest wykorzystywana w kolejnych wznowieniach. W czwartej turze występów scenę zaszczylicili tacy wspaniali śpiewacy jak Zhou Zhengzhong, Wang Hongyao, Yang Yang, Enrique Maria Marabelli i Ran Xiaoyu.

### **Opis inscenizacji**

Gdy kurtyna się podnosi, zdeformowane i artystycznie zniekształcone budynki wyobrażające Sewillę przykuwają uwagę widzów jeszcze przed rozpoczęciem

---

<sup>165</sup> Autor: nieznany. Link do zdjęcia: <http://cul.huanqiu.com/article/9CaKrnKihPT>, Dostęp: 5.02.2024

właściwej akcji.

Reżyser dopracował wielu szczegółów spektaklu i wprowadził różne innowacje, zmieniając na przykład ruch na scenie i aspekty związane z ciągłością przedstawienia. Kiedy Hrabia i Figaro podnoszą kartkę, którą Rozyna zrzuciła z balkonu, widzów czekała „niespodzianka”: narracja treści kartki jest w języku chińskim. W trakcie spektaklu często pojawiają się żartobliwe wtrącenia po chińsku, co wywołuje ogromną radość publiczności.

Jak powiedział w wywiadzie dyrygent Rico Saccani, pierwszy akt *Cyrulika sewilskiego* to punkt kulminacyjny całej produkcji. To w nim koncentrują się wszystkie ważne fragmenty ukazujące talent artystów. Orkiestra, chór i śpiewacy Teatru Narodowego pracowali razem pod batutą Saccaniego i udało im się dojść do wspaniałych rezultatów. W pierwszym akcie Zhou Zhengzhong w bardzo wiarygodny sposób sportretował pełnego entuzjazmu cyrulika Figara, wykonując arię *Largo al factotum*, a hrabia, grany przez Yang Yanga, zachwycił swoim lirycznym tenorem. Jego duet z Zhou Zhengzhongiem wywołał owację na stojąco.

Występy Rozyny (w tej roli Wang Hongyao) i Bartolo (Paolo Bordogna) również były zjawiskowe. Rozyna śpiewała urocze i figlarne *Una voce poco fa*, a Bartolo – dowcipne *La calunnia* na miarę ich pięknych głosów i znakomitej techniki wokalne. Oboje sprościli wyzwaniom trudnych do wykonania fragmentów wokalnych, a ich interpretacje ukazały wiarygodne postaci, pełne psychologicznej prawdy. Warto nadmienić, że śpiewacy z Teatru Narodowego w Pekinie: Guan Zhijing i Li Xintong zachwycili publiczność jako Basilio i Berta, a Shang Chunlai błyszczał jako Fiorello - wszyscy otrzymali gromkie brawa od publiczności, co skrzętnie odnotowano w recenzjach, czego przykładem fragment jednej z nich, poniżej.



**(Ilustracja nr 16)<sup>166</sup>**

W sierpniu 2023 r. w Teatrze Wielkim w Chongqing (ang. *Chongqing Grand Theatre*) wystawiono operę włoskiego kompozytora Rossiniego pt. *Cyrułek sewilski*. Opera ta zdobyła wysokie uznanie publiczności: podkreślano jej humorystyczną fabułę, piękną muzykę i wyjątkową scenerię.

W spektaklu w Chongqing Grand Theatre brała udział włoska orkiestra Raphael, której dyrygentem i dyrektorem artystycznym jest Stefano Bartolucci. Aktorzy zagrali znakomicie: ich śpiew był poruszający, w pełni ukazywał charaktery i emocje bohaterów utworu. Scenografia i kostiumy wyróżniały się dużą wykwintnością, tworząc wizualną i słuchową ucztę dla publiczności.

Opera przyciągnęła wielu entuzjastów opery, wyprzedano wszystkie bilety, sala była wypełniona po brzegi. Publiczność oceniła operę bardzo wysoko, doceniając jej artystyczny kunszt i wyjątkowość. Jeden z widzów powiedział: „Oglądam operę po raz pierwszy. Czuję się bardzo zszokowany i czuję urok opery, gra aktorów i muzyka są naprawdę doskonałe”.

---

<sup>166</sup> Autor: nieznan. Źródło zdjęcia: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1774591411629617480> Data dostępu: 12.02.2024

Sukces tego spektaklu pokazuje poziom produkcji i artyzmu w Chongqing Grand Theatre, daje też nadzieję na dalszy rozwój tego typu wydarzeń artystycznych w mieście Chongqing.<sup>167</sup>

---

167 Chongqing Ribao. Link: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1774591411629617480&wfr=spider&for=pc>, Data dostępu: 12.05.2024

## Rozdział trzeci. Analiza tekstowo-muzyczna utworów na płycie CD

### 3.1 Sesto

#### 3.1.1 *Svegliatevi nel core* – aria Sesto z II aktu opery

Tekst:

SESTO  
*Svegliatevi nel core  
furie d'un alma offesa  
a far d'un traditor aspra vendetta!  
L'ombra del genitore accorre a mia  
difesa  
e dice: a te il rigor  
Figlio si aspetta*

Sesto:  
Obudzony w sercu  
furie obrażonej duszy  
By dokonać gorzkiej zemsty na zdrajcy!  
Cień rodzica nadchodzi w mej obronie  
I mówi: dla ciebie ten rygor  
Syn czeka.

#### 1. Struktura muzyczna

Struktura trzyczęściowa						
Struktura		A	(Fine.)	B		A
Poszczególne części	Preludium	a-bb'- a'a'	Interludium	cc'		<i>Da Capo.</i>
Tempo		<i>Allegro</i>		<i>Largo</i>		<i>Da Capo.</i>
Numery taktów	1-7	8-29	30-34	35-64		<i>Da Capo.</i>
Tonacja		c- <sup>b</sup> E-c		<sup>b</sup> E- <sup>b</sup> B- <sup>b</sup> A- c-g		<i>Da Capo.</i>

Jest to typowa aria *da capo*, w której występuje powtórzenie pierwszej części A. Utwór charakteryzuje się trzyczęściową budową, utrzymany jest w metrum 4/4, w tempie *Allegro-Largo-Allegro*, a główna tonacja to *c-moll*. Strukturalnie, 64. takt utworu z *Da Capo.* i 34. takt *Fine* tworzą pełną zamkniętą strukturę repryzową w formie: preludium, A, interludium, B, interludium (preludium), A i koda (interludium).

Poniżej znajduje się bardziej szczegółowa analiza utworu:

Preludium (takty 1-7), składa się z partii basowej i partii skrzypiec I i II. Partie skrzypiec I i II grają ten sam motyw melodyczny, ale w taktach 5-6 następuje zmiana harmoniczna o trzy stopnie, tworząca efekty harmoniczne. Część basowa gra natomiast

drugą melodię w niższym rejestrze, tworząc kontrapunkt do melodii skrzypiec I i II, wzbogacając wrażenia dźwiękowe u słuchaczy. Pod względem tonacji, począwszy od c-moll, w taktach 6-7 powstaje progresja basowa V-I w tonacji  $^bE$  (*mayor*).

W pierwszej części A (takty 8-29) przeważa tonacja c-moll, która w 11 takcie przechodzi do  $^bE$ , a później ponownie wraca do c-moll po taktach 20-21. Jeśli chodzi o strukturę tej części, ma ona formę: a-bb'-a'a'. Jeśli chodzi o podział fraz, mają one typową „kwadratową” strukturę: 4 takty na frazę.

Melodia w taktach 8-11 bierze się z preludium, który należy do materiału tematycznego i tworzy frazę a. Natomiast takty 12-16 to swoiste rozszerzenie frazy a, tworzące frazę. Fraza b' jest modulowaną o trzy stopnie w górę frazą b. Z kolei takty 22-29 rozwijają wariację melodyczną tematu frazy „a” w czterech taktach, tworząc frazę a'. Interludium (takty 30-34), z wyjątkiem końcowej części, która odrobinę się różni, jest w większości całkowitym powtórzeniem preludium, więc nie będzie tutaj omawiane.

Druga część, B (takty 35-64) charakteryzuje się dużą chwiejnością tonalną, z częstymi zmianami tonacji, przykładowo:  $^bE$ - $^bB$ - $^bA$ -c-g. Pod względem struktury, pierwsze 8 taktów stanowi jedną jednostkę strukturalną: frazę c. Melodia kontrastuje z częścią A, połączenie długich wartości rytmicznych z drobnymi szesnastkami nadaje muzyce zupełnie nowy wygląd. W takcie 48 rozpoczyna się fraza c', dłuższa niż poprzednia fraza, szczególnie jeśli chodzi o takt 60, który wykorzystuje zmienione powtórzenie, stanowiące przedłużenie struktury. W rozwoju melodii pojawia się również niewielka zmiana ornamentacyjna.

Repryza części A, jako że oznaczenie *Da Capo* pojawia się w takcie 64, który tworzy zamkniętą strukturę z *Fine* w takcie 34, nie zostaje tutaj opisana.

## **2. Analiza melodii**

### **a. Główna melodia a**

Przykład nr 1 przedstawia początek utworu, z partiami skrzypiec I i II oraz partią basową grającymi razem tę samą melodię, oddalonymi od siebie o oktawę, co daje

słuchaczowi poczucie „uporządkowania” muzyki. Fragment utrzymany jest w tonacji c-moll, a dwutaktowy motyw przewodni obejmuje zakres od C<sup>1</sup> do f<sup>2</sup>, wydobywając „duszę” utworu. Jeśli chodzi o rytm głównego motywu, składa się z kombinacji ćwierćnut, ósemek i szesnastek, a pod względem wysokości dźwięków składa się głównie z dźwięków C, <sup>b</sup>E i G akordu I stopnia tonacji c-moll.

Partie wokalne zaczynają pojawiać się w takcie siódmym, a partie skrzypiec I i II pokrywają się wysokością z partiami wokalnymi. Po dwóch taktach, partia basowa rozpoczyna się o oktawę niżej, tworząc swoistą kanoniczną imitację.

### Przykład 1

### b. Główna melodia b

### Przykład 2

35 *Largo*  
 Flauto I.II.  
 Violino I. *fr*  
 Violino II. *fr*  
 L'om - bra del ge - ni - to - re accorre a mia di - fe - sa e di - ce: a te il rigor, figlio,

Przykład nr 2 pokazuje bardziej delikatną strukturę muzyczną utworu w takcie 35, metrum 3/8, w tempie *Largo*. Pod względem wysokości dźwięku, głównym motywem melodii jest nadal rozłożony akord utrzymany w tonacji. Tonacja głównego motywu melodycznego to  $^bE$ -dur. Statyczność między vibrato partii skrzypcowej i długimi nutami partii wokalne tworzy kontrast między przylegającymi partiami utworu.

### 3. Harmonia i faktura akompaniamentu

#### 3.1 Analiza harmonii

W całym utworze, tonacja sekcji *Allegro* opiera się głównie na układzie tonalnym  $c$ - $^bE$ - $c$ , a tego rodzaju zmiana o trzy stopnie w górę nadaje utworowi bardziej romantycznych barw. Teoretycznie, są one częścią systemu o tych samych znakach przykluczowych, ale różnią się tylko barwą dźwięku.

Struktura utworu jest w dużej mierze podzielona na fragmenty złożone z fraz  $a$ - $bb$ '- $a$ '- $a$ ', a układ tonalny to  $c$ - $bE$ - $c$ . Przykład nr 3 pokazuje takty 9-16 (od frazy  $a$  do frazy  $b$ ). Analizując partyturę z przykładu nr 3 stwierdzamy, że wykorzystanie akordów modalnych jest tutaj bardziej regularne, zwłaszcza w przypadku akordu kadencyjnego III-iV<sub>6</sub>-V-I, w którym widać w pełni kadencję IV, V i I. Pokazuje to, że system harmoniczny tonacji durowych i molowych staje się coraz jaśniejszy.

Przykład 3



9

fe-sa, a far d'untra-di-tor aspra vendet - ta! sve-glia - tevi, sve-glia te - vi nel

c: III iv<sub>6</sub> V i <sup>b</sup>E: Vi I

13

co - re, fu-ried'un alma offe - sa, a far d'untra-di-tor aspra vendet - ta, sve-glia - tevi,

V Vi III IV<sub>6</sub> V I

#### Przykład 4

45

si aspet - ta; l'om - bradel ge - ni - to-re accorre a mia di - fe-sa, e di-ceate il ri-

<sup>b</sup>B: IV V I <sup>b</sup>A: V<sup>6</sup><sub>5</sub> I c: iv V

Przykład nr 4 pochodzi z taktów 45-54 w drugiej części utworu, części B. Cała część B jest bardzo bogata tonalnie, przechodząc zmiany tonalne <sup>b</sup>E-<sup>b</sup>B-<sup>b</sup>A-c-g, ale ogólnie połączenia akordowe pokazują pełną progresję IV-V-I. Fakt, że Händel w tamtym momencie reprezentował styl barokowy (a więc głównie strukturę polifoniczną), nie oznacza, że nie zwracał uwagi na odpowiednie wykorzystanie harmonii. Wykorzystano również harmonie trzeciego i szóstego stopnia, co zapewniło bogatszy dźwięk i uczucie „pełni” muzyki.

### 3.2 Faktura akompaniamentu

W tym utworze, po tym gdy partia wokalna staje się główną melodią, w fakturze akompaniamentu pojawiają się widoczne w taktach 11-13 (przykład nr 5) szesnastki grane przez partię skrzypiec. Ten typ akompaniamentu może być postrzegany jako tak lubiany przez Mozarta *bas Albertiego*, który Mozart uwielbiał stosować w swoim czasie - tj. akompaniament z rozłożonymi akordami - ten typ akompaniamentu C, G, E, G nazywany jest właśnie *basem Albertiego*. Chodzi o rozkładanie akordu na wartości w kolejności: najniższy, najwyższy, środkowy, najwyższy. W tej arii kompozytor umieścił cztery głosy orkiestry smyczkowej na wysokościach rozłożonych akordów, tworząc całkowite tło dźwiękowe. Z kolei partia basowa gra dźwięki akordów, rozkładając melodię wewnątrz akordów, co sprawia, że muzyka staje się bardziej ciekawa. Ten sam rodzaj akompaniamentu występuje w taktach 17-22 utworu, które nie będą tu już więc opisane.

#### Przykład 5

The image displays two systems of a musical score. The first system, starting at measure 9, features a vocal line with lyrics: "fe-sa, a far d'un tra-di - tor aspra vendet - ta! sve-glia - tevi, sve-glia te - vi nel". The instrumental accompaniment includes a violin part with sixteenth-note patterns and a bass line. The second system, starting at measure 13, continues the vocal line with lyrics: "co - re, fu-rie d'un alma of fe - sa, a far d'un tra-di - tor aspra vendet - ta, sve-glia - tevi,". The instrumental parts continue with similar rhythmic and melodic patterns.

Ponadto, w przykładzie 4 widzimy, że ten zintegrowany akompaniament zawiera wtrącenia w postaci długich dźwięków i pauz. Partie skrzypiec I i II mają te same wysokości co partia altówki, nakładają się na partię basową tworząc akord i pewną relację między główną melodią a akompaniamentem.

U Händla w tym okresie nadal występowały cechy epoki baroku, co widać w fakturze akompaniamentu, która utrzymana jest właśnie w barokowym stylu - tzn. głosy wokalne i basowe są odpowiedzialne za część melodyczną (jeden wysoki i jeden niski). Środkowy rejestr „wypełniony” jest natomiast przez resztę orkiestry smyczkowej, czasami pojawia się basso continuo albo kanoniczna imitacja polifoniczna.

*Svegliatevi nel core* to aria z I aktu, sceny IV włoskojęzycznej opery *Juliusz Cezar* Händla. Aria została napisana do roli Sesto (roli spodenkowej). Sesto śpiewa tę arię, aby zapewnić matkę, że pomści śmierć swojego ojca Pompejusza, który został zamordowany przez Egipcjan na polecenie Tolomeusza (Ptolemeusza XIII), aby udowodnić, że Egipcjanie są lojalni Cesarowi. Aria jest bardzo bogata emocjonalnie, pełna smutku, gniewu, strachu i determinacji. Dlatego właśnie podczas jej śpiewania należy wykonać wiele pracy. Ostatecznie to właśnie interpretacja emocji zawartych w utworze czyni arię tak wyjątkową.

Przez cały czas trwania *Juliusza Cezara*, Sesto wiele razy przysięga pomścić morderstwo swojego ojca. Ale jeśli posłuchamy uważnie, okaże się, że pragnienie zemsty, które buduje w kompozycji Händel, to bardzo złożona emocja. Dowodem na to jest kontrast między dwiema ariami Sesto z I aktu, *Svegliatevi nel core* („Obudź swoje serce”) i *Cara speme, questo core* („Droga nadziejo, to serce”).

W pierwszej części *Svegliatevi nel core* Händel pokazuje słuchaczowi uczucia Sesto w czystej, surowej, namiętnej muzyce. Słowo „furie” (gniew) jest w niej spotęgowane, a Sesto wielokrotnie powtarza „svegliatevi” (obudzić), zdeterminowany by wzniecić ten gniew, o którym śpiewa. Oba słowa we frazie muszą odzwierciedlać „gwałtowność”, a śpiewaczka musi z dużą siłą i wyraźnie wymawiać słowa. Należy zwrócić uwagę na przykład na to, że „l” w *Svegliatevi nel core, furie d'un alma offesa* bywa często przez wykonawczynie ignorowane.

W części środkowej aria obiera zupełnie inny kierunek. Słowa Sesto nadal są słowami zemsty, ale teraz bohater myśli o ojcu, którego niedawno stracił. Akompaniament jest prosty, melodia melancholijna i powolna, tak ciężka, jak serce

Sesto. Duch Pompeo zaczyna do niego przemawiać, a głos Sesto staje się silniejszy, gdy śpiewa o jego radach i przestrożach. W tym fragmencie podkreślono słowo „figlio” („syn”), tak jakby Sesto czytał słowa ojca. Händel daje nam w ten sposób inne spojrzenie na zemstę, która jest nie tylko krwiożercza, lecz także pełna smutku.

Należy uważać, aby nie „przesadzić” z *vibrato* w tej części.

Jedną z ulubionych mezzosopranistek autorki, kreujących partię Sesto jest Isabel Leonard, amerykańska śpiewaczka znana z dużej ekspresji dramatycznej wykonania i wirtuozowskiego śpiewu. Występowała w głównych rolach w kilku znanych na całym świecie teatrach operowych i festiwalach muzycznych, zdobywając szerokie uznanie i wiele nagród. <sup>168</sup> Isabel Leonard występowała z wielkim wyróżnieniem w najważniejszych teatrach operowych na całym świecie, na przykład w Metropolitan Opera, San Francisco Opera i Vienna State Opera. Została doceniona za swoje występy dzieł Mozarta, Rossiniego i Händla.

Zagrała Sesto w *Juliuszu Cezarze* w teatrze operowym Palais Garnier w 2011 roku, rola ta przyniosła jej szerokie uznanie krytyków. <sup>169</sup> Dyrygowała wtedy Emmanuelle Haïm, muzykę wykonywał zespół Le Concert d'Astrée, Leonard za pomocą swojego mocnego śpiewu i subtelnej gry aktorskiej udało się wydobyć złożoność emocji Sesto, jego determinację do zemsty i młodzieńczą odwagę. Jej występ głęboko poruszył publiczność, dodał postaci Sesto życia i dramatyzmu.

Jeśli chodzi o wykonanie, Leonard jako Sesto pojawia się śpiewając ten utwór ze sztyletem w lewej ręce, jej oczy były stanowcze i uduchowione, stała wyprostowana - jej ciało było w pozycji pionowej od stóp do głowy, bez względu na to, jak poruszało się jej ciało. W części B piosenki za pomocą oczu wyrażała smutek i żal postaci.

Śpiewając słowo „Figlio”, wydawało się, jakby duch ojca Sesto wziął go w posiadanie – Sesto był pełen ducha walki i siły, a kiedy śpiewa ostatnią linijkę, „Figlio si aspetta”, podniósł sztylet obiema rękami. Gdy nastąpił powrót do części A', obie ręce trzymały sztylet, a kroki Sesto stały się pospieszne, emocje postaci

---

<sup>168</sup> Metopera. Link: <https://www.metopera.org/discover/artists/mezzo-sopranos/isabel-leonard/>, Data dostępu: 20.12.2023

<sup>169</sup> Gramophone. Link: <https://www.gramophone.co.uk/review/handel-giulio-cesare->, Data dostępu: 20.12.2023

rosły wraz z rytmem muzyki. Po zakończeniu występu Sesto wybiegł ze sceny. Konstruując swoją koncepcję wykonawczą tej partii starałam się podążać właśnie tropem Leonard, modyfikując wszakże szczegółowe rozwiązania do swojej emocjonalności i swojego rozumienia emocji powodujących odgrywaną postacią.

### 3.1.2 *Cara speme* – aria Sesto z II aktu opery

**Tekst:**

SESTO

*Cara speme, questo core*

*tu cominci a lusingar.*

*Par che il ciel presti favore*

*i miei torti a vendicar.*

Tłumaczenie:

Droga nadziejo, to serce

Zaczynasz schlebiać.

Wygląda na to, że niebo mi sprzyja

By pomścić moje krzywdy.

#### 1. Struktura muzyczna

Trzyczęściowa struktura						
Struktura		A	(Fine.)	B	A	
Poszczególne części	Preludium	a	Interludium	c	D	Zakończenie
		-b			al Segno.	
Tempo	Largo					
Numery taktów	1-3	4	17-18	1	D	26-29
		-16		9-24	al Segno.	
Tonacja	<sup>b</sup> E- <sup>b</sup> B- <sup>b</sup> E			c	D	
				-g	al Segno.	

Niniejsza aria składa się z trzech części. Jej główna tonacja to B-dur, tempo: Largo, a metrum: 4/4. Można ją podzielić na: preludium, pierwszą część A, interludium, drugą część B, reprzyść części A i zakończenie (interludium). Z uwagi na Dal Segno w taktach 25, które powtarza zapis z taktu 4, pojawia się tu aspekt powrotu do początku, co tworzy strukturę *aria da capo*.

Poniżej autorka dokona bardziej szczegółowej analizy:

### **Szczegółowa analiza:**

W preludium (takty 1-3) partia basowa wykonuje stały motyw, przypominający barokowy *basso continuo*. Tonacja to Es-dur.

Pierwsza część A (takty 4-16) również utrzymana jest w tonacji Es-dur. Część A podzielona jest na kontrastujące ze sobą frazy a i b. Sekcja dzieli się na dwie części, tworząc strukturę 6+7 taktów. W taktach 7-9 pojawienie się obniżonego tonu A powoduje chwilowe przesunięcie tonacji, zwłaszcza w taktach 8-9, gdzie występuje progresja V-I w tonacji B-dur, co powoduje przejściową modulację do V stopnia w stosunku do pierwotnej Es-dur.

Interludium (takty 17-18) to fragment „przejściowy”, z materiałem melodycznym pochodzącym ze wstępu, gdzie partia basowa ponownie wykonuje stały motyw, „przeciągając” go.

Druga część, B (takty 19-24), składa się z dwóch czterotaktowych fragmentów, tworzących kontrastujące ze sobą frazy c i d. Część B rozpoczyna się w tonacji c-moll, a po takcie 21 następuje zmiana nuty A na F#, co nadaje muzyce tonację g-moll, tworząc modulację I-V w stosunku do wcześniejszej c-moll. Należy zwrócić uwagę, że fragment stałego motywu tematycznego z preludium pojawia się w takcie 25, oznaczonym na końcu *Dal Segno*, informującym o powtórzeniu.

Następnie rozpoczyna się repryza części A, która jest identyczną „kopią” pierwszej części A, więc nie będzie tutaj szerzej opisywana.

W zakończeniu (takty 26-29) tonacja powraca do Es-dur, a w akompaniamencie pojawiają się skrzypce i partia basowa, które łączą się, tworząc krótką kanoniczną imitację oktawową z odstępem jednego taktu, po czym utwór się kończy.

## **2. Analiza melodii**

### **a. Główna melodia**

#### **Przykład 1**

The image shows a musical score for a section labeled 'Largo'. It features two staves: 'SESTO.' (Soprano) and 'Bassi.' (Bass). The Sesto part has a vocal line with lyrics: 'Ca-ra spe-me, que - sto co - re tu co -'. The Bassi part has a bass line with a rhythmic motif. The tempo is marked 'Largo'.

Przykład 1 pochodzi z taktów 1-5 utworu i składa się z partii basowej oraz partii wokalne. Motyw melodyczny jest najpierw grany przez partię basową, w której pojawiają się trzydziesto-dwójki w tempie *Largo*, co czyni tę arię bardziej unikalną w porównaniu do innych podobnych utworów. W partii basowej, w ramach *basso continuo*, stały rytm i wysokość dźwięku tworzą główny motyw utworu.

Po czwartym takcie między partią wokalną a basową powstaje imitacyjny kanoniczny kontrapunkt, oddalony o dwie wartości rytmiczne. Ten motyw melodyczny, oparty na tonacji Es-dur, charakteryzuje się rozłożonym akordem Es-dur I stopnia, złożonym z trzech dźwięków: Es, G i B, z dodatkiem różnych dźwięków pomocniczych na słabych miarach taktu, co pomaga „udekorować” i zmodyfikować motyw melodyczny.

## Przykład 2

The image shows a musical score for 'Przykład 2'. It features two staves: a vocal line and a bass line. The vocal line has lyrics: 'gar, speme ca - ra, ca-ra spe-me! que - sto co - re tu co-min - ci a lu-sin -'. The bass line has a rhythmic motif.

Przykład nr 2 dotyczy taktu nr 9 utworu, gdzie znajduje się druga fraza b. Melodia wokalna to urozmaicony materiał tematyczny głównego motywu, wzbogacony o nowe linie melodyczne i zmiany rytmiczne, które nadają jej unikalny charakter. Możemy zauważyć, że tematyczna melodia partii basowej jest tutaj „wplataną” w muzykę, pełniąc rolę symbolicznego początku, skłaniając śpiewaczkę do przejścia do następnej frazy, a jednocześnie odgrywając istotną rolę w całej długości utworu. Ten sam motyw pojawia się w interludium i zakończeniu każdej sekcji.

## b. Melodia koloraturowa

### Przykład 3

min - ci a lu - singar, a le - sin - gar, tu comin - ci a lu - sin -

W przykładzie nr 3 możemy zaobserwować charakterystyczną dla Haendla koloraturową formę melodyczną, charakteryzującą się stałą kombinacją rytmiczną z powtórzeniami, modulacją i innymi technikami. W koloraturowym fragmencie w taktach 7-8 kompozytor stosuje rytm szesnastkowy, a potem trzydziestodwójkowy oraz nuty z kropkami. Jest to swoisty „rdzeń”, który rozwija się we wzór rytmiczny szesnastek i następujących po nich ósemek czy równych szesnastek.

W tempie *Largo* rytm zostaje wzmocniony, co, wraz z obecnością łuków, pozwala śpiewaczce według potrzeby używać rozłożonego rytmu, ucząc się melodii. Dochodzimy do tonacji B-dur, pojawia się z powrotem nuta A, która wraz z rozłożonym akordem V stopnia nadaje fragmentowi pewnej jasności.

### Przykład 4

gar, tu comin - ci a lu - sin - gar,

Tego typu elementy są obecne w całym utworze. W takcie 12, w przykładzie 4, ponownie pojawiają się te same rytmy szesnastkowe i trzydziestodwójkowe z kropkami, które widzieliśmy w przykładzie 3. W takcie 14 kompozytor wręcz usuwa podstawowy rytm, powracając do pierwotnego wzoru rytmicznego szesnastkowego i ósemkowego, rytmu średnich szesnastek. Zachowane są jednak łuki, a koloraturowy fragment w przykładzie 5 jest kontynuacją tego wzoru.

Jeśli chodzi o zakres dźwięków, oscyluje on tutaj pomiędzy c2 i Es2. Wprowadzane są zmiany rytmiczne, ekspansje i redukcje interwałów, i tak dalej. Taka



koloraturowa melodia może stanowić pewnego rodzaju egzamin dla podstawowych umiejętności śpiewaczki, ukazując opanowane przez nią techniki.

### Przykład 5

Par che il ciel pre - sti fa - vo - re i miei tor - ti, i miei tor - ti a ven - di - car,

par che il ciel pre - sti fa - vo - re i miei

### 3. Faktura akompaniamentu

#### Przykład 6

*Largo.*

SESTO.

Bassi.

Ca-ra spe-me, que - sto co - - re tu co -

min - ci a lu - singlar, a le - sin - gar, tu comin - ci a lu - sin -

We Włoszech w pierwszej połowie XVII wieku pojawił się rodzaj solowej pieśni (w muzyce świeckiej) z akompaniamentem *basso continuo* - pieśń monofoniczna. Zazwyczaj była komponowana do poezji o swobodnej strukturze, w której ostatnia część zawierała powtórzenia. Aria to natomiast pieśń stroficzna skomponowana do poezji o regularnej strukturze, która może również przybrać formę zmienionej pieśni stroficznej, w której melodia zmienia się ze strofy na strofę, podczas gdy partia basowa pozostaje taka sama.

Podsumowując, aria doskonale prezentuje charakter *basso continuo* pod względem tekstury. Händel, jako przedstawiciel epoki baroku, wykorzystując typową dla tego okresu teksturę, odróżnia swoje dzieło od polifonicznej tekstury harmoniczej renesansu. W utworze pojawiają się dwie partie wokalne, partia basowa, rejestr górny i dolny. W przykładzie nr 6 możemy zaobserwować, że partia basowa zawiera mniej ozdobników, podczas gdy partia wokalna dekoruje muzykę bogactwem melodii i zróżnicowaniem rytmów, z odrobiną tzw. „instrumentalizacji ludzkiego głosu”. Jednocześnie w utworze pojawiają się takie zabiegi jak imitacyjny kanoniczny kontrapunkt, zabieg melodyczny charakterystyczny dla czasów, w których tworzył Händel. Trudno nie zauważyć, że niniejsza aria jest monofoniczną pieśnią na wokół solowy z akompaniamentem *basso continuo*.

W arii *Cara speme, questo core* Händel przedstawia trzecie oblicze zemsty. Tutaj Kleopatra właśnie zaoferowała Sesto pomoc Nireno w dokonaniu zemsty na jej bracie Tolomeo, zabójcy Pompeo. W odpowiedzi Händel pokazuje słuchaczowi zarówno samotność, jak i – w domyśle – strach, który kryje się za tą przysięgą. Od delikatnego orkiestrowego wstępu do melodii wokalne Sesto, aria przepełniona jest wdzięcznością, a nawet ulgą, że nie jest już sam. Ta wdzięczność trwa do części B arii, w której Händel skomponował zaskakująco współczującą, wręcz „modlitewną” oprawę muzyczną do słowa „vendicar” – „zemsta”. To jest trzeci aspekt zemsty: przekonanie, że może być ona przedsięwzięciem samotnym i strasznym, ale jednocześnie sprawiedliwą i świętą misją.

Podczas śpiewania niniejszego utworu, potrzebny jest mocny i stabilny oddech, skupienie się na zmienianiu intensywności śpiewu, należy również kontrolować głośność dźwięku, śpiewać w miękki, spokojny sposób, płynnie oddychać. Ważne jest również, aby zwracać uwagę na dokładność wymowy, również dlatego, by nie niszczyć piękną melodii *Largo* – śpiewaczka powinna śpiewać ze standardową wymową. Bardzo ważne jest, by zachować równowagę i jedność między muzyką a tekstem.

Za każdym razem, gdy śpiewaczka wykonuje koloraturową melodię *Tu cominci a lusingar*, powinna najpierw wziąć pełny wdech, a następnie delikatnie wydychać

powietrze, kontrolując rytm. Ważne jest, aby nie poruszać gardłem, utrzymywać wysoką pozycję i nie „puszczać jej”, wyobrażając sobie, że jest cały czas „na tej samej linii”. Podczas wykonywania tej pieśni Isabel trzyma w prawej ręce dłuższy sztylet, co podkreśla uczucie samotności i bezradności, lecz jednocześnie wiarę w zdolność do przezwyciężenia wszystkich trudności.

W części B odkłada sztylet i śpiewa w bardziej zdecydowany sposób, podkreślając słowo „vendicar”. Wracając do części A’, staje przed skrzynią z bronią i ponownie podnosi sztylet, uważnie go „sprawdzając”. Następnie wyciąga go i ogląda w rytm melodii. Powoli układa sztylety w skrzyni jeden po drugim, również w rytm melodii – w ten sposób ukazuje głębokie emocje targające Sesto i jego determinację.

### 3.1.3 *L'anguè offeso mai riposa*

#### Tekst:

SESTO	Tłumaczenie:
<i>L'anguè offeso mai riposa,</i>	Urażony wąż nie spocznie
<i>se il veleno pria non spande dentro il</i>	Dopóki nie odda swego jadu
<i>sanguè all'offensor.</i>	Do krwi przestępcy.
<i>Così l'alma mia non osa</i>	Dlatego moja dusza nie śmie
<i>di mostrarsi altera e grande,</i>	Pretendować do wielkości i dumy
<i>se non svelle l'empio cor.</i>	Dopóki serce złoczyńcy nie zostanie mu wyrwane.

#### 1. Struktura muzyczna:

Struktura trzyczęściowa					
Struktura		A	(Fine.)	B	A
Poszczególne części	Preludium m	A- B-A'	Interludium m	C	<i>Dal Segno.</i>
Tempo	<i>Andante</i>				
Numery taktów	1-15	16 -71	72-80	81 -101	<i>Dal Segno.</i>

Tonacja	c- <sup>b</sup> E-f-g-c	f-c	<i>Dal Segno.</i>
---------	-------------------------	-----	-----------------------

Niniejsza aria również posiada trzyczęściową strukturę, opartą na tonacji c-moll, tempie *Andante* i metrum  $\frac{3}{4}$ . Strukturalnie, ze względu na oznaczenie *Dal Segno*, jest to aria, w której następuje powrót do początku utworu. Utwór dzieli się na: preludium, część pierwszą A, interludium, część drugą B i część repryzową A.

Poniżej znajduje się bardziej szczegółowa analiza utworu:

**Preludium (takt 1-15)** – W akompaniamencie orkiestry smyczkowej partia basowa gra rozłożoną teksturę złożoną głównie z ósemek, partie skrzypiec I i II wykonują melodię tematu, przy czym partia skrzypiec II w bardziej subtelny sposób, aby wyróżnić i wzbogacić partię skrzypiec I. Altówka uzupełnia harmonie, czasami dopełniając linie partii wokalne, co sprawia, że muzyka staje się pełna dynamiki. Główna tonacja to c-moll, lecz w taktach 4-7 zmienia się na paralelną tonację Es-dur. Po czterotaktowej ekspansji modalnej tonacja powraca do c-moll, a przedłużony dźwięk C w pięciu taktach podkreśla tonację.

**Pierwsza część A (takt 16-71)** – Ma wewnętrzną strukturę trzyczęściową: A-B-A'. Takty 16-28 stanowią część A utworu, a styl faktury akompaniamentu kontynuuje charakterystyczne cechy preludium. Po 22. takcie partia basowa i skrzypiec I grają dalej, a ogólna liczba partii zmniejsza się, przygotowując zwiększenie dynamiki muzyki i późniejsze bogactwo muzyczne. Od 26. taktu skrzypce II i altówka są stopniowo dodawane, a niewielki fragment muzyki przejściowej prowadzi do części B. Tonacja tej części zaczyna się w c-moll, a po 21. takcie przechodzi w Es-dur, co przypomina muzykę z preludium.

Takty 29-50 to sekcja B, w której istotna jest koordynacja między partią basu a partią skrzypiec I w fakturze akompaniamentu, kładąca podwaliny pod śpiew wokalny. Tonalnie ten fragment przechodzi różne zmiany: przez f-moll, g-moll, c-moll, z bogatymi zmianami w barwach tonalnych. Przykładowo, rozwój tonacji B-dur V-I w taktach 37-38 daje poczucie zaskoczenia, ponieważ tonacja zmienia się z moll na dur, a potem ponownie przechodzi do moll. Takty 51-80 to repryzowa część A', która z perspektywy faktury akompaniamentu odzwierciedla sekcje A i B. Ze względu na obecność koloraturowego głosu w tej części, w muzyce pojawia się więcej przestrzeni do podkreślenia partii wokalne. Tonacja tej części to c-moll.

**Interludium (takt 72-80)** – Materiał interludium po 71. takcie pochodzi z preludium (fragment po 7. takcie). Harmonia w tej części zbudowana jest na akordzie I stopnia w tonacji c-moll, a pojawiająca się nuta C, która trwa długo, daje słuchaczom poczucie jakby coś się skończyło. W 80. takcie pojawia się oznaczenie *Fine*, które łączy się z oznaczeniem *dal Segno* w 101. takcie – mamy więc do czynienia z arią *dal segno* i zabiegiem reprzyzy.

**Część B (takt 81-101)** – Muzyka rozpoczyna się z partią basową i wokalną. Po 85. takcie pojawia się partia skrzypiec I, a potem inne partie, aż do 91. taktu. Odłączenie partii altówki sprawia, że muzyka staje się bardziej zróżnicowana, podobny efekt daje czteroczęściowa faktura harmoniczna w taktach 94-95, przypominająca hymn.

**Kolejne interludium** – Melodia biegnie w średnim tempie szesnastkowym, napędzając muzykę do wielokrotnego powtarzania pierwszej części A. Harmonia i tonalność tej części rozpoczyna się w f-moll (czwarty stopień tonacji c-moll), a powtarzająca się harmonia V-I trwa aż do 94. taktu, kiedy wracamy do c-moll, z nutą C trwającą aż do 98. taktu.

Utwór kończy się reprzyzową częścią A, która jest identyczna do pierwszej części A, więc nie będzie tu opisywana.

#### Przykład 1

The musical score for Example 1 consists of five staves. The top staff is Violino I, followed by Violino II, Viola, SESTO., and Bassi. The music is in 3/4 time and marked 'Andante'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Violino I and II parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Viola and Bassi parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

**Przykład 1** to fragment preludium utworu, w którym partie skrzypiec I i II wykonują główny motyw tematyczny. Pod względem rytmicznym zastosowano tutaj półnuty, ósemki i szesnastki. W późniejszym rozwinięciu pojawiają się również nuty z kropkami o zmieniających się wartościach rytmicznych. Melodia oparta jest na tonacji c-moll, a linie harmoniczne obu partii skrzypiec nadają muzyce bogactw

## Przykład 2

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 12, consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a vocal line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A trill (tr) is marked above a note in measure 14. A section symbol (§) is placed at the end of measure 14. The vocal line begins in measure 15 with the lyrics "L'an - gue of -". The second system, starting at measure 17, also has five staves. It continues the same musical texture. A piano (p) dynamic marking is present in measure 17. The vocal line has lyrics "fe - so mai\_ri - po - sa, mai\_ri - po - sa, se il ve -". A trill (tr) is marked above a note in measure 18. A section symbol (§) is placed at the end of measure 18.

W przykładzie nr 2 można zauważyć, że gdy rozpoczyna się partia wokalna, rytm i ułożenie nut są takie same jak w materiale wstępu z przykładu nr 1. Można z tego wywnioskować, że kompozytor opracował nową logikę, włączając motyw do utworu.

## 2. Cechy koloratury

We fragmencie koloraturowym tego utworu melodia opiera się na rozłożonej, rozdrobnionej progresji, a całość muzyki przechodzi przez drugi stopień progresji. Pojawiają się głównie równe szesnastki. W taktach 38 i 39 zastosowano typowy wzór rytmiczny złożony z równej szesnastki i ćwierćnuty w połączeniu z równą szesnastką – dzięki temu muzyka staje się bardziej podzielona rytmicznie.

Ponadto, jeśli chodzi o wysokość dźwięku, kompozytor modyfikuje długie dźwięki za pomocą „zawijanego” rytmu, a w taktach 40 i 41 drobne progresje są wykonywane w jednostkach czterech szesnastek, tworząc melodyczną falę dźwięków,

które unoszą się i opadają. Kompozytor kontroluje zakres wokalny w średnim rejestrze, biorąc pod uwagę poziom „komfortu” śpiewaczki, co umożliwia jak najbardziej dynamiczny występ.

### Przykład 3

37

le - no pria non span

41

- de den-tro il sangue all' of - fensor;

Detailed description: This musical score example shows measures 37 to 41. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "le - no pria non span" (measures 37-40) and "- de den-tro il sangue all' of - fensor;" (measures 41-42). The piano accompaniment consists of a right hand with a melodic line and a left hand with a rhythmic accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

### Przykład 4

61

san - - - - - gue, den-tro il

Detailed description: This musical score example shows measures 61 to 65. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "san - - - - - gue, den-tro il" (measures 61-65). The piano accompaniment consists of a right hand with a melodic line and a left hand with a rhythmic accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

W 61 takcie przykładu nr 4 koloratura charakteryzuje się również szybkimi równymi szesnastkami, zachowując melodię progresji drugiego stopnia w dół. Ogólna

linia melodyczna utrzymana jest w średnim zakresie, co może stanowić „sprawdzian” umiejętności śpiewaczki i zapewnia stabilność w modelowaniu melodii w danej tonacji.

### 3. Cechy faktury

#### Charakterystyczna faktura przed śpiewem.

Przykład nr 5 to fragment kończący preludium przed pierwszą częścią A. Można zauważyć, że sekcja basowa składa się głównie z ósemek, z poziomymi falującymi liniami. Pierwsza i druga partia skrzypiec grają tę samą melodię w równym rytmie szesnastkowym, w połączeniu z *legato* i *staccato*, co sprawia, że melodia staje się bardziej żywołowa. Altówka w akcentowanej mierze taktu wzmacnia poczucie rytmu.

Przykład 5

Musical score for Example 5, measures 12-15. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. It consists of four staves: two for violins (top two), one for viola (third), and one for bass (bottom). The violin parts play a melodic line in sixteenth notes, alternating between legato and staccato. The bass part provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The viola part is mostly silent. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Przykład 6

Musical score for Example 6, measures 46-50. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. It consists of four staves: two for violins (top two), one for viola (third), and one for bass (bottom). The violin parts play a melodic line in sixteenth notes, alternating between legato and staccato. The bass part provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The viola part is mostly silent. The score ends with a double bar line and a repeat sign.



Podobnie w przykładzie nr 6 można zaobserwować tę samą fakturę gry. Przykład nr 6 pokazuje równe szesnastki między ósemkami partii basowej a partiami I i II skrzypiec w 46. takcie utworu. Niniejszy zabieg tworzy charakterystyczną fakturę utworu. Altówka również wybija rytm w akcentowanej mierze taktu. W utworze pojawia się więcej przykładów podobnego sposobu ekspresji, których autorka nie będzie tutaj wszystkich wymieniać. Mimo że utwór jest typowo barokowy, nie ma tutaj typowej dla epoki klasycystycznej kadencji, choć pojawia się zabieg przypominający kadencję.

### Trójwymiarowa faktura

#### Przykład 7

The image shows a musical score for Example 7, starting at measure 86. It features a vocal line (soprano) and instrumental accompaniment (violin I and II, viola, and cello/bass). The vocal line is written in a soprano clef and includes the lyrics: "se non svel-le l'em - pio cor, se non svel-le l'em-pio cor, se non". The instrumental parts are written in various clefs (treble and bass) and show a complex texture with multiple voices in different registers.

Trójwymiarowa ekspresja jest w rzeczywistości sposobem wyrażania niskich rejestrów przez cały okres baroku, podkreślając dwie podstawowe linie melodyczne: partię basową i sopranową. Przykład nr 7 znajduje się w 86. takcie utworu. W tym fragmencie pozostałe partie pełnią rolę wypełniającą, a na pierwszym planie jest partia wokalna.

Na przedtackie między partię altówki wchodzi partia I i II skrzypiec. Zastosowano pionowe wypełnienie harmoniczne, co oznacza, że wysokość trzech partii jest na różnym poziomie, zapewniając bogate brzmienie harmoniczne. Partia basowa gra tutaj drugorzędną melodię, tworząc kontrast z główną melodią i precyzyjnie wypełniając harmoniczną warstwę środkowego rejestru – tworzy to trójwymiarową ekspresję.

Duch zemsty ukazany w arii Sesto *L'anguè offeso mai riposa* różni się od jego ukazania w dwóch poprzednich utworach: charakteryzuje się większym spokojem i ostrożnością. Są tu jednak wyjątki, jak np. początek solowy, który po raz pierwszy pojawia się w frazie „se il veleno pria non spande” („jeśli trucizna nie rozprzestrzeniła się wcześniej”) i który przy każdym powtórzeniu łączy się z agresywnym, ostrym dźwiękiem. Aby ukazać zemstę (i porównanie do jadowitego węża), wysokiemu dźwiękowi musi towarzyszyć mocny oddech przypominający swoją szybkością syczenie węża.

#### Przykład 8

20

sa, se il ve - le - - no, se il ve - le - no pria non

Podczas śpiewania dużego fragmentu koloraturowej melodii składającego się z szesnastek, konieczne jest uchwycenie w śpiewie agresywności zbliżającego się jadowitego węża. Śpiewaczka, po wdechu pewnej ilości powietrza, musi zaśpiewać fragment koloraturowy, zwracając uwagę na prawidłową, wysoką impostację, czysto i wyraźnie. Nie można zbyt mocno akcentować niskich dźwięków, lecz utrzymywać je w równowadze z wysokimi. W części B śpiewaczka musi utrzymać *legato* i skupić się na samogłoskach, a śpiewając fragment „di mossarsi alter e grande, se non svelle l'empio cor”, trzeba akcentować samogłoski siłą warg, na przykład w słowach „mossarsi”, „grande”, „svelle” i „l'empio cor”.

Podczas przygotowywania własnej koncepcji wykonawczej tej arii autorka dysertacji starała się czerpać z propozycji zarejestrowanej w nagraniu Isabel Leonard. Śpiewaczka ta podczas śpiewania tej arii dba o wyrażenie niepokoju i pragnienia zemsty postaci, jej wzrok przepełniony jest nienawiścią. Podczas występu nie używa

żadnych rekwizytów, co oznacza, że musi dodać więcej elementów aktorskich. Gdy rozpoczyna się część A, biegnie na prawą stronę sceny i opiera się o ścianę, jakby rozmawiała sama ze sobą. Kiedy rozpoczyna się fragment koloraturowy, zdecydowanym krokiem wraca na środek sceny. Gdy muzyka się kończy, pośpiesznie schodzi ze sceny. W tym występie widzimy śpiewaczkę, która potrafi „prawdziwie słuchać”, „prawdziwie widzieć”, „prawdziwie odczuwać”, a także potrafi opanować „wewnętrzny rytm”.

### 3.1.4 *L'aure che spira* – aria Sesto z II aktu opery

Tekst:

SESTO  
*L'aure che spira tiranno e fiero egli  
non merta di respirar.*

*Mi sveglia all'ira quel cor severo,  
sua morte solo mi può placar.*

Tłumaczenie:  
Okrutny tyran nie zasługuje na  
powietrze, którym oddycha.  
Jego kamienne serce wzbudza mój  
gniew, który ukoić może tylko jego  
śmierć.

#### 1. Struktura muzyczna:

Struktura trzyczęściowa						
Struktura		A	(Fine.)	B		A
Poszczególne części	Preludium	aa'-b	Interludium	c-d	Da Capo.	
Tempo	Allegro, e staccato					
Numery taktów	1-15	16-68	69-83	84-107	Da Capo.	
Tonacja	e-G-e			G-b	Da Capo.	

Aria ta ma trzyczęściową strukturę, z metrum 3/4 i tempem Allegro, e staccato. Utwór oparty jest na tonacji e-moll. Strukturalnie dzieli się na: preludium, pierwszą część A, interludium, drugą część B i część repryzową A.

Poniżej autorka dokona bardziej szczegółowej analizy:

W preludium (1-15), oprócz kwintetu smyczkowego, w orkiestracji dodano również dwa oboje, które wzbogacają brzmienie utworu. Jednak główna melodia wciąż

wykonywana jest przez partię I skrzypiec. Fragment utrzymany jest w tonacji e-moll.

Pierwsza część A (16-68) składa się z trzech fraz muzycznych. Pierwsza fraza a znajduje się w obrębie taktów 16-30, rozpoczyna się w tonacji e-moll. W taktach 28-29 pojawia się progresja  $K_4^6-V-I$  w G-dur, tworząc otwartą strukturę w języku muzycznym. Fragment utrzymany jest w dynamice p, która podkreśla „wprowadzający” charakter tej części. W orkiestracji wypełniono utwór poprzez zabieg polifoniczny, aby wzbogacić fakturę muzyczną.

Druga fraza a' obejmuje takty nr 31-54, jego melodia to głównie powtórzenie pierwszej frazy a. Tonacja tej frazy to w e-moll, a w taktach 53-54 występuje progresja  $K_4^6-V-I$  w e-moll, podkreślająca zakończenie tonacji. W fakturze akompaniamentu zmiany w gęstości utworu poróżniają wielowarstwowe zmiany w muzyce. Następnie, w taktach 54-56, muzyka przechodzi do trzeciej frazy b. Materiał melodyczny tej frazy nadal pochodzi z poprzedniego tematu, z niewielkimi różnicami w zmianach muzycznych, lecz tym razem utrzymany jest w tonacji e-moll. Wreszcie w taktach 67-68 pojawia się progresja  $K_4^6-V-I$  w tonacji e-moll, z dynamiką f, kończąca pierwszą część.

Interludium to takty nr 69-83, materiał tego fragmentu pochodzi z preludium, pojawia się dynamika f, nie ma zmian w długości itp. Oznaczenie *Fine*. pojawia się w takcie nr 83. Później mamy reprzykę razem z oznaczeniem *Dal Segno*. w takcie nr 107.

Druga część B (84-107) składa się z dwóch kontrastujących fraz pod względem struktury muzycznej. Pierwsza fraza c to takty 84-95, z tonacją G-dur i dynamice p. Akompaniament składa się głównie z tekstury blokowej w stylu hymnu, podczas gdy partia basowa gra głównie stałe segmenty melodii.

Druga fraza d (85-107) utrzymana jest na początku w tonacji G-dur, która następnie przechodzi w h-moll w 97 takcie i ostatecznie przeistacza się w kadencję V-I. Z innej perspektywy można to również interpretować jako otwartą kadencję V/V-V e-moll, przygotowująca do reprzyki *Dal Segno*. Natomiast faktura akompaniamentu wypełniana jest za pomocą kontrapunktu.

Część repryzowa A, która w całości powtarza preludium, pierwszą część A

i interludium, nie będzie w niniejszej pracy opisywana bardziej szczegółowo.

## 2. Analiza melodii:

Przykład nr 1 jest początkiem preludium utworu, a główna tonacja to e-moll. Jak widać na przykładzie, kompozytor za główny motyw utworu przyjmuje dźwięki E, G i B akordu I e-moll, a linia melodyczna w taktach 1-2 jest zaokrąglona jak pasmo wzgórz, a w taktach 3-4: oparta jest na dźwiękach G, B i D akordu III, z niewielką różnicą w tempie i skróceniem o połowę wartości rytmicznej na przestrzeni taktów 4 i 2.

W partii basowej pojawia się fragment naśladowujący partię instrumentalną. Jeśli chodzi o wysokość dźwięku, w motywie ponownie wykorzystywane są dźwięki akordu I w e-moll: E, G i B, lecz zachodzą pewne różnice w długościach rytmicznych i pozycjach uderzeń w takcie, z głównym motywem rozpoczynającym się od słabej miary taktu, we wprowadzeniu szesnastek, które pozwala wprowadzić strukturę muzyczną opartą o dźwięków – te zabiegi motywiczne sprawiają, że muzyka płynie dalej, staje się centralnym punktem, który prowadzi cały utwór.

### Przykład 1

*Allegro, e staccato.*

Oboe I. II.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
SESTO.  
Bassi.

### Przykład 2

16

L'au - re che spi - ra ti - ranoe fie - ro e - gli non mer - ta,

W partii wokalne w przykładzie nr 2 ponownie pojawia się materiał muzyczny głównego motywu. Warto zauważyć, że relacja między akompaniamentem a partią wokalną przypomina tutaj relację między partią basową a partiami instrumentalnymi w przykładzie 1, rozpoczynanie od akcentowanej i nieakcentowanej miary taktu oraz zmiany rytmu. Takie zastosowanie głównego motywu pojawia się również w interludium i innych częściach utworu.

Przykład nr 3 to początek drugiej części B, z tonacją G-dur. Zaznaczone pola na przykładzie pozwalają zaobserwować wariację linii melodycznych głównego motywu. Z perspektywy kontrapunktu polifonicznego, ten rodzaj wyrażenia kanonicznego zostaje wpleciony w utwór. W sekcji basowej prezentowana jest natomiast skrócona wersja motywu. Tymczasem w takcie nr 86 pojawia się rozwinięcie taktu nr 85. Wcześniej była tu relacja pionowa góra-dół, teraz zostaje to zredukowane do relacji poziomej przód-tył. Podsumowując, wciąż można tu zauważyć cechy pozostałe po rozwinięciu głównego motywu utworu.

### Przykład 3

84

Mi sveglia all' i - ra quel cor se - ve - ro, sua mor - te so - lo

### 3. Charakterystyka melodii koloraturowej

Przykład 4

39

di re-spi-rar, e-gli non

W koloraturowych melodiach Händla zmiany melodyczne mogą stanowić sprawdzian umiejętności śpiewaczki, zwłaszcza w zakresie rozwiązań związanych z językiem muzycznym utworu. W przykładzie nr 4 tworzona jest charakterystyczna forma muzyczna, będąca połączeniem rytmu z nutami z kropkami i rytmu podwójnych ósemek w partii wokalne i rozwijana w dół na drugim stopniu, co rozszerza strukturę muzyczną, jednocześnie wzbogacając różnorodność melodii.

### 4. Faktura o różnej gęstości

W przykładzie nr 5 i nr 6 faktura akompaniamentu wpleciona w partię wokalną i akompaniament jest określona przez autorkę niniejszej pracy jako „faktura o różnej

gęstości". W przykładzie 5, w takcie nr 45 części 1A, znajduje się w każdym miejscu w partii wokalne, gdzie znajdują się długie dźwięki, a partia skrzypiec wypełnia muzykę poprzez rytmiczny wzór modalny w górę.

Natomiast przykład nr 6 dotyczy 96. taktu części B, gdzie obój i partia wokalna wykonuje tę samą melodię, tworząc złożoną barwę dźwięku. W tym samym czasie partia basowa kształtowana jest kanonicznie w odległości dwóch uderzeń w partiach skrzypiec I i II. Z innej perspektywy można opisać to tak, że partie skrzypiec I i II uzupełniają główną melodię w formie odpowiedzi na pytanie.

#### Przykład 5

45

mer - ta di re - spi - rar, di re - spi - rar, di re - spi -

#### Przykład 6



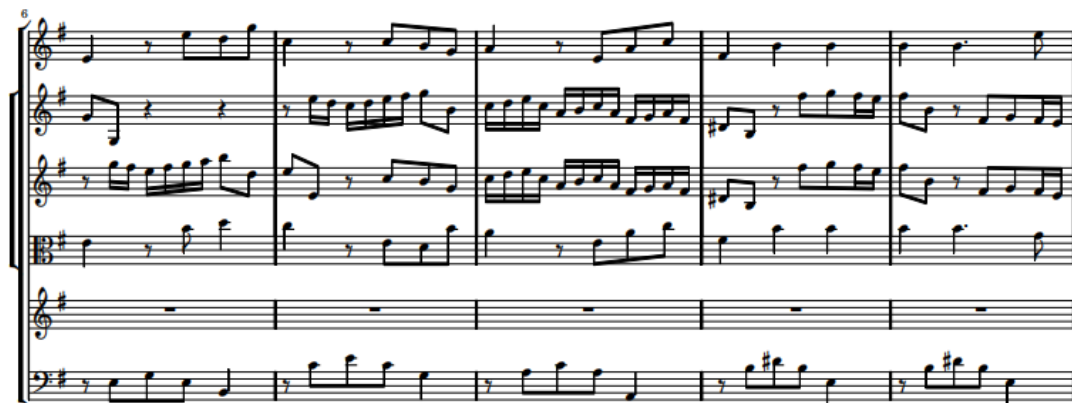
96

mi sve - glia all' i - ra quel cor se - ve - ro, sua mor - te so - lo

## 5. Faktura imitująca rytm

Przykład 7 znajduje się w szóstym takcie preludium utworu. W przykładzie nr 7 można zaobserwować, że kompozytor traktuje imitację rytmu jako złożoną teksturę, tworząc imitację rytmu oddzieloną jednym lub dwoma uderzeniami. W przykładzie nr 7 naśladowanie rytmu jest realizowane między partią basu a partią oboju z interwałem dwóch uderzeń, podczas gdy partie skrzypiec I i II tworzą imitację rytmiczną z przerwą jednego taktu, podczas gdy partia altówki jest kontrapunktową wersją innych części. Złożona i polifoniczna faktura akompaniamentu odzwierciedla muzyczne cechy epoki baroku. Na powyższym przykładzie nr 4 również możemy zaobserwować, że cechy faktury wywołane przez tę imitację rytmu sprawiają, że partia basowa ma tę samą częstotliwość co partia oboju, natomiast partie skrzypiec I i II odpowiadają rytmowi partii basowej i oboju. Jeśli chodzi o wysokość dźwięku, kompozytorzy biorą pod uwagę takie elementy, jak rozwój melodii i jej progresja, więc w bardziej szczegółowy sposób planują te zmiany wysokości.

Przykład 7



## 6. Kontekst dramaturgiczny arii

Sesto wbiega do haremu i próbuje zasztyletować Tolomea, ale zostaje powstrzymany przez Achilleę. Później, próbuje się zabić, powstrzymuje go jednak matka, Cornelia, której słowa dodają mu sił. Sesto ogłasza, że na nowo odkrył w sobie determinację, by zemścić się na Tolomeo. Część A jest śpiewana donośnie i prosto, powtarzana jest w niej jedna linijka. Emocja pełnego determinacji Sesto skupia się na ostatnim słowie linijki („respirar”). Środkowa część B to wypowiedź Sesto na temat siebie samego, słycać łagodniejszą melodię, zupełnie odmienną od tematu części A. Końcowa wypowiedź (sekcja da capo) jest znów pełna determinacji i pragnienia zemsty. Lecz jest to inny rodzaj (kolor) zemsty niż wcześniej. Wyrażona jest w niej nadzieja, rozpalona na nowo po rozczarowaniu. Dzięki tej nadziei, bohater jest jeszcze bardziej zdeterminowany.

Podczas wykonywania tego utworu śpiewaczce może brakować płynności ze względu na moc i emocje preludium. Dlatego podczas występu należy zachować spokój. Podczas śpiewania słowa „spira”, głoski „sp” należy wymówić bardzo dokładnie, używając siły warg. Jeśli dźwięk przekracza trzy uderzenia, musi być stopniowo wzmacniany. W takiej sytuacji, śpiewaczka musi najpierw utrzymać wysoką pozycję śpiewu, utrzymać pozycję przepony i rozluźnić gardło. Najpierw należy skupić się na małym punkcie, zacząć od słabego dźwięku, a ciśnienie podparcia ma wciąż rosnać. Usta powinny otwierać się stopniowo, a gardło stabilizować, co spowoduje stopniowe zwiększanie dynamiki dźwięku.

Opracowując koncepcję wykonawczą arii, autorka miała w wyobraźni incenizację

*Juliusza Cezara w Egipcie* Händla, który został wystawiony z powodu pierwszego sezonu Ceciliii Bartoli jako dyrektorki artystycznej Salzburg Whitsun Festival w 2012 roku<sup>170</sup>. Obsada: Andreas Scholl (Giulio Cesare), Cecilia Bartoli (Kleopatra), Anne Sofie von Otter (Cornelia), Philippe Jaroussky (Sesto), Christophe Dumaux (Tolomeo), Ruben Drole (Achilla).

W inscenizacji szczególne wrażenie na autorce zrobił Philippe Jaroussky – kontratenor. Na samym początku zdejmuje koszulę i stoi przed publicznością śpiewając, jego oczy są przepełnione niesamowitą determinacją i siłą – jest to obraz, który sprawił, że można było odczuć przewodni nastrój utworu, zrozumieć cały jego sens.

W części B, podczas gdy jego matka Cornelia przypina ładunki wybuchowe wokół jego talii, Philippe w roli Sesto śpiewa, zamykając mocno oczy, jakby chciał przekazać publiczności, że jest w pełni przygotowany na rychłą śmierć. Ta scena, w połączeniu z jego czystym, nie używającym zbyt dużo vibrato głosem, pozwala poczuć nam niewinność tej postaci. Autorka niniejszej pracy uważa, że to doświadczenie pomogło jej później wnieść to czyste uczucie do swojego własnego występu. Przy powrocie do *Da capo*, śpiew Jaroussky’iego jest jeszcze bardziej intensywny. Jego matka i służba kontynuują mocowanie ładunków wybuchowych, gdy ten otwiera ręce (jakby chciał wszystkich uścisnąć), jedną ręką dotykając przełącznika ładunku. Matka ubiera mu z powrotem koszulę, a gdy muzyka się kończy, Sesto schodzi ze sceny krok po kroku, pełen zdecydowania. Wymyślona przez reżysera i choreografa sekwencja działań scenicznych wywarła na autorce bardzo dobre wrażenia wizualne i uczuciowe, postanowiła zatem, że wykorzysta tę kreację jako inspirację do zbudowania adekwatnego napięcia emocjonalnego przy zachowaniu prezentowanej przez Jaroussky’iego biegłości technicznej.

### **3.1.5 *La giustizia ha già sull'arco* – aria Sesto**

**Tekst:**

---

<sup>170</sup> Giulio Cesare in Salzburg (2012). Link do artykułu: <http://bachtrack.com/review-salzburg-festival-2012-giulio-cesare>, Data dostępu: 14.02.2024

## SESTO

## Tłumaczenie:

*La giustizia ha già sull'arco  
pronto strale alla vendetta  
per punire un traditor.*

Sprawiedliwość przygotowała już swój  
łuk  
gotowy do zemsty  
by ukarać zdrajcę.

*Quanto è tarda la saetta  
tanto più crudele aspetta  
la sua pena un empio cor.*

Im bardziej spóźniony jest piorun  
tym większa czeka kara  
Bezbożne serce okrutnika

**1. Struktura muzyczna:**

Trzyczęściowa struktura							
Struktura		A	(Fine.)	B		A	
Poszczególne części	Preludium	aa'	Interludium	d	<i>Da Capo.</i>		
Tempo	<i>Allegro</i>						
Numery taktów	1-7	8-38	39-46	47-59	<i>Da Capo.</i>		
Tonacja	g- <sup>b</sup> B-c-g			<sup>b</sup> B-d	<i>Da Capo.</i>		

Ta aria posiada trzyczęściową strukturę muzyczną: tonacja główna g-moll, tempo *Allegro*, metrum 4/4. Można ją podzielić na: preludium, pierwszą część A, interludium, drugą część B i część repryzową A.

Poniżej autorka dokona bardziej szczegółowej analizy niniejszego utworu:

Preludium (1-7) opiera się na tonacji g-moll, z tematem realizowanym przez skrzypce i stałym motywem granym przez cały utwór przez partię basową.

Pierwsza część A (8-38) składa się z dwóch fraz, prezentujących paralelne cechy materiału melodycznego. Jedynym wyjątkiem jest to, że pierwsza fraza rozpoczyna się od akcentowanej miary taktu, a druga: od nieakcentowanej. Ponadto, jeśli chodzi o długość, wcześniejsza część jest krótsza niż późniejsza. Jest tutaj tonacja g-moll, a w taktach nr 19-20 pojawia się kadencja V-I <sup>b</sup>B, nadając pierwszej frazie otwarty charakter. Po części przejściowej między dwoma frazami wchodzi druga fraza w c-moll, partia wokalna i basowa tworzą oddaloną o dwie ćwierćnuty imitację kanoniczną. Dochodząc do taktu 28., tonacja zmienia się na g-moll, a w taktach 38-39 fraza zostaje

domknięta K<sub>4</sub><sup>6</sup>-V-I w g-moll.

Muzyczny materiał interludium (39-46), pochodzi z preludium, z dynamiką *f*, bez zmian jeśli chodzi o długość itp. Oznaczenie *Fine*. pojawia się w takcie nr 45, łącząc się z *Dal Segno* w takcie 59 i tworząc reprzykę.

Druga część B (47-59) składa się z jednej długiej frazy. Materiał muzyczny pochodzi z rozwinięcia melodii tematu. Jeśli chodzi o tonację, mamy do czynienia z tonacją <sup>b</sup>B-, z progresją V-VI stopnia. W takcie 54 pojawiają się charakterystyczne dla tonacji d-moll dźwięki A, B i #C, a w takcie 56 dochodzi do „zamknięcia” poprzez K<sub>4</sub><sup>6</sup>-V-I w tonacji d-moll. Ostatnie trzy takty przechodzą do g-moll i tworzą otwarte zakończenie w ostatnim takcie 59., z *Da Capo* na końcu przygotowującym do reprzyki. W fakturze akompaniamentu w tym fragmencie zachowano tylko partię skrzypiec i basową.

Repryzowa część A jest identyczna z preludium, pierwszą częścią A i interludium, więc nie będzie tutaj bardziej szczegółowo opisywana.

## 2. Analiza głównego motywu

### Przykład 1

The image shows a musical score for three parts: Violini unisoni, SESTO., and Bassi. The music is in G minor (one flat) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro'. The violin part has a main melodic motif starting with a trill (tr) on G, followed by a sequence of notes: A, B, C, B, A, G. The bass part provides a harmonic accompaniment, with notes G, B, C, B, A, G. The score is divided into three measures.

Przykład 1 jest materiałem preludium utworu. Oparty na g-moll, materiał rozszerza serię czterech dźwięków (tetrachordu) G, A, <sup>b</sup>B i C w sposób progresywny. Partia skrzypcowa modyfikuje motyw melodii dodając do tetrachordów *vibrato* lub ozdobniki opadające w dół. Ponadto, partia skrzypcowa i basowa tworzą imitację kanonu rozdzieloną dwoma uderzeniami, tworząc kontrapunkt tych dwóch partii.

### Przykład 2

Fragment widoczny w przykładzie nr 2 to pierwsza część utworu, w której pojawia się partia wokalna, w pewien sposób łącząca się z rozwinięciem motywu w przykładzie nr 1. Skrzypce w tej części stały się wyłącznie ornamentowym „wypełnieniem”, a pierwotna partia skrzypiec przeszła do partii wokalnej, podkreślając w ten sposób kontrast między barwą wokalną i instrumentalną.

### Przykład 3

W przykładzie nr 3 zamieszczono fragment drugiej frazy z części A, gdzie główny motyw przechodzi do tonacji c-moll. Widzimy, że pozostał tu główny motyw czteronutowej sekwencji, że temat czteronutowej sekwencji nadal pozostaje, z wyjątkiem tego, że w oryginale partia wokalna wchodzi od regularnej miary taktu, a teraz od słabej. Z kolei partia instrumentalna, pierwotnie rozpoczynająca się na słabej mierze, teraz zaś wchodzi regularnie, tworząc zmiany w subtelnym rytmie. Zachowano tu imitację kanonu.

Opisane wcześniej sposoby wyrażania motywu pojawiły się również w części drugiej – B. W przykładzie nr 4 tonacja dochodzi do  $^bB$ , pozostawiona zostaje tu imitacja kanonu tetrachordu. Ten stały główny motyw przeplata się w interludium i szczegółowych częściach utworu, odzwierciedlając jedność wykorzystania i rozwoju materiału muzycznego przez kompozytora w utworze.

### Przykład 4

46

Quan-to è tar-da la sa-er-ta tan-to più cru-de-le a-spet-ta la sua pe-na un em-pio

### 3. Analiza struktury koloraturowej

Na podstawie przykładu nr 5 można zauważyć, że melodie koloraturowe Händla zostają rozwijane poprzez małe elementy motywiczne w jego stylu muzycznym, z niewielkimi wahaniami melodii, a „okrężna” progresja muzyczna posuwa muzykę do przodu. Śpiewaczka musi w przypadku tego typu melodii zwracać uwagę na odpowiednie oddanie języka muzycznego, jego dekonstrukcję, wyłuskanie poszczególnych „słów” i łączeniu ich w „zdania”. W przykładzie nr 5, w jedenastym takcie, rytmiczna kombinacja szesnastek i ósemek i równych szesnastek tworzy jedną grupę dźwiękową, powtarzając rytm muzyki. Jednakże pod względem wysokości dźwięku, w głównym motywie pojawiają się tetrachordy, czyli dźwięki otwierające każdy takt: # F, G, A, <sup>b</sup>B, a po dekonstrukcji muzycznych „zdań” tworzona jest struktura 1+1+2.

W takcie nr 16 pojawia się ten sam zabieg, rytm zamienia się w ćwierćnuty połączone z równymi szesnastkami. W podejściu kompozytora do tej koloraturowej melodii można zaobserwować subtelną wewnętrzną logikę – muzyka rozwija się ze świadomością motywu, podkreślony jest porządek w utworze.

Przykład 5

11  
det - ta, per pu -

14  
ni - re, per pu - ni - re un tra - di - tor,

17  
per pu - ni - re un tra - di - tor;

#### 4. Cechy faktury akompaniamentu

##### *Basso continuo*

##### Przykład 6

4  
6 6 6

5  
4/1 6

6  
6 6 6

Przykład nr 6 to materiał muzyczny z preludium, a z opisu *basso continuo* w części basowej widocznej w przykładzie można wywnioskować, że utwór charakteryzuje się graniem niskich dźwięków. Jako wybitny kompozytor epoki baroku, Händel dodał fakturze basowej w partyturze barokowy charakter. Dlatego też tylko partie skrzypiec i basu podkreślają dwie podstawowe linie melodyczne: rejestr niski i wysoki. Melodia w wysokim rejestrze przebiega z szybkimi równymi szesnastkami, podczas gdy melodia w niskim rejestrze zawiera przede wszystkim rytm ósemkowy, z pauzami ósemkowymi, co tworzy duży kontrast. Oczywiście taka faktura



akompaniamentu używana jest w częściach, w których pojawia się temat, a także w części melodii koloraturowej, jak widać na przykładzie nr 5.

### **Kontrapunkt ścisły (*kanon*)**

Kontrapunkt ścisły (*kanon*) jest techniką rozwijania w muzyce polifonicznej. Autorka pragnie jednak podkreślić, że w tym utworze poziomy kontrapunkt kanoniczny wykorzystany jest w fakturze akompaniamentu, tworząc poziomą zmianę faktury (szczegóły w przykładzie nr 1 powyżej), ten rodzaj faktury pojawia się w całym utworze. W porównaniu ze strukturą przebiegu harmonicznego w innych utworach, ten utwór zawiera przede wszystkim cechy muzyki polifonicznej, a mianowicie przepływ linii poziomych i kontrapunkt w pionie. Ten rodzaj faktury akompaniamentu stanowi oczywiście wyzwanie dla śpiewaczki, która musi podejść tutaj do swojego głosu jak do rodzaju „instrumentu” aby lepiej „zgrać” się z muzyką w utworze.

### **5. Kontekst dramaturgiczny arii**

Sesto i Cezar połączyli teraz siły przeciwko wspólnemu wrogowi, Tolomeo. Obmyślają plan, w którym Sesto będzie dowodził niektórymi oddziałami, przechodząc przez podziemia do pałacu Tolomeo. Sesto jest w ekstazie: wierzy, że zabójstwo jego ojca Pompejusza zostanie wreszcie pomszczone. Jest to ostatnia aria Sesto. Pragnienie zemsty, tłumione przez cały czas trwania opery, zostaje „uwolnione”. Śpiewając tekst „pronto strale alla vendetta”, śpiewaczka musi okazywać podekscytowanie, każda nuta musi być wyśpiewywana precyzyjnie. Jeśli chodzi o wymowę, nie trzeba tutaj przesadzać z pracą ust, poświęcać im jak najmniej dodatkowej energii, w pełni wykorzystując górną wargę i przedni koniec języka, aby wyraźnie wymawiać tekst, szczególnie w części B. W końcowej części A', śpiewaczka musi się mierzyć z dużym wysiłkiem fizycznym, co wymaga zachowania spokoju. Każdy wdech musi być głęboki, aby zapewnić wysokiej jakości zakończenie śpiewu.

Przygotowując swoją koncepcję wykonawczą podążałam generalnie za interpretacją Isabeli Leonard, które mnie w tej partii szczególnie urzekła. Słuchając wyrażanych przez nią emocji łatwo się z nimi identyfikowałam i znajdowałam

inspirację do poszukania w sobie podobnych, zindywidualizowanych osobistych ekspresji. Te szczególne momenty to np. kiedy Isabel, na początku musi wyrazić podekscytowanie wyrazić podekscytowanie z nadchodzącego zwycięstwa. Stojąc na środku sceny, zdaje się mówić wszystkim, że wkrótce wygra tę wojnę. Jej wygląd charakteryzuje się dużą uczuciowością, śpiewaczka ze swoim świeżym i energicznym głosem doskonale wyraża młodzieńczą pasję i czystość intencji Sesto. Zainspirowana tym wykonaniem, jak mi się wydają potrafiłam znaleźć osobistą wiarygodną emocję w swojej interpretacji. W części B z kolei, gdy Sesto wyładowuje swój gniew na zmarłym żołnierzu (muzycznie mamy tu powrót do *da Capo*), Isabel stoi na skrzyni na lewej stronie sceny i za każdym razem, gdy pojawia się przerwa w muzyce, wspina się na nią, wykonując obiema rękami ruchy ataku, a następnie wybiega ze sceny. Uporczywość tej sekwencji działań scenicznych przemówiła do mnie i stała się motorem pobudzania ekspresji wykonawczej w swoim nagraniu, zbudowania pewnej obsesyjności emocjonalnej.

### 3.2 Rozyna

Rozyna Rossiniego to pełna wigoru i wewnętrznej niezależności panna „na wydaniu”. To postać żywa, kochająca, czuła, czujna i pełna energii. Potrafi, gdy potrzeba, być uparta i przedsiębiorcza. Mimo dokuczliwej kurateli doktora Bartolo i jego nie do końca uczciwych planów, z determinacją walczy o prawo do niezależności w kwestiach matrymonialnych.

Skomplikowane figury wokalne tej partii, skomponowane przez Rossiniego, doskonale obrazują postać młodej dziewczyny, która dąży do szczęścia w miłości.

Rola Rozyny, jak już wspomniałam wcześniej, była pierwotnie przeznaczona dla mezzosopranu. Później, w związku z rozpowszechnioną praktyką podwyższania tessitury, stała się czołową partią w repertuarze sopranu koloraturowego lub d’agilità. W ostatnich dziesięcioleciach trend osłabł lub zanikł, a Rozyna stała się ponownie rolą dla mezzosopranów, jak to pierwotnie przewidział Rossini.

Liczne koloraturowe zdobienia, charakterystyczne dla całej partii, zarówno te zapisane przez Rossiniego jak i te autorskie wersje najwspanialszych odtwórczyni, z wirtuozowskimi kadencjami stanowią o szczególnej urodzie tej partii ale też o niezwykle wysokim progu wymagań, gdy idzie o doskonałość techniki wokalne. Spośród wielkich kompozytorów najwspanialszego okresu dominacji opery włoskiej Rossini był tym kompozytorem, który chyba najbardziej nawiązywał do wielkich mistrzów baroku i do, być może, niedościgłych wyżyn biegłości technicznej kastratów stąd zasadnym będzie rozważenie wymagań jakie stawia przed śpiewaczką. Twórczość Rossiniego w pewien sposób zamknęła szczególną kartę repertuarową najwspanialszego chyba okresu świetności głosu mezzosopranowego, w jego odmianie koloraturowej. Poczynając od „przejęcia” partii kreowanych wcześniej przez kastratów, a skończywszy na partiach rossiniowskich kontraltu i mezzosoprany królowały niepodzielnie aż do pamiętnego występu Gilberta Duprez’a w partii Arnolda w *Wilhelmie Tellu*, którą zainicjował – nową, romantyczną techniką wokalną – proces przejmowania dawnego repertuaru kastratów, na powrót przez męskie głosy. Na szczęście pozostały partie pisane od początku na głos żeński, pozostała tradycja „ról spodenkowych” i pozostała pasja kompozytorów do korzystania z urody barwowej niskiego głosu żeńskiego, stąd też, pomimo uszczuplenia repertuarowego, pozycja mezzosoprana we współczesnej operze jest niezachwiana, zaś partia Rozyny, jako klasyk repertuarowy, stanowi punkt odniesienia dla oceny możliwości wokalnych każdego mezzosoprana dysponującego odpowiednią ruchliwością i biegłością techniczną.

Wyjątkowość muzyki Rossiniego widzimy nie tylko w kontekście opery, ale również w kontekście całej muzyki klasycznej. Jego twórczość jest właściwie osobnym, wyjątkowym światem. Rossinowskie koloratury są bardzo wymagające, często znajdują się w górnym rejestrze lub łączą z *passagio*, wymagają od śpiewaka opanowania wysokich dźwięków, *overtónów* i *legato*, dobrego poczucia rytmu, umiejętnego stosowania ornamentacji oraz zdolności do interpretacji muzyki.

Powyższe wymagania dotyczące interpretacji muzyki Rossiniego to tylko niektóre

z wielu trudności, z jakimi muszą się zmierzyć wykonawcy w procesie nauki.

### 3.2.1 *Una voce poco fa* - aria Rozyny z I aktu

#### 1. Kontekst dramaturgiczny

Tekst:

*Una voce poco fa  
qui nel cor mi risuonò;  
il mio cor ferito è già,  
e Lindoro fu che il piagò.  
Sì, Lindoro mio sarà;  
lo giurai, la vincerò.  
Il tutor ricuserà,  
io l'ingegno aguzzerò.  
Alla fin s'accheterà.  
e contenta io resterò  
Sì, Lindoro mio sarà;  
lo giurai, la vincerò.  
Io sono docile, - son rispettosa,  
sono ubbediente, - dolce, amorosa;  
mi lascio reggere, - mi fo guidar.  
Ma se mi toccano - dov'è il mio debole,  
sarò una vipera - e cento trappole  
prima di cedere - farò giocare.*

#### **Tłumaczenie:**

Jakiś głos niedawno  
tu w sercu mi znów zabrzmiał  
Moje serce zranione już jest,  
a Lindoro jest sprawcą tej rany.  
Tak, Lindoro będzie mój,  
przysięgam to sobie i zwycięzę.  
Mój opiekun będzie się sprzeciwiał,  
ale ja wyteżę swój spryt.  
Na koniec on pogodzi się z losem,  
a ja pozostanę szczęśliwa.  
Tak, Lindoro będzie mój,  
to przysięgam i zwycięzę.  
Jestem potulna,  
przestrzegam zasad,  
jestem posłuszna,  
słodka, kochająca,  
pozwalam mną rządzić,  
można mną kierować.  
Ale jeśli mnie dotkną tam,  
gdzie jest moja słabość,  
to będę żmiją  
i sto pułapek,  
przed poddaniem się,  
zastawię.

*Una voce poco fa* to poruszająca aria śpiewana przez Rozynę w drugiej scenie pierwszego aktu. Należy do klasycznego zestawu repertuarowego mezzosopranów, jest też jedną z podstawowych arii wykonywanych przez wiele młodych śpiewaczek, stanowiąc doskonałą okazję do zaprezentowania przez nie urody swego głosu i wcielenia się w pełną wigoru postać kobiecą. Aria jest pełna wyzwania: wymaga od śpiewaczek doskonałych umiejętności technicznych, ruchliwości i elastyczności

w realizacji rossiniowskich pasaży, precyzji artykulacyjnej gdy idzie o ozdobniki, szerokiej skali głosu dźwięcznej w niskim i wysokim zakresie, kontroli oddechowej pozwalającej zarówno na wszelkie niuansy dynamiczne ale też na wybrzmienie zwłaszcza kulminacyjnych fermat w kadencjach.

Rozyna to inteligentna, dowcipna i nieco kapryśna dziewczyna, która w arii wyraża swoje emocje i oczekiwania wynikłe z poznania studenta o imieniu Lindoro. Jest też świadoma, iż jej opiekun prawny Bartolo będzie się temu sprzeciwiał. Przecież chce dążyć do własnego szczęścia, ale jednocześnie musi stawić czoła trudnościom i wyzwaniom, jakie stawia przed nią życie. W wirtuozowskiej arii ukazuje zarazem swoje delikatne, uległe i urocze oblicze, jednocześnie demonstrując swoją determinację i inteligencję.

## **2. Analiza muzyczna**

Cavatina zaczyna się łagodnie, a potem stopniowo staje się bardziej żywa i namiętna, zgodnie ze stylem *belcanto* choć bez ścisłego podziału (klasyczna struktura uwzględniała kantylenową arię, żywszą cabalettę i brawurową strettę i oczywiście elementy tego schematu odnajdujemy w konstrukcji arii). Poprawne wykonanie wymaga dużego opanowania technicznego i elastyczności w prowadzeniu głosu, gdyż znajduje się w niej dużo tryli, nut ozdobnych i bardzo wysokich dźwięków.

Pierwszy fragment ma formę deklamacyjną, która w umiejętny sposób zostaje połączona z akompaniamentem orkiestry, pierwsza fraza wokalna zaczyna się przedtakterem, zgodnie z prozodią tekstu. Użycie triol na nieakcentowanych miarach taktu daje wrażenie pewnej niestabilności melodii, co w dokładniejszy sposób wyraża podekscytowanie czy zdenerwowanie Rozyny. Akompaniament to niskie i powolne skoki akordowe, które mogą symbolizować bicie serca bohaterki i jej wewnętrzne przeżycia. Sprawiają też, że słuchacz bardziej skupia się na jej słowach. Główna melodia zdominowana jest przez repetycję, trzydzięciową progresję wznoszącą i duże skoki, których amplituda stopniowo wzrasta wraz ze zmianą linii melodycznej. Częste użycie ozdobników i kropek dodaje muzyce rytmiczności i skoczności. Arpeggio w dół,

używane wiele razy w głównej melodii, przekazuje delikatne, liryczne emocje przepełnione smutkiem. Miękkie linie melodyczne podkreślają introspektywność utworu, wywołując u słuchaczy głębokie zamyślenie.

W końcowej części fragment śpiewany przez Rozynę zawiera wiele ozdobników, dzięki czemu melodia nabiera barw. Tego typu wariacja w żywy sposób ukazuje tęsknotę bohaterki za ukochanym i pragnienie, by jak najszybciej ujrzeć go z powrotem. Płynna i piękna melodia doskonale oddaje jej wzburzone emocje, trudność, by się uspokoić.

Następnie muzyka przechodzi do Allegro moderato i metrum 4/4, rozpoczyna się dwunastotaktowe interludium. Rozyna w pełen humoru sposób wyraża pochwałę dla samej siebie. Przy akompaniamencie fletu, pełna dumy opisuje siebie jako delikatną, pełną miłości i czułości dziewczynę. Melodia nadal składa się przede wszystkim z triol, ale rytm staje się łagodniejszy, demonstrując niuanse delikatności bohaterki.

Wykorzystane przez Rossiniego, charakterystyczne dla niego, kwieciste (koloraturowe) techniki kompozytorskie dodają postaci Rozyny humoru i psotliwości. Jednakże gdy zaczyna myśleć o ścisłym nadzorze, jakiemu poddaje ją opiekun Bartolo, jej ton staje się stanowczy i odważny. Nie jest już tą pełną słodczy dziewczyną co wcześniej, lecz pełną zdecydowania obrończynią miłości – przypomina lwicę strzegącą swojego terytorium.

W tej części wielokrotnie wykorzystywane są powtórzenia, rozpoczynanie od nieakcentowanych miar taktu, kropki, ozdobniki, i kwieciste frazy, które podkreślają inteligencję i spryt Rozyny, a także jej determinację. Jeśli chodzi o harmonię, Rossini wykorzystuje głównie akordy toniczne, aby jeszcze bardziej podkreślić desperację bohaterki.

*Una voce poco fa* to melodyjna aria przedstawiająca wewnętrzne przeżycia Rozyny poprzez umiejętną kompozycję muzyczną. Począwszy od wstępu, akompaniament skrzy się ornamentacją. Każda nuta jest niczym starannie dopracowany klejnot, mieniący się niczym bogate emocji i życia serce Rozyny.

Na szczególną uwagę zasługuje kontrast pomiędzy silnymi i słabymi fragmentami

w pierwszych trzech taktach. Na początku muzyka grana jest z niezwykłą siłą, która ma obrazować niekontrolowaną pasję Rozyny. Później, ekspresja staje się słabsza, jakby bohaterka w jednej chwili „zebrała” swoje emocje, stała się nagle bardziej introwertyczna. Następnie, ekspresja ponownie się nasila. Te szybkie przejścia między momentami słabymi i mocnymi w idealny sposób ukazują nietypowość charakteru Rozyny uwiecznioną w muzyce.

Kontrast i zmienność obecne są w całej arii, stanowią żywy obraz pełnego sprzeczności i życia charakteru bohaterki.

Część *cantabile* *Una voce poco fa* to właściwie „rdzeń” całej arii, skupia się na wewnętrznych przeżyciach Rozyny i jej dążeniu do miłości. Każda nuta i każde słowo bohaterki wypełnione jest jej oczekiwaniem i marzeniami.

Fragment *cantabile* tej arii można podzielić na dwie części, z których każda ma inny nastrój i cechy charakterystyczne. Przykład 1<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> Gioacchino Rossini *Il Barbiere di Siviglia*, opera na głos i fortepian: Ricordi, CP 131809 Tamże, s. 102

Pierwsza część (takty 1-17) *vide* powyższy Przykład 1 utrzymana w tonacji E-dur, jest tak pogodna i liryczna jak poranna bryza, która delikatnie dotyka nasze serca. Ma obrazować głęboki i pełen szczerości monolog Rozyny. Początkowa fraza rozpoczyna się od nieakcentowanej miary taktu – jest to dość nietypowy sposób na rozpoczęcie, który dodaje muzyce więcej napięcia, tak jakby Rozyna „balansowała” na krawędzi swoich emocji, bohaterka jest pełna niecierpliwości i poruszenia. Następnie przechodzimy do taktów 10-13, gdzie ów kontrast między siłą i słabością jest tak samo widoczny. Muzyka zdaje się tutaj opowiadać pewną historię, emocje Rozyny zmieniają się i wahają od podekscytowania do spokoju, panuje w nich zamieszanie, a muzyka oddaje to w doskonały sposób.

W niektórych z kolejnych nieakcentowanych miarach taktu wykorzystywane są triole (np. w taktach 3, 7 i 11), *vide* Przykład 2.<sup>172</sup>

<sup>172</sup> Tamże, s. 102-103



a vo - ce po - co fa qui - nel cor  
 lov - er's ten - der voice fills - the heart

48

ri - to è già, e - Lin - dor - fu che  
 make her choice lest - he woo - some of

a - rà, lo - giu - ra - i, la.  
 my - choice. None - shall stop me, my.

*pp* *mf*

Triole mają obrazować przyspieszające bicie serca Rozyny, podkreślać zamieszanie panujące w jej sercu.

Połączenie legato i skoków interwałowych obecnych w melodii ma symbolizować emocje Rozyny, ich wzloty i upadki. Bohaterka co jakiś czas szepcze i prawie płacze, próbując wyrazić swoją miłość do Lindoro. Niskie dźwięki smyczków i fagotu w całej pierwszej sekcji akompaniamentu pulsują cicho, symbolizując niepokój Rozyny i tworząc doskonałe echo głównej melodii. Ozdobniki i kropki w głównej melodii nadają muzyce bardziej rytmiczny charakter, są jak ekscytacja i oczekiwanie Rozyny. Użycie arpeggiów w dół (np. w taktach 10 i 14) *vide* Przykład 3

Przykład 3 <sup>173</sup>

The image shows a musical score for Example 3. It consists of two systems of music. The top system features a vocal line in treble clef with lyrics: "-do - ro - mio - sa - rà, Lin - do - ro - mio - sa - rà, -do - ro - is - my - choice. Lin - do - ro - is - my - choice." The bottom system shows piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The piano part includes dynamic markings: *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), *sf*, and *pp* (pianissimo). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

W powyższym przykładzie ukazano bardziej delikatną stronę Rozyny - sprawia, że słuchacz lepiej odczuwa jej smutek i wszystkie inne emocje.

W drugiej części *cantabile* (takty 18-30)

Przykład 4 <sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> Tamże, s. 103

<sup>174</sup> Tamże, s. 103-104

-rà, io l'ingegno aguzze-rò, al-la fins'acche-te-  
 -ject, I shall hard-ly be a-fraid. For he nev-er need de-

-rà e conten-ta io re-ste-rò. Sì, Lin-do-ro-mio-sa-  
 -lect how his lit-tle lam-b has stroyed. Yes, Lin-do-ro-is-my-

-rà, lo-giu-ra-i, la-vin-ce-rò; sì, Lin-  
 choice. None-shall stop me, my-plans-are-laid. Yes, Lin-

-do-ro-mio-sa-rà, lo-giu-ra-i, la-vin-ce-rò.  
 -do-ro-is-my-choice. None shall stop me, my plans are laid.

W powyższym przykładzie melodia staje się bardziej żywa i dowcipna, ukazuje determinację Rozyny, by przechytrzyć swojego opiekuna Bartolo i zapewnić sobie niezależność. Melodia staje się bardziej chaotyczna, pojawiają się skoki, mające oznaczać determinację Rozyny.

Przykład 5<sup>175</sup>

<sup>175</sup> Tamże, s. 104

-rò. Sì, Lin-do - ro - mio - sa -  
stroyed. Yes, Lin-do - ro - is - my -

*sf*

Synkopowane wzory rytmiczne z kropkowanymi ósemkami i szesnastkami (np. w taktach 22 i 23) dodają muzyce więcej dynamiki i wigoru, pokazując zaradność i odwagę bohaterki. Pierwsza część pierwszego fragmentu kończy się na słowach „ma”. Wcześniej, Rozyna śpiewa „io sono docile” czy „sono ubbidiente ”(akty 28-33)

Przykład 6

. Słowa te odzwierciedlają ironię obecną w wizerunku postaci Rozyny, która tak naprawdę jest bardzo sprytną kobietą. Fragment składa się głównie z ósemek i szesnastek, a rytm jest klarowny i żywy.

Przykład 6<sup>176</sup>

-rò, fa - rò gio - car. Io so - no  
you, will be on you. For I am

*leggero*

do - cile, so - no ub - bi - dien - te, mi la - scio  
gent - ly bred, as sweet as hon - ey, when I am

*rinf.* *f*

Druga część zaczyna się od „ma” (ale). Rozyna śpiewa dalej „se mi toccano dov'è il mio debole” (jeśli dotkną moich słabości). Te dwie części mają podobną melodię,

<sup>176</sup> Tamże, s. 107

a mały skok na końcu frazy wyraża wrażliwość i ostrożność Rozyny. Rossini używa w tym fragmencie kwiecistej melodii, która podkreśla słowo „vipera” (żmija), wyrażające przebiegłość Rozyny i determinację. Według tekstu utworu, bohaterka chroni swoją miłość i stanowi zagrożenie dla swoich wrogów

Przykład 7 <sup>177</sup>

108

R. *-reg - ge.re, mi fo gui - dar. Ma se mi. toc - ca.no do vè il mio*  
*gent - ly led, Don't push me 'round. For if you push me 'round, then I will*

*de - bo.le, sa.rò u.na vi - pe - ra, sa - rò, e cen.to*  
*stand my ground, I can be mean - and - nas - ty - too! I'll get you*

Przykład 7 to takty 34-40. Melodia w tej części składa się głównie z szesnastek i trzydziesto-dwójek, dzięki którym rytm staje się bardziej intensywny i gwałtowny.

Interludium orkiestrowe: przede wszystkim powtarzana jest w nim melodia z poprzedniego fragmentu, lecz przyspiesza tempo, wzrasta intensywność, co stanowi swoiste przygotowanie do następnej (drugiej) części.

Drugi fragment, podobnie jak pierwszy, zawiera pewne wariacje melodyczne i ulepszenia, które dodają utworowi ekspresji. Przykładowo, w pierwszej części drugiego fragmentu Rozyna śpiewa wysokie G, przekazując swoje emocje i manifestując żywiołowość wokalną.

Melodia zamykająca drugi fragment jest zdominowana przez wznoszące się i opadające dźwięki, czasami przeplatane przeskokami lub ornamentami. Rytm charakteryzuje się niezwykłą szybkością i złożonością, tworząc zróżnicowany i ekspresyjny efekt, który ukazuje umiejętności wokalne Rozyny jeśli chodzi o skoki i tryle, odzwierciedlając jednocześnie uczucia i osobowość bohaterki. Część ta kończy

<sup>177</sup> Tamże, s. 108

się wysokim B, który stanowi punkt kulminacyjny i zakończenie całej arii. Rossini używa również kadencji doskonałej (V-I), podkreślając stanowczość bohaterki.

Podsumowując, *cabaletta* jest pełna kobiecej pewności siebie i niezależności, wyraża złożone emocje Rozyny - miłość, determinację, odwagę, zaradność, spryt i niezłomność - za pomocą tempa, rytmu i innych zabiegów muzycznych.

W końcowej części *cantabile* ornamenty melodyczne sprawiają, że początkowo monotonna melodia staje się bardziej kolorowa, podobnie jak myśli i oczekiwania bohaterki. Wariacja ta w żywiłowy sposób obrazuje jej pragnienie lepszego życia w przyszłości. Płynność i piękno całej melodii oddaje podekscytowanie i radość Rozyny – słuchacze również czują, że nie jest ona się w stanie uspokoić.

Podsumowując, część *cantabile* tej arii ukazuje wewnętrzne zmiany w emocjach bohaterki poprzez umiejętne wykorzystanie melodii, rytmu, harmonii i innych elementów muzycznych. Niezależnie od tego, czy chodzi o spokojną i liryczną pierwszą część, czy żywą i dowcipną część drugą – w całym fragmencie można głęboko poczuć wytrwałość bohaterki w poszukiwaniu miłości i odwagę, by dążyć do niezależności.

### **3. Analiza koncepcji wykonawczej**

Koncepcję wykonawczą, pod względem wyrażanych emocji, można podzielić na kilka części:

Część początkowa: Na początku pieśni Rozyna śpiewa w sposób łagodny, można rzec „ułożony”, jak przystało na pannę „na wydaniu”, demonstrując swoją niewinność i nieśmiałość, ale też filuterny charakter. Na tym etapie konieczne jest kontrolowanie głośności i intensywności oraz wyrażanie emocji Rozyny miękkim głosem ze szlachetnością i dystynkcją.

Część narastających emocji: Wraz z rozwojem utworu emocje Rozyny stopniowo stają się coraz bardziej intensywne i są wyrażane coraz dobitniej. Ważnym zadaniem dla śpiewaczki jest nie tylko wzmocnienie ekspresji ale też znalezienie adekwatnego wyrazu dla tej ekspresji gdy idzie o krańcowe emocje: z jednej strony nadzieja,

zakochanie, marzenia, z drugiej „skrzecząca” rzeczywistość w postaci opiekuna – satrapy, czyhającego na posag. Osiąga się to poprzez zmiany dynamiczne, rubata i zawieszenia ale też niuanse artykulacyjne i barwowe.

Część kulminacyjna: W tej części Rozyna śpiewa z ogromną determinacją, wręcz wykrzykując „całemu światu”, że tak, zakochała się w Lindoro i że zamierza o niego walczyć, pokonując wszelkie przeciwności losu. W tej części należy zwrócić szczególną uwagę na podparcie oddechowe zabezpieczające realizację planu ekspresji dynamicznej, bezpieczeństwo długich fraz i ich precyzję artykulacyjną także wybrzmienie kluczowych zawiesznień i fermat.

Część końcowa: W tej części pieśni Rozyna wyraża przekonanie, że nakreślony w głowie plan działania, determinacja, która ją napędza rozwiąże wszelkie problemy, może więc już antycypować radość z przyszłego szczęśliwego zakończenia. W tym fragmencie istotne jest by brawurowość wykonania nie wymknęła się spod kontroli, by nie ucierpiała precyzja wykonania, ani szlachetność barwy.

Rozpoczynając arię należy zwrócić uwagę na przebieg rytmiczny z uwagi na kropkowane struktury pierwszej frazy. Zwłaszcza pierwsza ósemka z kropką i szesnastka, grupa która konstytuuje tempo pierwszej części wymaga precyzji wykonania, dokładnego wyliczenia długości trwania obu nut w słowie „una”. Z uwagi na dość wolne tempo należy być bardzo ostrożnym, aby nie zdwoić spółgłoski „n”. Z kolei spółgłoska „v” w „voce” ożywia tekst: nie jest to podwójna spółgłoska, ale należy jej poświęcić trochę uwagi.

Istotną rolę, co oczywiste, odgrywa poprawna wymowa włoskich słów. Trzeba też pilnować by fragmenty w niskiej tessiturze były utrzymane w wysokiej pozycji. W tej części, gdzie wyrażone są uczucia i myśli Rozyny, należy skupić uwagę na oddechu. Zwłaszcza w przypadku wykonywania fraz zaczynających się nutą forte, po której następuje opadający pasaż trzydziestodwójek. W wykonaniu wysokich dźwięków należy zadbać o pełne wykorzystanie rezonansu jamy ustnej w połączeniu z wysoką impostacją zapewniającą funkcjonowanie, wg terminologii F. Martienssen-Lohmann w „Kształceniu głosu śpiewaka, korzystanie z brzegowej funkcji fałdów głosowych,

dzięki czemu dźwięk staje się bardziej trójwymiarowy i spójny i fonacyjnie bezpieczny, zdrowy. Kreując emocje należy kontrastować śpiewane zdania, aby w pełni ukazać żywość dziewczęcego uczucia Rozyny.

Później, w *cabaletcie*, jej postać wyrażona jest jeszcze konkretniej. Główna melodia *cabaletty*, zanim została wykorzystana w *Cyruliku*, pojawiła się (z woli kompozytora) aby ukazać wojownicze intencje Arsace'a w *Aurelianie w Palmirze* potem została wykorzystana też w *Elżbiecie, królowej Anglii*. W *Cyruliku* służy ukazaniu ewolucji skrywanego przez Rozynę uczucia, które narasta by znaleźć swoją ekspozycję w pełnej determinacji deklaracji aby dać z siebie wszystko i osiągnąć swój cel. Mamy tu więc przykład melodii, która, wykorzystana w trzech bardzo różnych operach, opisuje trzy odmienne charakterologicznie postaci.

Jak podkreśliłam wcześniej aria wymaga od śpiewaczki wysokiego poziomu umiejętności i wyostrzonej percepcji. I tak np. już w pierwszej frazie śpiewaczka musi dokładnie uchwycić rytm kropkowany, a jednocześnie wydłużyć samogłoski – dzięki temu głos staje się bardziej okrągły i pełny. (*vide* Przykład 8)

#### Przykład 8<sup>178</sup>

Musical score for Rosina, showing a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "U - na vo - ce po - co fa qui - nel cor mi - ri - suo - nò; il mio / When a lov - er's ten - der voice fills - the heart and will not - fade, Then a". The score is in G major and 4/4 time. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a dotted quarter note in the left hand.

We fragmencie „e Lindor fu che il piagò” ważne jest również radzenie sobie z kropkami przy nutach, które wpływają na rytmiczną i emocjonalną ekspresję całej frazy (*vide* Przykład 9).

#### Przykład 9<sup>179</sup>

<sup>178</sup> Tamże, s. 102

<sup>179</sup> Tamże, s. 103





Ponadto, fragmenty *crescendo* i *glissando* dają wokalistce możliwość zademonstrowania swojej techniki śpiewania i umiejętności nasycenia realizowanych zadań wokalnych żywymi emocjami, co pomaga jej lepiej scharakteryzować postać Rozyny, pokazać jej czułość i pragnienia.

We fragmencie „Sì, Lindoro”, śpiewaczka musi zwracać uwagę na zmiany w sile i wysokości dźwięku. Siła to tutaj oznaczenie *forte*, które wymaga od śpiewaczki odpowiedniej głośności i oddechu, które pomogą „weszprzeć” te silne nuty.

#### Przykład 10<sup>180</sup>

Podczas śpiewania kwiecistego fragmentu „Sì, Lindoro mio sarà” śpiewaczka powinna zwrócić szczególną uwagę na legatową realizację samogłosek w grupach szesnastkowych i szybkie przejścia w spółgłoskach. Ta technika nie tylko sprawia, że głos jest przyjemniejszy dla ucha, ale także lepiej ukazuje wewnętrzne przeżycia Rozyny i zmiany w jej emocjach.

W ostatniej frazie „la vincerò” głośność powraca do *forte*, a śpiewaczka musi zwiększyć rezonans klatki piersiowej, by pokazać determinację i siłę Rozyny (*vide*

<sup>180</sup> Tamże, s. 103

Przykład 11).

Przykład 11<sup>181</sup>

The image displays two musical examples. The first example, labeled 'Przykład 11', consists of a vocal line (marked 'R.' for *Ritornello*) and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with various ornaments and a final sixteenth-note flourish. The lyrics are: '-rò; sì, Lin-do - ro - mio - sa - rà, lo gin - / laid. Yes, Lin-do - ro - is - my - choice. None shall -'. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It includes dynamic markings: *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The second example, labeled 'Przykład 12', also shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a key signature of three sharps and a 2/4 time signature. It features a melodic line with a forte (*f*) dynamic and three triplet markings. The lyrics are: '-ra-i, la - vin - ce - rò. / stop me, my - plans - are - laid.'. The piano accompaniment is in a grand staff with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *so* (sostenuto) marking.

W arii należy zwrócić uwagę na inne ważne aspekty jeśli chodzi o dykcję. Przykładowo, „s” w „Il tutor ricuserà” to spółgłoska dźwięczna, którą należy wymawiać ze szczególną ostrożnością. Podwójna spółgłoska „zz” w „io l'ingegno aguzzerò” również musi być wymawiana wyraźnie, co pomoże podkreślić zaradność i pomysłowość Rozyny. Ponadto, dwa „l” i dwa „c” w „Alla fin s'accheterà” także wymagają szczególnej uwagi, śpiewaczka musi wymawiać je dokładnie i wyraźnie (*vide* Przykład 12).

Przykład 12<sup>182</sup>

<sup>181</sup> Tamże, s. 103

<sup>182</sup> Tamże, s. 104

Il Tu-tor ri-cu-se -  
If my guardians should ob-

-rà,  
-ject,  
io l'in-gno-aguz-ze-rò,  
I shall hard-ly be a-fraid.  
al-la fins'acche-te -  
For he nev.er need de-

-rà  
-fect  
e conten-ta io re-ste-rò. &  
how his lit-tle lamb has stroyed.Y

Wreszcie, na samym końcu pierwszej części, należy zwrócić uwagę na śpiewanie fragmentu „la vincerò”: przeciągnięcie „vin” i zaśpiewanie „ce” w odpowiednim czasie, co pozwoli podkreślić silną wiarę w swoje możliwości i zarazem determinację Rozyny. Ten czysty styl śpiewania nie tylko sprawia, że melodia staje się płynniejsza, ale także pogłębia zrozumienie i identyfikację słuchacza z bohaterką (*vide* Przykład 13).

Przykład 13 <sup>183</sup>

<sup>183</sup> Tamże, s. 104



Fragment *cabaletty*, ukazujący przeplatające się emocje i kreślone przez Rozynę strategie działania,, stanowi idealne połączenie muzyki i tekstu, za pomocą którego przedstawia wewnętrzną walkę postaci. Emocja wyrażana frazą wokalną i strukturą akompaniamentu w tej części jest przemyślana, opanowana, lecz także pełna energii – podobnie jak Rozyna, która myśli o tym, jak poradzić sobie z zaistniałą sytuacją.

Pierwsza połowa wstępu do *cabaletty* pokazuje, jak Rozyna pogrążona jest w myślach i szuka sposobu na poradzenie sobie z całą sytuacją. Muzyka rozwija się dalej, a melodia stopniowo robi się coraz bardziej niespokojna – to tak, jakby Rozyna znalazła sposób na poradzenie sobie z problemem, dzięki czemu jest pełna nadziei i pewności siebie. Ta zmiana zostaje odzwierciedlona strukturze melodii, pnącej się w górze tessiturze i narastającej rozpiętości, adekwatnie do rosnących emocji Rozyny.

Tempo w *cabalettzie* jest znacznie szybsze niż we fragmencie *cantabile*, co zwiększa żywiołowość i napięcie muzyki, podkreśla determinację i odwagę bohaterki. Jednocześnie tempo tej części jest bardziej złożone i zróżnicowane. Pojawiają się szybkie nuty, takie jak triole i szesnastki, które stanowią swoisty sprawdzian umiejętności i sprawności dla śpiewaczki, a także dodają utworowi duszy i „rozrywkowości”, odzwierciedlając zaradność i spryt bohaterki.

W ostatnich nutach muzyka osiąga mały punkt kulminacyjny. Widać, że Rozyna całkowicie kontroluje sytuację, jest wręcz przepelniona spodziewanym triumfem.

Kiedy pojawia się fraza wokalna, w akompaniamencie pojawiają się dwa oznaczenia *piano*, co wymaga od śpiewaczki kontroli emocji i głośności oraz wyrażania tego, co chce zaśpiewać, w bardzo spokojny sposób. Niezwykle ważne jest umiejętna realizacja ornamentacyjnych przednutek, triol i akcentów, które nie tylko

wpływają na ogólne wrażenie utworu, ale także bezpośrednio odnoszą się do charakterystyki Rozyny.

Przykładowo, oznaczenie *diminuendo* przy słowie „docile” wymaga od śpiewaczki stopniowego zmniejszania natężenia głosu, aby pokazać posłuszeństwo Rozyny. Z drugiej strony triole w „son rispettosa” muszą być zaśpiewane bardzo wyraźnie, bez przeciągania, aby pokazać stanowczość i śmiałość Rozyny. Kiedy bohaterka śpiewa fragment „sono ubbidiente”, podwójna spółgłoska „b” musi dokładnie wybrzmieć, jako tworząca fonetyczny „rdzeń” całego słowa, ale także stanowiąca ważny muzyczny punkt w melodii. Śpiewaczka musi zwracać szczególną uwagę na wymowę i intonację tych dwóch dźwięków, aby zapewnić integralność i dokładność realizacyjną utworu (*vide* Przykład 14).

#### Przykład 14<sup>184</sup>

ROSINA

49 Io so - no do - ci - le, son ri - spet -  
I am quite well be - haved, as sweet - as

pp dolce

R. - to - sa, so - no ub - bi - dien - te,  
hon - ey. My dis - po - si - tion

Ponadto, inną istotną kwestią w tym utworze są kwestie związane z akcentowaniem. W „sono ubbidiente” akcent powinien paść na przedostatnią sylabę „-diente”. Ten akcent jest nie tylko zgodny z językiem włoskim, ale także podkreśla lojalność bohaterki. Śpiewaczka musi dokładnie uchwycić ten akcent, aby w odpowiedni sposób oddać emocje Rozyny.

Dodatkowo, oznaczenia artykulacyjne *staccato* w utworze również potęgują

<sup>184</sup> Tamże, s. 105

trudność śpiewania. *Staccato* wymaga od śpiewaczki dokładnej wymowy przy dobrym otwarciu ust – dzięki temu każde słowo jest od siebie oddzielone i kompletne.

Fragment „mi lascio reggere”, zawierający oznaczenie *staccato*, wymaga wyraźnego rozdzielania dźwięków podczas śpiewu, zwracając przy tym szczególną uwagę na słowo „reggere”, które jest akcentowane na pierwszej sylabie, oraz zdwojone „g”, które należy zaśpiewać bardzo wyraźnie. Następujące później „Mi fo guidar” również wymaga rozdzielania dźwięków, lecz kiedy fraza zostaje powtórzona, należy zaśpiewać ją legato, tworząc płynną melodię. W trakcie realizowanej na fermacie ostatniej nuty frazy, w akompaniamencie pojawia się pauza wymagająca wycucia w porozumieniu ze śpiewaczką, tworząc napięcie oczekiwania na ciąg dalszy (*vide* Przykład 15).

#### Przykład 15 <sup>185</sup>

The image displays a musical score for Example 15. It consists of two systems of music. The first system shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Italian: "sa, mi la-scio reg - ge-re, mi la-scio" and in English: "ny. For I am gent - ly bred when I am". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. The second system is marked with a 'R.' (ritardando) and shows the vocal line repeating the phrase "reg - ge-re, mi fo gui - dar, mi fo gui - dar." with English lyrics: "gent - ly led, it all de-pends on what you do." The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern, ending with a fermata on the final note.

Następujące później słowa „Ma se mi...” również muszą być śpiewane w taki „rozdzielony” sposób, szczególnie jeśli chodzi o słowo „toccato”, które jest akcentowane na sylabie „-ca-” (uwaga, przeniesiony akcent słowa!) i musi być śpiewane wyjątkowo wyraziście ze względu na podwójne „c”. Także sylaba „-bo-” w „Dov'è il mio debole” jest zaakcentowana odmiennie niż w mowie i wymaga

<sup>185</sup> Tamże, s. 106

szczególnej uwagi śpiewaczki.

Podczas śpiewania „Sarò, una vipera,,,” istotne jest to, by używać głosu piersiowego ze względu na oznaczenie *forte*, które wymaga większej siły. W przypadku następnych czterech grup ozdobników, pierwsza nuta powinna być wyjątkowo zaakcentowana, a każdą nutę trzeba śpiewać z czystością i mocą. W słowie „trappole”, „t” należy wymawiać wyjątkowo dokładnie i pamiętać o tym, by nie wymawiać tego dźwięku jako „d” (uwaga dotyczy szczególnie wykonawców chińskich).

Kwieciste fragmenty, rozpoczynające się od „farò”, również zawierają nuty staccato i śpiewając należy je całkowicie rozdzielać, aby skonstrastować je z poprzednimi częściami. W niewielkim interludium duża skala i powtórzenia nut w partii akompaniamentu pomagają zobrazować pewność siebie Rozyny i antycypowany sukces jej planu. Można zaśpiewać tę część w dowcipny, komediowy sposób, dodając motyw wyobrażanego prowokowania opiekuna Rozyny. (*vide* Przykład 16)

Przykład 16<sup>186</sup>



<sup>186</sup> Tamże, s. 106

Ponadto, melodia *cabaletty* wyróżnia się dużym bogactwem, ozdobnikami, skokami i wariacjami, dzięki czemu muzyka brzmi w bardziej ekspresyjny i zróżnicowany sposób.

Kiedy bohaterka ponownie manifestuje swoją posłusznosc, w utworze następuje wysoka nuta, która - jeśli chodzi o mezzosoprany – może stanowić spore wyzwanie. W konfrontacji z tak wysoką nutą mezzosopranistki mogą odczuwać zdenerwowanie, co czasami skutkuje zaciśnięciem głosu. Śpiewaczka powinna w tym momencie polegać na wsparciu przepony i przestrzeni głosu głowowego. Należy unikać nadmiernego wysiłku, aby utrzymać wysokie dźwięki – dzięki temu mogą być one śpiewane bardziej naturalnie. Ponieważ cała aria przepełniona jest skokami, należy upewnić się, że każda nuta wyśpiewywana jest impostacyjnie z tego samego miejsca. Wymaga to utrzymania stałej siły przepony, zamiast polegania wyłącznie na sile głosu.

Realizacja ostatniej części, wymagająca sporego wysiłku fizycznego, wymaga zwrócenia szczególnej uwagi na kontrolowanie mocy i utrzymywanie podparcia przepony, unikając jednocześnie zbyt mocnego dźwięku. Cała siła powinna być skoncentrowana na kilku ostatnich nutach, zwłaszcza na ostatniej – należy ją przedłużyć tak bardzo, jak to możliwe, aby zgrać śpiew z akompaniamentem.



Autorka bardzo docenia wersję Rozyny w wykonaniu Eliny Garanca. Śpiewa koloraturowe fragmenty naturalnie, z płynną artykulacją, miękkim i mocnym głosem. Jej głos zachowuje właściwą równowagę między wysokimi i niskimi nutami, nigdy nie brzmiąc zbyt gwałtownie. Jej kojący śpiew daje słuchaczom wrażenie, jakby to Rozyna ożyła i śpiewała nam do ucha, a emocje zawarte w operze zostają w tym wykonaniu bardzo wiernie odwzorowane.

W Metropolitan Opera zadebiutowała 12 stycznia 2008 roku, grając Rozynę w *Cyruliku sewilskim Rossiniego*. Jej występ chwalił Bernard Holland, dziennikarz i krytyk The New York Times, który powiedział:

„Nowoczesne techniki śpiewania z trudem dostosowują się do XIX-wiecznej muzyki Rossiniego, która kładzie nacisk na szybkość, lekkość i mocną artykulację. I tylko głos Garancy wybrzmiał tu z satysfakcjonującą swobodą. Wspaniale opanowała liryczne i koloraturowe fragmenty.”<sup>187</sup> Autorka niniejszej pracy, opracowując własną koncepcję wykonawczą, starała się po części nawiązać do koncepcji Garancy, jak i podążać za jej biegłością wykonawczą.

### 3.2.2 *Dunque io son... tu non m'inganni?* – duet Rozyny i Figara z I aktu opery

#### Tekst:

ROSINA

*Dunque io son ... tu non m'inganni?*

*Dunque io son la fortunata! . .*

*(Già me l'ero immaginata:*

*lo sapevo pria di te.)*

FIGARO

*Di Lindoro il vago oggetto*

*siete voi, bella Rosina.*

*(Oh, che volpe sopraffina,*

*ma l'avrà da far con me.)*

ROZYNA

Więc to ja....Nie kpisz ze mnie?

W takim razie jestem szczęśliwą dziewczyną!

(Ale już to odgadłam,

Wiedziałem to od samego początku.)

FIGARO

Jesteś słodka Rozyno,

miłości Lindoro, obiekt.

(Och, co za sprytny mały lis!

Ale będzie musiała sobie ze mną poradzić.)

---

<sup>187</sup> Ackermann, K. (2011). *Magische Momente*. op-online.de. Data dostępu: 10.01.2024

ROSINA

*Senti, senti ... ma a Lindoro  
per parlar come si fa?*

FIGARO

*Zitto, zitto, qui Lindoro  
per parlarvi or or sarà.*

ROSINA

*Per parlarmi? ... Bravo! bravo!  
Venga pur, ma con prudenza;  
io già moro d'impazienza!  
Ma che tarda, cosa fa?*

FIGARO

*Egli attende qualche segno,  
poverin, del vostro affetto;  
sol due righe di biglietto  
gli mandate, e qui verrà.  
Che ne dite?*

ROSINA

*Non vorrei...*

FIGARO

*Su, coraggio.*

ROSINA

*Non saprei ...*

FIGARO

*Sol due righe ...*

ROSINA

*Mi vergogno...*

FIGARO

*Ma di che? Ma di che? ... si sa!  
Presto, presto; qua un biglietto.*

ROSINA

ROZYNA

Ale powiedz mi, z Lindoro  
jak mam zacząć rozmowę?

FIGARO

Cierpliwości, cierpliwości i Lindoro  
wkrótce twojej obecności będzie tutaj szukać.

ROZYNA

Aby ze mną porozmawiać? Brawo! Brawo!  
Niech przyjdzie, ale ostrożnie,  
tymczasem umieram z niecierpliwości!  
Dlaczego się spóźnia? Co on robi?

FIGARO

On czeka na jakiś znak,  
biedny człowiek, twojej miłości;  
wyślij mu tylko dwie linijki  
i zobaczysz go tutaj.  
Co na to powiesz?

ROZYNA

nie powinnam...

FIGARO

Chodź, odwagi.

ROZYNA

Nie wiem...

FIGARO

Tylko dwie linijki...

ROZYNA

Jestem zbyt nieśmiała.

FIGARO

Ale dlaczego? Ale dlaczego?  
Szybko, szybko, daj mi liścik.

ROZYNA

*Un biglietto? ... eccolo qua.*

Liścik?...Oto jest.

**FIGARO**

*Già era scritto? Ve', che bestia!*

*Il maestro faccio a lei!*

*Ah, che in cattedra costei*

*di malizia può dettar.*

*Donne, donne, eterni Dei,*

*chi vi arriva a indovinar?*

*Qui verrà. A momenti*

*per parlar qui sarà.*

**ROSINA**

*Fortunati affetti miei!*

*Io comincio a respirar.*

*Ah, tu solo, amor, tu sei*

*che mi devi consolar!*

**FIGARO**

Już napisane? Ve', co za bestia!

Nauczycielu, co ja ci robię!

Ach, że w nauczycielskim fotelu ona

O złościwości może dyktować.

Kobiety, kobiety, wieczni bogowie,

kto zgadnie?

Oto ona nadejdzie. Za chwilę

By przemówić tutaj będzie.

**ROZYNA**

Szczęśliwe moje uczucia!

Zaczynam oddychać.

Ach, tylko ty, kochany, jesteś tym

która musi mnie pocieszyć!

Analiza duetu n. 7 z *Cyrulika sewilskiego*

**1. Pieśń trzyczęściowa**

Tabela nr 1

Pieśń trzyczęściowa z reprzyą							
Struktura	Część pierwsza		Część druga		Część trzecia		Zakończenie
Poszczególne części	A	A'	B	C	A''	A'''	
Takty	1-18	19-34	35-59	60-74	75-102	103-123	123-127
Tonacja	G		G-D-g-G		G		G
Formy wokalne	Część wokalna ROS						
	Część wokalna FIG						

Duet ma trzyczęściową strukturę z reprzyami, podzielony jest na część pierwszą, drugą, trzecią i zakończenie. Tempo utworu to *Allegro*, metrum 4/4. Pod względem tonacji, niniejszy utwór oparty jest o tonację G-dur, która w środkowej części utworu

ulega pewnym zmianom i fluktuacjom. Jednorodność tonalna części pierwszej i trzeciej jest dowodem na trzyczęściową strukturę tonalną duetu. Struktura partii wokalnych przebiega wg. schematu: pierwsza część jest śpiewana osobno przez dwie postacie Rozynę i Figaro, w drugiej – pojawia się dialog między nimi, a trzecia to ich klasyczny duet. Kompozytor pisząc tę arię dążył do tego, by w odpowiedni sposób zaplanować występy postaci i strukturę muzyczną.

W pierwszej części (takty 1-34), tonację ustalono na G-dur. Niniejszy fragment jest dialogiem między dwoma postaciami, z rozwiniętymi częściami wypowiedzi każdej z nich. Na początku pojawia się część wokalna Rozyny, w towarzystwie kontrastujących ze sobą oznaczeń dynamicznych *p* i *f*. W strukturze muzycznej tworzy się przypominający echo związek pomiędzy penetrującym akompaniamentem i melodią. W takcie piątym pojawia się melodyjny śpiew w koloraturowym barokowym stylu, akompaniament i część wokalna wciąż uzupełniają się nawzajem, a dynamika zaczyna być zdominowana przez *p*. Począwszy od taktu jedenastego, z całości utworu zaczyna wyłaniać się koloraturowa melodia przechodząca stopniowo od *p* do *ff* (jest to klasyczne *crescendo* Rossiniego<sup>188</sup> w akompaniamencie i części wokalne, prowadząc do małego punktu kulminacyjnego. Głos Figara pojawia się w towarzystwie zmiany w fakturze akompaniamentu w osiemnastym takcie. Ponadto, w taktach 19-24 następuje niewielka zmiana melodyczna, po której następuje powtarzający się fragment zawierający koloraturowe figuracje melodie.

Podstawowa tonacja drugiej części (takty 35-74) to również G-dur. Dwie postacie wchodzi tutaj w dialog, w którym tonacja fluktuuje (G-dur, D-dur, g-moll, G-dur), a faktura akompaniamentu jest stała (tj. Typ III, Typ IV)<sup>189</sup>. Dynamika w tej części zaczyna się od *p*, aby w takcie nr 55 zamienić się na *ff* i rozpocząć mały punkt kulminacyjny, który kończy się na akordzie I stopnia w D-dur. Następnie, w takcie 60, następuje modulacja do tonacji g-moll, z dodaniem dysonansowej dominanty septymowej, a także akordu neapolitańskiego tymczasowo przestrojonego do D-dur i seksty zwiększonej V stopnia, co powoduje zmianę tonu dialogu między dwiema

---

<sup>188</sup> The Musical Times. (1992). Vol. 133, No. 1788, February, s. 63.

<sup>189</sup> Patrz: tabela 2 faktury akompaniamentu w dalszej części tekstu

postaciami. W takcie 66 powracamy do tonacji G-dur, a śpiew Figaro nakłada się na akompaniament z wykorzystaniem oktaowych zdwojeń, następnie przechodzimy do trzeciej części, powracając do dynamiki *p*.

Trzecia część (takty 75-123) pozostaje w tonacji G-dur. Ta część kontynuuje zmienną strukturę powtórzeniową pierwszej części, melodia jest tutaj trudniejsza do zaśpiewania niż barokowa koloratura pierwszej części. Struktura melodyczna została przekształcona w taki sposób, że zawiera teraz rozłożone akordy, z kolei struktura rytmiczna zawiera dużo triol, a faktura akompaniamentu koreluje z dynamicznymi skokami partii wokalne między wysokim i niskim rejestrem. Dynamika wyrażona jest w charakterystycznym dla kompozytora, wspomnianym już *crescendo Rossiniego*. Ta sama melodia głównego motywu (np. takty 89-92) jest powtarzana czterokrotnie, stanowiąc dla śpiewaczek swoiste wyzwanie: należy bowiem opanować wykonywanie tych powtórzeń na różne sposoby. W tej części pojawiają się także tzw. *nuty pedałowe*, technika wzięta rodem z baroku, *vide* J. S. Bach w swoich fugach organowych, lub nuty burdonowe w prostych akompaniamentach barokowych. W omawianym przypadku Rossini stosuje ten zabieg np. w taktach: 83-87, gdzie mamy przedłużony V stopień w G-dur, z kolei w taktach 96-102 przedłużony I stopień G-dur, co podkreśla w utworze charakter tej durowej tonacji.

Zakończenie (takty 123-127) również utrzymane jest na nucie pedałowej G-dur I stopnia. Utwór pod względem faktury kończy się pełnym, głębokim *vibrato*. Tymczasem, w akompaniamentach instrumentów smyczkowych pojawia się tremolo, które pomaga doprowadzić utwór do punktu kulminacyjnego, a reszta instrumentów gra w pełny, głęboki sposób w dynamice *f*, zmierzając do zakończenia utworu.

## **7. Analiza melodii**

### **2.1 Główny motyw**

Przykład 1

**DUETTO**  
«ROSINA-FIGARO»

**Allegro**

Fl.  
Cl.  
*Do*  
Fg.  
Cr.  
*Sol*

*ROSINA*  
Dunque io son... tu non m'inganni?... dunque io son... la for.tu.na.ta...Già me l'e.ro im.ma.gi.

**Allegro**

Vni  
Vle  
Vc.  
Cb.

W kompozycji melodycznej tego duetu kompozytor ustanowił jako motyw interwał kwarty czystej od D do G (zaznaczony w pierwszym przykładzie), który przewija się później przez cały utwór, od rytmu kropkowanego na nieakcentowanej mierze taktu do rytmu ćwierćnutowego na akcentowanej mierze taktu, w połączeniu z interwałem kwarty czystej od D do G. Ten wznoszący się, aktywny język muzyczny wyraża podekscytowanie bohaterów.

#### Przykład 2

Fl.  
Cl.  
*Do*  
Fg.  
Cr.  
*Sol*

*ROS.*  
Sep - ti, sen - ti... ma a Lin.

*FIG.*  
me, ma l'a.vrà da far con me.

Vni  
Vle  
Vc.  
Cb.

W przykładzie nr 2 widzimy początek drugiej części utworu. Zaznaczone

w ramach fragmenty informują o ponownym użyciu schematu rytmicznego głównego tematu. Używanie tego samego motywu widać np. w taktach 41-42, 44-45, 60-61 itd., gdzie np. zachowany jest rytm, a zmieniona wysokość dźwięku, lub na odwrót. Celem tych zabiegów jest ujednoczenie materiału muzycznego.

### Przykład 3

The image shows a musical score for Example 3. It consists of two vocal parts (ROS. and FIG.) and four instrumental parts (Vni, Vle, Vo., and Cb.). The tempo is marked 'a tempo'. The lyrics for ROS. are: ".lar. Ah, tu so - lo, a mor, tu se - i che mi de - vi con - so -". The lyrics for FIG. are: "Donne, donne, eterni De - i, chi v'ar - ri - va, chi var - ri - va, chi v'arriva a indo - vi -". The instrumental parts are written in various staves, showing rhythmic patterns that correspond to the vocal lines.

Znany już nam główny motyw pojawia się ponownie w taktach 88-89 przykładu nr 3 (fragment należy już do trzeciej części utworu). Kompozytor zachowuje główny motyw przewodni, po którym pojawiają się melodyczne ozdobniki. Zachowując charakter głównego motywu, zdynamizowana repryza materiału muzycznego z pierwszej części dodaje utworowi strukturalnej jedności.

## 2.2 Koloraturowe figuracje rossiniowskiej melodyki

Muzyka Rossiniego często wykorzystywała, jak wspomniałam wcześniej, przedłużone nuty i powtarzalne motywy rytmiczne w celu nadania utworowi płynności i dodania ozdobników. Z kolei użycie koloratur i – dopuszczalne, a nawet pożądane przez Rossiniego – improwizacje w zdobieniu, dokonywane przez samych śpiewaków (najwybitniejszym przykładem jest tu współpraca Rossiniego, z wielkim tenorem i pedagogiem, Manuelem Garcia) sprawiało, że muzyka stawała się ciekawsza

i bardziej ekspresyjna.

Charakterystyczne dla twórczości Rossiniego melodie koloraturowe odnajdujemy praktycznie wszędzie, nie tylko w głosie sopranowym, ale także w pozostałych głosach żeńskich i męskich. Podczas szybkiego śpiewania pasaży lub wykonywania fraz koloraturowych należy zwrócić uwagę na spójność dźwięku i wyraźne zaznaczenie przerw między poszczególnymi nutami, zachowanie ich „rozdrobnienia”, ziarnistości. Jednocześnie, podczas śpiewania fraz koloraturowych, można (a nawet zaleca się) zmniejszyć głośność, co sprawia, że głos staje się bardziej elastyczny.

W duecie kompozytor wykorzystuje tego typu charakterystyczną koloraturę (jak w przykładzie nr 4). Ten wzór rytmiczny z długimi przednutkami, przypisanie wielu dźwięków do jednego słowa wymaga silnego oparcia w oddechu i dopracowanych technik wokalnych. Melodia jest pełna barw, dodaje świeżości odczuwanym przez słuchaczy wrażeniom słuchowym, jednocześnie pokazując kunszt techniczny wykonawcy. W melodii znajdującej się w takcie jedenastym, linia melodyczna wznosi się w górę, „zawijając się” w powtarzalnych strukturach. Po takcie dwunastym, melodia powoli opada, wzmacniając w słuchaczach uczucie niepokoju.

Generalnie klasycyzm, a później romantyzm odziedziczył i skrzętnie korzystał z wypracowanej przez barok wirtuozerii wykonawczej i kompozytorskiej. Odejście od wielogłosowości jako głównej zasady organizującej strukturę muzyczną, nie sprawiło, że kompozytorzy i wykonawcy zapomnieli o wypracowanej jakości. W dalszym ciągu, tak jak i w baroku, użycie koloratur i improwizacji sprawiało, że muzyka stawała się ciekawsza i bardziej ekspresyjna. W utworach barokowych wykorzystywano również skomplikowane tryle i wariacje w muzyce klawiszowej, wokalne i smyczkowe – dzięki czemu stawała się ona bardziej barwna i wielowymiarowa.

Barokowe melodie koloraturowe można wyrazić nie tylko za pomocą głosu sopranowego, ale także w środkowym i dolnym rejestrze głosów wokalnych. Podczas szybkiego śpiewania pasaży lub wykonywania fraz koloraturowych należy zwrócić uwagę na spójność dźwięku i wyraźne zaznaczenie przerw między poszczególnymi nutami, zachowanie ich „rozdrobnienia”, ziarnistości. Podczas śpiewania fraz koloraturowych, można zmniejszyć głośność, co sprawia, że głos staje się bardziej



elastyczny.

W duecie kompozytor wykorzystuje charakterystyczną dla siebie ornamentację koloraturową (jak w przykładzie nr 4). Ten wzór rytmiczny z długimi przednutkami, przypisanie wielu dźwięków do jednego słowa wymaga silnego oparcia w oddechu i dopracowanych technik wokalnych. Końcowym efektem jest melodia pełna barw, co dodaje świeżości odczuwanym przez słuchaczy wrażeniom słuchowym, jednocześnie pokazując kunszt techniczny wykonawcy.

#### Przykład 4

The image shows a musical score for Example 4. It features five staves: Flute (Fl.), Soprano (ROS.), Violin (Vni), Viola (Vle), and Cello/Double Bass (Cb.). The vocal line (ROS.) is the central focus, with lyrics: "l'e-roim-ma-gi-na-ta: lo-sa-pe-vo-pria-di-te, già-lo-sa". The instrumental parts (Vni, Vle, Cb.) provide accompaniment. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). The vocal line is characterized by a complex, ornamented melodic line with many notes per syllable, as described in the text.

W trzeciej części, repryzowej ponownie pojawia się zabieg, w którym pojedynczym sylabom przypisane jest kilka nut (patrz przykład nr 5).

#### Przykład 5

The image shows a page of a musical score. At the top, there is a double bar line. Below it, the vocal line for ROS. (Rossini) is shown in a treble clef. A box highlights a specific melodic phrase with the lyrics "Ah, tu so - lo, a - mor, tu - se - i - che - mi - de - vi - con - so -". Below the ROS. line is the vocal line for FIG. (Figaro) in a bass clef, with the lyrics "nar?donne,donne,eterni De - i chi v'ar.ri.va,chi v'ar.ri.va,chi v'ar.riva a indo.vi'". Below these are the instrumental parts for Vni (Violini), Vle (Violoncelli), Vo. (Violone), and Cb. (Contrabbasso), all in bass clefs. The score is written in a standard musical notation style.

Autorka chciałaby poruszyć w tym miejscu temat melodyjno-figuracyjnej charakterystyki oper Rossiniego. „Stosowane przez Rossiniego ozdobniki były krytykowane za swoją przesadność, traktowane były jak popisywanie się kompozytora. W rzeczywistości to Rossini, począwszy od utworu „Elżbieta, królowa Anglii”, wyraźnie zapisał w partyturze wszystkie ozdobniki i bardziej kwieciste fragmenty, by narzucić pewne ograniczenia na śpiewaków, którzy popisywali się swoimi umiejętnościami. Rossini szanował jednakże oczekiwania publiczności swoich czasów i był bardzo pozytywnie nastawiony do włoskiego silnego przywiązania do pięknych technik wokalnych, pozwalał więc śpiewakom na prezentowanie efektywnych sposobów śpiewu w ariach czy w *cabalettach* znajdujących się w duetach <sup>190</sup>. Charakterystyczny dla Rossiniego, lekki, figuracyjny, koloraturowy styl fraz wokalnych był dobitną cechą całej jego twórczości operowej, wyróżniając go nawet wśród równie wielkich mu Donizettiego i Belliniego, będąc przyczyną często osobnej specjalizacji w zakresie realizacji rossiniowskich partii operowych. Styl ten wybitnie sprzyjał przedromantycznej technice wokalnej, gdy rezonans piersiowy nie był priorytetem w rozwoju głosu. Dlatego właśnie w partiach wokalnych opery *Cyrulik sewilski*, przecież nie tylko, kompozytor z dużym upodobaniem i szczegółowością dodawał koloratury, by w ten sposób zaspokoić potrzeby publiczności – stawiał też

<sup>190</sup>Phillips, A. (1999). *Rossini's reform: The controversy surrounding the use of embellishment [Dissertation]*. University of Tasmania, s. 35.

jednak śpiewakom pewne wymagania dotyczące dokładności i poprawności wykonania utworu.

### **3. Cechy charakterystyczne harmonii i faktury akompaniamentu**

#### **3.1 Charakterystyka harmonii**

W operze, harmonia jest jednym z kluczowych elementów, który służy kształtowaniu postaci, przedstawianiu scenerii i tworzeniu atmosfery utworu, która dodaje bogactwa muzyce i ekspresji opery za pomocą barwy, wysokości, rytmu i progresji harmonicznego.

W omawianym duecie język harmonicznego podobny jest do innych utworów tamtego okresu z wyraźną dominacją schematu T-S-D-T. Przykładowo harmoniczna progresja części wokalnych i akompaniamentu w przykładzie nr 1, utrzymana w tonacji G-dur, z harmoniczną progresją T6-S-SII-D56, ukazuje nam główny schemat harmonicznego tej muzyki. W kolejnych taktach 8-10 kompozytor używa schematu G:D56/SII-DD-D56-T. Wprowadzając pewną dysonansowość ewokuje poczucie niecierpliwości, zwiększa napięcie dramaturgiczne.

Warto zauważyć, że w drugiej części tonacja ulega zmianie (G-dur, D-dur, g-moll, G-dur), a w języku harmonicznym dominuje progresja T-S-D7-T. Po takcie sześćdziesiątym muzyka wchodzi w tonację g-moll, a w progresji harmonicznego D-T pojawiają się akordy neapolitańskie, które wychodzą w tamtym momencie poza tonację D-dur oraz akordy V stopnia seksty zwiększonej (zob. przykład 6). Pojawienie się tych akordów spoza tonacji wzbogaca kolorystykę utworu, a jednocześnie zwiększa dramatyzm fabuły. Kontrast między dysonansowymi i współbrzmiącymi efektami dodaje dynamiki wyrażanym muzycznie emocjom.

Przykład 6

Fl. *ff*

Cl. *Do* *ff*

Fg. *ff*

Cr. *Sol* *ff*

ROS. *prei... Mi vergogno... a piacere Unbiglietto?... ee.colo*

FIG. *Solduerighe... Ma di che? ma di che? si sa! a piacere Pre. stop presto, qua il bi. glietto.*

Vni *uniti* *ff* *p*

Vle *ff* *p*

Ve. *ff* *p*

Cb. *ff* *p*

Ponadto utwór wykorzystuje technikę harmoniczną nut pedałowych, w której nuty V stopnia w G-dur i I stopnia w G-dur rozszerzają strukturę muzyki, wyznaczając punkt kulminacyjny. W przykładzie nr 7 nuta D w skoku oktawowym między głosami wiolonczeli i kontrabasu to V stopień w G-dur, a nuta pedałowa rozszerza strukturę frazową muzyki. Muzyka narasta do punktu kulminacyjnego, stopniowo się rozpędzając, ze słabo zaznaczonymi oznaczeniami dynamiki.

### Przykład 7

ROS. *se . . i che mi de . vi con . so . lar, rall. che mi de . vi, che mi de . vi con . so .*

Vni *rall.*

Vle *rall.*

Ve. *rall.*

Cb. *rall.*

## Przykład 8

The image shows a musical score for Example 8, featuring woodwinds, strings, and vocal parts. The woodwind section includes Flute (Fl.), Clarinet in D (Cl. Do), and Bassoon (Fg.). The string section includes Cello (Cr. Sol), Viola (Vle), Violin (Vni), and Contrabass (Cb.). The vocal parts are for ROSA (ROS.) and FIGARO (FIG.). The score is divided into four measures. Dynamic markings include *p* (piano), *stacc.* (staccato), and *cresc.* (crescendo). The vocal parts have lyrics in Italian: ROSA: ".lar. Sen.ti, senti.ma Lindoro..."; FIGARO: ".nar? Qui ver.rà. A mo - menti p'èr parlar.vi qui sa..".

Podobnie, w przykładzie nr 8, nuta pedałowa G wiolonczeli i kontrabasu to pierwszy stopień tonacji G-dur, a jego podtrzymanie służy uzupełnieniu fraz muzycznych.

Podsumowując, pod względem harmonicznym kompozytor buduje muzykę za pomocą technik charakterystycznych dla wczesnego romantyzmu, a w harmonii funkcyjnej oczywista jest schemat kadencyjny T-S-D-T, przy tym w niektórych miejscach pojawiają się akordy wykraczające poza tonację, zabiegi przypominające reakcję łańcuchową itd. Akordy te wzbogacają język harmoniczny pod względem barwy, a jednocześnie pełnią w muzyce funkcję strukturalną. Przykładowo, akordy w pierwszej części utworu służą głównie funkcjonalności, w drugiej części utworu akordy cechują się zmiennością, schodzeniem z tonacji, a w trzeciej części: są raczej stabilne, pojawiają się nuty pedałowe. Taki układ ukazuje logikę, która przyświecała

kompozytorowi w trakcie komponowania duetu.

Jeśli chodzi o śpiew, należy zwrócić tu uwagę na równowagę między warstwą dźwiękową harmonii a śpiewem obu wykonawców, oraz na delikatne zmiany emocjonalne, które wywołane są tymi zmianami harmonicznymi, przede wszystkim modulacje tonalne w drugiej części utworu, akordy wykraczające poza tonację. Ponadto, w trakcie analizy partytury, śpiewacy muszą zwrócić też uwagę na kształtowanie charakterystyki postaci przy zachowaniu poprawności wykonania zadanej realizacji wokalne.



### 3.2 Charakterystyka faktury akompaniamentu

Faktura akompaniamentu w operze to delikatny aspekt funkcji harmonicznej, która wzbogaca ekspresję muzyczną, zapewnia harmoniczne wsparcie dla głównego motywu utworu, a także nadaje muzyce nowych warstw, wzbogaca ją. Każdy rodzaj faktury nadaje muzyce inne emocje i atmosferę, łącząc się z częścią wokalną, kształtując przez to ogólne wrażenie, jakie wywiera na słuchaczach utwór. Odpowiednie zaplanowanie faktury akompaniamentu może podkreślić motyw i emocje utworu oraz wzmocnić muzyczny przekaz.

W tym duecie wykorzystywane są instrumenty orkiestrowe takie jak flet, klarnet, tuba i waltornia (dęte drewniane) oraz skrzypce, altówka, wiolonczela i kontrabas (smyczkowe). Faktura akompaniamentu współgra z charakterystyką melodii utworu. W tabeli nr 2 podsumowano formę faktury akompaniamentu utworu, zaznaczono pewne stałe elementy, które się w niej pojawiają. Można zauważyć, że kompozytor w pewnych fragmentach melodii stosuje konkretny rodzaj akompaniamentu, ukazując w ten sposób typową dla siebie ekspresję muzyczną. Stopniowo, w oparciu o główną melodię i aspekty harmoniczne, dochodzi do ujawnienia mnogości i bogactwa warstw muzycznych.

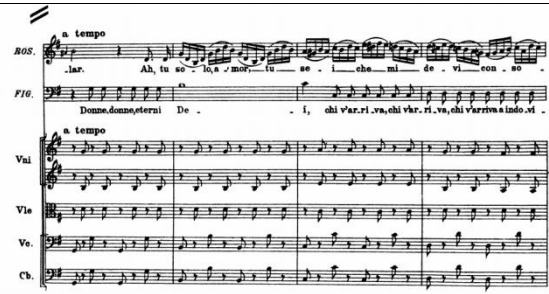

Tabela nr 2

Typ	Przykład partytury	Część	Podsumowanie
-----	--------------------	-------	--------------

		utworu	
<p>Typ nr 1</p>		<p>Cz. 1</p>	<p>Wzór rytmiczny z harmonią chóralną, z interludiami harmonicznymi, służy uzupełnieniu, ekspozycji.</p> <p>Ten fragment to początek numeru, po części deklamacyjnej, ten rodzaj akompaniamentu pełni funkcję łączącą.</p> <p>We fragmencie oznaczonym <i>p</i> występują tylko instrumenty smyczkowe, w części oznaczonej <i>f</i> dodana zostaje grupa instrumentów dętych drewnianych, dzięki której udaje się osiągnąć intensywny kontrast.</p>
<p>Typ nr 2</p>		<p>Cz. 1</p>	<p>Ten rodzaj faktury akompaniamentu pojawia się tylko wtedy, gdy zastosowana jest koloratura.</p> <p>Służy on jako harmoniczny wypełniacz tych ozdobników.</p> <p>Wiolonczele i kontrabasy grają leniwe rytmy ósemkowe w przeciwieństwie do równych ósemkowych skoków wykonywanych przez pozostałe instrumenty smyczkowe, a różnica w technice pozwala fakturze harmonicznej</p>

			podążać za melodią.
Typ nr 3		Cz. 1	Kiedy głosy wykonawców duetu spotykają się, skrzypce II, altówka, wiolonczela i kontrabas w tle harmonizują wykonując równe ósemki, a skrzypce I wykonują skoki oktawowo na słabych miarach taktu, co napędza muzykę do przodu. Co jakiś czas pojawiają się instrumenty dęte: flet I klarnet, które nakładają się na skrzypce I, tworząc kontrast w barwie dźwięku.
Typ nr 4		Cz. 2	Dochodzi do podkreślenia melodii i wzmocnienie tonu muzyki poprzez akompaniament, rytmicznie zsynchronizowany z melodią wokalną, a dźwięki nakładają się na siebie w skali oktawowej. W tym momencie tylko instrumenty smyczkowe grają zgodnie z oznaczeniem <i>p</i> . Różnica w liczbie instrumentów w dwóch różnych momentach, a także kontrasty w intensywności, różnorodności muzyki,



			dodaje napięcia.
Typ nr 5		Cz. 3	Ten rodzaj faktury akompaniamentu pojawia się tylko wtedy, gdy pojawiają się fragmenty koloraturowe, jest on swoistym wypełnieniem dla tych ozdobnych zabiegów. W przeciwieństwie do koloraturowego akompaniamentu z pierwszej części, Instrumenty smyczkowe w trzeciej grają <i>pizzicato</i> , dzięki czemu muzyka jest bardziej żywa.
Typ nr 6		Cz. 3	Obecność wszystkich instrumentów (w całości) prowadzi muzykę do punktu kulminacyjnego. Fagot, wiolonczela i kontrabas grają nisko równe ósemki, a altówka i skrzypce wykonują równe <i>vibrato</i> w szesnastkach. Flet, klarnet i róg pojawiają się w silnych miarach taktu. Dynamika muzyki stopniowo zmienia się na <i>fp</i> , rośnie napięcie.

Przygotowując własną koncepcję wykonawczą duetu Rozyny z Figaro zwróciłam szczególną uwagę na filmową adaptację *Cyrulika sewilskiego* z 1973 roku, wyreżyserowana przez Luigiho Comenciniego, z Luigim Alvą w roli hrabiego Almavivy, Hermannem Preyem jako Figarem i Teresą Berganzą jako Rozyną. Jej typ głosu to czysty mezzosopran, z dość szeroką skalą głosu - w interpretacji utworu

Berganza z dużą naturalnością, łatwością łączy dolne i środkowe rejestry z górnymi, nie tracąc jakości głosu, a trudne ozdobniki podkreślają elastyczność jej śpiewu i płynność oddechu – dzięki temu, rola Rozyny była przełomowa w całej jej karierze operowej. Wcielając się w pełną sprytu i psotliwą młodą pannę „na wydaniu”, nadaje postaci pewną czułość, a jej muzyczne umiejętności, gra aktorska i pomysłowe podejście do odgrywania tej roli dodają jej śpiewowi poetyckości i sprawiają, że postać Rozyny staje się bardziej wielowymiarowa. Tak właśnie można określić styl artystyczny Berganzy. Wykonanie Berganzy doskonale współgra z moim rozumieniem dramaturgicznym i muzycznym tego numeru. Rozyna odczuwa ogromne szczęście, gdy dowiaduje się, że to ona jest ukochaną Lindoro (przeczuwała to, ale teraz znalazła potwierdzenie: „Ale już to odgadłam, Wiedziałam to od samego początku”). Wykonując ten fragment, śpiewaczka powinna śpiewać klarownie, precyzyjnie ale z lekkością. Ważne jest, by podczas śpiewania koloraturowego fragmentu głos był lekki i „rozdrobniony”, „ziarnisty”, nie powinno się zbytnio poruszać ustami, a samogłoski mają być połączone ze sobą, dokładnie tak jak to robi Berganza. Ustawienie ust i ciała nie zmieniają się tu zbytnio, a realizacja jest pełna zwinności, lekkości ale też dumy.

Gdy kończy się fragment frazy Figara, Rozyna śpiewa: „Ale powiedz mi, z Lindoro jak mam zacząć rozmowę? Chce rozmawiać? Brawo! Brawo! Niech przyjdzie, ale ostrożnie, tymczasem umieram z niecierpliwości! Dlaczego się spóźnia? Co on robi?”. Dla wydobycia emocji podenerwowania i narastającej ekscytacji, można w tym momencie śpiewać z lekkim wydechem, utrzymując pewne rozluźnienie strun głosowych, co umożliwi dialog z Figaro cichym głosem.

We fragmencie „Nie wiem... Jestem zbyt nieśmiała. Liścik?... Oto jest”, nastrój Rozyny powinien ulegać zmianom: od nieśmiałości i udawanej niechęci do napisania listu do zadowolenia i satysfakcji, że właściwie była już na to przygotowana – ta zmiana nastroju podkreśla urok i bystrość tej postaci. Podczas „eccolo qua” można użyć rejestru piersiowego, gdy w części instrumentalnej pojawia się dynamika *forte* – fragment śpiewany w ten sposób pomoże ukazać emocje obu postaci. Najtrudniejszą technicznie częścią śpiewaną przez Rozynę w tym duecie jest „Ach, tylko ty, kochany, jesteś tym, która musi mnie pocieszyć!”. Pojawia się tu koloratura, która wymaga od śpiewaczki utrzymania pewnego, stabilnego oddechu i precyzyjnego domknięcia fałdów głosowych. W tym momencie należy utrzymać ciało w stanie podekscytowania, wypuszczać oddech stopniowo, upewniając się, że ostatnia nuta jest zaśpiewana czysto,

głowa i ciało nie powinny się zbyt poruszać.

Ponieważ instrumenty grają *pizzicato*, śpiewaczka nie musi śpiewać frazy w dynamice *forte*. Gdy utwór dobiega końca, może brakować energii i siły – w obliczu zmęczenia, dlatego należy zachować mentalny spokój, zadbać o wystarczający oddech, polegać na przeponie, której kontrola pomoże w zakończeniu.

### 3.2.3 *Ah! qual colpo inaspettato* - tercet z II aktu

Tekst:

ROSINA

Ah, qual colpo inaspettato!

Egli stesso? Oh Ciel! Che sento! Di  
sorpresa e di contento  
son vicina a delirar!

ROZYNA

Och, co za szok!

To przecież on! Boże, co ja słyszę?  
Szaleję z zaskoczenia i radości

FIGARO

Son rimasti senza fiato,  
ora muoion dal contento, guarda, guarda il  
mio talento, ...che bel colpo seppe far!

FIGARO

Zapiera im dech z zachwytu,  
umierają z radości.  
Och, jestem taki utalentowany,  
Mój spisek się uda!

CONTE

Qual trionfo inaspettato! Me felice! Oh, bel  
momento! Ah, d'amore e di contento son  
vicino a delirar!

HRABIA

Jakież to niespodziewane zwycięstwo,  
Co za szczęśliwy, cudowny moment!  
Prawie oszalałem z miłości  
I szczęścia

FIGARO

Son rimasti senza fiato:  
ora muoion dal contento.  
Guarda, guarda, guarda,  
guarda il mio talento, che bel colpo seppe  
far!

FIGARO

Zapiera im dech z zachwytu,  
umierają z radości.  
Uwaga, uwaga, uwaga!  
Jestem taki utalentowany, mój spisek się uda!

ROSINA

Mio Signor!...Ma...voi...ma io...

ROZYNA

Mój panie!...Ale...ty...ale ja...

CONTE  
Ah, non più, ben mio,  
il bel nome di mia sposa, idol mio, t'attende  
già, sì.

HRABIA  
Nie jesteś już tylko moją miłością,  
Moja ukochana, już niedługo  
Nazwę cię swoją żoną.

ROSINA  
Il bel nome di tua sposa! Oh, qual gioia al  
cor mi dà!

ROZYNA  
Nazwiesz mnie swoją żoną!  
Och, jak mnie to raduje!

CONTE  
Sei contenta?

HRABIA  
Czy jesteś szczęśliwa?

ROSINA  
Ah! mio signore!

ROZYNA  
Och, mój panie!

ROSINA e CONTE  
Dolce nodo avventurato che fai paghi  
i miei desiri! Alla fin de' miei martiri  
tu sentisti, amor, pietà.

ROZYNA i HRABIA  
Pełen słodczy węzeł małżeński,  
Ucieleśnienie wszystkich pragnień.  
Miłości, zlitowałaś się nad nami i naszym  
cierpieniem.

FIGARO  
(Nodo!) Andiamo. (Nodo!)  
Presto, andiamo. (Paghi!) Vi sbrigate.  
Lasciate quei sospir.  
Presto, andiam per carità.  
Ah! Cospetto! Che ho veduto!  
Alla porta una lanterna, due persone! Che  
si fa?

FIGARO  
(Węzeł!) Zaczniemy (Węzeł!)  
Szybko, chodźmy. (Wszystkie pragnienia!)  
Pośpieszcie się.  
To nie czas na sentymenty.  
Szybko, chodźmy już!  
Och nie! Co ja widzę!  
Przy latarni obok bramy stoją dwie osoby.  
Co robić?

CONTE  
Hai veduto...

HRABIA  
Widziałeś...

FIGARO  
Sì, signor...

FIGARO  
Tak, panie...

CONTE  
Due persone?

HRABIA  
Dwie osoby?

FIGARO  
Sì, signor...

FIGARO  
Tak, panie...

CONTE  
Una lanterna?

HRABIA  
Latarnia?

FIGARO  
Alla porta, sì, signor.

FIGARO  
Tak, przy bramie, panie.

ASSIEME

RAZEM

Che si fa? Che si fa?

Co robić?

Zitti, zitti, piano, piano, non facciamo  
confusione, per la scala del balcone, presto  
andiamo via di qua. (Vanno per partire.)

Cicho, cicho, piano, piano  
bez zamieszania, bez spóźniania,  
po drabinie, przez balkon  
szybko, chodźmy stąd.

Analiza tercetu N.16

### 1. Podwójna pieśń dwuczęściowa

Tabela nr 1

Struktura podwójnej pieśni dwuczęściowej										
Struktura		Część pierwsza <b>A</b>			Część druga <b>B</b>					
Poszczególne części	Wstęp	A-połączenie- A-połączenie- A	B	A'	C	D	C'	D'	Zakończenie	
Tempo	<i>Andante</i>				<i>Allegro</i>					
Takty	1-2	3-26	27-36	37-62	63-91	92-103	104-115	116-127	128-155	
Tonacja	F-d-F-d-C-g-F		F	F-d-F	F					
Formy wokal- ne	Część wokalna ROS									
	Część wokalna FIG									
	Część wokalna									



*Andante*, a główna tonacja opiera się o F-dur. Takty 3-10 zawierają motyw melodyczny śpiewany przez Rozynę, a w odstępach czterotaktowych powtarzane zostają zmieniane frazy. Tonalność zmienia się z F-dur na d-moll, po czym z powrotem przechodzi do F-dur, pojawia się więc zabieg paralelnych tonacji dur i moll, charakterystyczny dla epoki romantyzmu. W drugim takcie, gdy dołącza Figaro, tonacja zmienia się z d-moll na C-dur, tworząc akord V stopnia w F-dur, stanowiący przygotowanie do pojawienia się głosu Hrabiego. W taktach 13-20, gdzie główny motyw muzyczny śpiewany jest przez Hrabiego, nie pojawiają się żadne zmiany w głównej melodii, różnice występują jedynie w tekście.

W tym samym dwutaktowym fragmencie, tonacja zmienia się z g-moll na F-dur, po czym Figaro zaczyna śpiewać inny tekst do melodii tego samego motywu. W porównaniu z poprzednimi dwoma przykładami użycia motywu melodycznego, tutaj w motywie zachodzą pewne zmiany, takie jak użycie ozdobników rytmicznych - triol, dodających postaci dynamizmu.

Część środkowa (takty 27-36) opiera się na powtórzeniu akordów I i V stopnia w tonacji F-dur. Po odchodzącym od tonacji akordzie V stopnia w 32 takcie, następuje wprowadzenie do reprzy. Część wokalna opiera się głównie na wspólnym śpiewie Rozyny i Hrabiego, z fragmentami melodycznymi i recytatywami, co rozwija i rozszerza strukturę muzyczną utworu. Nie ma w tej części większych zmian tonalnych, takich jak modulacje czy odejścia od tonacji, co sprawia, że fragment daje wrażenie dłuższego przejścia.

Część repryzowa (takty 37-62) w dużej mierze utrzymana jest w tonacji F-dur. Melodia to zmieniona repryza głównego motywu. Jeśli chodzi o warstwę wokalną, pojawiają się tutaj wszystkie trzy postacie tercetu. Melodia składająca się z pytań i odpowiedzi dodaje tej części charakteru konwersacyjnego, dialogowego. Od nieakcentowanej miary taktu w takcie 44 rozpoczyna się charakterystyczny dla Rossiniego śpiew złożony z ozdobników. Rozbudowane przednutki i „zawijające się” ozdobniki tworzą efekt „instrumentalizacji” ludzkiego głosu, stanowiące wyzwanie dla śpiewaków. W 56. takcie tonacja przechodzi do d-moll, a w niższych rejestrach pojawia

się progresja frygijska d-moll. Wreszcie, w trzygłosowym chórze przypominającym chorał w taktach 61-62, fragment przypominający dźwięk rogu brzmi tak, jakby dawał słuchaczom ostrzeżenie.

Część druga B (takty 63-127) posiada dwuczęściową strukturę z powtórzeniami. Tempo to *Allegro*, a ogólna tonacja tej części oparta jest na F-dur. W taktach 63-91 to głos Hrabiego pojawia się jako pierwszy, później następuje część śpiewana przez Rozyne, a w taktach 81-82 w tym samym czasie śpiewają wszyscy trzej bohaterowie. Na początku taktu 88 pojawia się czterotaktowa melodia, gdy postaci śpiewają jednogłośnie, a główna harmonia tego fragmentu opiera się na akordzie F-dur I stopnia, jest to struktura „przejściowa” w utworze. W taktach 92-103 część trzy głosy śpiewają w gęsty, zwarty sposób. W taktach 104-127 natomiast śpiew przybiera formę trzygłosowej reprzyzy, jako że melodia w tym fragmencie to skrócone powtórzenie tego, co zostało opisane wcześniej, autorka nie będzie opisywać go tutaj w bardziej szczegółowy sposób.

Zakończenie (takty 128-155) charakteryzuje się pewną różnorodnością w strukturze, podziale na części. Po pierwsze, użycie akordów VI, II i IV stopnia, powtórzona kadencja K46-V-I oraz rozwój melodyczny charakteryzujący się powtórzonymi fragmentami motywu i dynamika *p* dodaje słuchaczom poczucia, że utwór zbliża się do końca. Natomiast widać tu również dynamiczny rozwój muzyki w zakresie śpiewu melodii przez postaci i ich styl wykonania. Dlatego opisując tę część autorka skupia się na jej aspektach tonalnych i harmonicznym, definiując ją jako zakończenie utworu.

## **2. Analiza melodii**

### **2.1 Główny motyw**

Przykład fragmentu nr 1 przedstawia początek utworu, śpiewany przez Rozyne. Melodia jest utrzymana w tonacji F-dur, a utwór rozpoczyna się od nieakcentowanej miary taktu, w którym dźwięki akordu I F-dur są rozkładane w sekwencji A-C-F (patrz



opis taktów 2-3) i dokonanie zmian w melodii, nadanie mu własnego tonu poprzez użycie ozdobników. Melodia wznosi się w górę, użyte są nuty z kropkami, po czym główny motyw obniżany jest o cztery stopnie, tworząc progresję akordu V w tonacji F-dur rozłożony na E-G-C (patrz na opis taktów 3-4). Następnie kompozytor kontynuuje użycie nut z kropkami od nieakcentowanej miary taktu, a także poszerza zakres interwałów, zwiększając długość frazy, na samym końcu przyjmując strukturę frazy 1+1+2. Druga fraza (takty 7-12) to wariacja pierwszej frazy z ozdobnikami, w której pojawia się duodecymola, a poszerzenie zakresu tonalnego dodaje napięcia melodii. Poza tym, stworzenie „dialogu” pytań i odpowiedzi między melodią motywu a partią pierwszych skrzypiec, która pojawia się na ukazanym w przykładzie fragmencie, ukazuje motyw muzyczny utworu. To przejście między *instrumentalizacją ludzkiego głosu* a nadaniem instrumentom cech głosu ludzkiego sugeruje poniekąd, że kompozytor tworzył część wokalną i instrumentalną w tym samym czasie (zamiast na przykład najpierw stworzyć melodię, a potem „dobrać” do niej część instrumentalną).

W pierwszych 26 taktach ten sam motyw melodyczny wykonywany jest oddzielnie przez trzy postacie: Rozyne, Figaro i Hrabiego. Ten układ melodyczny części wokalnej ma przygotować słuchaczy na pojawienie się postaci, jednocześnie powtarzając motyw melodyczny. Jako że słowa śpiewane przez każdego ze śpiewaków różnią się od siebie, niniejszy fragment może stanowić dla nich duże wyzwanie, a jednocześnie okazję do zaprezentowania swojego własnego stylu.

Przykład 1

Fl.  
Cl.  
Do  
Fg.  
Cr.  
Fa  
Trb.  
Si b

*ROSINA*  
**Andante**  
(Ah! qual col - po, ah! qual colpo ma spet-

Cl.  
Do  
*ROS.*  
ta - to!  
e - gli stes.so? oh ciel! che sen - to di - sor.

Vni  
Vle  
Vc.  
Cb.

Przykład 2

Cr.  
Fa

*ROS.*  
no - do avven - tu - ra - to che - fai pa - ghi imie - i - de -  
(*contraffacendo*)

*FIG.*  
(No - do,) Andia mo.

Vni  
Vle  
Vc.  
Cb.

Fragment umieszczony w drugim przykładzie to część reprzyzowa utworu (takty 37-42), zmodyfikowana reprzyza – zachowano oryginalną melodię głównego motywu i partię pierwszych skrzypiec, tworząc swojego rodzaju dialog (pytań i odpowiedzi) między *instrumentalizacją głosu ludzkiego* i nadaniem instrumentom cech głosu ludzkiego. Ponadto, dokonano również zmiany wysokości dźwięków. Zmieniona melodia głównego motywu w partii Hrabiego wzorowana była na zmienionej melodii partii Rozyny, tj. melodia na I stopniu F-dur została przesunięta w górę o kwintę czystą, tworząc melodię na V stopniu F-dur. Można zauważyć, że techniki melodyczne zastosowane w tej części są domyślną kontynuacją technik charakterystycznych dla części pierwszej. Zachowuje ona swoją podstawową formułę, posiada elementy instrumentalizacji głosu i nadaniu instrumentom cech głosu ludzkiego, a melodia rozwija się poprzez progresje w tonacji czwartego i piątego stopnia. Zabiegi te ukazują wewnętrzną logikę zawartą w dziele kompozytora.

## 2.2 Konstruowanie melodii za pomocą techniki *instrumentalizacji ludzkiego głosu*

Poniższy Przykład 3 pochodzi z taktów 46-47, gdzie można dostrzec typową dla Rossiniego melodię koloraturową. Trudności techniczne niniejszego tercetu –

w porównaniu z opisanym wcześniej duetem - polegają na interakcji między śpiewakami, równomiernej artykulacji rytmicznej i ozdobnikowym charakterze śpiewu w partiach wokalnych Rozyny i Hrabiego. Oczywiście kompozytor zwracał bardzo dużą uwagę na kwestie harmoniczne w najbardziej kluczowych pionowych sekcjach, na przykład w takcie nr 46, gdzie partie wokalne są ułożone od niskiej do wysokiej w kolejności E-G-bB (w polskiej nomenklaturze po prostu B). Łączy się to z C granym przez wiolonczelę i kontrabas w dolnym rejestrze, tworząc dominantę septymową C-E-G-bB, w tym przypadku akord V7 F-dur. Widzimy, że kompozytor w tym momencie dokonał *instrumentalizacji* wokalu, która wymaga od śpiewaka, by cały czas pamiętał o zintegrowaniu się z całą orkiestrą, zachowaniu właściwych proporcji.

### Przykład 3

The image shows a page of a musical score for Example 3. It features vocal parts for ROSA and CONTE, and instrumental parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horns (Cr. Fa.), Violins (Vni.), Viola (Vle.), Cello (Ve.), and Double Bass (Cb.). The vocal parts include lyrics in Italian. The tempo marking is "Presto, andiamo, presto, andiamo, vi sbrigate, via, lasciate quei so-spirti, via, lasciate quei so-".

### Przykład 4

W taktach 49-50 przykładu nr 4 widzimy, jak głosy Rozyny, Hrabiego i Figara w odstępie dwóch taktów imitują kanon wokalny. Melodyczna synchronizacja wysokości dźwięków z jednoczesnym brakiem synchronizacji w aspekcie metrum daje słuchaczowi uczucie świeżości. Jednocześnie można dostrzec charakterystyczne dla Rossiniego ozdobniki polegające na „zawijaniu” dźwięków, dające śpiewakowi duże pole do popisu. Akompaniament orkiestry opiera się na akordzie V7 w tonacji F-dur, a pionowa *instrumentalizacja ludzkiego głosu* przekształca się w poziomą. Ten fragment ukazuje słuchaczom kunszt kompozytora, jego wiedzę.

### 3. Cechy charakterystyczne harmonii i faktury akompaniamentu

#### 3.1 Charakterystyka harmonii

Jeśli chodzi o harmonię, w niniejszym utworze pojawiają się przeplatane paralelne tony durowe i molowe, tworząc zamiany tonów w kolejności: F-dur - d-moll - F-dur, niniejszy zabieg wzbogaca barwność zawartą w jego zmiennej melodii. Na przykład, w przykładzie nr 5, następuje zmiana od V56 w F-dur do ii-iv6 -K46-V w d-moll, a na koniec przechodzi do akordów I-IV stopnia w F-dur. Tego rodzaju harmonia w śpiewie stawia przed śpiewakami nowe wymagania dotyczące zmian barwy dźwięku w zmieniających się tonacjach, kontroli nad wyrażanymi emocjami i bardziej

głębokiego przedstawienia postaci za pomocą tekstu. Przykład 5.

The image displays two systems of a musical score. The first system includes staves for Clarinet in D (Cl. Do), Rossini's vocal line (ROS.), Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The vocal line contains the lyrics: "- ta - - to! e - gli stes.so? oh ciel! che sen - to! di - sor -". The second system includes staves for Clarinet in F (Cr. Fa), Rossini's vocal line (ROS.), Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The vocal line contains the lyrics: "- pre - - sa e - di - con - ten - - to son vi - ci - na a de - li -". The orchestral parts feature a prominent ostinato pattern in the lower registers of the strings.



Typowe dla kompozycji Rossiniego jest również posługiwanie się „przedłużanymi” dźwiękami („upartym” powtarzaniem, w tym wypadku jednego dźwięku – ostinato). Jak widać na przykładach nr 3 i 4 w niższych rejestrach partii wiolonczeli i kontrabasu widzimy powtarzaną nutę C, stopień V F-dur. Ten zabieg ma na celu wydłużenie fraz muzycznych, a jeśli chodzi o muzykę wokalną - jest częścią charakterystycznej dla kompozytora techniki koloraturowej. Głównym celem w tym harmonicznym zjawisku jest stworzenie poczucia oczekiwania, pozwalając jednocześnie śpiewakom przedstawić swoje indywidualne zdolności techniczne. Zabiegi ostinatowe napędzają emocje prowadząc do punktu kulminacyjnego.

### 3.2 Charakterystyka faktury akompaniamentu

W tym duecie wykorzystywane są instrumenty orkiestrowe takie jak: flet, klarnet, fagot, róg i puzon (jeśli chodzi o instrumenty dęte drewniane) oraz skrzypce, altówka,



wiolonczela i kontrabas (jeśli chodzi o instrumenty smyczkowe). Faktura akompaniamentu i partii wokalnych ulegają transformacji, pojawia się wspomniane wcześniej wrażenie instrumentalizacji głosu ludzkiego i dodanie instrumentom brzmienia głosu ludzkiego. W praktyce, oznacza to, że orkiestra i partia wokalna łączą się w tym samym czasie w jedno, co wzbogaca muzyczne efekty i wpływa na wymagania stojące przed śpiewakami podczas interpretacji tego utworu. W tabeli nr 2 podsumowano formę faktury akompaniamentu utworu, zaznaczono pewne stałe elementy, które się w niej pojawiają.

Tabela nr 2

T y p	Przykład partytury	Część utworu	Podsumowanie
T y p nr 1		A	<p>Wiolonczela i kontrabas grają niskie akordowe dźwięki z przewagą ósemek, podczas gdy altówka i drugie skrzypce wykonują ustalone dźwięki, a muzyka w wysokim rejestrze nakłada się na siebie. Pierwsze skrzypce współgrają z ludzkim głosem (opisane wcześniej zjawisko, gdy instrumenty brzmią jak ludzki głos) Klarinet gra harmonie z dynamiką <i>p</i>, co ubogaca dźwięk.</p>
T y p nr 2		B	<p>Róg, altówka i drugie skrzypce grają część harmoniczną, z równym <i>vibrato</i> w szesnastkach, łącząc się z kropkowanymi basami wiolonczeli i kontrabas, podczas gdy partia pierwszych skrzypiec to właściwie bardziej dekoracyjne wykończenie partii wokalne, z pewnymi dość rzadkimi melodycznymi akcentami.</p>





<p>T y p nr 7</p>		<p>C</p> <p>Instrumenty dęte drewniane i smyczkowe grają ten sam wzór rytmiczny co partia wokalna, z nakładającymi się oktavami. Jednakże róg i puzon grają harmonie blokowe. W akompaniamentcie tego fragmentu widzimy duży rozmach, poczucie jedności.</p>
<p>T y p nr 8</p>		<p>D</p> <p>Partia instrumentów smyczkowych pozostaje pusta, grają wyłącznie instrumenty dęte drewniane, tworzy się harmonia między klawetem a rogiem, nakładając się na śpiew śpiewaków tercetu. Dodaje to do utworu pewną narracyjność, wzbogacając różnorodność barwy. Śpiew postaci przypomina chorał – wykonują te same słowa do różnych melodii, tymi samymi słowami i różnymi melodiami, dodając tercetowi instrumentalnego napięcia.</p>

Jeśli chodzi o tercet, autorka pragnie wspomnieć o wersji Royal Opera House w Covent Garden w Londynie (2009 rok). W *Cyruliku sewilskim* w wykonaniu z Royal Opera House z 2009 roku dyrygował Antonio Pappano – jego dyrygentura wyróżnia się precyzyjnością i energicznością, dobrze współgra ze śpiewakami. Warto zaznaczyć, że w tej odsłonie po raz pierwszy widzimy Rozynę na wózku inwalidzkim. Czy był to celowy zabieg reżysera? Patrząc na fabułę można odnieść wrażenie, że dopuszcza takie rozwiązanie, lecz tak naprawdę było to spowodowane faktem, że grająca Rozynę Joyce DiDonato złamała nogę po zaśpiewaniu arii *Una voce poco fa* w noc premiery. Nie była jednak tego świadoma – myślała, że tylko skręciła kostkę. Dzielnie śpiewała dalej przez trzy godziny stojąc o kulach – dopiero potem udała się do szpitala. Czekало ich jeszcze pięć występów *Cyrulika*, lecz lekarz zabronił śpiewaczce stać – władze opery musiały więc zmienić aktorkę lub kazać DiDonato śpiewać na siedząco. Stojąc przed tym

dylematem, podjęły w końcu decyzję, by wystąpiła na wózku inwalidzkim. Gdy produkcja operowa napotka na tego typu problem, powinno się przeciwżyć całość spektaklu jeszcze raz. W tym wypadku nie było jednak już czasu na próby, obsada musiała improwizować na bieżąco. Na uwiecznionych nagraniach z występu widzimy więc aktorów, którzy z wprawą improwizują wykonując tę operę, tworząc pierwszą wersję *Cyrulika* z Rozyną na wózku inwalidzkim. Po tym, gdy Almaviva przyznał się, że tak naprawdę nie nazywa się Lindoro, zszokowana Rozyna odjechała swoim wózkiem do tyłu, co zgrało się w czasie z początkowymi akordami, zabieg ten ożywił atmosferę spektaklu. Na początku tego występu, Rozyna przepełniona była radością, pozytywnie zaskoczona. W czasie śpiewania „Ah qual colpo, ah! Qual colpo inaspettato”, należy zwrócić uwagę na pozycję czubka języka podczas wymawiania litery „L” - delikatnie oprzeć go na tylnej części siekaczy, by dźwięk brzmiał bardziej wyraźnie. We fragmencie „e di contento” pojawiają się elementy koloraturowe – należy w tym momencie zatrzymać wzrok w jednym miejscu i nie poruszać gardłem. Natomiast „alla fin de' miei martiri tu sentisti, amor, pietà” to najtrudniejsza pod względem techniki koloraturowej część utworu. Podczas jej śpiewania, przepona i mięśnie brzucha powinny w elastyczny, szybki sposób rozszerzać się i kurczyć, szybkie i silne rozszerzanie i kurczenie się, a głos wydobywany jest z punktu rezonansowego głowy poprzez tylną część jamy gardłowej. Należy śpiewać w żywy sposób, robić wdechy, kumulując głos i utrzymując jego ziarnistość. Na początku można ten fragment ćwiczyć trochę wolniej, głos na początku nie powinien być zbyt mocny, należy utrzymywać stabilny rytm, a potem - gdy już zaznajomimy się z tą częścią utworu - można zacząć stopniowo przyspieszać, śpiewać bardziej lekko i swobodnie.

Nie widzimy, by ciało DiDonato w jakikolwiek sposób się kołysało, ruszało, jest bardzo stabilne, pełne napięcia. Cały czas siedzi prosto na wózku inwalidzkim, co widać w linii jej ciała od brzucha, przez kręgosłup, po czubek głowy. W większości fragmentów Allegro, należy śpiewać z dynamiką *p*, ale śpiewaczka musi podkreślać artykulację dźwięków za pomocą warg i zębów, żywo poruszając ustami. To duże wyzwanie dla DiDonato, najbardziej lubianej przez publiczność odtwórczyni Rozyny. Postać ta jest silną, niezależną kobietą, która nie chce, by ktokolwiek patrzył na nią z góry. Teraz jednak, będąc na wózku inwalidzkim, wizualnie staje się „niższa” względem inscenizacji. Jak więc ukazać jej zaciekłość i siłę? Sposób, w jaki zrobiła to

DiDonato pokazuje nam, jak mocno udało się jej wejść w tę rolę i dlaczego to właśnie ona jest obecnie najbardziej popularną odtwórczynią Rozyny. DiDonato to mianowicie nie tylko mezzosopran, który doskonale opanował technikę wykorzystywania ozdobników, ale także prawdziwa aktorka, która wie, jak za pomocą swojego głosu i mimiki w doskonały sposób odegrać daną postać. Dlatego też to pozornie niedoskonałe nagranie z występu zostało opublikowane - ukazuje nam naprawdę wybitną śpiewaczkę, rodzaj występu, który nie był nagrany nigdy wcześniej. Dla DiDonato charakterystyczne jest lekkie, pełne naturalności wyśpiewywanie trudnych ozdobników, zamiast pełnego wysiłku popisywania się wirtuozerią. Jest też w stanie odpowiednio zaśpiewać główną melodię, bez nadmiernego jej „upiększania”. Jej głos charakteryzuje się niesamowitą elastycznością i wyczuciem dynamiki. Orkiestra Royal Opera House w tej wersji dodała partyturze Rossiniego żywiołowości i wirtuozerii, dając publiczności pełniejsze muzyczne doznania. Opisując szczegółowo występ Joyce DiDonato Autorka chciała podkreślić, iż w swojej koncepcji wykonawczej starała się podążać za tym doskonałym wzorem wykonania, adaptując i modyfikując detale wykonawcze adekwatnie do swojego głosu i emocjonalności. Także analiza wykonania DiDonato ilustruje problemy wykonawcze, z którymi Autorka mierzyła się podczas opracowywania swojej koncepcji wykonawczej.

## Podsumowanie

Mezzosopran jest integralną częścią świata opery, niezwykle istotnym instrumentem w palecie żeńskich głosów. Od swoich początków aż do dnia dzisiejszego, stale się zmieniał i ewoluował, stając się głosem różnych charakterystycznych ról operowych, ważnych i cenionych w historii tego gatunku. Na przestrzeni dziejów mezzosopran stał się bogatszy pod względem dramatyczności, bardziej wyrafinowany pod względem technik śpiewu, bardziej precyzyjny w dążeniu do uzyskania konkretnej barwy dźwięku oraz bardziej zróżnicowany w wykonawstwie.

Łączy szerokość i gęstość kontraltu z lekkością i urokiem sopranu. Dzięki swojej bogatej ekspresyjności, jest zdolny do portretowania szerokiej gamy zróżnicowanych postaci operowych. W niniejszej pracy przeanalizowano rolę mezzosopranową Rozyny w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego oraz spodenkową rolę Sesto w *Juliuszu Cezarze* Händla.

Na przestrzeni długiej historii muzyki, mezzosopran, jako wyjątkowy i istotny rodzaj głosu, przeszedł znaczącą drogę rozwoju. Niniejsza praca, poprzez porównanie fragmentów opery Händla i analizę historycznych wydarzeń po zakończeniu ery kastratów w operze, omawia, jak mezzosopran zyskał na znaczeniu pod wpływem romantycznej estetyki, ostatecznie osiągając swój „złoty wiek” w dziełach Rossiniego.

W niniejszej pracy opisano pochodzenie i wczesny rozwój mezzosopranu. Dzieła operowe Händla stworzyły doskonałe pole do rozwoju tego wyjątkowego głosu, którego postacie były wcześniej grane przez kastratów, kładąc tym samym podwaliny pod dalszą ewolucję mezzosopranu. Jednak, gdy w przemyśle operowym przestano zatrudniać kastratów, śpiewaczki mezzosopranowe stopniowo zaczęły ich zastępować.<sup>191</sup>

Rossini odegrał kluczową rolę w tym procesie transformacji. Rozpoznał potencjał mezzosopranu jako głosu koloraturowego, zapewniając mu szerszą przestrzeń

---

<sup>191</sup> Appelman, D.R. (1986). *The Science of Vocal Pedagogy: Theory and Application*. Indiana University Press, ISBN 978-0-253-20378-6, s. 35.

wykonawczą i większe możliwości. W dziełach Rossiniego technika i ekspresyjna siła mezzosopranu znacznie się rozwinęły, co zapoczątkowało „złotą erę” tego głosu. W tym okresie mezzosopran dysponował szeroką skalą dźwięków i zaawansowanymi technikami, umożliwiającymi śpiewaczkom wykonywanie zarówno męskich, jak i kobiecych ról. Ich bogata ekspresyjność i doskonałe umiejętności sceniczne przyniosły im status równy sopranom.

Niniejsza praca analizuje istotną pozycję mezzosopranu, zdobytą i utrzymaną w historii opery, poprzez analizę wybranych dzieł Händla i Rossiniego, kompozytorów szczególnie zasłużonych dla rozwoju i znaczenia tego głosu. Omówienie roli mezzosopranu w twórczości Händla i Rossiniego opiera się na wybranej, ważnej dla tematu bibliografii, co dodaje pracy wartości teoretycznej i praktycznej, pomagając zrozumieć rozwój mezzosopranu na przestrzeni lat.

Praca przedstawia również postaci kilku słynnych śpiewaczek, które z powodzeniem wcieliły się w różne role mezzosopranowe, wykorzystując swoją znakomitą technikę śpiewu oraz bogaty warsztat aktorski i głębokie zrozumienie portretowanych postaci. Te przykłady egzemplifikują rangę i pozycję głosu mezzosopranowego w repertuarze operowym, a także stanowią warsztatowy kontekst do przedstawionych na załączonej płycie CD koncepcji wykonawczych.

Należy mieć nadzieję, że niniejsza praca, której znaczenie przedstawiono powyżej, będzie stanowiła punkt odniesienia dla przyszłych badań i dalszej pracy związanej ze śpiewem i dydaktyką skoncentrowaną na głosie mezzosopranowym.

## Bibliografia

### Publikacje książkowe:

1. Best, T. (listopad 1985). *Handel's Chamber Music: Sources, Chronology and Authenticity*, *Early Music*, 13(4), s. 476–499.
2. Blanning, T. (2008). *The Triumph of Music*. London: Allen Lane, ISBN 978-1-84614-178-2, s. 46.
3. Bone, P. J. (1914). *The Guitar and Mandolin: Biographies of Celebrated Players and Composers for these Instruments*, London: Schott & Co., s. 141–142.
4. Borer, P. (2018). *The Sweet Power of Strings: reflections on the musical idea of dolce*, w: *Exploring Virtuositities*, red. Ch. Hoppe, Hildesheim: Olms, s. 211–240.
5. Boyden, M. (2007). *The Rough Guide to Opera 4*. Rough Guides, s. 60.
6. Burrows, D. (1994). *Handel*, Oxford: Oxford University Press, s. 1-3; 10-11, 18; 20; 29-30; 297–98.
7. Candé, R. de (2000). *Les chefs-d'oeuvre classiques de la musique*, s. 23.
8. Croce, B. (1891). *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli: Pierro, s. 298.
9. Dacier, *Le Premier Livre illustré au XVIIIe : les Fables de La Motte et les vignettes de Claude Gillot*, w: *Trésors des bibliothèques de France*, 1929, tom II, s. 14.
10. Dean, W. (1969). *Handel and the Opera Seria*, Berkeley, California: University of California Press, s. 19.
11. Dean, W., Knapp, J. M. (1995). *Handel's Operas 1704–1726*, str. 298; 483–526.
12. Dent, E. J. (2004). *Handel*, R A Kessinger Publishing, s. 2–4; 10; 63.
13. Deutsch, O. E. (1955). *Handel: A Documentary Biography*, London: Adam and Charles Black, s. 1-2; 6-8.
14. Dreyhaupt, J. C. von (1755). *Halle: Verlag des Waysenhauses*, s. 625.
15. Gallo, D. (2012). *Gioacchino Rossini: A Research and Information Guide* (second ed.). New York and London: Routledge, ISBN 978-0-415-99457-6, s. 24; 68.
16. Garfunkel, T. (1994). *On Wings of Joy: The Story of Ballet from the 16th Century to Today*, 1st ed., Little, Brown and Co., pp. 19–22, ISBN 978-0316304122.
17. Grantham, B. (2001). *Playing Commedia*. Portsmouth, NH: Heinemann, ISBN 0-325-00346-7, s. 5.
18. Gossett, P.; Brauner, P. (1997). *Rossini*. W: Holden, A. (red.), *The Penguin Opera Guide*. London: Penguin, ISBN 978-0-14-051385-1, s. 328; 331; 334; 343-344; 346; 348.
19. Harris, E. T. (2001). *Handel as Orpheus. Voice and Desire in the Chamber Cantatas.*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, s. 37.
20. Hogwood, C. (1984). *Handel*, London: Thames and Hudson, s. 21.

21. Kendall, A. (1992). *Gioacchino Rossini: The Reluctant Hero*. London: Victor Gollancz, ISBN 978-0-575-05178-2, s. 9-11; 125; 145.
22. Kerhervé, A. (red.) (2009). *Polite Letters: The Correspondence of Mary Delany (1700–1788) and Francis North, Lord Guilford*. Cambridge Scholars Publishing, s. 150.
23. Kmen, H.A. (1966). *Music in New Orleans: The Formative Years 1791–1841*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, ISBN 9780807105481, s. 97.
24. Kren, T., McKendrick, S. (red.) (2003). *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, Getty Museum/Royal Academy of Arts, s. 420–424 & passim, ISBN 1-903973-28-7.
25. Landgraf, A., Vickers, D. (2009). *The Cambridge Handel Encyclopedia*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 2.
26. Landon, H. C. R. (1984). *Handel and his World*, London: Weidenfeld and Nicolson, s. 9; 31.
27. Lang, P. H. (1966). *George Frideric Handel*, New York: W.W. Norton & Co., s. 12-16; 20-23; 25-26.
28. Lang, P.H. (2011). *George Frideric Handel* (reprint ed.). Dover Books on Music, s. 181.
29. Lendorff, *Schweizerisches Geschlechterbuch*, Basel, 4 czerwca 1913, str. 252–259.
30. Loewenberg, A. (1978). *Annals of Opera 1597–1940 (third, revised ed.)*. Totowa, New Jersey: Rowman and Littlefield, ISBN 978-0-87471-851-5, s. 643–646.
31. Mainwaring, J. (1760). *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, London: Printed for R. and J. Dodsley, s. 4–5; 15; 18; 24; 52.
32. Maitland, J. A. F.; Squire, W. B. (1890). *Handel, George Friederick*. W: Stephen, L. & Lee, S. (red.). *Dictionary of National Biography*, tom XXIV Haile–Harriott, New York: Macmillan and Co., s. 277–291.
33. Michotte, E. (1968). *Richard Wagner's visit to Rossini in Paris (1860) and An Evening at Rossini's in Beau-Sejour (Passy) 1858*. W: Weinstock, H. (red.), *Richard Wagner's visit to Rossini in Paris (1860) and An Evening at Rossini's in Beau-Sejour (Passy) 1858*, przekład Weinstock, H. Chicago: University of Chicago Press, OCLC 976649175, s. 27-85
34. Müller, E. H. (1935). *The Letters and Writings of George Frideric Handel*.
35. Nichols, R. H., Wray, F. A. (1935). *The History of the Foundling Hospital*, London: Oxford University Press, s. 13.
36. Osborne, R. (1993). *Rossini*. London: Dent, ISBN 978-0-460-86103-8.
37. Osborne, C. (1994). *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*. Portland (OR): Amadeus Press, ISBN 978-0-931340-71-0, s. 44; 52.
38. Osborne, R. (2004). *Rossini's life*. W: Senici, E. (red.), *The Cambridge Companion to Rossini*. Cambridge: Cambridge University Press, ISBN 978-0-521-00195-3, s. 11-13; 19; 153; 159; 339.
39. Osborne, R. (2007). *Rossini*, drugie wydanie. Oxford: Oxford University Press, ISBN 978-0-19-518129-6, s. 4; 24; 66; 75; 111; 146; 153; 354.

40. Osborne, R. (2007). *The Barber of Seville*. In Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. 1. London: Macmillan. s. 17–18; 311.
41. Rolland, R. (1916) [1910]. *Handel*. Tłumaczenie: Hull, A. Eaglefield. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., s. 71.
42. Rossini, Gioacchino *Il Barbiere di Siviglia*, opera na głos i fortepian: Ricordi, CP 131809
43. Rudziński, W. (1961). *Stanisław Moniuszko cz. II*. PWM Kraków, s. 337.
44. Sadie, S., Tyrrell, J. (red.) (2001). *Nobility Opera*. W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., London: Macmillan, s. 23.
45. Servadio, G. (2003). *Rossini*. London: Constable, ISBN 978-1-84119-478-3, s. 46; 92; 95; 100; 109; 128–129; 133; 137; 140-141; 157; 214; 217; 222.
46. Schoelcher, V. (1857). *The Life of Handel*. Przeł. Lowe, J., London: Robert Cocks & Co., s. 4-7.
47. Strohm, R. (2008). *Essays on Handel and Italian Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 93–105.
48. Weinstock, H. (1968). *Rossini: A Biography*. New York: Knopf, OCLC 192614, s. 54; 366.
49. Young, P. M. (1966). *Handel*. New York: David White Company, s. 56; 60.

#### **Prace dyplomowe:**

Phillips, A. (1999). *Rossini's reform: The controversy surrounding the use of embellishment [Dissertation]*. University of Tasmania, s. 35.

#### **Publikacje w czasopismach:**

1. Adams, A. K. & Hofestädt, B. (2005, sierpień). *Georg Händel (1622–97): The Barber-Surgeon Father of George Frideric Handel (1685–1759)*, *Journal of Medical Biography*, 13(3), s. 142–149.
2. Appelman, D.R. (1986). *The Science of Vocal Pedagogy: Theory and Application*. Indiana University Press, ISBN 978-0-253-20378-6, s. 35.
3. Charlton, D.; Trevitt, J. (1980). *Paris §VI: 1789–1870*. In Sadie, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14. London: Macmillan, pp. 208–219. ISBN 978-0-333-23111-1, s. 214.
4. Marvin, R. M. (czerwiec 1999). *Musique anodine; Album italiano by Gioacchino Rossini, Marvin Tartak*. *Notes*. Druga seria. 55 (4): 1005–1007. JSTOR 899629, s. 1006.
5. McGeary, T. (listopad 2009). *Handel as art collector: art, connoisseurship and taste in Hanoverian Britain*. *Early Music*, Oxford University Press, tom 37, nr 4, str. 533–576.
6. Prod'homme, J. G. (styczeń 1931). *Rossini and His Works in France*. *The Musical Quarterly*. 17 (1): 110–137. doi:10.1093/mq/xvii.1.110. JSTOR 738643, s. 118.



7. Ricciardi, S. (2003). *Gli oratorii di Haydn in Italia nell'Ottocento*. II Saggiatore Musicale, tom 10, nr 1, str. 23–61. JSTOR 43029, str. 56.
8. Sommer, S.T. (1992). *New York*. W: Sadie, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*, tom 3. London: Macmillan, s. 585–592
9. *The Musical Times*. (1992). Vol. 133, No. 1788, February, s. 63.

### Netografia:

1. Ackermann, K. (2011). *Magische Momente*. op-online.de. Data dostępu: 10.01.2024
2. Hicks, A. (2013). *Handel, George Frideric*, Grove Music Online, Oxford University Press, doi:10.1093/gmo/9781561592630.article.40060, ISBN 978-1-56159-263-0, dostęp 10 stycznia 2024.
3. Gossett, P. (2001). *Rossini, Gioacchino (Antonio)*. Grove Music Online. Oxford University Press, s. 23.
4. Hicks, A. (2013), *Handel, George Frideric*, Grove Music Online, Oxford University Press, s. 10.
5. Penrose, J. (listopad 2017). *Rossini's Sins*. *The New Criterion*. Link do artykułu: <https://newcriterion.com/article/rossinis-sins/>, Dostęp: 10.06.2024
6. Metopera. Link: <https://www.metopera.org/discover/artists/mezzo-sopranos/isabel-leonard/>, Data dostępu: 20.12.2023
7. Gramophone. Link: <https://www.gramophone.co.uk/review/handel-giulio-cesare->, Data dostępu: 20.12.2023
8. *Angielskie tłumaczenie Biblii na zamówienie Króla Jakuba I w 1604 roku, na potrzeby Kościoła anglikańskiego*. Link: <https://www.bbc.co.uk/teach/ten-pieces/KS2-george-frideric-handel-zadok-the-priest/znrkmm>, Data dostępu: 12.02.2024
9. Chongqing Ribao. Link: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1774591411629617480&wfr=spider&for=pc>, Data dostępu: 12.05.2024
10. *Giulio Cesare*. Handel House Museum. Dostęp 6 lutego 2024. .
11. *John Frederick Lampe*. Edinburgh World Heritage. 15.10.2018. Link: <https://ewh.org.uk/iconic-buildings-and-monuments/john-frederick-lampe/> Dostęp 7 lutego 2024. s.2.
12. *Synopsis of Arianna in Creta*. Handelhouse.org. Dostęp 2 marca 2024.

### Obrazy i zdjęcia:

1. Obraz autorstwa Balthasara Dennera. Link do obrazu: [https://en.wikipedia.org/wiki/George\\_Frideric\\_Handel#/media/File:George\\_Frideric\\_Handel\\_by\\_Balthasar\\_Denner.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/George_Frideric_Handel#/media/File:George_Frideric_Handel_by_Balthasar_Denner.jpg), Dostęp: 15.10.2023
2. Autor zdjęcia: Lumu. Link do zdjęcia: [https://en.wikipedia.org/wiki/George\\_Frideric\\_Handel#/media/File:George\\_Frideric\\_Handel\\_baptismal\\_register.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/George_Frideric_Handel#/media/File:George_Frideric_Handel_baptismal_register.jpg), Dostęp: 15.10.2023

3. Zdjęcie autorstwa: Andreas Praefcke. Link do zdjęcia:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/George\\_Frideric\\_Handel#/media/File:Halle\\_Händelhaus\\_2012.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/George_Frideric_Handel#/media/File:Halle_Händelhaus_2012.jpg), Dostęp: 15.10.2023
4. Zdjęcie autorstwa: White shark. Link do zdjęcia:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/George\\_Frideric\\_Handel#/media/File:Dom\\_Halle.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/George_Frideric_Handel#/media/File:Dom_Halle.jpg), Data dostępu: 20.12.2023
5. Autor obrazu: Paul Heinecken. Link do obrazu:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/George\\_Frideric\\_Handel#/media/File:Hamburgs\\_Oper.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/George_Frideric_Handel#/media/File:Hamburgs_Oper.jpg), Data dostępu: 28.10.2023
6. Zdjęcie autorstwa: Étienne Carjat. Link do zdjęcia:  
[https://it.wikipedia.org/wiki/Gioacchino\\_Rossini#/media/File:Composer\\_Rossini\\_G\\_1865\\_by\\_Carjat.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Gioacchino_Rossini#/media/File:Composer_Rossini_G_1865_by_Carjat.jpg), Data dostępu: 16.11.2023
7. Autor obrazu: Vincenzo Rasori. Link do obrazu:  
[https://it.wikipedia.org/wiki/Gioacchino\\_Rossini#/media/File:Giuseppe\\_Rossini\\_\(father\\_of\\_Gioacchino\\_Rossini\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Gioacchino_Rossini#/media/File:Giuseppe_Rossini_(father_of_Gioacchino_Rossini).jpg) Data dostępu: 20.12.2023
8. Autor obrazu: Vincenzo Rasori. Link do obrazu:  
[https://it.wikipedia.org/wiki/Gioacchino\\_Rossini#/media/File:Anna\\_Rossini\\_\(mother\\_of\\_Gioacchino\\_Rossini\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Gioacchino_Rossini#/media/File:Anna_Rossini_(mother_of_Gioacchino_Rossini).jpg) Data dostępu: 20.12.2023
9. Autor obrazu: Alexandre Fragonard Link do obrazu:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Gioacchino\\_Rossini#/media/File:Alexandre\\_Fragonard\\_-\\_Scène\\_de\\_L'orage\\_\(Barbier\\_de\\_Séville\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Gioacchino_Rossini#/media/File:Alexandre_Fragonard_-_Scène_de_L'orage_(Barbier_de_Séville).jpg), Data dostępu: 12.02.2024
10. Autor obrazu: Charles Motte. Link:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Gioacchino\\_Rossini#/media/File:Charles\\_Motte\\_-\\_Rossini\\_et\\_Georges\\_IV\\_-\\_la\\_soirée\\_de\\_Brighton.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Gioacchino_Rossini#/media/File:Charles_Motte_-_Rossini_et_Georges_IV_-_la_soirée_de_Brighton.jpg), Data dostępu: 20.12.2023
11. Autor obrazu: Horace Vernet, Link:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Gioacchino\\_Rossini#/media/File:OlympePélessierStudy.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Gioacchino_Rossini#/media/File:OlympePélessierStudy.jpg), Data dostępu: 20.11.2023
12. Autor obrazu: Dubois, Link:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Gioacchino\\_Rossini#/media/File:Le\\_comte\\_Ory\\_-\\_Dubois\\_&\\_chez\\_Martinet\\_-\\_Final\\_scene.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Gioacchino_Rossini#/media/File:Le_comte_Ory_-_Dubois_&_chez_Martinet_-_Final_scene.jpg), Data dostępu: 15.11.2023
13. Fotograf anonimowy. Link do zdjęcia:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Gioacchino\\_Rossini#/media/File:Rossini\\_7.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Gioacchino_Rossini#/media/File:Rossini_7.jpg), Dostęp: 1.12.2023
14. Autor obrazu: John Vanderbank, Link:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Giulio\\_Cesare#/media/File:Senesino,\\_Cuzzoni,\\_Berenstadt.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/Giulio_Cesare#/media/File:Senesino,_Cuzzoni,_Berenstadt.JPG), Data dostępu: 15.11.2023
15. Autor: nieznanym. Link do zdjęcia:  
<http://cul.huanqiu.com/article/9CaKrnKihPT>, Dostęp: 5.02.2024
16. Autor: nieznanym. Źródło zdjęcia:  
<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1774591411629617480> Data dostępu: 12.02.2024