

**UNIWERSYTET MUZYCZNY
FRYDERYKA CHOPINA**

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Li Lantao

**Baryton lirico - spinto jako przykład szerokiej
specyfikacji przyporządkowania głosu do ról
komediowych, dramatycznych i lirycznych. Analiza
wybranych fragmentów w heurystycznym odniesieniu
do wymogów kreacji scenicznej i wokalne w oparciu
o postaci z oper G. Rossiniego, G. Donizettiego, G.
Verdiego. R. Leoncavallo, G. Pucciniego**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

Prof. dr hab. Roberta Cieśli

Warszawa 2024

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

Data..... Podpis promotora pracy.....

Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „...*tytuł pracy* (Baryton lirico - spinto jako przykład szerokiej specyfikacji przyporządkowania głosu do ról komediowych, dramatycznych i lirycznych. Analiza wybranych fragmentów w heurystycznym odniesieniu do wymogów kreacji scenicznej i wokalne w oparciu o postaci z oper G. Rossiniego, G. Donizettiego, G. Verdiego. R. Leoncavallo, G. Pucciniego”) 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

I Geneza tematu, cel badań i ich znaczenie	5
1.1 Geneza tematu	5
1.2 Historia rozwoju barytonu	6
1.3 Przykłady partii operowych, zgodne z założoną tezą pracy	8
1.4 Rodzaje barytonu	10
1.4.1 Baryton liryczny	11
1.4.2 Baryton verdiowski	12
1.4.3 Baryton dramatyczny	14
1.4.4 Bariton-Martin	16
1.4.5 Baryton jasny (Baritono leggero lub Baritono chiaro) /Spielbariton)	17
1.4.6 Kavalierbariton	19
1.4.7 Bass-Baryton	20
1.5 Cele badawcze	21
1.6 Znaczenie badań	21
1.7 Przegląd literatury	23
1.7.1 Opracowania poświęcone wybranym dziełom operowym	24
1.7.2 Literatura poświęcona analizie partii barytonowych lub ich arii w wybranych operach	27
1.7.3 Badania odnoszące się do kompozytorskich stylów muzycznych czterech wybranych oper oraz literatura dotycząca wpływu ich na twórczość operową tamtych czasów	31
1.7.4 Opracowania dotyczące rozwoju opery europejskiej w XIX wieku i wpływu ówczesnych kompozytorów na rozwój Bel canto	33

1.8 Metodyka badań	34
1.8.1 Metoda badania tekstów źródłowych	35
1.8.2 Metoda analizy	35
1.8.3 Metoda praktyczna – wnioski na bazie własnych doświadczeń wykonawczych ...	36
II Różnorodność charakterów ról barytonowych w wybranych operach	37
2.1 Opera komiczna Rossiniego <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Cyrulik sewilski) i analiza postaci Figara.....	37
2.1.1 Gioacchino Rossini – sylwetka kompozytora	37
2.1.2 Opera <i>Il barbiere di Siviglia</i>	38
2.1.3 Figaro, główna postać z opery <i>Il barbiere di Siviglia</i>	40
2.1.4 Analiza muzyczna arii "Largo al factotum della città"	41
2.2 Opera Verdiego <i>Falstaff</i> i analiza postaci Forda	72
2.2.1 Fabuła opery <i>Falstaff</i> w zarysie.....	72
2.2.2 Aria Forda – analiza muzyczna „E sogno o realta”	73
2.3 Porównanie charakterystyki postaci Figara i Forda	81
2.4 Opera Donizettiego <i>Lucia di Lammermoor</i> – czarny charakter Enrico.....	86
2.4.1 Charakterystyka opery <i>Lucia di Lammermoor</i>	86
2.4.2 Postać Enrico w operze <i>Lucia di Lammermoor</i>	87
2.4.3 Analiza arii Enrico „Cruda funesta smania”	89
2.5 Analiza postaci hrabiego Luny z opery <i>Il trovatore</i> Verdiego	95
2.5.1 Zarys powstania dzieła <i>Il trovatore</i>	95
2.5.2 Analiza arii Conte Luna „Il balen del suo sorriso”	96
2.6 Porównanie charakterystyki obu postaci – Enrico, Conte Luna.....	108
2.7 Charakterystyka postaci ojca Giorgio Germonta z opery <i>La Traviata</i> G. Verdiego ...	111
2.7.1 Zarys treści opery	111

2.7.2 Analiza arii „Di Provenza il mar il suol”.....	112
2.8 Analiza postaci Gianni Schicchi z opery Gianni Schicchi G. Pucciniego.....	121
2.8.1 Charakterystyka opery.....	121
2.8.2 Charakterystyka głównej postaci.....	121
2.8.3 Analiza arii „Era uguale la voce” partii Gianni Schicchi	122
2.8.4 Porównanie charakterystyki obu postaci	138
2.9 Analiza postaci Silvio w operze R. Leoncavallo <i>I Pagliacci</i>	140
2.9.1 Opera werystyczna – istota dzieła filozofii realizmu	140
2.9.2 Fabuła, tło twórcze i sylwetki postaci	141
2.9.3 Analiza duetu Neddy i Silvio.....	143
2.10 Analiza postaci Franka z opery Edgar G. Pucciniego	151
2.10.1 Charakterystyka opery Edgar	151
2.10.2 Analiza arii Franka „Questo amor, vergogna mia”	151
2.11 Porównanie obu postaci.....	158
III Kluczowe znaczenie charakterów ról barytonowych na rozwój fabuły i ekspresji muzycznej na przykładzie wybranych dzieł.....	162
3.1 Analiza treści tematów wybranych oper i motywów muzycznych partii barytonowych	162
3.1.1 Złoczyńcy	162
3.1.2 Ojciec lub autorytatywna postać.....	164
3.1.3 Role komediowe.....	166
3.1.4 Postacie miłosne	168
3.2 Znaczenie interpretacji barytonowych postaci w operze z punktu widzenia rozwoju konfliktów dramatycznych	170
3.2.1 Złoczyńcy – wymogi interpretacyjne	170

3.2.2 Ojciec lub postać autorytatywna – wymogi interpretacyjne.....	171
3.2.3 Postacie miłosne – wymogi interpretacyjne	172
3.2.4 Role komediowe – wymogi interpretacyjne	173
3.3 Role społeczne ucieleśniane w operach przez postacie barytonowe w wybranych działach operowych.....	174
3.3.1 Złoczyńcy – rola społeczna	174
3.3.2 Ojciec lub postać autorytatywna – rola społeczna.....	175
3.3.3 Postacie miłosne – rola społeczna	175
3.3.4 Role komediowe – rola społeczna	176
IV. Wskazówki dla młodych chińskich śpiewaków barytonowych	178
4.1 Zrozumienie charakterystyki postaci.....	180
4.2 Opanowanie języka postaci	181
4.3 Szacunek dla różnic kulturowych.....	181
4.4 Regulacja tonu i barwy	181
4.5 Ekspresja postawy i gestów	182
4.6 Hierarchiczne wyrażanie emocji	182
4.7 Pokonywanie różnych przeszkód powinno odbywać się poprzez codzienne treningi	183
Podsumowanie.....	184

I Geneza tematu, cel badań i ich znaczenie

1.1 Geneza tematu

Jako ważna forma sztuki performatywnej w ciągu czterystu lat swojego rozwoju opera posilkowała się zarówno wydarzeniami historycznymi, jak i też literaturą. Nierzadko libretto było samodzielным dziełem, wizją, która nie miała swojego odpowiednika literackiego. W bogactwie wątkowym pojawiało się szereg postaci, którym kompozytorzy przyporządkowali różne głosy. Powstałe w tym czasie utwory zawierają wiele wspaniałych ról kobiecych jak: Violetta z *La Traviata*, Leonora z *Il Trovatore*, Łucja z *Lucia di Lammermoor*, Nedda z *I Pagliacci*, Lauretta lub Zita z *Gianni Schicchi*, Tigrana z *Edgar*, Alice z *Falstaff* czy Rosina z *Il barbiere di Siviglia*. Wszystkie one znane są nie tylko z powodu kreacji scenicznych, ale też dzięki wymagającym i pełnym blasku ariom. W wymienionych operach, oprócz bardzo efektownych ról kobiecych, są również, nie mniej znaczące z punktu widzenia rozwoju fabuły, role męskie. Jak powszechnie wiadomo, głosy męskie w operze można podzielić na trzy kategorie: tenor, baryton i bas. Tenor jest głosem wysokim, o jasnym, pięknym i sugestywnym dźwięku, najlepiej pasującym do ról romantycznych amantów i idealistycznych młodzieńców. Zazwyczaj są to postacie pozytywne, choć zdarzają się wyjątki jakim jest np. Książę z opery G. Verdiego *Rigoletto*. Bas ma brzmienie głębokie o bogatej barwie. Pasuje on do ról starszych mężczyzn, ojców i dostojnych władców, obdarzonych mądrością i doświadczeniem życiowym. Baryton stanowi również bardzo ważny typ głosu w operze i wiele ról napisano właśnie z myślą o nim, toteż stał się on obiektem żywego zainteresowania zarówno śpiewaków, jak i badaczy. Głos ten ma w

operze ogromne znaczenie z punktu widzenia rozwoju fabuły i konfliktów dramatycznych. Z biegiem lat i zapotrzebowaniem kompozytorzy zaczęli odkrywać, że baryton, jako głos pośredni pomiędzy tenorem i basem, charakteryzuje się szerszym zakresem, barwa jego zaś może mieć zarówno blask bliski tenorowi, jak i łagodny, stabilny, niski, bliższy basowi. W operze role barytonowe charakteryzują się często złożonym charakterem i jako takie, odgrywają ważną rolę w budowie konfliktów dramatycznych. Tak jest w przypadku Giorgio Germonta, ojca z opery G. Verdiego *La Traviata*, wpływającego na relacje miłosne Alfreda i Violetty, podobnie jest z Enrico, starszym bratem Lucji, który podążając za dumą i własnymi korzyściami poświęca życie tytułowej bohaterki Lucji w operze G. Donizettiego *Lucia di Lammermoor*, czy Silvio, kochankiem Neddy z opery R. Leoncavallo *I Pagliacci*, doprowadzającym do finałowego dramatu. Nie tylko w dramatach znajdujemy kluczowe postacie. Cyrulik Figaro z opery G. Rossiniego *Il barbiere di Siviglia* jest siłą napędową akcji fabuły.

1.2 Historia rozwoju barytonu

Prawdopodobnie najstarsze, historyczne wzmianki o barytonie znajdziemy u Johna Dowlanda (1563-1626, angielskiego kompozytora, śpiewaka i wykonawcy muzyki na sulforatum¹). W jego tłumaczeniu traktatu „O praktyce muzycznej” z 1609 roku ("Musicae activae micrologus" – ang.tytuł), określił on podstawę jako najniższą partię utworu wokalnego, jednocześnie wyraźnie określając głęboki głos wykonujący tę partię

¹ Sulforatum - Lutnia to instrument strunowy szarpany z zakrzywionym gryfem, używany w Europie od czasów rzymskich do okresu baroku (The lute is a curved-neck plucked string instrument used in Europe from the Roman to Baroque periods)

harmoniczną jako "Baritonus"². Pod koniec XVIII wieku spadła popularność kastratów³. Na początku XIX wieku, pod wpływem Rewolucji francuskiej, niehumanitarne praktyki kastracji zostały ostro skrytykowane i potępione przez wszystkie narody Europy. W 1878 roku papież Leon XIII zakazał Kościołowi zatrudniania kastratów. Oficjalny koniec nastąpił w 1903 roku, kiedy Pius X ogłosił: „Ileż pożądanego jest zatrudnianie wysokich głosów sopranów i kontraltów, partie te muszą być wykonywane przez chłopców zgodnie z najdawniejszym zwyczajem Kościoła”⁴. Wynikiem tego był koniec epoki kastratów i ich hegemonii na scenie operowej. Zaistniała zatem potrzeba wyszkolenia licznej rzeszy śpiewaczek i śpiewaków, którzy mogliby grać żeńskie i męskie role operowe. Efektem był bezprecedensowy wzrost statusu śpiewaków płci męskiej, zwłaszcza barytonów. Po Rewolucji francuskiej zmianie uległy również koncepcje estetyczne. Nie chciano już oglądać monotonnych widowisk z XVII i XVIII wieku o treści mitologicznej czy staromodnych, dworskich historii miłosnych. Widzom znudziły się także wyrafinowane popisы techniki wokalne, służącej tylko wykonawcom. Dawne libretta i techniki wokalne nie współgrały z wielką orkiestrą, która coraz częściej stanowiła ważny element przekazu fabuły. Potrzeba było nowej, lepszej techniki śpiewu, większej siły głosu, a nade wszystko - większej ekspresji dramatycznej. Powstanie Opera Grande przyczyniło się do jeszcze większego wzrostu znaczenia barytonu, który przestał już być partią drugoplanową. Następował

2 Traktat ten został napisany w 1517 roku przez niemieckiego badacza muzyki Ornithoparcus Andreas (1490-?).

3 Castrato po włosku oznacza kastrata. W dziedzinie muzyki wokalne odnosi się do śpiewaków płci męskiej śpiewających głosem chłopięcym; z powodu kastracji nie przechodzili mutacji, czyli śpiewaków - kastratów.

4 <https://organicindiatoday.com/pl/co-to-by%C5%82-kastrat-i-jak-brzmia%C5%82/>

także rozwój techniki wokalne. Użycie romantycznej techniki⁵, która w wymagała większego zakresu użycia rezonansu piersiowego, pozwalała na wydawanie dźwięków donośniejszych, ale też bardziej „metalicznych” i „brylantowych” w brzmieniu. Technika ta sprawiła, że baryton nabrał nowego, niespotykanego dotąd brzmienia i zachwycił widownię. Gra sceniczna i śpiew stały się równoważnymi elementami opery, a technika wokalna miała odtąd służyć rozwojowi fabuły. Baryton w operze stawał się stopniowo się symbolem „nowej męskości” okresu romantyzmu.

1.3 Przykłady partii operowych, zgodne z założoną tezą pracy

Rzeczywistość opery włoskiej w XIX wieku odbiegała nieco od kierunku radykalnie romantycznego, jaki obserwujemy w muzyce niemieckiej i francuskiej. Przyczyną były tu przede wszystkim ruchy narodowe, a także włoskie upodobania estetyczne wraz z bogatą tradycją. Co znamienne we Włoszech bardzo silnie zaznaczana była różnica pomiędzy operą poważną a komiczną. Wraz z pojawieniem się i rozwojem idei romantyzmu, również we Włoszech coraz powszechniejsze stały się dążenia do reformy gatunku. Poświęcano coraz więcej uwagi dramatyzmowi w muzyce oraz realizmowi fabuły. Porzucono wątki mitologiczne na rzecz realistycznych wydarzeń, bliskich prawdziwemu życiu ówczesnych ludzi. Choć nadal przywiązywano dużą

⁵ Gilbert Duprez (1806–1896) – francuski tenor, który przeszedł do historii jako pierwszy śpiewak wykonujący słynne **wysokie C w rejestrze piersiowym**, co miało miejsce w 1837 roku w operze *Wilhelm Tell* Gioacchina Rossiniego. Jego nowatorska technika wzbudziła ogromne emocje – od zachwyty po kontrowersje – i zapoczątkowała nową epokę w śpiewie operowym, otwierając drogę do współczesnego rozumienia bel canto.

wagę do techniki wokalne, zwrócono większą niż dotychczas uwagę na kreację psychologiczną postaci.

To właśnie Rossini (1792-1868) wskrzesił włoską operę, swoimi dziełami *Il barbiere di Siviglia* i *Guillaume Tell*. Innym ważnym kompozytorem operowym pierwszej połowy XIX wieku był Gaetano Donizetti (1797-1848), do którego najbardziej reprezentatywnych oper należą *Lucia di Lammermoor*, *L'Elisir d'Amore*, *Don Pasquale*, *La Favorita* i *La Fille du Régimente*. W połowie XIX wieku Giuseppe Verdi (1813-1901) zapoczątkował nowy okres rozkwitu opery włoskiej. Jego główne dzieła to *Rigoletto*, *Il trovatore*, *Aida*, *Otello*, *La Traviata* i *Falstaff*. „Kariera artystyczna Giuseppe Verdiego to właściwie historia muzyki włoskiej 50 lat po Donizettim”⁶.

Po zjednoczeniu Włoch w 1870 roku zakończył się również włoski ruch narodowowyzwoleńczy. W świadomości społeczeństwa patriotyzm i bohaterstwo ruchu narodowowyzwoleńczego straciły na znaczeniu, dlatego w literaturze i sztuce połowy XIX wieku pojawił się antyromantyczny styl realistyczny, zwany verismo (weryzm). U korzeni weryzmu legł naturalizm Emila Édouard Charles Antoine Zoli i Henrika Ibsena⁷. Dojrzałość swą osiągnął w latach 70-tych XIX wieku i na tym tle powstała opera werystyczna.

6 Grout D.J., Palisca C.V.: Historia muzyki zachodniej, przekł. Wang Qizhang i in., Wyd. Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, Beijing, 1996, s. 663.

7 Naturalizm (Le Naturalisme) - to tendencja w twórczości literackiej i artystycznej. Jako metoda twórcza naturalizm z jednej strony odrzucał romantyczną wyobraźnię, przesadę, liryzm i inne czynniki subiektywne, z drugiej zaś gardził prostym uogólnieniem realnego życia postulowanym przez realizm, dążąc do absolutnej obiektywności, opowiadając się za prostym opisem natury i skupieniem się na rzeczywistości. Opisywał powierzchowność zjawisk życia, próbując wyjaśnić człowieka i społeczeństwo ludzkimi prawami natury, zwłaszcza prawami biologii.

Włoska opera realistyczna powstała pod koniec XIX wieku pod wpływem francuskiego naturalizmu i włoskiego nurtu literackiego realizmu. W pewnym sensie była to forma buntu przeciwko dramatowi muzycznemu Wagnera. Pod koniec XIX wieku dramat muzyczny Wagnera wywarł wpływ na twórczość muzyczną w całej Europie, z operą włoską włącznie. Powszechność stylu wagnerowskiego zdominowała tendencje kompozytorskie w Europie, ale włoscy twórcy mieli swój pomysł na rozwój opery. Wtedy też pojawiła się we Włoszech opera realistyczna. Nurt ten sprzeciwiał się wykorzystywaniu iluzorycznych motywów mitologicznych, wydłużającym w nieskończoność fabułę, tak wielowątkową, że główny sens gubił się w gąszczu opowiadanej historii. W muzyce nastąpił zwrot w kierunku losów ludzi z niższych warstw społecznych, chętnie podejmując tematykę zazdrości, sporów, morderstw z miłości, starając się wiernie odtworzyć realia życia codziennego. Pokazywano w ten sposób jego ciemną stronę z całym bogactwem komizmu i dramatu. Jednym z przedstawicieli weryzmu był Pietro Mascagni (1863-1945), który stworzył pierwszą operę realistyczną *Cavalleria rusticana*. Inną ważną postacią był Ruggiero Leoncavallo (1858-1919), którego opera *I Pagliacci* jest kolejnym z arcydzieł realizmu operowego.

1.4 Rodzaje barytonu

Klasyfikacja głosów barytonowych pokazuje różnorodność ról, które ten głos może kreować. Baryton dzieli się na sześć następujących podtypów: baryton liryczny,

baryton dramatyczny, baryton verdiowski, baryton rycerski (Kavalierbariton), baryton charakterystyczny i baryton Martin (od słynnego wykonawcy Jean-Blaise Martin'a). Dzięki wielorakiej specyfikacji głos barytonu nadaje się do różnych charakterów postaci jak np.:

- majestatyczny i czuły hrabia (Conte di Luna z *Il trovatore* G. Verdi)
- kochający i życzliwy ojciec (Giorgio Germont z *La Traviata* G. Verdi)
- namiętny i przemocowy (baron Scarpia z *Tosca* G. Puccini).
- zazdrosny i nieszczerzy hrabia (Conte z *Le nozze di Figaro* W.A.Mozart)

1.4.1 Baryton liryczny

Baryton liryczny należy do podkategorii głosu barytonowego (skala H-g1). Jego zakres jest pośredni pomiędzy barytonem dramatycznym i tenorem. Charakteryzuje się szlachetnym i wspaniałym dźwiękiem, główną zaś cechą charakterystyczną jest możliwość wykonywania pięknych legatowych fragmentów i wysokich dźwięków. W większości przypadków baryton liryczny emanuje młodzieńczą siłą i energią, humorem i wyjątkową mądrością, jest więc typem głosu, która wymaga szlachetności brzmienia i możliwości realizacji pięknej frazy. Bogactwo i uroda melodii sprawiają, że jako postać komediowa, zachowuje też w sobie pewnego rodzaju elegancję. Wśród reprezentatywnych ról wymienić można Alice Ford z opery *Falstaff* Verdiego, Figaro z opery *Il barbiere di Siviglia* Rossiniego i *Gianni Schicchi* z opery *Gianni Schicchi* Pucciniego.

1.4.2 Baryton verdiowski

Wybitny baryton, zdolny do wykonywania utworów Giuseppe Verdiego, zazwyczaj musi mieć skalę głosową sięgającą w dół do a małej oktawy, a w górę co najmniej do a2. Niektórzy barytoni mogą nawet osiągnąć b2. Znany chiński śpiewak, Shi Yijie, powiedział: niezdolność do stabilnego wykonywania dźwięku as2 dotyczy ogólnie barytonów, ale aby dobrze wykonać role barytonowe Verdiego ten dźwięk musi być stabilny i pewny. Wysokie partie powinny mieć barwę zbliżoną do instrumentów dętych blaszanych, bogatą i pełną, jednak te przenikliwe wysokie dźwięki nie są pożądane.⁸

Baryton verdiowski to specyficzny rodzaj barytonu, którego cechy głosowe, ekspresja i technika zostały zdefiniowane przez wymagania wokalne oper Giuseppe Verdiego. Verdi jako jeden z największych kompozytorów operowych, stworzył liczne partie barytonowe, które wymagają wyjątkowej siły głosu, rozległego zakresu i niezwyklej umiejętności dramatycznego przekazu. Baryton verdiowski to głos o bogatym, intensywnym brzmieniu, zdolny do wyrażania zarówno władzy i siły, jak i intymności oraz emocjonalnej głębi. Baryton verdiowski charakteryzuje się ciemnym, głębokim i nasyconym brzmieniem, które zachowuje ciepło i bogactwo zarówno w średnicy, jak i wyższych rejestrach. Głos musi być intensywny i zdolny do przekazania dramatycznych emocji, ale także elastyczny, aby wyrazić subtelność i liryzm w momentach refleksyjnych. Wyższe rejestry barytonu verdiowskiego muszą być

⁸ Chiński śpiewak tenorowy, wybitny profesor Konserwatorium Chińskiego.

zarówno pełne, jak i łatwe w emisji, co pozwala na dramatyczny wyraz w kulminacyjnych momentach arii. Baryton verdiowski musi mieć zdolność do śpiewania z pełną projekcją w partiach dramatycznych, zachowując jednak kontrolę nad *pianissimo* w lirycznych frazach. Głos musi być słyszalny nad dużą orkiestrą, szczególnie w scenach zbiorowych, gdzie baryton często staje naprzeciw chórów i innych solistów. Postacie verdiowskie często przechodzą przez intensywne emocje, takie jak gniew, zazdrość, miłość czy rozpacz. Głos barytonu musi być zdolny do oddania tych emocji z pełnym zaangażowaniem i wiarygodnością. Od delikatnego *pianissimo* w lirycznych frazach po pełne *forte* w dramatycznych kulminacjach – baryton musi płynnie przechodzić między różnymi dynamikami.

Verdi pisał barytonowe partie dla postaci o skomplikowanej psychologii. Wykonawca musi wczuć się w ich motywacje, emocje i konflikty wewnętrzne.

Baryton verdiowski to wyjątkowy rodzaj głosu, który łączy bogate brzmienie, techniczną precyzję i zdolność do głębokiego dramatycznego przekazu. Partie barytonowe w operach Verdiego wymagają od wykonawcy nie tylko doskonałej techniki wokalne, ale również umiejętności aktorskich i emocjonalnej wrażliwości. Są to role, które testują granice możliwości barytonu, ale jednocześnie pozwalają na stworzenie niezapomnianych, wielowymiarowych postaci, które na zawsze pozostają w pamięci publiczności. Chociaż role barytonowe zwykle charakteryzują się wyższymi wymaganiami dramatycznymi, konieczny w nich jest również liryzm.

Role barytonowe stworzone przez Verdiego są bardzo zróżnicowane zarówno muzycznie, jak i charakterologicznie. Niektórzy są przyzwoitymi ludźmi, inni złoczyńcami, niektórzy zaś postaciami komediowymi. Każda z nich jest niepowtarzalna, ich osobowości nie powtarzają się i charakteryzują różnorodnością. Na przykład Rigoletto z *Rigoletto*, Giorgio Germont z *La Traviata* i Conte di Luna z *Il trovatore* czy Falstaff z *Falstaff* to typowe partie barytonowe w stylu Verdiego.

Ogólnie rzecz biorąc, barytony verdiowskie odgrywają w operach ważną i istotną rolę która wymaga połączenia talentu muzycznego i umiejętności gry aktorskiej, aby żywo przedstawić złożone postaci i ich emocje. Charakterystyka muzyczna i dramatyczna tych ról czyni je niezwykle ważnymi w literaturze operowej.

1.4.3 Baryton dramatyczny

Ta kategoria nie ma innego określenia jak tylko dramatyczny. Termin ten w pełni wyjaśnia jego cechy. Takie głosy są donośniejsze i ciemniejsze. Baryton dramatyczny to jeden z najpotężniejszych rodzajów barytonu, który wyróżnia się wyjątkową siłą głosu, bogatą barwą i zdolnością do wyrażania intensywnych emocji. Jest to głos, który często przypisywany jest postaciom o autorytecie, władzy lub silnym charakterze, wymagającym nie tylko siły brzmienia, ale także doskonałej techniki i zdolności dramatycznej interpretacji. Głos barytonu dramatycznego jest idealny do wyrażania intensywnych emocji, takich jak gniew, zazdrość, miłość czy rozpacz. Baryton dramatyczny musi mieć pełny, bogaty dolny rejestr, który oddaje autorytet i powagę

postaci. Wysokie dźwięki muszą być dynamiczne i wyraziste, co jest kluczowe w momentach kulminacyjnych oper dramatycznych. Postacie barytonu dramatycznego są często bohaterami o skomplikowanej psychologii, co wymaga od wykonawcy głębokiego zrozumienia motywacji i konfliktów wewnętrznych postaci. Postacie takie jak Nabucco, Wotan czy Macbeth są silnymi przywódcami, których autorytet i władza są podważane przez ich wewnętrzne konflikty. Brzmienie barytonu dramatycznego musi oddać tę dwoistość – zarówno władczość, jak i kruchość. Barytony dramatyczne często wcielają się w postacie antagonistyczne, takie jak hrabia Luna (*Il trovatore*), których zazdrość i gniew prowadzą do tragicznych konsekwencji. Postacie barytonów dramatycznych dominują scenę, zarówno głosem, jak i fizyczną prezencją. Wykonawca musi być w stanie oddać ich autorytet, pewność siebie i wewnętrzne konflikty. Każda fraza musi być nacechowana dramatyzmem i precyzją, co wymaga umiejętności doskonałego akcentowania i oddawania niuansów emocjonalnych. Baryton dramatyczny to głos, który łączy siłę, intensywność i emocjonalną głębię. Partie dla tego rodzaju głosu często należą do najbardziej wymagających w całym repertuarze operowym, zarówno pod względem techniki, jak i interpretacji.

Typowym przykładem mogą tu być role Jago z opery Verdiego *Otello*, Nabucco, z opery *Nabucco* Verdiego czy Scarpia, z *Tosca* Pucciniego.

1.4.4 Bariton-Martin

Termin „baryton Martin” został stworzony w XIX wieku na cześć Jeana-Blaise'a Martina jako określenie specyficznego typu barytonu, który charakteryzował się jasnym, lekkim i elastycznym brzmieniem. Nazwa baryton Martin pochodzi od francuskiego śpiewaka Jeana-Blaise'a Martina (1768–1837), który był jednym z najbardziej wpływowych barytonów swoich czasów. Martin zasłynął ze swojej wyjątkowej techniki wokalne, elastyczności głosu i zdolności do wykonywania partii lirycznych z niezwykłą precyzją i delikatnością. Jego głos był lżejszy i jaśniejszy w porównaniu z tradycyjnymi barytonami dramatycznymi, co umożliwiała mu wykonywanie ról wymagających wirtuozowskiej techniki i subtelny wyraz. Baryton Martin wymaga doskonałej techniki bel canto, obejmującej legato, ozdobniki, precyzyjne frazowanie i zdolność do dynamicznego różnicowania. Partie przeznaczone dla barytonu Martin często wymagają szybkich przebiegów i ozdobników, które muszą być wykonane z precyzją i lekkością. Długie liryczne frazy, typowe dla tego rodzaju barytonu, wymagają perfekcyjnej kontroli oddechu, aby zachować płynność i wyrazistość. Głos barytonu Martin musi być wystarczająco lekki, aby oddać subtelność partii lirycznych, ale jednocześnie na tyle silny, aby przebić się przez orkiestrę i zachować dramatyczną obecność. Postacie barytonów Martin to zazwyczaj bohaterowie liryczni, uwodziciele, sprytni służący lub młodzi mężczyźni, którzy łączą wdzięk z pewną dozą humoru lub refleksji. Baryton Martin był popularny w operach francuskich, gdzie często obsadzano go w rolach szlachetnych bohaterów, młodych

kochanków lub postaci pełnych wdzięku i lekkości. Role te wymagały zarówno technicznej wirtuozerii, jak i wyrazistego aktorstwa.

Przykładowe role barytonowe głosu Martin: Valentin z *Faust'a* Charles'a Gounod'a, Figaro z *Il barbiere di Siviglia* Rossiniego, Pelléas z *Pelléas et Mélisande* Claude Debussy'ego, Mercutio z *Roméo et Juliette* Charles'a Gounod'a, Raoul z *Les Huguenots* Giacomo Meyerbeer'a. Chociaż baryton Martin jest rzadziej stosowany w operach poza repertuarem francuskim, jego tradycja jest kontynuowana przez śpiewaków, którzy potrafią łączyć liryczność z wirtuozerią.

1.4.5 Baryton jasny (Baritono leggero lub Baritono chiaro) /Spielbariton)

Specyficzny typ barytonu, który łączy wymagania wokalne z dużym naciskiem na zdolności aktorskie. Jest to głos wykorzystywany przede wszystkim w partiach operowych i operetkowych, które wymagają wyrazistej osobowości scenicznej, zdolności komediowych i umiejętności dynamicznej interpretacji dramatycznej. Głos Spielbaritonu jest mniej ciężki i mroczny niż barytonu dramatycznego. Często jest jasny, elastyczny i wyrazisty, ale musi posiadać wystarczającą siłę projekcji, aby przebić się przez orkiestrę w scenach dramatycznych. Spielbariton to przede wszystkim baryton „charakterystyczny”, co oznacza, że od wykonawcy wymaga się wyjątkowych zdolności aktorskich i umiejętności wcielania się w zróżnicowane role – zarówno komediowe, jak i dramatyczne. Dysponuje skalą H-g1, z wyraźnym brzmieniem w średnicy oraz możliwością dynamicznego i ekspresyjnego wykonania fraz. Głos ten musi być zdolny do szybkich zmian emocji, od groteskowego humoru po głęboki

dramat. Często występuje w rolach, które wymagają przesadnej mimiki i gestykulacji, co dodatkowo wzmacnia wyraz sceniczny.

W niemieckim repertuarze nazywany Spielbariton (baryton aktorski – tłum.wł.) jest szczególnie popularny, gdzie wiele ról barytonowych łączy wymogi wokalne z dramatycznymi i aktorskimi. Bardzo dobrymi przykładami są tu:

Beckmesser (*Die Meistersinger von Nürnberg* Richarda Wagnera), Dr. Falke (*Die Fledermaus* Johanna Straussa). Znajduje także swoje miejsce w repertuarze francuskim i włoskim np.: Figaro (*Il barbiere di Siviglia* Gioachino Rossiniego), Papageno (*Die Zauberflöte* W.A. Mozarta). Często występuje też w repertuarze operetkowym: Danilo (*Die lustige Witwe* Franza Lehára), Eisenstein (*Die Fledermaus* Johanna Straussa; także obsadzany przez tzw. Zwischenfach). Śpiewak dysponujący takim głosem musi posiadać zdolność do przekazywania emocji za pomocą mimiki, gestykulacji i ruchu scenicznego, często w sposób przesadny, ale kontrolowany. Śpiewak musi być w stanie szybko zmieniać nastrój i wyraz sceniczny, np. przechodząc od lirycznej arii do komicznego dialogu lub slapstickowej sceny. Partie Spielbaritonu często wymagają elastyczności głosu, zdolności do wykonywania szybkich fraz i ornamentów, a także dynamicznej gry z rytmem. To rodzaj barytonu, który łączy lekkość i elastyczność głosu z wyjątkowymi zdolnościami aktorskimi. Jego wyjątkowe cechy czynią go kluczowym elementem w tworzeniu bogatej dramaturgii wielu dzieł operowych i operetkowych.

1.4.6 Kavalierbariton

Kavalierbariton – skala A – gis 1 (baryton szlachetny – tłum.wł.), to rodzaj barytonu, który wyróżnia się szlachetnością brzmienia, lirycznym tonem i elegancją wykonania. Jest to głos często kojarzony z postaciami romantycznymi, szlachetnymi bohaterami lub postaciami wyrażającymi subtelne emocje i wdzięk. Kavalierbariton balansuje między barytonem lirycznym a dramatycznym, z naciskiem na liryzm, ale przy zachowaniu wystarczającej siły głosu do wyrażania bardziej dramatycznych emocji. Dysponuje barwą ciepłą, miękką, ale jednocześnie bogatą. Brzmienie powinno być szlachetne, z wyczuwalnym ciepłem i delikatnością w lirycznych frazach. Górny rejestr jest jasny i lekki, natomiast dolny – głęboki i bogaty, ale bez ciężkości typowej dla barytonu dramatycznego. Kavalierbariton znajduje swoje zastosowanie w szerokim repertuarze operowym, szczególnie w dziełach niemieckich, francuskich i włoskich:

Hrabia Almadiva (*Le nozze di Figaro* W.A. Mozarta), Wolfram von Eschenbach (*Tannhäuser* Richarda Wagnera), Valentin (*Faust* Charles'a Gounoda), Albert (*Werther* Jules'a Masseneta), Marcello (*La Bohème* Giacomo Pucciniego), Germont (*La Traviata* Giuseppe Verdiego), Danilo (*Die lustige Witwe* Franza Lehára). Postacie śpiewane przez Kavalierbariton to często bohaterowie romantyczni, szlachetni i pełni wdzięku. Ich psychologia opiera się na wewnętrznym konflikcie między poczuciem obowiązku, miłością a własnymi pragnieniami. Dzięki swojej wszechstronności Kavalierbariton zajmuje wyjątkowe miejsce w świecie opery.

1.4.7 Bass-Baryton

Liryczny bass – baryton G-fis1, to rodzaj głosu, który łączy cechy lirycznego barytonu z nieco niższą i bardziej miękką barwą charakterystyczną dla basów. Głos ten wyróżnia się bogatym, ciepłym brzmieniem, delikatnością i zdolnością do wyrażania subtelnych emocji. Liryczny bass - baryton doskonale nadaje się do partii wymagających elegancji, wdzięku i introspektywnego wyrazu. Brzmienie głosu jest ciepłe, bogate i miękkie, z wyraźnie zaznaczoną lirycznością. Dolny rejestr jest pełny, ale nie przesadnie ciężki, natomiast wyższe tony zachowują jasność i delikatność, typowe dla barytonów. Liryczny bass - baryton znajduje swoje miejsce w operach klasycznych, romantycznych i współczesnych. Jego partie to często postacie ojców, mentorów, bohaterów lirycznych lub postaci o introspektywnej naturze: Figaro (*Le nozze di Figaro* W.A. Mozarta), Don Alfonso (*Così fan tutte* W.A. Mozarta), Wolfram von Eschenbach (*Tannhäuser* Richarda Wagnera), Golaud (*Pelléas et Mélisande* Claude'a Debussy'ego), Escamillo (*Carmen* Georges'a Bizeta), Danilo (*Die lustige Witwe* Franza Lehára), Sweeney Todd (*Sweeney Todd* Stephena Sondheim). Liryczny basbaryton to głos, który łączy liryczną subtelność z bogatym brzmieniem i zdolnością do przekazywania głębokich emocji. Jego repertuar obejmuje zarówno klasyczne dzieła Mozarta, jak i bardziej współczesne opery, gdzie ciepło i wyrazistość głosu są kluczowe. Postacie lirycznego bass - barytonu to często bohaterowie romantyczni, introspektywni lub pełni wdzięku, co wymaga od śpiewaka zarówno doskonałej techniki wokalne, jak i zdolności aktorskich. Dzięki swojej

wszechstronności jest jednym z najbardziej uniwersalnych głosów w operowym repertuarze.

1.5 Cele badawcze

Ze względu na różnice wymagań dramatycznych w różnych okresach rozwoju opery, role barytonowe także różnią się między sobą. Właśnie ze względu na tę różnorodność cech, baryton w operze stanowi tak ciekawy i zróżnicowany typ głosu. Celem niniejszej pracy nie jest tylko analiza samych ról, a ukazanie barytonu, wcielającego się w zupełnie różne osobowości o odmiennych cechach dramatycznych i wykonawczych oraz ukazanie możliwości tego rodzaju głosu. Autor ma również nadzieję, że dzięki swoim badaniom rzuci nieco więcej światła na rolę i znaczenie różnorodności partii barytonowych w kreacji charakterologicznej oraz ekspresji dramatycznej postaci opery zachodniej.

1.6 Znaczenie badań

Jako chiński baryton, Autor poświęci także szczególną uwagę rozwojowi opery zachodniej i rodzimej w Chinach. W wyniku przeprowadzonych analiz i badań, Autora zauważył, że zarówno same arie, jak i całe opery Rossiniego *Il barbiere di Siviglia* oraz Verdiego *La Traviata* były już wystawiane w Chinach tak wiele razy, że z pewnością można je nazwać jednymi z najbardziej znanych chińskiej publiczności. W zakresie badań naukowych Autor znalazł nieco więcej opracowań dotyczących analizy arii Figara, lecz literatura badawcza dotycząca interpretacji arii i sposobu kreacji postaci

nie jest zbyt bogata. Odnosnie zaś opery *La Traviata*, jest znacznie więcej opracowań dotyczących arii i kreacji postaci Violetty i Alfreda, mniej natomiast dotyczących ojca Alfreda, Giorgio Germonta. Zdecydowanie najmniej jest literatury dotyczącej ról barytonowych Enrico z opery *Lucia di Lammermoor* Donizettiego i Silvio z opery *I Pagliacci* Leoncavallo. Ze względu na silne konflikty dramatyczne w tych czterech operach i wyjątkowości sposobu kreacji poszczególnych postaci, stosowanych przez poszczególnych twórców, opery te święcą triumfy na światowych scenach. Autor uważa, że różne typy postaci barytonowych o tak zróżnicowanych osobowościach, występujące w powyższych czterech operach, stanowią dużą trudność wykonawczą dla barytona lirycznego, zwłaszcza dla wokalistów chińskich. Dobre zrozumienie arii tych postaci oraz sposobu kreacji i interpretacji postaci odegrać może ważną rolę w doskonaleniu warsztatu wykonawczego śpiewaka i będzie pomocne w rozwoju techniki wokalne. Obecnie wymagania stawiane śpiewakom, którzy mają zadanie wykreowania żywych i sugestywnych postaci scenicznych, jak również wpisania się w dramaturgię opery, są bardzo wysokie. Nie wystarczy już tylko wspaniałe wykonanie wokalne, a widzów interesuje też w dużej mierze duchowy wymiar przedstawianych postaci. Jak powszechnie wiadomo, opera powstaje na podstawie libretta stworzonego przez dramaturga, przedstawione zaś w niej konflikty stanowią jej fundament i duszę. Dlatego też sukces kreacji różnorodnych osobowości ról barytonowych stał się kluczowym punktem i warunkiem dotarcia do serc publiczności. Praktyczne znaczenie obranego tematu polega na dogłębnej analizie i prezentacji sposobów kreacji wykonawczej ról

scenicznych przez barytona lirycznego na przykładzie postaci barytonowych o zupełnie różnych osobowościach. Autor pragnie przyczynić się do lepszego zrozumienia i wykonania tych ról, poprzez podkreślenie problemów, na które należy zwrócić uwagę. Są to problemy natury psychologicznej, ich ekspresji dramatycznej oraz związanej z nimi odpowiedniej interpretacji, pozwalającej na możliwie najlepszą kreację omawianych postaci. Potrafiąc stworzyć postacie pełniejsze i doskonalsze, łatwiej uzyskamy rezonans emocjonalny z widzami, pobudzając go do przemyśleń. Autor ma także nadzieję, że śpiewacy barytonowi, zwłaszcza chińscy śpiewacy barytonowi, zainspirowani wynikami jego badań, lepiej wyeksponują na scenie piękno opery, a tym samym na chińskiej i światowej scenie pojawiać będzie się coraz więcej doskonałych barytonów lirycznych.

1.7 Przegląd literatury

Przygotowując się do napisania niniejszej pracy, Autor przestudiował dużą liczbę monografii, czasopism, prac magisterskich i doktorskich oraz materiałów internetowych. W wyniku przeprowadzonych badań, Autor stwierdził, że obecne badania na ten temat koncentrują się głównie na następujących pięciu aspektach:

1.7.1 Opracowania poświęcone wybranym dziełom operowym

Przykładem może tu być praca magisterska Wu Liangji z Sichuan Normal University „Dramatyzm w twórczości Leoncavallo”⁹, koncentrująca się głównie na dramatycznych konfliktach w operze *I Pagliacci*, a także na odpowiednich technikach ekspresji muzycznej, życiu kompozytora oraz analizie tła historycznego jego utworu. Celem jej jest uchwycenie zmienności w rozwoju konfliktów pomiędzy bohaterami opery, a także form ekspresji języka muzycznego i sposobu, w jaki znajduje on odzwierciedlenie w praktyce wykonawczej. Innym przykładem może być artykuł Tu Yan „Ekspresja dramatyczna z cudowną i piękną frazą melodyczną: wartość artystyczna opery komicznej Rossiniego Cyrulik sewilski”¹⁰, opublikowany w Journal of Nanjing University of the Arts, analizujący arie, partie śpiewu zespołowego i chóru i stanowiący wyraz uznania dla dokonań artystycznych Rossiniego w dziedzinie opery komicznej. Artykuł Su Yimiao „Charakterystyka artystyczna opery Verdiego *La Traviata*”¹¹ opublikowany w Journal of Qiqihar Teachers College analizuje tło twórcze opery i jej charakterystykę artystyczną, podając interpretację specyfiki kreacji postaci w omawianej operze oraz prezentacji ich wewnętrznego świata poprzez muzykę. Artykuł Hilary Poriss opublikowany w Cambridge Opera Journal „A Madwoman's Choice: Aria Substitution in Lucia di Lammermoor”¹² poświęcony jest szczegółowej

⁹ Wu Liangji: „Dramatyzm w twórczości Leoncavallo”, Wyd. Sichuan Normal University master's thesis database, Chengdu, 2013

¹⁰ Tu Yan: „Ekspresja dramatyczna z cudowną i gładką melodią: wartość artystyczna opery komicznej Rossiniego Cyrulik sewilski”, Wyd. Nanjing University of the Arts, Nanjing, 2009-04.

¹¹ Su Yimiao: „Charakterystyka artystyczna opery Verdiego *La Traviata*”, Wyd. Qiqihar Normal College, Qiqihar, 2010.

¹² Hilary Poriss: „A Madwoman's Choice: Aria Substitution in Lucia di Lammermoor”, Wyd. Cambridge Opera Journal, Cambridge, (tom 13, nr 1 (marzec 2001), s. 1-28. (28 stron).

analizie wpływu linii melodycznych arii i znaczenia słów z punktu widzenia kreacji postaci. Artykuł Mary Ann Smart opublikowany w Cambridge Opera Journal "The Silencing of Lucia"¹³ dotyczy analiz muzycznej analizy postaci stworzonych w ramach muzycznych i scenicznych wymogów teatru. Fragmenty artykułu Johna Wrighta „La commedia è finite: An Examination of Leoncavallo's I Pagliacci”¹⁴ opublikowanego w Italica opisuje najważniejsze postacie w taki sposób, by zilustrować dramatyzm kreowany za pośrednictwem melodii i słów w operze *I Pagliacci*, ze szczegółowym uwzględnieniem elementów muzycznych łączących dramaturgię z rzeczywistością. Monografia Juliana Buddena „Puccini: His Life and Works” zawiera szczegółowe wyjaśnienie premiery i późniejszych adaptacji opery *Edgar*, analizuje jej kontekst twórczy oraz interpretuje głębokie znaczenie libretta operowego. „Baryton liryczno-dramatyczny jako przykład szerokiej specyfikacji przyporządkowania głosu do ról komediowych, dramatycznych i lirycznych. Analiza wybranych przykładów w heurystycznym odniesieniu do wymogów kreacji scenicznej i wokalne na podstawie wybranych fragmentów oper G. Rossiniego, G. Donizettiego, G. Verdiego, R. Leoncavalla, G. Pucciniego”.¹⁵ Artykuł „The First Three Years of *Trovatore*” autorstwa Martina Chusida i Thomasa G. Kaufmana szczegółowo wyjaśnia powstanie i adaptację libretta, a także proces tworzenia opery.¹⁶ W artykule „Dante, Forzano,

¹³ Mary Ann Smart: „*The Silencing of Lucia*”, Wyd. Cambridge Opera Journal, Cambridge, (t. 4, nr 2 (lipiec 1992), s. 119-141. (23 strony).

¹⁴ Johna Wrighta: „*La commedia è finite: An Examination of Leoncavallo's I Pagliacci*”, Wyd. Italica press, Champaign, (t. 55, nr 2, Theater, 1978, s. 167-178 (12 stron).

¹⁵ Julian Budden. *Puccini: His Life and Works*, Wyd. Oxford University Press, Oxford, 2002, s. 58-86.

¹⁶ Martin Chusid, Thomas G. Kaufman: *The First Three Years of "Trovatore"*, Wyd. Verdi Forum: No. 15, Article 3, New York City, 1987, s. 30-33.

Puccini: *Gianni Schicchi* falsatore di persone” opublikowanym w *Fillide Elettra* Vassallo przeanalizowała pierwotne zamierzenia dramaturga poprzez wiersze Dantego, starannie zinterpretowała treść fabuły opery oraz dokonała powiązań z realiami współczesnego życia.¹⁷ Artykuł „Verdi's Shakespearean Operas: Macbeth, Otello, Falstaff”, współopublikowany przez Davida Lawtona, Lindę B. Fairtile i Emanuele Senici w *Verdi Forum*, łączy opery Verdiego z literackimi dziełami Szekspira, szczegółowo opisując treść tych oper. W ostatniej części skupia się na historii *Falstaffa* zarówno na scenie, jak i za kulisami tej opery, a także wymienia różne klasyczne wersje sceniczne.¹⁸ W artykule Evy M. Purelli *Il Barbiere di Siviglia: Note Critiche* główny nacisk położony jest na analizę męskich postaci w operze, a autorka mocno podkreśla historyczne znaczenie tego dzieła.¹⁹ Artykuł Michele Girardiego *"Puccini: His International Art"* analizuje rolę tematów muzycznych w operze *Edgar* oraz szczegółowo opisuje przemianę Pucciniego po stworzeniu *Le Villi* i *Edgara*, a także wpływ tej transformacji na sukces jego późniejszych dzieł.²⁰ Artykuł Emanuele D'Angelo *"All'inferno per amore: sul libretto di Gianni Schicchi"* omawia *Trittico* Giacomina Pucciniego i szczegółowo analizuje temat muzyczny. Opisuje tło powstania *Trittico* oraz bada strukturę dramatyczną i muzyczną jednoaktowej opery *Gianni Schicchi*.²¹

¹⁷ Elettra Vassallo: Dante, Forzano, Puccini: *Gianni Schicchi* falsatore di persone, Wyd. Fillide, Bolzano, 2020, s.21-26.

¹⁸ David Lawton, Linda B. Fairtile, Emanuele Senici: *Verdi's Shakespearean Operas: Macbeth, Otello, Falstaff*. Wyd. Verdi Forum, New York City, 2015, s.97-105.

¹⁹ EVA M. Purelli, *Il Barbiere di Siviglia Note Critiche*, Wyd. Opera Studio, s.1.

²⁰ Michele Girardi "Puccini His International Art", Wyd. The University of Chicago Press, Chicago, 2000, s.45-46.

²¹ Emanuele D'Angelo "All'inferno per amore: sul libretto di Gianni Schicchi", Wyd. Casa Editrice Leo S. Olschki, 2018, Florence, s.81-100.

1.7.2 Literatura poświęcona analizie partii barytonowych lub ich arii w wybranych operach

Artykuł Pei Pei „A Brief Analysis of the Musical Image of George Armand w Verdi's Opera *La Traviata*”²² opublikowany w „Northern Music” omawia rolę arii i partii śpiewu zespołowego w kreacji postaci George Armanda, podkreślając znaczenie trafności języka w ekspresji emocjonalnej, stanowiącej warunek niezbędny odpowiedniej kreacji postaci. Praca dyplomowa Bo Bin „Charakterystyka postaci i techniki wokalne George'a Armanda w operze Verdiego *La Traviata*”²³ poświęcona została badaniom i analizie dzieł literackich, dramatów i partytur operowych celem przeprowadzenia systematycznego studium charakterystyki dramatycznej postaci i ich konfliktów. Praca dyplomowa Wang Zhida z Konserwatorium w Szanghaju „The Characterization of Lord Enrico in Donizetti's Opera *Lucia di Lammermoor*”²⁴ poświęcona jest analizie opery z perspektywy tła historycznego, cech stylistycznych i kreacji postaci, ze szczególnym uwzględnieniem technik wokalnych i aktorskich w wykonaniu roli Enrico. Praca dyplomowa Yang Qianyi z Konserwatorium w Szanghaju „Papageno z opery *Czarodziejski flet* i Figaro z opery *Cyrulik sewilski* jako przykłady do analizy charakterystyki wokalne i rozwoju barytonu lirycznego w operze”²⁵

²² Pei Pei: „A Brief Analysis of the Musical Image of George Armand w Verdi's Opera *La Traviata*”, Wyd. Northern Music, Haerbin, 2016, s.46-47.

²³ Bo Bin: „Charakterystyka postaci i techniki wokalne George'a Armanda w operze Verdiego *La Traviata*”, Wyd. China Conservatory of Music Master's Thesis Database, Beijing, 2021.

²⁴ Wang Zhida: „The Characterization of Lord Enrico in Donizetti's Opera *Lucia di Lammermoor*”, Wyd. Shanghai Conservatory of Music Master's Thesis Database, Shanghai, 2011.

²⁵ Yang Qianyi: „Papageno z opery *Czarodziejski flet* i Figaro z opery *Cyrulik sewilski* jako przykłady do analizy charakterystyki wokalne i rozwoju barytonu lirycznego w operze”, Wyd. Shanghai Conservatory of Music Master's Thesis Database, Shanghai, 2013.

poświęcona jest dogłębnej analizie charakterystyki wokalne oraz technik wykonawczych barytonu lirycznego i innych typów barytonu w operze, a także podobieństwom i różnicom w interpretacji utworów i ról operowych. Praca magisterska Hu Sihao „Analiza ról barytonu lirycznego na scenie operowej”²⁶, na przykładzie roli Silvio z opery *I Pagliacci* analizuje koncepcję twórczą i stylu kompozycji, prezentując unikalny wgląd w kreację roli przez liryczny baryton. Artykuł Rodneya Stenninga Edgecombe'a „Aria di sortita Figara w *Il barbiere di Siviglia*”²⁷ stanowi analizę głównych technik interpretacji i wykonania arii Figara. Artykuł „Verdi - człowiek i dramaturg” (II)²⁸ autorstwa Geralda A. Mendelsohna, analizuje relacje ojciec-syn/ojciec-córka w operach Verdiego ze szczególnym uwzględnieniem psychologii bohaterów. Zhang Yiyao opublikował artykuł „On the Characteristics of Gianni Schicchi” w „Journal of Nanchang Normal University”. Autor przeanalizował postać „Gianni Schicchi” w kontekście tła epoki kulturowej, badając jej cechy charakteru, osobowość oraz efekty przetwarzania dźwięku. Przedstawił także proces tworzenia tej postaci w ramach arii.²⁹ Rozprawa doktorska Li Yuna z East China Normal University nosi tytuł „Badania tekstowe i dydaktyczne nad obrazem barytona opery włoskiej jako „złego człowieka””. Autor analizuje arie oraz postać „Hrabiego Luny” i porównuje ją z innymi rolami barytonowymi w operach Verdiego w ramach studium

²⁶ Hu Sihao: „Analiza ról barytonu lirycznego na scenie operowej”, Wyd. Shanghai Conservatory of Music Master's Thesis Database, Shanghai, 2020.

²⁷ Rodneya Stenninga Edgecombe: „Aria di sortita Figara w *Il barbiere di Siviglia*”, Wyd. The Musical Times, London, (t. 157, nr 1935 (LATO 2016), s. 57-68 (12 stron)).

²⁸ Geralda A. Mendelsohna: „Verdi - człowiek i dramaturg”, Wyd. University of California-Muzyce XIX wieku, Berkeley, CA, (t. 2, nr 3 (marzec 1979), s. 214-230 (17 stron)).

²⁹ Zhang yiyao, *On the Characteristics of Gianni Schicchi*, Wyd. Journal of Nanchang Normal University, Nanchang, 2020, s.21-24.

porównawczego.³⁰ W pracy doktorskiej Tao Lixina z Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju pt. „O dziedzictwie i innowacjach w tworzeniu ról barytonowych w późnych operach Verdiego” autor przeanalizował i zbadał arie postaci „Ford” oraz duet z „Falstaffem”.³¹

Artykuł Chen Chenga „Krótka analiza różnorodności ról barytonowych w operze i ich praktyczne znaczenie”³² opublikowany w „Northern Music” przybliży pochodzenie, rozwój i klasyfikację typów barytonu oraz zróżnicowanie ról barytonowych. Praca magisterska Guo Longa z Konserwatorium w Xi'an „Różnorodność ról barytonowych w operze i ich zastosowanie praktyczne”³³ opisuje dwie postacie operowe o różnych osobowościach jako przykłady do analizy różnorodności ról barytonowych i ich interpretacji w operze. Artykuł Wang Yaninga „Analiza kreacji wizerunkowej postaci w operze”³⁴ opublikowany w „Muzyce Północy”, analizuje kreację postaci operowych pod względem wizerunku, głosu, charakteru i zachowania, a także psychiki aktorskiej i techniki interpretacji roli. Artykuł Yang Miao i Liu Mingjian „Konotacje kulturowe i charakterystyka włoskiej opery komediowej w XIX wieku”³⁵ opublikowany w „The Voice of the Yellow River”, omawia narodziny i rozwój opery komediowej oraz analizuje jej cechy charakterystyczne, podsumowując wpływ opery komicznej na

³⁰ Li Yun, *Textual and Teaching Research on the Image of the Italian Opera Baritone Evil Man*, Wyd. East China Normal University, Shanghai, 2019, s.126-129.

³¹ Tao Lixin, *On the Inheritance and Innovation of Verdi's Late Opera Baritone Role Creation*, Wyd. Shanghai Conservatory of Music, Shanghai, 2009, s.122-130.

³² Chen Chenga: „*Krótka analiza różnorodności ról barytonowych w operze i ich praktyczne znaczenie*”, Wyd. Northern Music, Harbin, No.01,2019. s.77-78.

³³ Wang Yaninga: „*Analiza kreacji wizerunkowej postaci w operze*”, Wyd. The master's thesis library of Xi'an Conservatory of Music, Xian, 2015.

³⁴ Wang Yaninga: „*Analiza kreacji wizerunkowej postaci w operze*”, Wyd. Muzyce Północy, Harbin, No.11, 2016, s.63-64.

³⁵ Yang Miao i Liu Mingjian: „*Konotacje kulturowe i charakterystyka włoskiej opery komediowej w XIX wieku*”, Wyd. The Voice of the Yellow River, Taiyuan, No.10,2010. s.16-17.

ówczesne środowisko operowe. Artykuł Xie Dan „The Artistic Specification of Italian Realist Operas in the Second Half of the Nineteenth Century”³⁶ opublikowany w Journal of Guizhou University w dużej części poświęcony jest ariom kształtującym wizerunek postaci, partiom śpiewu zespołowego, wzmacniającym ekspresję dramatyczną fabuły oraz przerywnikom kreującym atmosferę spektaklu. Wykorzystane nowatorskie techniki muzyczne i artystyczne są uporządkowane, a miejsce, jakie zajmuje opera realistyczna w historii opery europejskiej, jest analizowane pod kątem stylu muzycznego i cech teatralnych. Artykuł Bernharda Kuhna „Il teatro e la vita non son la stessa cosa?”³⁷ opublikowany na łamach Italica (t. 94, nr 1 (WIOSNA 2017), s. 31-51 (21 stron)) poświęcony jest analizie elementów muzycznych, literackich i dramatycznych w operze „I Pagliacci” Leoncavallo, ze szczególnym uwzględnieniem ich funkcji estetycznej i związków opery z kontekstem kulturowym owych czasów. Monografia Martina Chusida „Verdi's Il Trovatore” bada wartość artystyczną postaci Hrabiego Luny oraz rolę, jaką odgrywa w operze. Zgodnie z tłem epoki, sytuacją społeczną i czynnikami takimi jak rozwój fabuły samej opery, analizowane są te elementy w połączeniu z ariami.³⁸

³⁶ Xie Dan: „*The Artistic Specification of Italian Realist Operas in the Second Half of the Nineteenth Century*”, Wyd. Journal of Guizhou University, Guiyang, No.06, 2008. s.27-31.

³⁷ Bernharda Kuhna: „*Il teatro e la vita non son la stessa cosa*”, Wyd. Italica, Champaign, (t. 94, nr 1 (WIOSNA 2017), s. 31-51 (21 stron)).

³⁸ Martin Chusid, „*Verdi's Il trovatore*”, Wyd. University of Rochester Press, Rochester, 2012, s.58-59.

1.7.3 Badania odnoszące się do kompozytorskich stylów muzycznych czterech wybranych oper oraz literatura dotycząca wpływu ich na twórczość operową tamtych czasów

Rozprawa doktorska Tao Lixina z Konserwatorium w Szanghaju „Tradycja i innowacja w twórczości na baryton w późnych operach Verdiego”³⁹ stanowi podsumowanie i analizę cech charakterystycznych wczesnego i średniego okresu twórczości wokalne Verdiego, z podkreśleniem roli, jaką kompozytor ten odegrał w rozwoju barytonu oraz opery w ogóle. Artykuł Liu Kaihua „Looking at Donizetti's Opera Creation Style z Lucia di Lammermoor”⁴⁰ opublikowany w „Music of the North” podsumowuje twórczość i styl kompozytorski oraz to, co ta opera oznaczała dla samego Donizettiego, podsumowując zarazem zauważalne w niej wpływy XIX-wiecznej muzyki romantycznej. Artykuł Xu Jinga „Innowacyjne koncepcje operowe Rossiniego na przykładzie Cyrulika sewilskiego”⁴¹ opublikowany w „Art Technology” analizuje styl muzyczny Rossiniego na podstawie jej charakterystyki twórczej, omawiając zarazem rozwój włoskiej opery komicznej na początku XIX wieku. Artykuł Wang Kaiweia „Studium opery komicznej Rossiniego Cyrulik sewilski”⁴² opublikowany w „OPERA” stanowi dogłębną analizę opery, z uwzględnieniem jej tła twórczego i koncepcji muzycznej. Wyjaśnia także rolę „Cyrulika sewilskiego” w rozwoju XIX-wiecznej

³⁹ Tao Lixina: „Tradycja i innowacja w twórczości na baryton w późnych operach Verdiego”, Wyd. the doctoral thesis database of Shanghai Conservatory of Music, Shanghai, 2009.

⁴⁰ Liu Kaihua: „Looking at Donizetti's Opera Creation Style z Lucia di Lammermoor”, Wyd. Music of the North, Harbin, No.12,2014. s.55-56.

⁴¹ Xu Jinga: „Innowacyjne koncepcje operowe Rossiniego na przykładzie Cyrulika sewilskiego”, Wyd. Art Technology, Hangzhou, No.12,2017. s.258.

⁴² Wang Kaiweia: „Studium opery komicznej Rossiniego Cyrulik sewilski”, Wyd. OPERA, London, No.09,2012. s.72-78.

opery komicznej. Autor wyraża w nim pogląd, że opera włoska uzyskała w tym czasie "nowe życie", a także potwierdza jej znaczenie z punktu widzenia historycznej i współczesnej opery światowej. Wreszcie artykuł Grega Audette'a opublikowany w *The Massachusetts Review's* "Tragi-Comedy: A Study in Rossini"⁴³ poświęcony jest wpływowi własnych doświadczeń życiowych Rossiniego na jego twórczość oraz analizie i szczegółowej interpretacji jego ważniejszych utworów operowych. Artykuł Williama Drabkina „Il Trovatore” opublikowany w *Music Analysis* zaczyna się od analizy postaci, kluczowych relacji oraz struktury tonalnej w konstrukcji melodii *Il Trovatore*, wykorzystania harmonii i ekspresji dramatycznej. Następnie porównuje styl twórczy trzeciej opery Verdiego oraz analizuje nieunikniony wpływ tego stylu na kolejnych kompozytorów.⁴⁴ Artykuł Dario Oliveriego *Gianni Schicchi, ossia Il Commiato delle Maschere* skupia się na analizie „późnego stylu” Pucciniego, szczególnie wspominając o określeniu tematu dramatycznego i pochodzeniu *Trittico*, a także opery jednoaktowej *Gianni Schicchi*. Analizowane są struktury dramatyczne i muzyczne tej opery.⁴⁵ W pracy doktorskiej Zhang Bixia z Hunan Normal University pt. „Etyczna ideologia i wyraz artystyczny włoskiej opery w okresie romantyzmu” autor przeanalizował wybór tematu w operach Pucciniego oraz przeprowadził szczegółową

⁴³ Grega Audette: „Tragi-Comedy: A Study in Rossini”, Wyd. The Massachusetts Review's, Hadley, MA, (t. 12, nr 2 (wiosna 1971), s. 261-276).

⁴⁴ William Drabkin: *Characters, Key Relations and Tonal Structure in 'Il trovatore'*, Wyd. Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ, 1982, s.143-153.

⁴⁵ Oliveri Dario: *Gianni Schicchi, ossia Il Commiato delle Maschere*, Wyd. E.A. Teatro Massimo, Palermo, 1998, s.53-64.

analizę jego twórczości muzycznej. Jednocześnie zbadał wpływ twórczości operowej Pucciniego na muzykę współczesnej szkoły socjologii muzyki.⁴⁶

1.7.4 Opracowania dotyczące rozwoju opery europejskiej w XIX wieku i wpływu ówczesnych kompozytorów na rozwój Bel canto

Artykuł Shang Jiaxianga „Styl wokalny w nowej erze Bel canto w XIX wieku”⁴⁷ opublikowany w *Journal of the Central Conservatory of Music* zawiera szereg wyjaśnień i podsumowań na temat stylu i techniki wokalne w nowej erze Bel canto w XIX wieku. Artykuł Wu Yufenga „Rola i estetyka barytonu operze włoskiej w okresie romantyzmu”⁴⁸ opublikowany w *Journal of Aesthetic Education* omawia baryton w okresie romantyzmu z perspektywy historii muzyki, wykonawstwa muzycznego i analizy muzycznej. Praca dyplomowa Liang Yiyuan z Central China Normal University „Wpływ włoskiej opery romantycznej na Bel canto w pierwszej połowie XIX wieku”⁴⁹ analizuje styl twórczy trzech kompozytorów: Rossiniego, Donizettiego i Belliniego pod względem charakterystyki wykonawczej. Artykuł Adrian Guarnieri *Corazzol Opera and Verismo: Regressive Points of View and the Artifice of Alienation* opublikowany w *Cambridge Opera Journal* omawia wartość literacką oraz

⁴⁶ Zhang Bixia: *Ethical Ideology and Artistic Expression of Italian Opera in the Romantic Period*, Wyd. Hunan Normal University, Changsha, 2015, s.77-89.

⁴⁷ Shang Jiaxiang: „Styl wokalny w nowej erze Bel Canto w XIX wieku”, Wyd. Journal of the Central Conservatory of Music, Shanghai, No.07,1986. s.42-45.

⁴⁸ Wu Yufeng: „Rola i estetyka barytonu operze włoskiej w okresie romantyzmu”, Wyd. Journal of Aesthetic Education, Hangzhou, No.01.2018. s.48-52

⁴⁹ Liang Yiyuan: „Wpływ włoskiej opery romantycznej na Bel Canto w pierwszej połowie XIX wieku”, Wyd. The master's thesis database of Central China Normal University, Wuhan, 2008.

szeroki wpływ społeczny oper stworzonych pod koniec XIX wieku, w tym *I Pagliacci*, *Edgar*, *Falstaff* i inne.⁵⁰

Podsumowując, lektura literatury chińskiej i zagranicznej doprowadziła Autora do wniosku, że nie ma zbyt wielu opracowań na ten temat, a te istniejące ograniczają się jedynie do stwierdzenia występowania różnic pomiędzy poszczególnymi partiami barytonowymi, jak również analizy kreacji poszczególnych ról pod względem muzyki i charakterystyki postaci. Zdecydowania najwięcej uwagi poświęca się sposobom i technikom interpretacji postaci. Autor uważa, że w różnych utworach operowych istnieją podobieństwa i różnice w sposobie interpretacji arii barytonu lirycznego oraz w sposobie kreacji postaci barytonowych o różnych osobowościach. Również w operach z tego samego okresu lub pomiędzy postaciami o podobnych cechach charakteru istnieje wiele interesujących różnic wartych przeanalizowania.

1.8 Metodyka badań

Z uwagi na charakterystykę przedmiotu badań oraz kierując się własnymi doświadczeniami, Autor zdecydował się na wykorzystanie czterech zasadniczych metod badawczych celem przeprowadzenia niniejszej analizy czterech utworów operowych i ról barytonowych z XIX wieku.

⁵⁰ Adriana Guarnieri Corazzol, *Opera and Verismo: Regressive Points of View and the Artifice of Alienation*, Wyd. Cambridge Opera Journal, Cambridge, 1993, s. 39-53.

1.8.1 Metoda badania tekstów źródłowych

Systematyczne gromadzenie materiałów: z punktu widzenia rozwoju historii muzyki zachodniej, z podziałem na elementy innowacyjne i te stanowiące kontynuację tradycji w twórczości kompozytorów w XIX wieku, z uwzględnieniem rozwoju i ewolucji barytonu. Ponadto, biorąc pod uwagę pochodzenie i życiorys omawianego kompozytora, jego osobiste doświadczenia i cechy osobowości, Autor stara się zrozumieć tło jego twórczości i sam proces twórczy, analizując rolę partii barytonowej w rozwoju fabuły jego opery, jak również rolę barytonu w twórczości każdego z kompozytorów i podsumowując charakterystykę artystyczną powyższych, na koniec zaś badając wpływ powyższych dzieł operowych i ról barytonowych na innych kompozytorów i inne szkoły twórcze. Autor planuje przeszukać i uporządkować literaturę dostępną w chińskich bazach danych CNKI, Wanfang, VIP itp., a także w bazach zagranicznych, jak Web of Knowledge, Science Direct, Engineering Village, Elsevier czy Jstor. Powyższe dokumenty są klasyfikowane i numerowane, a notatki są sporządzane w celu zgromadzenia informacji, które będą pomocne w toku pisania niniejszej pracy oraz sklasyfikowania, podsumowania i usystematyzowania powiązanych dokumentów i opracowań na interesujący Autora temat.

1.8.2 Metoda analizy

Autor analizuje muzykę poprzez lekturę partytur, skupiając się głównie na recytatywach i ariach barytonowych, a także sposobie, w jaki poprzez muzykę i słowo oddana zostaje psychika i charakter omawianych postaci. Autor wykorzystuje również

materiały wideo z wykonń operowych, co pozwala na zrozumienie sposobów interpretacji postaci przez wokalistów i dokonanie wieloaspektowej analizy konfliktu dramatycznego i interpretacji postaci w ramach tej samej arii.

1.8.3 Metoda praktyczna – wnioski na bazie własnych doświadczeń wykonawczych

Będąc śpiewakiem barytonowym, Autor odwołuje się do własnych doświadczeń wykonawczych w pracy wokalne i praktyce operowej, prezentując nierzadko swoje osobiste poglądy i sposób rozumienia utworów, interpretację postaci bohaterów i szczegóły wykonania scenicznego.

II Różnorodność charakterów ról barytonowych w wybranych operach

2.1 Opera komiczna Rossiniego *Il barbiere di Siviglia* (Cyrulik sewilski) i analiza postaci Figara

2.1.1 Gioacchino Rossini – sylwetka kompozytora

Gioacchino Rossini (1792.2.29 - 1868.11.13) był kompozytorem włoskim. Urodzony w muzycznej rodzinie, od dzieciństwa uwielbiał śpiewać i komponować, biegle grał na klawesynie, fortepianie, waltorni, skrzypcach i wiolonczeli. W 1806 wstąpił do Konserwatorium w Bolonii. W trzy lata później skomponował już swoją pierwszą operę. Od tego czasu rozpoczął karierę twórcy operowego, a jego dzieła zaczęły być wystawiane na włoskich scenach. W ciągu całego swojego życia stworzył wiele znakomitych oper komicznych takich jak: *Il barbiere di Siviglia* czy *La Cenerentola* (Kopciuszek), które do tej pory stanowią fundament repertuaru światowych scen.

Historycznie rzecz biorąc, Rossini otrzymywał różne opinie. W porównaniu z muzyką W.A. Mozarta, H.L. Berlioza czy W.R. Wagnera, jego muzyka może wydawać się mniej skomplikowana, ale to właśnie ta prostota stanowi o jej pięknie. Jej siła wyróżnia Rossiniego wśród wcześniejszych i współczesnych mu kompozytorów włoskich, czyniąc jego muzykę niezwykle urokliwą. W kwestii kreacji postaci, Rossiniego dodaje im w swojej muzyce znacznie więcej dynamizmu. Fenomen Rossiniego długo wywierał wpływ na całą Europę, a pod koniec XIX wieku pojawił się termin muzyczny

przeciwstawny „wagneryzmowi” – „rossinizm”, reprezentujący styl muzyczny bardziej popularny, lekki, przyjemny, jasny i wesoły. D.H. Lawrence⁵¹ ocenił kiedyś tego kompozytora w następujący sposób: „Lubię te proste włoskie opery, podczas gdy nieustanne rozwodzenie się Wagnera na temat przeznaczenia i śmierci jest irytujące. Podoba mi się ten pełen energii i rytmu Włoch, który nie musi skupiać się na nieśmiertelnej duszy ani zastanawiać się nad ostateczną prawdą”⁵². Aż do czasów Verdiego, opery G. Rossiniego dominowały na włoskiej scenie, wywierając znaczący wpływ na świat opery. Na kartach historii rozwoju opery jego dzieła zapisały się jako interesujące, radosne i pełne życia.

2.1.2 Opera *Il barbiere di Siviglia*

Opera G. Rossiniego *Il Barbiere di Siviglia* jest operą komiczną powstałą w 1816 roku. Oryginalne libretto napisano na podstawie dramatu Pierre’a Augusta Beaumarchais’go⁵³ „*Il Barbiere di Siviglia*”. Fabuła jest pełna elementów komediowych, opowiadając historię miłości między młodym hrabią Il Conte d’Almaviva a jego ukochaną dziewczyną, Rosiną. Hrabia działa wspólnie z cyrulikiem Figaro, aby zabiegać o względy swojej ukochanej. Nie obywa się jednak bez nieporozumień i zamieszania, które prowadzą do wielu humorystycznych sytuacji⁵⁴

⁵¹ David Herbert Lawrence (1885-1930) był XX-wiecznym brytyjskim pisarzem, krytykiem, poetą i malarzem. Do reprezentatywnych dzieł należą „Synowie i kochankowie”, „Tęcza”, „Zakochane kobiety” i „Kochanek Lady Chatterley”.

⁵² „Słownik Opery Zachodniej” redagowany przez Shen Xuan i wydawany przez Shanghai Music Publishing House, 2011.

⁵³ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, ur. 24 stycznia 1732 w Paryżu, zm. 18 maja 1799 tamże, francuski dramaturg i pisarz, zegarmistrz, harfista, śpiewak, kompozytor, dyplomata, finansista, wolnomularz

⁵⁴ Opera komiczna to kategoria opery, która powstała od XVIII wieku w odpowiedzi na mankamenty opery włoskiej. Opera komediowe często opierają się na scenach z życia codziennego zwykłych ludzi. Jego styl muzyczny jest

W czasie pisania tej opery Europa przeżywała zawirowania polityczne epoki napoleońskiej. Część oper Rossiniego odzwierciedla pewne cechy ówczesnego społeczeństwa europejskiego i tematy, które wzbudzały gorące dyskusje wśród ludzi, szczególnie te związane z klasami społecznymi i ich relacjami. Dlatego, mimo że opera ta utrzymana jest głównie w stylu komediowym, posiada silne przesłanie społecznej satyry.⁵⁵

Początek XIX wieku był okresem rozkwitu opery włoskiej, kiedy to włoscy kompozytorzy tacy jak G. Rossini, Bellini i G. Donizetti rywalizowali w tworzeniu oper. Rossini wyłonił się jako wybitna postać tej epoki, na jakiś czas przewyższając popularnością takich kompozytorów jak V. Bellini i G. Donizetti. Według legendy, G. Rossini zaledwie skomponował operę *Il Barbiere di Siviglia* w niecałe 20 dni. Została ona wystawiona po raz pierwszy w Rzymie w 1816 roku. Chociaż premiera nie była szczególnie udana, w kolejnych przedstawieniach opera ta stopniowo zdobyła uznanie widzów i krytyków. *Il barbiere di Siviglia* jest uznawana za jedno z najbardziej udanych dzieł G. Rossiniego; jej charakterystyczna muzyka i elementy komediowe sprawiają, że cieszy się ona nieustającą popularnością wśród publiczności. Jest ona wciąż chętnie i często wystawiana na całym świecie, stanowiąc jedno z klasycznych arcydzieł operowych. Ciekawostką jest historia uwertury do opery *Il barbiere di Siviglia* Gioachino Rossiniego, skomponowana specjalnie na jej premierę w 1816 roku,

spokojny i humorystyczny, z mocnymi elementami komediowymi i często ma szczęśliwe lub zwycięskie zakończenie; Większość filmów do interpretacji fabuły wykorzystuje język ojczysty, żywe dialogi i popularne melodie.

⁵⁵ Epoka Napoleońska to okres w historii Europy i Francji, który rozpoczął się od zamachu stanu Napoleona Bonaparte w Brumaire, obalenia Dyktatoratu i ustanowienia rządu konsularnego we Francji, a skończył się na bitwie pod Waterloo w okresie Stulecia.

która zaginęła wkrótce po pierwszym wykonaniu. Powody są niejasne – mogła zostać zagubiona w chaosie prób i premierowych przedstawień lub błędnie przypisana do innego dzieła. Zamiast rekonstruować zaginioną uwerturę, Rossini podjął praktyczne i szybkie rozwiązanie - zastąpił ją uwerturą napisaną wcześniej do innych oper. Wybrana uwertura była pierwotnie skomponowana na potrzeby oper *Aurelian w Palmie* (*Aureliano in Palmira*, 1813) i, *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (Elżbieta królowa Anglii), 1815). Muzyka tej uwertury, pełna energii i witalności, dobrze pasowała do lekkiego, komediowego charakteru *Il barbiere di Siviglia*, mimo że pierwotnie nie była z nią związana. Zagubienie oryginalnej uwertury jest anegdotą, która dodaje fascynującego wątku do historii *Il barbiere di Siviglia*, jednej z najbardziej znanych oper Rossiniego. Zię stanowi nieodłączną część tego arcydzieła, a zaginięcie pierwotnej wersji dodaje operze nuty tajemniczości i historii.

2.1.3 Figaro, główna postać z opery *Il barbiere di Siviglia*

Figaro, tytułowy bohater opery *Il barbiere di Siviglia* jest jedną z najbardziej ikonicznych postaci barytonowych w operowym repertuarze. Jego rola wymaga od wykonawcy nie tylko doskonałych umiejętności wokalnych, ale także wyjątkowej charyzmy scenicznej i talentu aktorskiego. Figaro to postać pełna energii, sprytu i humoru, która łączy lekkość bel canto z wyrazistą osobowością. Bohater to archetyp „inteligentnego służącego” z tradycji *commedii dell'arte*. Jest postacią dowcipną, energiczną i pełną pomysłów, która zawsze znajduje sposób, aby wybrnąć z

najtrudniejszych sytuacji. Jego spryt przejawia się w pomaganiu hrabiemu Almavivie w zdobyciu serca Rosiny, jednocześnie umiejętnie manipulując Dr. Bartolo i innymi postaciami. Jego pozytywne nastawienie do życia i gotowość do działania czynią go centralną postacią komedii. Figaro jest sprzymierzeńcem hrabiego, ale ich relacja ma elementy humorystycznej rywalizacji. Figaro w *Il barbiere di Siviglia* to jedna z najbardziej wszechstronnych i dynamicznych ról barytonowych w operowym repertuarze. Jego postać wymaga od wykonawcy nie tylko wyjątkowych umiejętności wokalnych, ale także charyzmy i wyczucia komediowego.

2.1.4 Analiza muzyczna arii "Largo al factotum della città"

Aria „Largo al factotum” z opery *Il barbiere di Siviglia* to jedna z najbardziej znanych i dynamicznych arii barytonowych w operowym repertuarze. Wykonywana przez Figara w pierwszym akcie, wprowadza publiczność w świat głównego bohatera, podkreślając jego energię, charyzmę i humor. Zarówno pod względem dramaturgicznym, jak i muzycznym, jest to aria pełna życia, która stanowi prawdziwy popis dla barytonów. Aria wprowadza postać Figara, tytułowego Cyrulika sewilskiego jako centralnego bohatera opery. Jest manifestacją jego osobowości – pewności siebie, energii i zaradności. Figaro przedstawia się jako „factotum” – osoba, która jest potrzebna wszystkim i potrafi wszystko zrobić. Tekst arii wyraża radość i dumę Figara z jego pozycji w społeczności Sewilli, a także odzwierciedla jego pewność siebie i wszechstronność. Figaro jest postacią pełną życia, co znajduje odzwierciedlenie w szybkim tempie i dynamicznej narracji arii. Jego optymizm i entuzjazm są zaraźliwe, a

jednocześnie budzą podziw dla jego zaradności i talentu. Aria wprowadza Figara jako motor akcji opery – jego energia i pomysłowość będą napędzać fabułę, szczególnie w jego intrygach mających na celu połączenie Rosiny z hrabią Almavivą. Jako otwarcie dla Figara, aria ustanawia jego dominację sceniczną i pokazuje go jako postać, która kontroluje wydarzenia. Aria utrzymana jest w tonacji C-dur, co nadaje jej jasny, wesoły charakter, idealnie pasujący do osobowości Figara. Harmonia jest prosta, oparta głównie na podstawowych funkcjach harmonicznym (tonika, subdominanta, dominanta), co nadaje arii lekkości i klarowności. Dynamiczne modulacje, szczególnie w części centralnej, podkreślają zmiany emocji i energii w tekście. Aria ma formę ronda, w której powracające refreny przeplatają się z kontrastującymi epizodami. Orkiestra rozpoczyna arię energicznym, akordowym wprowadzeniem, które natychmiast buduje dynamiczną atmosferę. Pojawia Każde wejście powtarzalnego motywu melodycznego jest pełne energii i pewności siebie, podkreślając charakter Figara jako „factotum” – osoby zdolnej do wszystkiego. Kontrastujące fragmenty melodyczne wprowadzają zmienność nastroju i różnorodność ekspresji. Linia melodyczna jest wirtuozowska, pełna ozdobników, skoków interwałowych z powtarzalnymi motywami. W refrenie charakterystyczne są skoki o kwarty, kwinty i oktawy, które podkreślają pewność siebie i ekspresję Figara. Szybkie przebiegi melodyczne oddają energię i spryt Figara, wymagając od wykonawcy precyzji i technicznej biegłości. Rytm arii jest szybki i energiczny, z wyraźnym poczuciem pulsacji, co odzwierciedla zabieganie i wielozadaniowość Figara. Synkopy i punktowane rytmy: Wzmacniają

charakterystyczny, taneczny i lekki ton arii. Aria wymaga umiejętności adaptacji do nagłych przyspieszeń i zwolnień, co wprowadza dodatkową dynamikę. Rossini wykorzystuje naprzemienne forte i piano, aby podkreślić zmiany emocji i humorystyczne elementy. Charakterystyczne „rossiniowskie crescendo” stopniowo buduje napięcie, prowadząc do wybuchowych kulminacji. Akompaniament orkiestrowy jest lekki i sprężysty, zdominowany przez smyczki i instrumenty dęte.

Orkiestra tworzy tło dla partii wokalne, ale także dialoguje z Figarem, dodając żywiołowości i witalności.

Prolog podzielony jest na trzy akapity, z których pierwszy stanowi część wprowadzającą w tonacji C-dur, liczącą sobie łącznie 16 taktów. (patrz przykład nutowy nr 1)

Przykład nutowy nr 1 (Ricordi Milano 2002)

Allegro vivace

The musical score is for a piano piece in 6/8 time, C major, marked *Allegro vivace*. It consists of 31 measures. The first two measures are highlighted with a red box. The score includes various dynamics: *ff* (fortissimo) in measures 1, 2, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, and 31; *f* (forte) in measures 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, and 31; and *pp* (pianissimo) in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, and 31. Trills (*tr*) are present in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, and 31. A repeat sign is located at the end of measure 31.

Na tym etapie partia orkiestry sygnalizuje przejścia pomiędzy scenami i napędza rozwój fabuły. Drugi etap to wejście Figara, obejmujące 16 taktów, w tonacji C-dur. (patrz przykład nutowy nr 2)

Przykład nutowy nr 2 (Ricordi Milano 2002)

19 *di dentro*
from behind the scene
FIGARO

La ran la le - ra,
La la la le - ra,

23

la ran la la,
la la la la,

27

la ran la le - ra,
la la la le - ra,

31

la ran la la.
la la la la.

[pp cresc]

Ten etap jako wstęp do partii Figara, od samego początku charakteryzuje i opisuje wizerunek postaci, przygotowując grunt pod dalszą ekspresję emocji. Kilka krótkich motywów muzycznych zarysowuje optymistyczną i swobodną sylwetkę postaci. Trzeci etap to wprowadzenie orkiestry, obejmujące 11 taktów, w tonacji C-dur. (patrz przykład nutowy nr 3)

Przykład nutowy nr 3 (Ricordi Milano 2002)

31

la ran la la. la
la la la la.

[pp cresc.]

35

ff

39

ff

43

(Sorte)
FIGARO (entering)

Lar - go al fac - to - tum del la cit - tà, lar -
I'm the fac - to - tum for all this great, big

tr tr tr

pp

f

Jest to kontynuacja poprzednich nastrojów muzycznych, a także wprowadzenie do następnego fragmentu śpiewu. Dlatego w materiale muzycznym kompozytor używa materiału anonsowanego we wstępie, a w harmonii ciągle powtarza się progresja akordów D7-T. Część A liczy 15 taktów i jest sekcją równoległą złożoną z dwóch fraz. (patrz przykład nutowy nr 4)

Przykład nutowy nr 4 (Ricordi Milano 2002)

43

FIGARO (Sorte)
(entering)

Lar - go al fac - to - tum del la cit - tà, lar -
I'm the fac - to - tum for all this great, big

tr *tr* *tr*

pp *f*

47

- go!
town!

La ran la la ran la la ran la la.
La la la la la la la la la la.

[pp] *pp* *f*

52

Pre - sto a bot - te - ga, che l'al.ba è già, pre - sto!
I am a for - tu - nate fel - low of great re - nown!

tr *tr* *tr*

pp *f* *[pp]*

56

La ran la la ran la la ran la la.
La la la la la la la la la la.

pp *f* *[p] dolce* *[p]*

32

Tonalność stanowi seria modulacji pierwszego stopnia C-G-d-C. Fraza muzyczna wykorzystuje melodię krążącą wokół dźwięku tonicznego. Na jej końcu pojawia się większy skok interwałowy, co prowadzi do rozwoju materiału muzycznego. We frazie a1 wykorzystano ten sam materiał, lecz zaprezentowany tu w tonacji d-moll, a na końcu frazy następuje powrót do toniki. Część B jest sekcją jednofrazową składającą się z 14 taktów, przy czym tonacja zmienia się z C-dur na G-dur. W harmonii ciągle podkreślane są relacje tonika-dominanta. (patrz przykład nutowy nr 5)

Przykład nutowy nr 5 (Ricordi Milano 2002)

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The score is divided into two systems, starting at measures 61 and 66. The vocal line is written in a single staff, and the piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are in Italian and English. A red box highlights a specific harmonic progression in the piano accompaniment, spanning measures 70 to 73. The progression shows a modulation from C major to G major, with the piano part playing a sequence of chords: C major, G major, C major, and G major. The vocal line continues with the lyrics: 'ce-re per un bar-bie-re di qua-li-tà, di qua-li-tà! I am the one, I am the one!'. The score ends with a piano (pp) marking.

Część A1 jest dwufrazowa w formie repryzy zmienionej, w której zmiany dotyczą głównie partii akompaniamentu przy całkowitym powtórzeniu melodii i tonacji. Ma to na celu nawiązanie do części A i podkreślenie wrażenia, jakie na publiczności wywarł zaprezentowany uprzednio wizerunek postaci.

Pomiędzy częścią A1 i częścią C znajduje się niewielkie interludium wykonywane przez orkiestrę, trwające 10 taktów. (patrz przykład nutowy nr 6)

Przykład nutowy nr 6 (Ricordi Milano 2002)

101

108

FIGARO

Pronto a far tut - to, la notte il
Night time and day-time, busy and

Utrzymane jest ono w tonacji C-dur, a harmonia nieustannie powtarza zakończenia kadencyjne. Tutaj pełni raczej rolę przejściową i scenograficzną, dając bohaterom wystarczającą przestrzeń do gry i wspomagając rozwój fabuły.

Część C zawiera tylko jedną frazę ze wstępem instrumentalnym utrzymane w tonacji G-dur. Wstęp instrumentalny składa się z 13 taktów, wprowadzających nowy materiał muzyczny oraz torujących drogę do kolejnych części. (patrz przykład nutowy nr 7)

Przykład nutowy nr 7 (Ricordi Milano 2002)

108

FIGARO

Pronto a far tut - to, la notte il
Night time and day - time, busy and

113

gior - no sem - pre d'in - tor - no in gi - ro sta. Mi - glior cuc - ca - gna per un bar -
playtime, dashing all o - ver, al - ways at hand, I'd nev - er change it nor re - ar -

117

bie - re, vi - ta più no - bi - le no non si dà. La la ran la la ran la la ran
- range it, be - ing a bar - ber, is no - ble and grand. La la la la la la la lu la

121

la la ran la la ran la la ran la la ran la.
la la la la la la la la la la.

Tonacja pozostaje niezmieniona, a nacisk harmoniczny położony jest na akord DT. Po czterotaktowym łączniku wchodzimy w część D, która jest jednofrazową sekcją składającą się z 8 taktów, głównie polegającą na transpozycji i rozwoju materiału z sekcji C. (patrz przykład nutowy nr 8)

Przykład nutowy nr 8 (Ricordi Milano 2002)

125

Ra - so - ri e pet - ti - ni, lan - cet - te e
Brushing the dust o' my ver - y best

129

for - bi - ci al mio co - man - do tut to qui sta, lancette e
cus - tomer, there with my ra - zor read - y I stand, Read - y to

133

pet - ti - ni al mio co - man - do tut to qui sta.
whis - ker, I stand at at - ten - tion, scissors in hand.

V'è la ri - sorsa
Some times I cover

pp

Tonacja tej części zmienia się od Es-dur przez c-moll, C-dur do G-dur. W tym fragmencie kompozytor stosuje technikę modulacji między tonacjami równoległymi durowymi i molowymi, co pozwala na szybką zmianę tonacji na dalsze pokrewieństwa, dodając dramaturgii słuchowej do muzyki.

Następnie, część E jest dwuzdaniową, równoległą, składającą się z 24 taktów, w tonacji C-dur. (patrz przykład nutowy nr 9)

Przykład nutowy nr 9 (Ricordi Milano 2002)

160

- tà, di qua-li - tà! Tut - ti mi
one, I am the one! Coun - try and

165

chie - do - no, tut - ti mi vo - glio no, don - ne, ra - gazzi,
cit - i - fied wish to be pret - ti - fied, Men who are gallant

170

vec - chi, fan - ciul - le, qua la par - rucca... pre - sto la
call for my tal - ent Here is a lady wantin' a

175

bar - ba... qua la sangui - gna... pre - sto il bi - gliet - to... Tut - ti mi
wav - ing, here is a gen - tleman cravin' a shav - ing May - be a

180

chie - do - no, tut - ti mi vo - glio no, tut - ti mi chie - do - no, tut - ti mi vo - glio no. Qua la par -
la - dy is wantin' a wav - ing, or may - be a gent has a note to be sent, or it's cleanin' a

184

[a piacere]

- ruc - ca... pre - sto la bar - ba... pre - sto il bi - gliet - to, ehi, Fi - ga - ro, Fi - ga - ro,
wig, or dancin' a jig, or a gallant is wantin' a gal! Fi - ga - ro, Fi - ga - ro,
col canto

Na końcu w tonacji E-dur formuje się 16-taktowy łącznik, który pełni funkcję przejściową, łączącą poprzednie elementy z następnymi. W tym fragmencie, kompozytor stosuje takie techniki kompozytorskie jak modulacje przez akordy równoważne i opóźnione pojawienie się akordu tonicznego. To z kolei napędza rozwój emocjonalny i prowadzi akcję dramatu. (patrz przykład nutowy nr 10)

Przykład nutowy nr 10 (Ricordi Milano 2002)

189 *[a tempo]*

Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro. Ahi - mè! — ahi.
 Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro. By day — and

35 *[a tempo]*

194

- mè! — che fu - ria! ahi - mè! — che fol - la! u - no al-la
 night, — they fol - low me and crowd — a - round me! One at a

199

vol - ta per ca - ri - tà, per ca - ri
 time, sir! You ar the next. Just wait your

Następnie, repryzowana część E1 jest zmienionym powtórzeniem części E, co pozwala na powtórzenie melodii i utrwalenie motywu melodycznego. (patrz przykład nutowy nr 11)

Przykład nutowy nr 11 (Ricordi Milano 2002)

208

vol - ta per ca - ri - tà! Fi - ga-ro...
time! You're sure to be next! Fi - ga-ro...

pp

212

Son qua. Ehi... Fi - ga-ro...
I'm here Hey!... Fi - ga-ro...

Ten utwór posiada stosunkowo długie zakończenie, ponieważ kompozytor umieścił kulminacyjny punkt tego fragmentu na końcu całej partii, aby dopasować się do pełnej pasji postaci Figara. Zakończenie składa się z 40 taktów w tonacji C-dur. Powtarzająca się melodia pojawia się nieustannie, pomagając postaci w ciągłym pędzie emocjonalnym ku muzycznej kulminacji i dodaje blasku całej partii. (patrz przykład nutowy nr 12 i 13)

Przykład nutowy nr 12 (Ricordi Milano 2002)

237

Ah bra-vo Fi-ga-ro, bra-vo, bra-vis-si-mo, ah bra-vo Fi-ga-ro, bra-vo, bra-
 Ah bra-vo Fi-ga-ro, bra-vo, bra-vis-si-mo, ah bra-vo Fi-ga-ro, bra-vo bra-

pp

241

-vis-si-mo, a te for-tu-na, a te for-tu-na, a te for-tu-na non man-che-
 -vis-si-mo, I am the luck-i-est, I am the bus-i-est, I am the smart-est fel-low in

245

-rà.
 town!

La la ran la la ran la la ran la la ran la la ran la la ran la la ran
 La la

Przykład nutowy nr 13 (Ricordi Milano 2002)

249

la la ran, a te for - tu - na, a te for - tu - na, a te for - tu - na non manche -
la la la, I am the luck - i - est, I am the bus - i - est, I am the smart - est fol - low in

253

- rà, town! so - no il fac - to - tum del - la cit - tà, —
I'm the fac - to - tum for all the town, —

258

so - no il fac - to - tum del - la cit - tà, — del - la cit -
I am the fac - to - tum for all the town, — for all the

263

tà, — del - la cit - tà, del - la cit - tà.
town, — for all the town, for all the town!

268

Analiza wymogów wykonawczych

Jak wspomniano w poprzedniej części, postać Figara w operze *Il barbiere di Siviglia* jest pełna entuzjazmu i ekspresji. „Largo al factotum della città” to druga scena z pierwszego aktu opery. Jest to debiutancki monolog Figara, pełen pewności siebie, w którym aktor grający Figara musi wyrazić różnorodne emocje, aby w pełni ukazać charakter tej sprytniej i pewnej siebie postaci, człowieka "niezwykle zajętego".

Technika wprowadzenia postaci „głos pojawia się przed postacią”

W preludium utworu pojawia się bardzo wesoła i energiczna melodia pizzicato. Po zakończeniu preludium, poczynając od 20 taktu, gdzie Figaro ma zacząć śpiew, kompozytor wskazuje "di dentro" (patrz przykład nutowy nr 14), co oznacza, że pierwsze kilka nut śpiewanych przez Figara dobiega zza kulis. To typowa technika podkreślania wizerunku postaci, kiedy głos pojawia się na scenie wcześniej niż sama postać. Powszechnie wiadomo, że wygląd i ubiór postaci mogą różnić się w dużym stopniu, lecz barwa głosu jest elementem, który łatwo można sklasyfikować i rozpoznać. Dlatego też, jasny i pełen życia głos Figara, który pierwszy dotrze do uszu widzów, skutkuje tym, że jego głos natychmiast w umyśle widzów tworzy pozytywny, optymistyczny wizerunek Figara. Interesujące jest to, że w jednej z czterech wielkich chińskich klasycznych powieści, "Sen w czerwonym pawilonie", również istnieje postać kobieca podobna i znana jak Figaro. Jest nią Wang Xi-feng, o bardzo ognistym temperamencie, która zarządza wszystkimi sprawami w rodzinie Jia. Jej pojawienie się

przypomina również Figara - autor przedstawiając jej wizerunek bezpośrednio, najpierw wywołuje napięcie u czytelnika poprzez jej swobodny śmiech, co skłania czytelników do spekulacji na temat jej charakteru, wyglądu i pozycji - jak to możliwe, że taka odważna kobieta śmie zachowywać się tak swobodnie w tak poważnym arystokratycznym dworze? Ten śmiech pośrednio przekazuje wewnętrzny urok tej postaci, podkreślając ognisty charakter Wang Xi-feng. Jednocześnie, to pytanie i ciekawość, jakie wywołuje ten śmiech, przyciągają czytelników do kontynuowania czytania, aby zgłębić historię i pochodzenie Wang Xi-feng. Tak samo jest z pojawieniem się Figara w *Il barbiere di Siviglia* - zanim jeszcze pojawi się na scenie, jego wesoły i radosny śpiew dociera do uszu widzów, co daje im dużą przestrzeń do wyobraźni: kto jest właścicielem tego głosu? Co robi? Dlaczego jest taki szczęśliwy? Dlatego też ten śpiew przyciąga uwagę widzów tak samo jak wspomniany wcześniej śmiech Wang Xi-feng, budząc ich zaciekawienie. Dodatkowo, szybkie tempo akompaniamentu i energiczne śpiewanie Figara natychmiast przenoszą widzów do ruchliwego otoczenia, w którym działa Figaro, co pozwala im lepiej zrozumieć scenę opery. (patrz przykład nutowy nr 14)

Przykład nutowy nr 14 (Ricordi Milano 2002)

19

FIGARO

di dentro ***
from behind the scene

La ran la le - ra,
La la la le - ra,

Aria otwierająca występ Figara jest bardzo radosna, optymistyczna oraz nieco przepełniona dumną i chwalipięctwem, stanowiąc jeden z najbardziej znakomitych momentów opery i można powiedzieć, że jest to jeden z jej kulminacyjnych momentów. Ze względu na wysoki poziom trudności tej arii, często jest ona wykorzystywana jako finałowy utwór w międzynarodowych konkursach wokalnych i występach, dlatego wielu profesjonalistów z branży nazywa ją „kamieniem próbnym kunsztu śpiewaczego barytona”. Jak już zostało wspomniane wcześniej, na początku pierwsze dwie frazy muzyczne są zazwyczaj śpiewane przez Figara zza kulis, ale ponieważ melodia śpiewu w pierwszych dwóch frazach jest identyczna, dlatego potrzebny jest kontrast między nimi. (patrz przykład nutowy nr 15)

Przykład nutowy nr 15 (Ricordi Milano 2002)

19
FIGARO

di dentro ***
from behind the scene

La ran la le - ra,
La la la le - ra,

23

F.

la ran la la,
la la la la,

27

F.

la ran la le - ra,
la la la le - ra,

31

F.

la ran la la.
la la la la.

[ppcresc.]

Pod względem trudności wokalnych dwie frazy „la ran la lera” (znajdujące się w taktach 20-21 oraz 28-29) stanowią również wyzwanie. Punkt passaggio głosu barytonowego zwykle znajduje się na wysokości dźwięku es 1, a dźwięk „ran” w zdaniu

jest dokładnie na e1, który jest pierwszym dźwiękiem krytym. Jednak podczas śpiewania tego dźwięku nie możemy nadmiernie stosować techniki „krycia” w wysokim rejestrze, lecz musimy użyć mieszanego sposobu śpiewania, aby osiągnąć jasny dźwięk o silnej przenikliwości, w przeciwnym razie może to spowodować utratę kontroli.

W takcie 50 -tym pojawia się pierwsza wyższa nuta g2 w tym utworze (patrz przykład 16). Tutaj Figaro z dumą przedstawia się, podkreślając znaczenie swojej osoby. Podczas śpiewania należy zwrócić uwagę na jak największe rozluźnienie gardła, dążenie do odczucia luźności głosu, nie należy używać zbyt dużo napięcia w gardle, ponieważ wówczas głos może brzmieć płasko, a brzmieniu będzie brakować przestrzeni. Dźwięk ten powinien zabrzmieć błyszcząco i z dużą mocą, pokazując, że Figaro ma pod kontrolą swoje wszystkie swoje zamierzone działania. (patrz przykład nutowy nr 16)

Przykład nutowy nr 16 (Ricordi Milano 2002)

47

F. - go!
town!

La ran
La la

la la ran
la la la

la la ran
la la la

la la.
la la.

[pp]

pp

f

Należy zwrócić uwagę na powtarzane fragmenty melodii. Nie powinno śpiewać się identycznych fraz w sposób podobny, lecz należy zwrócić uwagę na tworzenie kontrastów, używając dynamiki, artykulacji, intencjonalności. Na przykład w taktach 68-69, występują dwie frazy „di qualità” jednak w takcie 67 następuje *decrecendo*, a pierwsza fraza „di quali...” w takcie 68 nie ma akompaniamentu. Stąd możemy wnioskować: podczas śpiewania w takcie 68 ton powinien być lekki, z nutą samochwalstwa, a powtórzenie w takcie 69 to Figaro, który wielokrotnie deklaruje swoje zalety, więc ton i głośność powinny być zwiększone, aby uzyskać mocne podkreślenie. (patrz przykład nutowy nr 17)

Przykład nutowy nr 17 (Ricordi Milano 2002)

66

F. *ce-re per un bar-bie-re di qua-li-tà, di qua-li-tà!*
mon-ey call for a bar-ber, I am the one, I am the one!

pp

Figaro przedstawia po kolei zajęcia, jakie wykonuje każdego dnia oraz odwiedzającą go klientelę. Ten fragment jest trudny nie tylko z powodu tempa, ale też ilości tekstu, który śpiewak musi wymówić wyraźnie, zachowując reguły prawidłowej emisji. Ponieważ tekst jest w języku włoskim należy zwrócić istotną uwagę na podwójne spółgłoski. (patrz przykład nr 18) Ten fragment skłania bardziej ku *parlando*. Dzięki

temu akcenty słowne będą prawidłowo realizowane. W przykładzie nutowym 5 miejsca oznaczone czerwoną strzałką wskazują na akcenty emocjonalne każdego zdania. Podczas śpiewania należy podkreślić je, aby wyeksponować kluczowe słowa każdego zdania. (patrz przykład nutowy nr 18)

Przykład nutowy nr 18 (Ricordi Milano 2002)

160

- tà, di qua-li - tà!
one, I am the one! Tut - ti mi
Coun - try and

[p] [pp] pp

165

chie - do - no, tut - ti mi vo - glio no, don - ne, ra - gazzi,
cis - i - fied wish to be pret - ti - fied, Men who are gallant

170

vec - chi, fan - ciu - le, qua la par - rucca... presto la
call for my tal - ent Here is a lady wanting a

175

bar - ba... qua la sanguigna... presto il bi - gliet - to... Tut - ti mi
wav - ing, here is a gentleman craving a sha - ving May - be a

[pp cresc.]

Gdy utwór dochodzi do taktu 200 (zobacz przykład nutowy nr 19), z powodu wcześniejszej wartkiej melodii oraz śpiewania kilku wysokich tonów rozpoczynających się w takcie 201, wykonawca zużywa znaczną część swojej energii. Fluktuacja melodii między dźwiękami f2 i e2, rozpoczynająca się w takcie 205 jest bardzo wymagająca. W związku z tym, jeśli nawet na chwilę straci wsparcie oddechu, może to doprowadzić do ogromnych problemów, uniemożliwiających kontynuowanie wykonania. Bardzo ważną jest też kwestia rozplanowania sił. Szybkie przebiegi na wysokiej tessiturze stanowią niezwykle trudne zadanie. Podparcie takich fragmentów jest oczywiste, ale też istnieje niebezpieczeństwo usztywnienia oddechu, a co za tym prowadzi niemożność elastycznego nim operowania, co spowoduje, że jakość dźwięku znacznie się pogorszy. Przemyślenie, gdzie istnieją strategiczne punkty, które pozwalają na świadome i pełne sukcesu wykonanie trudnej arii jest kluczowym aspektem. Na pewno pomocne w tej kwestii są akcenty słowne, które porządkują sens frazy. (patrz przykład nutowy nr 19)

Przykład nutowy nr 19 (Ricordi Milano 2002)

203

F. *-tà, per ca - ri - tà, u.no alla vol - ta, u.no al - la vol - ta, u.no al - la*
turn, just wait your turn! One at a time! Ah, one at a time! Ah, one at a

sf sf sf sf smorzando

208

F. *vol - ta per ca - ri - tà! Fi - ga-ro...*
time! You're sure to be next! Fi - ga-ro...

pp

Ponieważ jest to opera buffa, pojawiają się także momenty, w którym Figaro używa zmienionego głosu np. wtedy, kiedy naśladuje nawoływanie go zarówno przez kobiety jak i przez mężczyzn, którzy potrzebują jego usług. W takcie 214 pojawia się coś w rodzaju wołania „Ehi”. Można użyć falsetu, ale ważnym jest, by w dalszej części ponownie powrócić do właściwego miejsca impostacji i zadęcia. Oczywistym jest, że śpiew ubogacony jest także przez grę aktorską. To dopiero tworzy przekonującą i pełną sympatii postać. (patrz przykład nutowy nr 20)

Przykład nutowy nr 20 (Ricordi Milano 2002)

208

vol - ta per ca - ri - tà!
time! You're sure to be next!

pp

Fi - ga-ro...
Fi - ga-ro...

212

Son qua.
I'm here

Ehi...
Hey!...

Fi - ga-ro...
Fi - ga-ro...

Ostatni fragment arii jest najbardziej brylantowym, ale też, co typowe dla Rossiniego, utrzymany w szybkim tempie. Ten bardzo szybki fragment tekstu stanowi znaczne wyzwanie dla większości śpiewaków, szczególnie dla tych, których językiem ojczystym nie jest język włoski. Należy włożyć dużo pracy podczas przygotowania, zaczynając od ćwiczeń na samych samogłoskach, następnie przechodząc do dokładnego czytania każdego słowa i zdania, aby ostatecznie śpiewać z melodią. (patrz przykład nutowy nr 21)

Przykład nutowy nr 21 (Ricordi Milano 2002)

237

F. *pp*

Ah bra-vo Fi-ga-ro, bra-vo, bra-vis-si-mo, ah bra-vo Fi-ga-ro, bra-vo, bra-
 Ah bra-vo Fi-ga-ro, bra-vo, bra-vis-si-mo, ah bra-vo Fi-ga-ro, bra-vo bra-

241

F.

-vis.si-mo, a te for-tu-na, a te for-tu-na, a te for-tu-na non man-che-
 -vis.si-mo, I am the luck-i-est, I am the bus-i-est, I am the smart-est fel-low in

Na końcu arii pojawia się wysokie g₂. Dla barytonu jest to już stosunkowo wysoki dźwięk. Wypada ona na pierwszej sylabie słowa „città” tzn. „cit”. „I” jest samogłoską zamkniętą i należy, przy śpiewaniu wysokiego dźwięku otworzyć usta, a językiem starać się wymówić „i”. Jest to jakby wymieszanie samogłosek „i” oraz „e”. Należy zapewnić poczucie przestrzeni, siły i wsparcia dla głosu. Pozwala to na idealne zakończenie arii w kulminacyjnym momencie. Ostatni dźwięk kończy w sposób spektakularny arię. (patrz przykład nutowy nr 22)

Przykład nutowy nr 22 (Ricordi Milano 2002)

263

F. *- tà, del la cit tà, del la cit tà. town, for all the town, for all the town!*

Aria „Largo al factotum della città” charakteryzuje się lekką, żywą melodią, jasnymi kolorami, pełna jest wigoru i energii, co odzwierciedla entuzjastyczną naturę golibrody Figara, jego sprytnie umiejętności i optymistyczną postawę. Aria niesie nie tylko przyjemność obcowania ze wspaniałą muzyką Rossiniego, ale też kreuje bardzo pozytywny przekaz, wywołany przez piękne, optymistyczne myśli. W operze komicznej *Il barbiere di Siviglia* również wykorzystano podobne do „Largo al factotum della città” lekkie, a nawet radosne fragmenty muzyczne, by subtelnie wyśmiać ograniczenia i przesady ówczesnego systemu społecznego. Znakomita narracja, lotna i żywiołowa muzyka, sceniczny dowcip sprawia, że dzieło to nadal cieszy się niezmienną popularnością i jest często wystawiane na scenach operowych na całym świecie.

2.2 Opera Verdiego Falstaff i analiza postaci Forda

2.2.1 Fabuła opery Falstaff w zarysie

Falstaff to opera komiczna powstała na motywach dwóch sztuk Williama Szekspira: „The Merry Wives of Windsor” i „Henry IV”. Akcja opery rozgrywa się w

Windsorze w Anglii. Tytułowy Sir John Falstaff – zamożny, choć podstarzały i nieco niepoważny szlachcic – postanawia zdobyć względy dwóch zamężnych dam, Alicji Ford i Meg Page, pisząc do nich identyczne listy miłosne. Zdemaskowane intrygi Falstaffa skłaniają kobiety do żartobliwej zemsty: najpierw dają się mu „przyłapać”, po czym zwabiają go w kolejne pułapki i publicznie ośmieszają. W tle rozgrywa się wątek młodej miłości Fentona i Nannetty (córką Alicji Ford), którzy po wielu perypetiach biorą ślub w finałowej scenie. Kulminacyjny żart odbywa się nocą pod Dębem Herne’a, kiedy to przebiegłe kobiety, poprzebierane za wróżki i duchy, po raz kolejny kpią z Falstaffa. Ostatecznie wszyscy – łącznie z Sir Johnem – łączą się we wspólnym, pogodnym zakończeniu, które podkreśla komediowy, pełen dystansu do ludzkich słabości charakter opery. Opera ta podkreśla barwny charakter głównego bohatera, a cała opowieść pełna jest elementów komediowych, świadczących o wybitnym talencie komicznym Verdiego.

2.2.2 Aria Forda – analiza muzyczna „E sogno o realta”.

Utwór ten jest długą arią składającą się łącznie z 8 części. Pierwszy fragment jest dwufrazowym fragmentem muzycznym w tonacji F-dur. Kompozytor, tworząc melodię, stosuje narracyjną technikę kompozycyjną, używając skali wznoszącej do podkreślenia napiętej atmosfery, a także wykorzystuje orkiestrę do współgrania z podejrzliwym charakterem postaci i jej gniewnymi emocjami. Druga część również została napisana techniką recytatywną i zawiera wiele zmian harmoniczych oraz dźwięków –

ozdobników, wpisujących się w atmosferę sceny i fabułę. Część trzecia składa się z trzech fraz, melodii recytatywnej. Pierwszy wers utrzymany jest w tonacji Es-dur, kompozytor reprezentuje w tej części motyw zastosowany wcześniej w utworze, a także wplata go w zespół, nawiązując do motywu arii bohatera, tworząc polifoniczną relację mającą na celu sugerowanie rozwój fabuły. (patrz przykład nutowy nr 23)

28 *Lo stesso movimento* $\text{♩} = 120$ *cupo*

L'o - ra è fis - sa - ta,
Fixed - is the hour -

31

tra - ma - to l'in - gan - no;
pre - pared the be - tray - al -

35 *sempre p*

Sei gab - ba - to e truf - fa - to!
Thou'rt the butt of the cit - y!

W drugiej frazie, struktura zespołu jest bardziej rozległa, a trójdźwięki w melodii łamią wcześniejszy rytm, co sprawia, że tempo muzyki staje się wolniejsze. (patrz przykład nutowy nr 24)

Przykład nutowy nr 24 Sheet Music online scores 2002

37 *allargando* $\text{♩} = 80$
con espansione

E poi di - ran - no — Che un ma - ri - to ge - lo - so è un in - sen - sa -
Thy friends will say all — That a hus - band be - fooled de - serves no pit -

40 *a tempo* $\text{♩} = 120$

to!
y! Già die - tro a me
I seem to hear

Czwarty fragment składa się z dwóch części, gdzie emocje postaci są nasycone gniewem, dlatego melodia i akompaniament są bardziej wzburzone, a technika modulacji jest używana, aby podnieść muzykę do punktu kulminacyjnego. (patrz przykład nutowy nr 25)

48

O ma - tri - mo - nio: In -
Oh! con - ster - na - tion! Con -

51

fer - no!
fu - sion!

53

Don - na: De - mo - nio!
Death and dam - na - tion!

55

Nel - la lor mo - glie ab - bian fe - dei bab -
Let none but block - heads put faith in their

58

be - i!
spous - es!

Af - fi - de -
For I would

Piąty fragment jest w tonacji C-dur, jego melodia jest narracyjna, a partie smyczkowe wykorzystują skoki o kwartę, kontrastując z wcześniejszym przygnębieniem postaci, aby wyrazić i zarysować jej charakter. (patrz przykład nutowy nr 26)

Przykład nutowy nr 26 Sheet Music online scores 2002

58

be - il! Af - fi - de -
spous-es! For I would

61

rei — La mia bir-ra a un Te - de-sco,
trust — my best nag to a co-per.

64

Tut - to il mio de-sco a un O - lan - de - se
And to a high - way - man my hoard - ed

66

lur - co, La mia bot -
pelf, My flask of

69

ti-glia d'ac-qua-vi-te a un Tur-co, Non mia mo - glie a sè
Nantz to an in - sa - tiate to-per, But not my wife to her-

72

stes - sa. O lai - da
self! Oh, cru - el

Szósty fragment zmienia tonację z As-dur na b-moll, często wykorzystując powtarzające się trójdźwięki, aby naśladować ton mówienia postaci. (patrz przykład nutowy nr 27)

Przykład nutowy nr 27 Sheet Music online scores 2002

72

stes - sa.
self!

O lai - da
Oh, cru - el

74

sor - tel
for - tune!

Quel - la brut - ta pa - ro - la in cor mi
Of all glad - ness and hope my life's de -

W siódmym fragmencie powraca tonacja Es-dur. Orkiestra wykorzystuje progresje, bazujące na triolach, aby poprowadzić muzykę do kolejnego szczytu, który nagle zostaje przerwany, pozostawiając miejsce dla emocji postaci i ich wyrazu. Ostatnia część jest kulminacyjnym momentem arii. Kompozytor umieścił także w tym miejscu najwyższe dźwięki. Sprawia to, że ostateczny wybuch emocji postaci jest bardzo przekonujący. (patrz przykład nutowy nr 28)

99 *con violenza* *p* *Molto più lento* $\text{♩} = 80$ *pp*

Ven - di - che - rò l'af - fron - to! L'au -
I will a - venge this out - rage; Though

103

da - ta sem - pre si - a Nel fon - do del mio
I be scorned and spit - ed, My dead - ly wrong shall

106

cor - la ge - lo - si - a.
ful - ly be re - quit - ed!

2.3 Porównanie charakterystyki postaci Figara i Forda

Mimo że Figaro i Ford to dwie barytonowe partie w operach komicznych, jednak prezentują zupełnie różne charaktery, postawy i sposoby radzenia sobie z problemami.

Figaro jest zwolennikiem racjonalności, mądrości, potrafi sprytnie wykorzystać umiejętności społeczne do rozwiązywania problemów, prezentując pozytywne i

optymistyczne podejście do życia. Jego dowcip i elastyczność pozwalają mu łatwo i ciekawie rozwiązywać rozmaite meandry życia.

Pod względem muzycznym muzyka Figara jest głównie lekka i radosna, odzwierciedlając jego błyskotliwy, inteligentny charakter. Jego aria jest pełna energii, melodia płynie wartko, czym służy zobrazowaniu komediowej postaci. Figaro staje się kluczową rolą w rozwiązywaniu problemów dzięki swojej bystrości umysłu i zdolnościom komunikacji społecznej.

Fordowski sposób wyrażania muzyki jest bardziej nasycony napięciem dramatycznym.

Na początku słowa *E' sogno o realtà?... (Czy to sen, czy też to rzeczywistość? – tłum.wł.)* ukazują podejrzliwą i nieufną naturę Forda. (patrz przykład nutowy nr 29)

Przykład nutowy nr 29 Sheet Music online scores 2002

1 *Poco agitato* *Un poco più moderato* $\text{♩} = 108$
Ford

Am I È a -

5

sog - no? o re - al - tà...
wake? Or do I dream?

Poprzez zmienność tonacji i rytmu uwydatnia się fakt, że mimo sprytnej natury, Ford został ogarnięty podejrzeniami i wątpliwościami, które przesłoniły mu rzeczywistość. Kompozytor stosuje też ciekawe rozwiązania - na przykład na przestrzeni taktów 88-91 powtarza się ta sama nuta. (patrz przykład nutowy nr 30)

re - o!
fai - tour!

Pri - ma li ac -
First I'll be -

cop - pio E poi li col - go, li ac - cop - pio, li
wray him And then I'll flay him, be - wray him and

col - go, li ac - cop - pio, li col - go, li ac - cop - pio, li col - go, li col - go, li ac -
flay him, be - wray him and flay him, be - wray him, bewray him, bewray him and

cresc. cresc. sempre

Zdarza się, że śpiewacy nie wykonują tej jednej nuty, tylko zmieniają jej wysokość, wraz z narastającą dynamiką gniewu Forda, co przekazuje złożoność wewnętrzną postaci. Postaci Figara z *Il barbiere di Siviglia* Gioacchina Rossiniego i Forda z *Falstaffa* Giuseppe Verdiego łączy komediowy rys i żywe uczestnictwo w skomplikowanych intrygach miłosno-towarzyskich, jednak różnią się zarówno pozycją w społeczeństwie, jak i temperamentem oraz celami działań. Figaro jest niezależnym,

pomysłowym barberem i faktycznym spiritus movens akcji: planuje i reżyseruje wydarzenia, które pozwalają hrabiemu Almagui zdołać ukochaną Rozynę. Figaro działa z zewnątrz — nie należy do zamożnej elity, ale dzięki sprytowi i zdolnościom doskonale odnajduje się w każdym towarzystwie. Ford to stateczny mieszczanin i mąż Alicji; zostaje mimowolnie wciągnięty w intrygę tytułowego Sir Johna Falstaffa. Ford nie jest inicjatorem zdarzeń — przyjmuje rolę podejrzliwego męża, który chce przechytryć Falstaffa i udaremnić jego anse. Mimo że również knuje (przebiera się np. za pana Brooksa, by oszukać Falstaffa), jego działania są reakcją, a nie głównym źródłem humoru i fabuły. Figaro to bohater radosny, przebiegły, wręcz kpiarz. Interesuje go głównie zysk — zarówno materialny, jak i towarzyski. Jego motywacje (zarobek, chęć pomocy Almagui czy pogwałcenie Doktora Bartolo) są pogodne, a on sam przy tym rozacza urok i buduje atmosferę zabawy. Ford jest raczej porywczy i zazdrosny. Jego działaniami rządzi pragnienie ochrony swojego honoru i własnego małżeństwa, a zarazem obawa przed kompromitacją w oczach mieszkańców Windsoru. Komizm płynie z jego zazdrości i gwałtownych reakcji, ale w finale Ford dołącza do ogólnej zabawy, godząc się z sytuacją. Figaro przewodzi komedii: buduje ją, napędza swoim sprytem, wciąż podrzuca nowe pomysły i z łatwością zaskakuje resztę bohaterów. Jest katalizatorem radości. Ford w komedii pełni bardziej rolę „ofiary” intrygi i własnych emocji. Owszem, potrafi sam coś zaplanować, ale głównie by wyprzedzić czy przechytryć Falstaffa, więc wielokrotnie popada w jeszcze większą, komiczną pułapkę. Najzabawniejsze sytuacje wynikają z jego nieustannej

podejrzliwości. Figaro odnosi zwycięstwo, pomaga parze zakochanych i przyczynia się do szczęśliwego finału dla wszystkich (poza przechytzonym Bartolem). Jego przygoda ma smak triumfu sprytu i radości życia. Ford wraz z resztą bohaterów z *Falstaffa* jednoczy się w finale w radosnej aurze wzajemnego przebaczenia i kpiny z ludzkich słabostek. O ile Figaro emanuje kontrolą i przewagą nad sytuacją, o tyle Ford uczy się pokory i dystansu do własnej zazdrości. W efekcie Figaro uosabia sprytnego i obrotnego sługę, który staje się „mistrzem ceremonii” w komedii, natomiast Ford – skonstrastowany z samym Falstaffem – to pełen rezerwy i zasad szlachcic-mieszczanin, wciągnięty w intrygę, który dopiero w finałowym szaleństwie odnajduje komediowy dystans do własnych lęków i ambicji.

2.4 Opera Donizettiego *Lucia di Lammermoor* – czarny charakter Enrico

2.4.1 Charakterystyka opery *Lucia di Lammermoor*

Opera *Lucia di Lammermoor* to najśłynniejsza opera Donizettiego. Po sukcesie opery we Włoszech, Donizetti został zaproszony do Francji, gdzie przystosował operę do francuskich scen. Po premierze, media francuskie niemal codziennie wspominały o G. Donizettim, co sprawiło, że stał się on bardzo znany we Francji i w całej Europie.⁵⁶

56 From "Lucie de Lammermoor" to "L'Ange de Nisida", 1839-1840: Gaetano Donizetti at the Théâtre de la Renaissance. Candida Billie Mantica. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 66, La critique musicale francophone belge au xixe siècle dans une perspective internationale / Nineteenth-century Belgian Francophone Music Criticism in International Context, Wyd. Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier, (2012), pp. 167-179

Akcja opery rozgrywa się na zamku Lammermoor w Szkocji. Łucja jest siostrą Enrico, właściciela zamku. Enrico planował wydać Łucję za zamożnego szlachcica Artura, aby poprawić sytuację rodziny, jednak Łucja kocha Edgardo, pochodzącego z wrogiego im rodu. Aby zmusić Łucję do poślubienia Artura, Enrico sfałszował list napisany jakoby przez Edgarda, w którym stwierdził, że Edgardo ma już nową kochankę. Łucja, zdesperowana i zdradzona, zgodziła się na prośbę Enrico i zdecydowała się poślubić Artura. Jednak na weselu, nagle pojawia się Edgardo, oskarżając Łucję o zdradę. Łucja, nie mogąc poradzić sobie ze zmanipulowanym zamążpójściem, w szaleństwie zabija pana młodego – Artura i sama traci rozum. Niestety oddana pod opiekę Raimunda wkrótce umiera. Edgardo dowiaduje się o śmierci ukochanej i nie mogąc poradzić sobie z tą tragedią, popełnia samobójstwo. Fabuła kończy się tragedią.

2.4.2 Postać Enrico w operze *Lucia di Lammermoor*

Enrico odgrywa bardzo ważną rolę w operze *Lucia di Lammermoor*. Postać ta to studium bohatera uwikłanego w konflikty rodzinne, polityczne i emocjonalne, które prowadzą do nieuchronnej tragedii. Jako brat tytułowej Łucji jest – w sposób niemal archetypiczny – katalizatorem dramatycznych wydarzeń, które definiują tragiczną oś całego dzieła. Enrico stoi na czele rodu Ashtonów, który kiedyś cieszył się wielkim prestiżem, ale teraz chyli się ku upadkowi. Dla Enrica ród i honor są wartościami nadrzędnymi. Jego dążenia mają charakter nie tylko osobisty (chęć władzy czy kontroli), ale także rodowy – chce zabezpieczyć przyszłość linii Ashtonów. Ród

Ravenswoodów pozostaje w wieloletnim konflikcie z Ashtonami. Edgardo, należący do Ravenswoodów, jest bezpośrednim wrogiem Enrica, a zarazem kochankiem Łucji. W oczach Enrica romans Łucji z Edgardem to zdrada rodziny. Ten konflikt pokoleniowy i polityczny staje się kołem napędowym całej intrygi. Enrico kocha siostrę, ale jest to miłość zaborcza, podszyta dominacją. Postrzega ją raczej jako pionek w grze o przyszłość rodu niż jako autonomiczną osobę. W akcie desperacji Enrico ucieka się do fałszowania listów, by złamać uczucie siostry do Edgarda i nakłonić ją do poślubienia wybranego przez niego kandydata. Enrico nie jest jednowymiarowym, czarnym charakterem; głęboko wierzy, że poświęcenie szczęścia siostry jest konieczne, by ratować rodzinę przed upadkiem finansowym i politycznym. Mimo brutalnych metod, Enrico działa w przekonaniu, że chroni bliskich i spłaca dług wobec ojców. W wielu inscenizacjach można dostrzec, jak przeżywa wewnętrzny konflikt – wciąż kocha Łucję, ale jego obsesja na punkcie ratowania rodu spycha tę miłość na dalszy plan. Reprezentuje opresyjny ład społeczny, który tłumi indywidualne pragnienia. W tym sensie Enrico popycha całą historię do dramatycznego końca. Głos Enrica, barytonowy, nadaje kontekst tonalny konfliktu z lirycznym sopranem Lucii oraz młodzieńczo-dramatycznym tenorem Edgarda. W partiach Enrica słyszymy często ostrzejsze frazy i bardziej gwałtowne akcenty, co muzycznie wzmacnia jego dominującą, czasem brutalną osobowość. Enrico, przekonany o słuszności swej misji, nie widzi, że doprowadza do tragedii – dopiero w finale, gdy Łucji ginie, a Edgardo popełnia samobójstwo, można domniemywać, że uświadamia sobie rozmiar swojego czynu.

Nadrzędna potrzeba ocalenia rodu Ashtonów sprawia, że Enrico sam staje się ofiarą swojej dumy – zgubiony przez pragnienie utrzymania władzy i reputacji, zaprzepaścił szczęście siostry, a tym samym przyszłość własnej rodziny. Enrico w *Lucia di Lammermoor* jest postacią wielowymiarową, funkcjonującą na styku rodzinnych lojalności, politycznej presji i głębokiej emocjonalnej manipulacji. Jako antyteza romantycznych kochanków (Lucia–Edgardo), stanowi fundament dramatycznej konstrukcji opery Donizettiego: to on uruchamia łańcuch zdarzeń, które prowadzą do kulminacyjnej katastrofy. Jego dramaturgiczna rola jest kluczowa – bez niego nie byłoby konfliktu napędzającego tragiczną opowieść o zakazanej miłości i szaleństwie. W ujęciu reżyserskim Enrico często bywa ukazywany zarówno jako twardy, zdeterminowany pan domu, jak i osoba głęboko wewnętrznie skonfliktowana, która mimowolnie staje się autorem własnej zguby.

2.4.3 Analiza arii Enrico „Cruda funesta smania”

Aria ta jest formą składającą się z dwóch części i czterech mniejszych fragmentów. Część A składa się z dwóch mniejszych fragmentów: a i b. Fragment a składa się z trzech fraz muzycznych, w których tonacja zmienia się z G-dur na a-moll, by na końcu sekcji powrócić do toniki G-dur. Harmonia zamyka się w progresji T-D-T (tonika-dominanta-tonika), co odpowiada emocjom zawartym w librecie. Część b to dwuczłonowy fragment muzyczny z reprzyą. Tonacja zmienia się z C-dur na pokrewną pierwszego stopnia G-dur, a na końcu reprzyzy rozwija się zakończenie utworzone z dodatkowych elementów, co nie tylko umacnia wcześniej przedstawiony materiał

muzyczny, ale również doskonale przygotowuje grunt pod dalszy rozwój akcji dramatycznej. Część B jest kontrastująca złożona z dwóch fragmentów c i d, z większą kodą na końcu. Sekcja c to równoległa dwufrazowa melodia, w tonacji G-dur, o frazach symetrycznych i stabilnej tonacji. Część d jest kontrastująca i składa się z dwóch fraz z reprzyą. Tonacja zostaje zmieniona z d-moll na tonację G-dur. W taki sposób materiał muzyczny tworzy strukturalnie kontrastującą i jednolitą relację. W tej arii postać Enrica jest przedstawiona jako pochłonięta zazdrością i gniewem. Śpiewa o bólu i żalu, gdy myśli o tym, że Lucja ma poślubić swojego politycznego rywala, Edgardo. Aria rozwija się w tempie *larghetto*, a akompaniament rozpoczyna się trzema grupami triol, zapowiadając niespokojny i zły nastrój Enrico. Enrico zaczyna śpiewać już po jednym takcie, w gniewie przeklinając wszystko, co nie idzie po jego myśli. Tutaj należy zwrócić uwagę, że pierwsze słowo „cruda” podczas śpiewania wymaga szczególnego podkreślenia tonu Enrico, który jest na granicy utraty kontroli nad gniewem, ponieważ ogólny zamysł pierwszego zdania będzie fundamentem dla całego utworu. (patrz przykład nutowy nr 31)

Przykład nutowy nr 31 Sheet Music online scores 2002

<https://www.scribd.com/document/381188149/Cruda-Funesta-Smania-Donizetti-Lucia>

Larghetto Enrico

Cru - da, fu - ne - sta sma - nia -
Tor - ments of hate and ven - geance

Podobnie, w słowie "petto" w taktach 5, na głosce "e" pojawia się w ciągu czterech ósemek. Nie należy iść w tym momencie za błędnym przekonaniem, że krótkie nuty oznaczają lekkość. Enrico w tym fragmencie podkreśla swoją wściekłość. Zbyt delikatne wykonanie tego fragmentu nie będzie w stanie dobrze oddać stanu emocjonalnego Enrica, jaki chciał ukazać kompozytor. Dlatego właśnie w tym miejscu musimy wykorzystać głęboki oddech, aby wydobyć, podkreślić i wyraźnie wyśpiewać te cztery nuty (patrz przykład nutowy nr 32).

Przykład nutowy nr 32 Sheet Music online scores 2002

4

tu m'hai sveglia - ta in pet - to! E trop - po, è troppo or -
Now in my heart a - wa - ken! Her false - hood to me I

W taktach 24 występuje słowo "perfido" (zdrajca-tłum.wł.). Chociaż na partyturze oznaczona jest odpowiednia wysokość d1-c1-b1, wielu śpiewaków w rzeczywistości wykonuje ten fragment jako d1-e1-fis1-g1, zmieniając pierwotnie schodzący motyw na mocno wznoszący, co pozwala publiczności usłyszeć, że w sercu Enrica kiełkuje i rośnie ziarno nienawiści. (patrz przykład nutowy nr 33)

Przykład nutowy nr 33 Sheet Music online scores 2002

The image shows a musical score snippet. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It starts with a measure marked '22'. The lyrics are: 'Ah! pria che d'amor si per - fi - do' on the first line, and 'Ah! ra - ther than see thee vile - ly wed, T' on the second line. A red rectangular box highlights the notes for 'per - fi - do', which are a half note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, and a half note G4. The bottom staff is a piano accompaniment in treble clef, featuring a series of chords marked with a 'stacc.' (staccato) instruction. The key signature is also one sharp.

Od taktu 47, wchodząc w część *cabaletta*, pierwsze zdanie winno być wykonane zwięźle. Podczas śpiewania należy zwrócić uwagę na lekkość wykonania i nie zapominać o zachowaniu równomiernego oddechu, aby nie śpiewać początkowego "la pieta" zbyt surowo, pozbawiając go spójności. Kolejną rzeczą wartą odnotowania jest to, że akcentowane jest „re” w słowie „favore” w takcie 48, jest dokładnym przeciwieństwem ciężkiego charakteru rytmu. (patrz przykład nutowy nr 34)

Przykład nutowy nr 34 Sheet Music online scores 2002

47

La pie-ta - de in suo fa - vo - re Mi - ti sen - si invan ti
If thou plead - for her, I scorn thee, Cast thee from me, so let me

W takcie 119 dochodzimy do końcowej części tej arii, gdzie po serii wznoszących się pochodów Enrico prawie krzyczy ostatnie słowo "spegnerò" (sgasić-tłum.wł.). Śpiewak zazwyczaj wykonuje skok o oktawę na sylabie „rò” aby wyrazić niemal szaleńczą nienawiść Enrica. Jest to dość wysoki dźwięk dla barytonu, więc należy odpowiednio się przygotować, wykorzystując wsparcie przepony i mięśni międzyżebrowych, aby perfekcyjnie wydobyć kolor tego dźwięku, jego brzmienie, siłę, a tym samym zapewnić publiczności ekscytujące i pełne blasku zakończenie. (patrz przykład nutowy nr 35)

Przykład nutowy nr 35 Sheet Music online scores 2002

119

rò, col san - gue spe - gne - rò!
life, yes, with his life a - tone!

fff

Do pewnego stopnia interpretacja barytonowych czarnych charakterów jest trudniejsza. Złoczyńcy w operach są niezwykle wyraziści, ponieważ zawsze doskonale wiedzą, czego pragną, i zdeterminowani są, by to osiągnąć za wszelką cenę. Ich proaktywna postawa, nieustępliwość i bezwzględne dążenie do celu sprawiają, że stają się atrakcyjnymi, choć budzącymi grozę, postaciami. Kolejnym elementem, który ich wyróżnia, jest antyspołeczna osobowość. Jako śpiewacy operowi, interpretując takie role, zazwyczaj pragniemy oprzeć się na ludzkiej empatii. Gdy kreujemy jakąkolwiek postać, liczymy na to, że widz znajdzie w niej coś bliskiego sobie, dzięki czemu łatwiej mu będzie się z nią utożsamić. Jednak postaci antyspołeczne, pozbawione typowych, ludzkich emocji, są pod tym względem wyjątkiem. Ich jedynym celem jest własna korzyść, a dla realizacji swoich ambicji są gotowe poświęcić wszystko i wszystkich. Enrico jako bohater, stanowi wzorzec antyspołecznego indywidualisty i czystego egoisty. Nie sposób jednak zaprzeczyć, że roztacza wokół siebie specyficzny, antagonistyczny urok – skupiony wyłącznie na tym, czego pragnie, intryguje swoją tajemniczością. Choć takie postaci są odległe od naszych codziennych doświadczeń i trudne do zrozumienia, często przyciągają uwagę widzów właśnie ową nieprzeniknioną, mroczną aurą. Z perspektywy wykonawcy największym wyzwaniem jest oddanie gniewu oraz emocjonalnego chłodu takiej postaci w sposób autentyczny i zarazem niezwykle klarowny. Nie ma tu miejsca na półśrodki czy subtelne zawoalowanie zła – należy bezpośrednio zmierzyć się z jego naturą. Dlatego też musimy odnaleźć w sobie obojętność i brutalną szczerość bohatera, a następnie przekuć je w wyraziste środki

ekspresji wokalne, pozwalające wiarygodnie i sugestywnie oddać jego niepokojący charakter.

2.5 Analiza postaci hrabiego Luny z opery *Il trovatore* Verdiego

2.5.1 Zarys powstania dzieła *Il trovatore*

Opera *Il trovatore* (Trubadur) miała swoją premierę w 1853 roku i jest jedną z najbardziej znanych oper Giuseppe Verdiego ze środkowego okresu twórczości. Cieszy się ogromnym uznaniem zarówno widzów, jak i krytyków. Charakteryzuje się dynamicznym rozwojem akcji, a relacje między postaciami są skomplikowane. Opera *Il trovatore* Giuseppe Verdiego to dramat pełen pasji, zazdrości i zemsty, rozgrywający się w XV-wiecznej Hiszpanii. Młoda Leonora kocha tajemniczego trubadura Manrica, który toczy walkę z surowym hrabią Luna. Konflikt między nimi ma głębsze korzenie: Azucena, cyganka wychowująca Manrica, pragnie pomścić śmierć swojej matki, spalonej niegdyś na stosie przez ojca hrabiego. Seria nieporozumień i tragicznych zbiegów okoliczności prowadzi bohaterów do krwawego finału. W ostatniej chwili Luna poznaje straszną prawdę – Manrico jest jego zaginionym bratem, a dokonana zemsta niszczy zarówno wrogów, jak i własną, nieszczęśliwą rodzinę.

2.5.2 Analiza arii Conte Luna „Il balen del suo sorriso”

Aria „Il balen del suo sorriso” (blask jej uśmiechu – tłum.wł.) pojawia się w drugim akcie opery, w scenie, w której hrabia Luna wyraża swoje głębokie uczucia do Leonory. Jest to moment pełen liryzmu i tęsknoty, kontrastujący z dramatycznym charakterem pozostałej części opery. Hrabia, zazwyczaj ukazany jako mroczna i zaborcza postać, w tej chwili ujawnia swoje bardziej emocjonalne i ludzkie oblicze. Utwór ten jest wewnętrznym monologiem postaci. Arię wprowadza recytatyw, a sama aria ma strukturę dwuczęściową z reprzyżą. Recytatyw można podzielić na trzy części; Część I liczy 9 taktów i głównie pełni funkcję wprowadzenia i przygotowania do partii wokalne za pomocą akompaniamentu, z tonacją oscylującą wokół blisko spokrewnionych F-dur, a-moll i z powrotem do F-dur. (patrz przykład nutowy nr 36)

Przykład nutowy nr 36 Ricordi Milano 2002



Część II liczy 15 taktów i jest w tonacji B-dur, służąc do przedstawienia i wyjaśnienia rozwoju fabuły z perspektywy postaci, a na końcu sekcji następuje zmiana tonacji do pokrewnej do F-dur tonacji d-moll. (patrz przykład nutowy nr 37)

Przykład nutowy nr 37 Ricordi Milano 2002

9
Conte di Luna *recitativo*

Tut - to è de - ser - to! né per l'au-re-an - co - ra suo - na l'u-sa - to car - me... In tem-po jo

recitativo

13

giun-go! Ar - di - ta, e qual fu-ren - te a-

mf

Część III ma charakter łączący, z tonacją przechodzącą od F-dur przez g-moll do B-dur.

(patrz przykład nutowy nr 38)

Przykład nutowy nr 38 Ricordi Milano 2002

23 **Allegro**

sen - te el - la ne ap - pre - sta... L'al - ta - re! Ah, no! Non fia d'al - tri Le - o -

Allegro
mf

27

no - ra! Le - o - no - ra è mi - a!

f *pp*

31 **Largo** (♩ = 50) *cantabile*

Il ba -

Largo (♩ = 50) *p*

Kompozytor, poprzez częste zmiany tonacji, sprawia, że część łącząca traci quasi „stabilność”, co z kolei napędza rozwój fabuły, przygotowując grunt pod następującą po niej część. Aria ta ma strukturę kontrastującej dwuczęściowej formy muzycznej z reprzyzą, liczącą łącznie 18 taktów. Część A to równoległa dwufrazowa sekcja muzyczna w tonacji B-dur, z uporządkowaną strukturą i jednolitą tonacją. Część B to kontrastowa, dwufrazowa sekcja muzyczna z reprzyzą, której tonacja zmienia się z g-

moll na pokrewną durową B-dur. Coda ma 10 taktów, a kompozytor używa techniki kompozycyjnej z akordami dysonansowymi, co sprawia, że barwa harmoniczna jest bogata.

Aria „Il balen del suo sorriso” umiejscowiona jest pod koniec drugiego aktu opery, kiedy główna bohaterka, Leonora, mylnie sądzi, że jej ukochany Manrico zginął w walce i decyduje zostać zakonnicą w klasztorze. Kiedy hrabia Luna dowiaduje się o tym, udaje się, by przygotować zasadzkę w pobliżu klasztoru. Linia melodyczna jest wyrazista i kantylenowa, co pozwala na pokazanie pełnej barwy i możliwości głosowych barytonu. Szczególne znaczenie mają długie łuki melodyczne, które wymagają doskonałego legato. Harmonia jest dość prosta, ale bogata w emocjonalne niuanse. Dominują akordy toniczne i dominantowe, które wprowadzają jasność i spokój. Kilka subtelnych modulacji dodaje arii głębi. Aria jest utrzymana w płynnym tempie, które pozwala na ekspresję liryczną. Regularny rytm wspiera płynność fraz, ale wymaga precyzyjnego frazowania. Dynamika odgrywa kluczową rolę w interpretacji. Subtelne przejścia od *pianissimo* do *fortissimo* odzwierciedlają wewnętrzne emocje hrabiego. Szczególnie istotne jest *pianissimo* w wyższych partiach. Na początku arii hrabia opisuje zaistniałą sytuację. Ten fragment jest recytatywem. Pojawia się tam około 5 akordów służących jako muzyczne akcenty między poszczególnymi frazami. Ważnym jest, by wykonawca kierował się akcentami słownymi, jak podczas mowy. Możemy wykorzystać długość pierwszej nuty, by kontrolować czasowe przebiegi rytmiczne poszczególnych fraz. Na przykład, w pierwszej frazie „Tutto e deserto, ne

per l'aure ancora..." (Wszystko jest puste, a w powietrzu wciąż nie...- tłum.wł.) (zobacz przykład 39), pierwsza sylaba „Tu” pada na nutę o wartości ćwierćnoty, więc tempo pierwszej frazy opiera się na wyznaczniku czasowym tej wartości rytmicznej. Natomiast sylaba „ne” w drugim zdaniu „ne per l'aure ancora” pada na ósemkę, a to zdanie w zasadzie opiera się na ciągłych ósemkach lub ósemkach z kropką, więc tempo wypowiedzi tego zdania będzie nieco szybsze niż w poprzednim, a ekspresja intensywniejsza. (patrz przykład nutowy nr 39)

Przykład nutowy nr 39 Ricordi Milano 2002

9
Conte di Luna *recitativo*

Tut - to è de - ser - to! né per l'au-re-an-co-ra suo - na l'u-sa - to car - me... In tem-po jo

13
giun-go! Ar - di - ta, e qual fu-ren - te a-

mf

Następnie należy również zwrócić uwagę, że w drugiej połowie taktu 17 słowa „irritato orgoglio” (zraniona pycha- tłum.wł.) opierają się na czterech skocznych ósemkach.

Tutaj ton musi być bardziej intensywny, a nawet powinien zawierać pewne uczucie szlochu, aby pokazać wstrząsające bohatera emocje. (patrz przykład nutowy nr 40)

Przykład nutowy nr 40 Ricordi Milano 2002

17

mo - re ed ir - ri - ta - to or - go - glio chie - se - ro a me. Spen - to il ri -

p

A po 26. takcie, ekspresja hrabiego Luny musi stać się łagodniejsza (patrz przykład nutowy 41), tworząc wyraźny kontrast w stosunku do wcześniejszego, bardziej zacieklego tonu. Hrabia w tym miejscu wspomina swoją ukochaną Leonorę. Koniecznym jest kreowanie tej frazy w taki sposób, by słuchacz mógł odczuć jak dużo uczucia jest w tym, poniekąd okrutnym, mężczyźnie. Ważny jest miękki dźwięk, znakomite legato i frazę należy prowadzić tak, aż do ostatniego zdania „Leonora è mia!” (Leonora jest moja – tłum.wł.). (patrz przykład nutowy nr 41)

Przykład nutowy nr 41 Ricordi Milano 2002

23

Allegro

sen - te el - la ne ap - pre - sta... L'al - ta - re! Ah, no! Non fia d'al - tri Le - o -

Allegro

mf

27

no - ra! Le - o - no - ra è mi - a!

f *pp*

Kompozytor sugeruje przy pierwszym wersie tekstu *cantabile* (śpiewnie). Należy więc przygotować podparcie, by na oddechu poprowadzić frazę. Bez tego nie będzie możliwa realizacja legatowej linii. W frazie „Il balen del suo sorriso”, kluczowe słowa to „balen” (blask) i „sorriso” (uśmiech), przy czym sylaba „len” w słowie „balen” znajduje się na początku taktu (patrz zapis nutowy nr 42). Jeśli zatem dzielimy według mocnej i słabej nuty w takcie, to sylaba „len” znajduje się na akcencie mocnym, ale w rzeczywistym wykonaniu nie możemy zbyt mocno jej zaakcentować z dwóch powodów: po pierwsze, biorąc pod uwagę akcent słowny, „ba” jest akcentowane, a „len” jest nieakcentowane; po drugie, słowo „balen” ma pozytywny i optymistyczny charakter, nie jest to słowo o dramatycznym znaczeniu, więc pod względem dynamiki

powinno być śpiewane delikatnie. Drugie, kluczowe słowo „sorriso” ma w śpiewie podobne znaczenie co poprzednie „balen”, chociaż sylaba „rri” jest zarówno akcentowana w słowie, jak i znajduje się na mocnej nucie. Nie należy śpiewać jej zbyt mocno, co mogłoby sprawić, że postać hrabiego byłaby kreowana na zgorzkniałego starca. Postać hrabiego Luny, choć jest to wizerunek dojrzałej osoby, w tym fragmencie przypomina raczej wspominającego pierwsze i głębokie zakochanie młodego mężczyzny. Ekspresja emocjonalna wymaga tonu pełnego tęsknoty za miłością. (patrz przykład nutowy nr 42)

Przykład nutowy nr 42 Ricordi Milano 2002

31 *Largo* (♩ = 50) *cantabile*
Il ba -

35
len del suo sor - ri - so d'u - na stel - la vin - ce il

W 40. takcie, fraza „novo infonde” (na nowo wzbudza – tłum.wł.) zawiera jeden z wysokich dźwięków, jakim jest fl na sylabie „de”. (patrz przykład nutowy nr 43).

Podczas śpiewania tego fragmentu należy zwrócić szczególną uwagę na wszystkie sylaby poprzedzające sylabę „de”. Podczas śpiewania „novo infon...” nie należy celowo wydłużać wartości, ponieważ zarówno akompaniament, jak i linia wokalna powinny być płynące równomiernie naprzód. Po drugie, jeśli wcześniejsze sylaby będą nieco dłuższe, może to prowadzić do utraty siły i energii, a tym samym utraty możliwości podparcia oddechowego, co z kolei obniży jakość wysokiego dźwięku. Ponadto należy zwrócić szczególną uwagę na sylabę „fon”, która jest niżej niż poprzednie dźwięki, tworząc skok o kwintę. Nie można pozwolić, by ze względu na niższy dźwięk sylaby „fon”, pozycja impostacji była zbyt niska, co mogłoby prowadzić do zerwania ciągłości całego fragmentu. (patrz przykład nutowy nr 43)

Przykład nutowy nr 43 Ricordi Milano 2002

38

rag - gio; il ful - gor del suo bel vi - so no - vo in -

41

dolciss.

fon - de, no - vo in-fon - de a me co - rag - gio. Ah! l'a -

dolce

Dokładnie ten sam śpiewany nastrój jest kontynuowany w taktach 48-49. Na słowach "la tempesta" (burza-tłum.wł.) interwał między "tem" i "pesta" to seksta – linia melodyczna sięga, aż po najwyższą w całym utworze nutę g1. Wykonawca powinien więc jak najbardziej starać się wyrazić emocje, ale także być bardzo ostrożnym, by utrzymać połączenie dźwięków górnych i niskich, przy niezachwianej wysokiej pozycji impostacji. (patrz przykład nutowy nr 44)

Przykład nutowy nr 44 Ricordi Milano 2002

W taktach 50, słowa zaczynają się powtarzać, ale zauważamy, że motyw melodyczny zmienia się na ciągle triole (patrz przykład nutowy 45), dlatego zwykle w tym fragmencie tempo jest nieco szybsze niż wcześniej, co dodaje płynności frazie. Dodatkowo, należy zwrócić uwagę na specjalne oznaczenie kompozytora *con*

espansione (rozszerzając – tłum.wł.), co oznacza, że wykonawca powinien w tym fragmencie śpiewać w sposób bardziej ekspansywny, co obejmuje także typową kadencję w stylu Verdiego w takcie 58. Nie można zaniedbywać elastyczności dźwięku z powodu szybkiego tempa i ciągłych wysokich nut w tym fragmencie. Zbyt płaski dźwięk mógłby sprawić, że muzyka nie odda gorącego temperamentu hrabiego Lunny, a zakończenie straci swoją intensywność i moc. (patrz przykład nutowy nr 45 i 46)

Przykład nutowy nr 45 Ricordi Milano 2002

49

oppure

pe - sta

dolciss.

largo

p dolce

con espansione

pe - sta del mi - o cor. Ah! l'a - mor, l'a - mo - re on -

51

d'ar - do le fa - vel - li in mio fa - vo - re! Sper - da il so - le d'un suo

f dim.

f dim.

Przykład nutowy nr 46 Ricordi Milano 2002

56 *f dim.*
vor! — Sper - da il so - le d'un suo sguar - do la — tem - pe - sta,
f dim.
58 *ah!* — la tem-pe-sta del mio cor.
p

Tekst arii jest przepelniony emocjami związanymi z nieodwzajemnioną miłością. Hrabia Luna opisuje uśmiech Leonory jako coś, co przynosi mu ukojenie, ale jednocześnie pogłębia jego cierpienie, gdyż jest poza jego zasięgiem. „Il ben tuo sorriso” – (piękny twój uśmiech (Leonory) -tłum.wł.) symbolizuje dla Hrabiego wszystko, co czyste i upragnione. Jest on niemal uosobieniem niedostępnego szczęścia. Hrabia widzi w Leonorze swoją nadzieję i pocieszenie, co wskazuje na jego emocjonalne uzależnienie od niej. W tekście widać kontrast pomiędzy wzniosłością jego uczuć a surową rzeczywistością, w której Leonora go nie kocha. Taka dwoistość – pomiędzy uwielbieniem a rozpaczą – jest typowa dla Verdiego, który w swoich operach często eksponował tragizm miłości. Aria Hrabiego Luny jest napisana w stylu typowym dla Verdiego, który łączy prostotę melodii z głębią emocjonalną. Melodia jest

szeroka i płynna, oddająca tęsknotę i melancholię bohatera. Wyraźne legato i subtelne zmiany dynamiki pomagają oddać uczucia Hrabiego. Ornamenty pojawiają się w kluczowych momentach, podkreślając emocjonalne załamania, np. w słowach „Ah, crudel!”. Aria rozpoczyna się spokojnym, niemal refleksyjnym tonem, aby później nabrać dramatycznego napięcia. Verdi stosuje subtelne modulacje, które symbolizują zmienność emocji Hrabiego – od nadziei do rozpacz. Zmienne akordy molowe i durowe podkreślają wewnętrzne rozdarcie postaci. Użycie *crescendo* i *diminuendo* w melodiach śpiewanych przez barytona pomaga ukazać fluktuację emocji – od cichej refleksji po gwałtowną namiętność. Dla barytonów aria ta stanowi wyzwanie interpretacyjne, gdyż wymaga umiejętności przejścia od delikatnych, introspektywnych fragmentów do pełnych ekspresji wybuchów emocji. Znaczenie ma również odpowiednie operowanie barwą głosu, by uchwycić zarówno miękkość uczuć, jak i mroczną obsesję Hrabiego. W wielu inscenizacjach reżyserzy często decydują się, by aria była wykonywana w scenie samotności, co potęguje dramatyzm i pokazuje Hrabiego jako człowieka rozdartego między miłością a pragnieniem dominacji.

2.6 Porównanie charakterystyki obu postaci – Enrico, Conte Luna

Z perspektywy śpiewu, zarówno Enrico, jak i Conte Luna, odgrywają role arystokratów, więc ich sposób śpiewu powinien odzwierciedlać cechy arystokratyczne. To wymaga, aby głos zachował w ekspresji szlachetny i pełen godności charakter. Podczas wykonywania tego utworu należy zwrócić uwagę na legato, aby wyrazić

płynność i elegancję. Dla postaci Enrico, jako arystokraty, w śpiewie należy bardziej akcentować rytm punktowany, co pozwoli podkreślić wyrazistość, czyniąc jego postać bardziej stanowczą i zdecydowaną. Nie można pozwolić, aby emocje zbyt wpłynęły na szlachetność prowadzenia linii melodycznej. Ważne jest utrzymanie stabilności oddechu podczas śpiewania każdego fragmentu arii. Pozwoli to na realizację zarówno wymogów muzycznych jak i scenicznych postaci. Partia Conte di Luna wymaga od śpiewaka niezwykle szerokiej skali głosu, a co za tym idzie, również umiejętności sprawnego posługiwania się artykulacją i dynamiką. Porównanie Hrabiego Luny z opery *Il trovatore* Giuseppe Verdiego oraz Enrica z opery *Lucia di Lammermoor* Gaetana Donizettiego stanowi interesujący przykład analizy dwóch antagonicznych postaci włoskiej opery bel canto i późnego romantyzmu. Obie postacie są kluczowe dla fabuły swoich oper, ale ich dramatyczna i muzyczna konstrukcja różni się w sposób znaczący, co wpływa na ich odbiór. Obie postacie są związane z obsesyjną miłością, która pcha ich do działań destrukcyjnych. Hrabia Luna pragnie Leonory, nie mogąc pogodzić się z faktem, że kocha ona Manrica. Enrico natomiast zmusza swoją siostrę Łucję do małżeństwa z politycznym sojusznikiem, niszcząc jej prawdziwą miłość do Edgarda. Zarówno Hrabia Luna, jak i Enrico pełnią funkcję antagonistów, stojąc w opozycji do romantycznych bohaterów – Manrica i Edgarda. Choć obaj są czarnymi charakterami, ich motywacje wynikają z ludzkich emocji, takich jak zazdrość, obsesja czy poczucie obowiązku rodzinnego. Nie są jednowymiarowymi złoczyńcami, lecz postaciami skomplikowanymi psychologicznie. Hrabia Luna jest postacią bardziej

złożoną emocjonalnie. Jego uczucia do Leonory balansują między miłością a nienawiścią, co czyni go bardziej tragicznym. Enrico, choć także posiada ludzkie motywacje, jest bardziej bezwzględny i kieruje się głównie politycznym obowiązkiem oraz ambicją. Konflikt Enrica ma podłoże rodzinne – zmusza siostrę do podporządkowania się jego woli w imię honoru rodziny. Hrabia Luna jest bardziej izolowany, a jego działania wynikają z osobistych pragnień i ambicji. Jego relacja z Leonorą i Manrikiem napędza akcję. Enrico jest ważny dla fabuły *Lucii di Lammermoor*, ale jego rola ustępuje centralnemu dramatowi Łucji i Edgarda. Partia wokalna Enrica jest mocno zakorzeniona w stylu bel canto. Wymaga od barytona elastyczności wokalne, zdolności do ornamentacji oraz wyrazistej frazy. Jego arie, takie jak „Cruda, funesta smania”, podkreślają zarówno gniew, jak i jego dramatyczny charakter. Hrabia Luna w *Il trovatore* reprezentuje późniejszy styl opery romantycznej Verdiego. Jego partia jest bardziej intensywna, dramatyczna i nastawiona na ekspresję emocji, np. aria „Il balen del suo sorriso” ukazuje jego liryczną stronę, podczas gdy duet z Manrikiem eksponuje jego brutalność. Enrico często wykonuje melodię o wyraźnej ornamentacji, co jest typowe dla Donizettiego i bel canto. Z kolei melodia Hrabiego Luni jest prostsza, bardziej dramatyczna, ale też pełna emocjonalnej głębi, co odzwierciedla Verdowską dbałość o psychologię postaci. Orkiestracja w *Lucia di Lammermoor* jest przejrzysta, co pozwala na podkreślenie wokalne wirtuozerii. W *Il trovatore* orkiestra pełni bardziej dramatyczną funkcję, wspierając i wzmacniając emocje postaci. Enrico wyróżnia się w scenach konfrontacyjnych, takich jak duet z

Łucją („Se tradirmi tu potrai”-jeśli będziesz mogła mnie zdradzić – tłum.wł.), gdzie jego władcza i bezwzględna natura jest wyraźnie ukazana w dialogu muzycznym. Hrabia Luna błyszczy w duetach z Manrikiem i Leonorą, które ukazują jego nieustępliwość oraz intensywne emocje, często podkreślane przez rozbudowaną orkiestrację i szybkie zmiany dynamiki. Hrabia Luna, bardziej romantyczny i emocjonalnie złożony, reprezentuje dramatyzm późnego Verdiego, podczas gdy Enrico to ucieleśnienie bel canto – władczy, emocjonalny, ale operujący subtelną linią wokalną. Obie postacie wymagają od śpiewaków wybitnej interpretacji, zarówno wokalne, jak i dramatycznej.

2.7 Charakterystyka postaci ojca Giorgio Germonta z opery *La Traviata* G. Verdiego

2.7.1 Zarys treści opery

La Traviata to jedna z najsłynniejszych oper Giuseppe Verdiego, skomponowana w 1853 roku do libretta Francesca Marii Piave na podstawie powieści "*Dama kameliowa*" Aleksandra Dumasa (syna). Jest to opera w trzech aktach, która opowiada historię miłości i poświęcenia w kontekście społecznych uprzedzeń. To historia miłości kurtyzany Violetty Valéry i młodego Alfreda Germonta. Po początkowym szczęściu ich związek zostaje zniszczony przez społeczne uprzedzenia i interwencję ojca Alfreda, który zmusza Violetkę do rozstania. Violetta, chora na gruźlicę, umiera samotnie, mimo że Alfredo powraca w ostatnich chwilach, by ją przeprosić i wyznać miłość. Tragiczna

opowieść o miłości, poświęceniu i niesprawiedliwości społecznej zachwyca zarówno fabułą, jak i pięknem muzyki Verdiego.

2.7.2 Analiza arii „Di Provenza il mar il suol”

Analiza muzyczna

Aria rozpoczyna się pięciotaktowym wprowadzeniem w tonacji Des-dur. Część A jest dwufrazowa, a każda fraza składa się z czterech taktów. Harmonia to połączenia akordów T-D7-T, a struktura akompaniamentu składa się z częściowo rozłożonych akordów. Część A ma budowę symetryczną, a na końcu znajduje się kadencja D7-T. (patrz przykład nutowy nr 47)

Przykład nutowy nr 47 Ricordi Milano 2002

4 Germont

dolciss.

Di Pro - ven-za il mar, il suol chi dal

allarg.

morendo

(pp)

7

marcato

pp

cor ti can - cel - lò, chi dal cor ti can - cel - lò di Pro -

9

dolce

ven - za il mar, il suol? Al na - tio ful - gen - te sol qual de -

11

marcato

pp

sti - no ti fu - rò, qual de - sti - no ti fu - rò al na - tio ful - gen - te sol? Oh, ram -

Część B to segment zbudowany na kontraście, w tonacji Des-dur. Sekcja b1 składa się z 4 taktów. Styl muzyczny różni się od części A, a obniżony stopień VI dodaje bogactwa linii melodycznej. (patrz przykład nutowy nr 48)

Przykład nutowy nr 48 Ricordi Milano 2002

11

marcato *pp*

sti - no ti fu - rò, qual de - sti - no ti fu - rò al na - tio ful - gen - te sol? Oh, ram -

14

pp *dolce*

men - ta pur nel duol ch'i - vi gio - ia a te bril - lò, e che pa - ce co - là sol su te

17

con espansione

splen - de - re an - cor può, e che pa - ce co - là sol su te splen - de - re an - cor può.

Sekcja b2 ma zróżnicowaną paletę akordów, wykorzystując techniki takie jak modulacje, aby wzbogacić kolorystykę muzyczną. (patrz przykład nutowy nr 49)

Przykład nutowy nr 49 Ricordi Milano 2002

17 *con espansione*

splen-de-re an-cor può, e che pa-ce co-là sol su te splen-de-re an-cor può.

20 *con forza* *pp rall.*

Dio mi gui-dò, Dio mi gui-dò, Dio mi gui-dò!

col canto *pp*

Na końcu frazy pojawia się progresja akordowa, co powoduje powrót do głównej tonacji Des-dur. Po czterotaktowym interludium następuje powtórzenie części A i B. Układ tonacji i struktura utworu nie ulegają znaczącym zmianom. Aria "Di Provenza il mar, il suol", wykonywana przez Giorgio Germonta pojawia się w drugim akcie *La Traviaty*. Jest to istotny moment opery, w którym ojciec Alfreda próbuje przekonać go do powrotu do rodzinnej Prowansji i porzucenia związku z Violetta. Muzycznie i dramatycznie aria ta odzwierciedla spokojną, ale stanowczą naturę Germonta oraz jego miłość do syna, która jednak ma swoje granice moralne i społeczne. Linia melodyczna, oparta na łagodnym legato, odzwierciedla ojcowską troskę i tęsknotę Germonta za synem. Kluczowe frazy, takie jak „Di Provenza il mar, il suol”, są melodycznie wyeksponowane, by podkreślić sentymtalne odniesienie do rodzinnych stron. Partia

wokalna daje barytonowi możliwość wyrażenia emocji za pomocą subtelnych zmian barwy głosu, a nie wirtuozerskich popisów. Tempo jest umiarkowane - *andante*, co pozwala na spokojne rozwinięcie emocjonalnej narracji. Rytm w partii wokalnej jest regularny, z długimi wartościami nut, które nadają arii kontemplacyjny charakter. Akompaniament orkiestry jest oszczędny, z delikatnym pulsem w smyczkach, co wspiera spokojną atmosferę. Orkiestra w tej arii pełni funkcję akompaniującą, pozostając w tle, aby wyeksponować linię wokalną partii. Smyczki dominują w akompaniamencie, nadając miękkość i ciepło, które odzwierciedlają sentymalny nastrój. Subtelne *crescendo* i *diminuendo* w partii orkiestry wspierają interpretację emocjonalną śpiewaka. Aria Germonta jest próbą racjonalnego przekonania Alfreda do zmiany decyzji i powrotu do rodzinnych wartości. Muzyka podkreśla ojcowską troskę i argumenty związane z tradycją oraz stabilnością, ale także ujawnia subtelne napięcie wynikające z konfliktu międzypokoleniowego. Jest to moment spokoju w operze, w której emocje często eksplodują, co kontrastuje z dramatycznymi wydarzeniami wokół Violetty.

Analiza problematyki wykonawczej

"Di Provenza il mar, il suol" to jedyna aria Germonta, ojca Alfreda. Aria wymaga perfekcyjnego legato, gdyż linia melodyczna jest płynna, z długimi frazami. Śpiewak musi zachować ciągłość dźwięku bez przerw w frazie, co wymaga doskonałej kontroli oddechu. Fragmenty *pianissimo* w arii wymagają subtelności i delikatności, podczas gdy *forte* musi być nasycone emocjonalną głębią, ale bez agresji. Śpiewak musi

umiejętnie zarządzać oddechem, by podtrzymać długie frazy, zwłaszcza w wolniejszym tempie. Jako baryton (Charakterbaryton – baryton charakterystyczny – tłum.wł.) Germont powinien brzmieć ciepło i ojcowsko, ale jednocześnie nie może być zbyt miękki, aby jego argumenty miały odpowiednią siłę przekonywania. Wymagana jest elastyczność w kolorystyce głosu, aby ukazać zarówno nostalgię, jak i stanowczość. Aria jest pełna subtelnych emocji – od tęsknoty za domem po troskę ojcowską i lekką nutę wyrzutu. Śpiewak musi przekazać te różnorodne uczucia, unikając przesadnej dramatyzacji, która mogłaby zdominować liryczny charakter arii. Germont w tej arii jest postacią ojca, który próbuje przekonać syna do powrotu do tradycyjnych wartości. Śpiewak musi znaleźć odpowiedni balans między stanowczością a ciepłem, aby postać nie wydawała się zbyt surowa. Akompaniament orkiestry jest delikatny, ale baryton musi być w stanie przebić się przez tło smyczków. Zbyt cichy głos barytona może sprawić, że tekst i emocje zostaną utracone. W takich przypadkach, kiedy na nutach znajdują się zarówno łuki łączące dźwięki, jak i kropki oznaczające skoki, jak na przykład w pierwszym motywie 6. i 7. taktu, wymaga to od wykonawcy stabilnego i pewnego dźwięku, ale także miękkości. Przednutki, takie jak w pierwszym dźwięku 6. i 7. taktu, są często obecne w śpiewie. Tak skonstruowana linia melodyczna doskonale oddaje ton rozmowy starszej osoby, naśladując westchnienia starszej osoby, gdy próbuje przekonywać kogoś, jednocześnie sprawiając, że słuchacze odczuwają uczucie troski i trudności radzenia sobie, kiedy próbuje nakłonić syna do zmiany drogi. (patrz przykład nutowy nr 50)

Przykład nutowy nr 50 Ricordi Milano 2002

4

Germont

dolciss.

Di Pro - ven-za il mar, il suol chi dal

allarg.

morendo

(pp)

7

marcato

pp

cor ti can - cel - lò, chi dal cor ti can - cel - lò di Pro -

Warto zauważyć, że w tej arii kompozytor oznaczył niektóre miejsca artykulacją *marcato* (akcentowane), jak w przykładach nutowych nr 51 i 52. Zaznaczenia te znajdują się także w powtórzonych melodycznych frazach śpiewanych przez Germonta. W utworze, gdy pojawiają się dwie identyczne linie tekstu, oznacza to, że są one szczególnie istotne i powinny być szczególnie podkreślone. Jeśli kompozytor dodatkowo oznaczył te linie jako *marcato* oznacza to, że śpiewak powinien szczególnie zwrócić uwagę na podkreślenie tonu w tych miejscach, co dodatkowo podkreśla ojcowską miłość Germonta i troskę, aby uwrażliwić syna na los rodziny. (patrz przykład nutowy nr 51)

Przykład nutowy nr 51 Ricordi Milano 2002

11

marcato *pp*

sti - no ti fu - rò, qual de - sti - no ti fu - rò al na - tio ful - gen - te sol? Oh, ram -

W 17. taktowym zakończeniu, tekst ponownie jest podkreślany przez powtórzenie. Kompozytor oznaczył ten moment jako *con espressione* (z ekspresją, ekspresyjnie – tłum.wł.) w dynamice *forte*. Mimo wieku, ojciec musi nadal wyrażać swoją stanowczość w przekonywaniu syna.⁵⁷ (patrz przykład nutowy nr 52)

Przykład nutowy nr 52 Ricordi Milano 2002

17

con espansione

splen-de-re an-cor può, e che pa - ce co - là sol su te splen-de-re an-cor può.

We fragmentach końcowych arii - w taktach 43, 44 i 45 występują różne wartości pauz, a Germont ciągle powtarza "Dio m'esaudi" (Bóg mnie wysłucha – tłum.wł.). W trakcie wykonywania tego fragmentu tradycja wykonawcza nakazuje wykorzystanie pauz i

⁵⁷ Su Dan: „Opanowanie technik śpiewu arii barytonowej Verdiego - na przykładzie arii „Land and Sea in Provence””, Wyd. Humanistic Highlands, Lanzhou, 2014, s.1.

brak ścisłego podporządkowania rytmowi, by wzmocnić istotę i słowa kończące arię.

Pojawiają się także oznaczenia *con forza* (z mocą), a następnie dynamika trzech *piano* (*ppp*). Kadencja jest popisem barytona, ale także wyraźnym wskazaniem, że ojciec ma do przekazania Alfredowi niezwykle ważne kwestie. (patrz przykład nutowy nr 53)

Przykład nutowy nr 53 Ricordi Milano 2002

41

Dio m'e-sau-di, Dio m'e-sau-di, Dio m'e-sau-di! Dio m'e-sau-di! Ma,

45

dim. ed allarg. [a piacere]

ma - se al-fin ti tro-vo an-cor, ti tro-vo an-cor... Dio m'e-sau-di, Dio m'e - sau - di!

Ta aria ma spokojny i łagodny styl oraz rytm, co w pełni oddaje obraz Germonta jako kochającego i dojrzałego ojca.

2.8 Analiza postaci Gianni Schicchi z opery Gianni Schicchi G.

Pucciniego

2.8.1 Charakterystyka opery

Gianni Schicchi to opera skomponowana przez Giacomo Pucciniego, z librettem napisanym przez Giovacchina Forzano. Miała swoją premierę w 1918 roku. Fabuła skupia się wokół głównego bohatera, Gianniego Schicchiego, który zostaje poproszony przez krewnych zmarłego o pomoc w oszustwie testamentalnym. Chcą oni, by zmarły krewny (bogacz) Buoso Donato przekazał im znaczny majątek, który ten w oryginale zapisał klasztorowi. Gianni'emu ostatecznie udaje się podać za Buoso i sprokurować nowy testament. To genialne dzieło pokazuje jak w krzywym zwierciadle najniższe instynkty krewnych, którzy za wszelką cenę pragną otrzymać niezасłużony majątek. Puccini jednak, genialnie występując z krytyką społeczną, sprawia, że widz bawi się wartko poprowadzoną akcją i wieloma dowcipnymi sytuacjami.

2.8.2 Charakterystyka głównej postaci

Gianni Schicchi, jako główny bohater, jest postacią, która zyskuje sobie sympatię widza. Jest osobą bardzo sprytną i wręcz cwą. o skomplikowanej naturze. Nie tylko jest inteligentny, ale także bardzo przebiegły. W trakcie modyfikowania testamentu wykorzystuje przebranie i zmienia głos, aby udawać zmarłego Buoso. Jego doskonałe umiejętności w kamuflażu i aktorstwa są kluczem do sukcesu tego planu. Jako ojciec ma te same cechy, co zwykli ludzie - bardzo kocha swoją córkę. Jest zdeterminowany,

by przystąpić do tak niebezpiecznego i wymagającego planu, a głównym powodem jest maksymalizacja korzyści dla siebie, córki i przyszłego zięcia.

2.8.3 Analiza arii „Era uguale la voce” partii Gianni Schicchi

Analiza muzyczna

„Era uguale la voce” (Głos był identyczny? – tłum.wł.) to krótka, ale kluczowa aria komediowa, w której Gianni Schicchi przeprowadza swoją intrygę, mającą na celu zmianę testamentu Buoso Donatiego. To moment, w którym Schicchi, po wizycie lekarza Spinelloccio, opisuje w jaki sposób oszuka notariusza i zmieni testament. Udając umierającego Buoso, postanawia naśladować jego głos i podyktować nowy testament. Schicchi, świadomy komicznej sytuacji, podkreśla swoją doskonałą imitację głosu zmarłego Buoso pytając krewnych Donatiego słowami „Era uguale la voce”? Aria nie ma klasycznej formy, ale jest częścią większej, dynamicznej sceny. Jest bardziej recytatywna, z krótkimi frazami melodycznymi, które służą dramatycznemu celowi i wprowadzają element humorystyczny. Linia wokalna jest krótka, rytmiczna i przypomina mówiony monolog. Melodia unosi się i opada w sposób naturalny, naśladując tonację głosu, którą Gianni Schicchi stara się imitować. Powtarzane frazy, takie jak „Era uguale la voce”, nadają komiczny akcent i podkreślają przebiegłość Schicchiego. Harmonia jest prosta i przejrzysta, utrzymująca lekki i żartobliwy charakter muzyki. Subtelne akordy smyczków i dętych drewnianych wspierają narrację i budują nastrój. Rytm arii jest kluczowy dla jej komicznego efektu. Pauzy i akcenty w kluczowych momentach podkreślają ironiczny charakter wypowiedzi Schicchiego.

Krótkie, przerywane frazy oddają nerwowość sytuacji, ale także pewność siebie Schicchiego. Orkiestra pełni rolę wspierającą, pozostając w tle, aby wyeksponować narracyjny charakter arii. Subtelne interwencje instrumentów, takich jak fagot czy obój, dodają komicznego uroku i współgrają z tekstem. Schicchi musi być zarówno przebiegły, jak i zabawny. Śpiewak musi znaleźć balans między komedią a realizmem, aby scena była przekonująca. Ze względu na charakter melodii, każda pauza i akcent muszą być wykonane precyzyjnie, by osiągnąć zamierzony efekt humorystyczny. Aria jest częścią zbiorowej sceny, więc wykonawca musi płynnie współpracować z orkiestrą, i innymi postaciami. Aria „Era uguale la voce” jest nie tylko komicznym momentem w operze, ale także kluczowym elementem rozwijającym intrygę. Gianni Schicchi udowadnia swoją przebiegłość i inteligencję, a jego umiejętność przekonującej manipulacji wydarzeniami staje się fundamentem sukcesu całego planu. „Era uguale la voce” to przykład geniuszu Pucciniego, który potrafił łączyć komedię i dramat w jednym utworze. Krótka, ale pełna treści aria wymaga od śpiewaka doskonałych zdolności aktorskich, poczucia humoru i umiejętności technicznych, by zyskać pełne uznanie publiczności. Jest to doskonały przykład humoru muzycznego w operze, jednocześnie zachowując wysoki poziom wykonania. Utwór ten jest arią o strukturze równoległej, składającą się z 3 części. Pierwszy akapit -A jest recytatywem, pełniącym głównie funkcję przygotowawczą i wprowadzającą. (patrz przykład nutowy nr 54)

Przykład nutowy nr 54 Ricordi Milano 1996

(con voce naturale)
GIANNI SCHICCHI

Era eguale la voce? Ah! Vit-

Andante mosso

6

GIANNI SCHICCHI

- to - ria! vit - to - ria! Ma non ca - pi - te?... Ah!.....

No!

GIANNI SCHICCHI

11

..... che zuc - con! Si corre dal no - ta - io.

Allegro ♩ = 160

49

Allegro ♩ = 160

The image shows a musical score for Gianni Schicchi. It includes vocal lines for Gianni Schicchi and piano accompaniment. The score is divided into several systems. The first system shows the vocal line with the lyrics 'Era eguale la voce?' and 'Ah! Vit-'. The piano part is marked 'Andante mosso'. The second system shows the vocal line with the lyrics '- to - ria! vit - to - ria! Ma non ca - pi - te?... Ah!.....' and 'No!'. The piano part is marked 'Allegro' with a tempo of 160. The third system shows the vocal line with the lyrics '..... che zuc - con! Si corre dal no - ta - io.' and 'Allegro' with a tempo of 160. A red box highlights the beginning of the third system, specifically the piano part.

Akapit składa się z jednej frazy i jej uzupełnienia, utrzymanych w tonacji D-dur. W motywie melodycznym wykorzystano melodię wznoszącą się od akordu III stopnia do toniki, przy czym w melodii ciągle podkreślany i powtarzany jest dźwięk dominantowy d, a oczekiwanie na tonikę jest w ten sposób wzmacniane. (patrz przykład nutowy nr 55 i 56)

Przykład nutowy nr 55 Ricordi Milano 1996

11

..... che zue - conì! Si corre dal no - ta - io.

49
Allegro ♩ = 160

-17

GIANNI SCHICCHI (veloce, affannato)

«Messer no - ta - io, pre - sto! Via da Buo - so Do -

22

GIANNI SCHICCHI

- na - ti! C'è un gran peggiora - men - to! Vuol fa - re te - sta -

27
GIANNI SCHICCHI

- men - to! Por - ta - te su con voi le per - ga - me - ne;

32
GIANNI SCHICCHI

presto, mes - se - re, se no è tar - di!»

37
GIANNI SCHICCHI

Ed il no - ta - io vie - ne.

Część B składa się z dwóch fraz i jest to kontrastowy dwufrazowy odcinek muzyczny, w którym tonacja zmienia się z D-dur na jej pierwszorzędnie spokrewnioną tonację fis-moll. Kolor muzyczny również zmienia się wraz z rozwojem akcji. Materiał muzyczny części B składa się z sekwencji czterech dźwięków najpierw w górę, potem w dół,

tworząc kontrast z rosnącą skalą części A, co maluje różne cechy charakteru głównego bohatera. (patrz przykład nutowy nr 57)

Przykład nutowy nr 57 Ricordi Milano 1996

42
GIANNI SCHICCHI *Più calmo*

En - tra:

Più calmo Tamburo fanebre *pp* 3

47
GIANNI SCHICCHI *p*

la stan - za è se - mio - scu - ra,

52
GIANNI SCHICCHI

dentro il let - to in-tra - ve -

Na końcu części B kompozytor stosuje technikę półtonowego postępu, prowadząc do wprowadzenia części C. (patrz przykład nutowy nr 58)

57

GIANNI SCHICCHI

- de di Buo - so la fi - gu -

63

GIANNI SCHICCHI

- ra!!

68

GIANNI SCHICCHI

p And. mod. e sost. $\text{♩}=66$

In..... **51** And. mod. e sost. $\text{♩}=66$

p

Część C jest czterofrazowym odcinkiem kontrastowym w tonacji c-moll. (patrz przykład nutowy nr 59)

Przykład nutowy nr 59 Ricordi Milano 1996

68
GIANNI SCHICCHI

p And. mod. e sost. ♩=66

In te - sta la cap - pel -

51 And. mod. e sost. ♩=66

71
GIANNI SCHICCHI

poco rit.....

- li - na! al vi - so la pez - zo -

poco rit.....

Kompozytor przekształca tonację w bardziej odległą, co ma na celu stworzenie większego kontrastu z poprzednimi częściami i wizerunkiem muzycznym, nadając jej świeżości oraz wykorzystując nowy materiał muzyczny do pchnięcia rozwoju akcji do przodu. Jednocześnie, kompozytor wykorzystał cechę materiału użytego w poprzednich dwóch fragmentach – rozwijającą się skalarną melodię do stworzenia części C. Dlatego, choć między trzema częściami tej arii występuje kontrast emocjonalny i barwny, łączy je jednak jednolity materiał, sprawiając, że kontrast i jedność wzajemnie się uzupełniają.

Analiza wymogów wokalnych

„Era uguale la voce” to bardzo wymagający fragment dla barytona. W tej części Gianni zaczyna tę arię w formie dialogu, pytając zebranych krewnych Buoso "Czy głos był taki sam?" Po otrzymaniu potwierdzenia od wszystkich, triumfalnie stwierdza: "Udało się, udało się!" Następnie zaczyna planować dalsze kroki - szukanie notariusza, sporządzanie testamentu... itd. Warto zwrócić szczególną uwagę na interpretację tego fragmentu jako rozmowy, mówienia, a nie śpiewania. Należy delikatnie podkreślić wiele słów, aby oddać ich znaczenie. Na przykład w przypadku słowa "Era", choć dźwięk "E" jest częścią trzech kolejnych dźwięków, to w rzeczywistym śpiewie powinien być trochę dłuższy, aby podkreślić i przyciągnąć uwagę słuchaczy. (patrz przykład nutowy nr 60)

Przykład nutowy nr 60 Ricordi Milano 1996

The image shows a musical score for the opera Gianni Schicchi. It consists of two staves. The first staff is for Buoso and the second for Gianni. The first staff has a red box around the first measure of the phrase "Era eguale la voce?". The second staff has the lyrics "- to - ria! vit - to - ria! Ma non ca - pi - te?... Ah!.....".

Później, gdy Gianni obwinia wszystkich za "che zucconi (jakie głupki -tłum.wł.)" nacisk w wymowie musi być szczególnie mocny na dźwięk "cco". Pierwszym powodem jest to, że logiczny akcent tego słowa pada na ten dźwięk, drugim jest lekko

ziryutowany i karcący ton wypowiedzi, a trzecim jest to, że "cco" składa się z podwójnej spółgłoski. Z tych powodów należy wzmocnić sylabę, w "cco". (patrz przykład nutowy nr 61)

Przykład nutowy nr 61 Ricordi Milano 1996

The image shows two staves of music from the opera Gianni Schicchi. The top staff is for the voice, starting at measure 11. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 160. The lyrics are 'che zuc - conì! Si corre dal no - ta - io.' The word 'conì' is underlined in red, and the notes for 'conì' are enclosed in a red box. The bottom staff is for the piano accompaniment, starting at measure 49. It is also marked 'Allegro' with a metronome marking of 160. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

12 taktów później, w tym momencie Giani przedstawia, wymyślony na poczekaniu skrupulatny plan. Informuje wszystkich, jak należy się przygotować przed przybyciem notariusza. Cały ten fragment utrzymany jest w tempie *allegro* (szybko), a w krótkim odcinku, między 19 a 32 taktami, dwa razy mówi "presto (szybciej)" oraz "se no è tardi (żeby nie było za późno – tłum.wł.)". Z tych wypowiedzi również można wyczuć, że Gianni jest w stanie pewnego pośpiechu, więc tempo musi być podtrzymane. (patrz przykład nutowy nr 62)

17
GIANNI SCHICCHI (*veloce, affannato*)

*Messer no - ta - io, pre - sto! Via da Buo - so Do -

22
GIANNI SCHICCHI

- na - ti! C'è un gran peggiora - men - to! Vuol fa - re te - sta -

27
GIANNI SCHICCHI

- men - to! Por - ta - te su con voi le per - ga - me - ne;

32
GIANNI SCHICCHI

presto, mes - se - re, se no è tar - di!

50

Poczynając od taktu 43, oznaczenie *Più calmo* (spokojniej – tłum.wł.) sygnalizuje, że treść opowiadania przez Gianiego zmienia się na symulację scenariusza po przybyciu notariusza, gdzie wszyscy muszą reagować z spokojem. Dlatego tempo tutaj musi zostać zwolnione. (patrz przykład nutowy nr 63)

Przykład nutowy nr 63 Ricordi Milano 1996

42
GIANNI SCHICCHI *Più calmo*

En - tra:

Più calmo Tamburo fanebre *pp* 5

47
GIANNI SCHICCHI *p*

la stan - za è se - mio - scu - - ra,

52
GIANNI SCHICCHI *p*

dentro il let - - to in-tra - ve -

W dwóch frazach od 47 do 63 taktu, „la stanza è semioscura, dentro il letto intravede di Buoso la figura” (Pokój jest półciemny, w łóżku dostrzega postać Buosa – tłum.wł.), Gianni opisuje atmosferę tego miejsca - pokój jest półciemny, w mglistym świetle, przed łóżkiem notariusz dostrzega postać Buoso (przebranego Gianni Schicchi). Śpiewając tę część, należy nadać jej „poczucie tajemniczości”, aby podkreślić atmosferę opisaną przez Gianniego. (patrz przykład nutowy nr 64)

Przykład nutowy nr 64 Ricordi Milano 1996

57
GIANNI SCHICCHI

- de di Buo - - so la fi - gu - -

63
GIANNI SCHICCHI

- ra !!

pp

Poczynając od taktu 69 Gianni zaczyna zastanawiać się, jak powinien się przebrać. Tutaj nuty i pauzy pojawiają się na przemian, a między wieloma słowami potrzebne są wyraźne przerwy, aby podkreślić akcent na słowach kluczowych, podkreślając elementy jego przebrania: na przykład w takcie 74 słowo cappellina (kapelusz-tłum.wł.)

na sylabie „li” oraz w takcie 75 słowo naso (nos) na sylabie „na” wymagają szczególnej uwagi. (patrz przykład nutowy nr 65)

Przykład nutowy nr 65 Ricordi Milano 1996

73
a Tempo
GIANNI SCHICCHI

- li - na! Fra cappel - li - na e pez - zo -

75
GIANNI SCHICCHI

- li - na un na - so che par quel - lo di Buo - so e in - ve - ce è il

Od taktu 81, Gianni celowo naśladuje głos Buoso, więc śpiewak musi zwrócić uwagę na zmianę barwy głosu, zwłaszcza triola słowie „Buoso” na końcu taktu 81 jest najbardziej przerysowanym wyrazem. (patrz przykład nutowy nr 66)

Przykład nutowy nr 66 Ricordi Milano 1996

81

GIANNI SCHICCHI

poco rit.

forma! Io falsi - ficio in me Buoso Do - na - ti, te -

poco rit.

Poczynając od taktu 87 rozpoczyna się zakończenie tego fragmentu. Ponieważ ostatnie słowo Gianiego „l’e ternità” na „tà” jest śpiewane jednocześnie z innymi solistami, którzy skandują „Schicchi, Schicchi”. Przed wykonaniem tej części należy dać chórowi przestrzeń oraz wyraźnie zaznaczyć tempo, aby uniknąć niezgrania. (patrz przykład nutowy nr 67)

87allarg. *fff* a Tempo

GIANNI SCHICCHI

- si - a è ta - le da sfi - dar..... l'e - terni -

.....allarg. a Tempo

89 Allegro vivo ♩ = 152

La VECCHIA (Come strozzati dalla commozione i pa. (a Rinuccio)

Schicchi! Schicchi! Schicchi! Va,

La CIESCA

Schicchi! Schicchi! Schicchi! Schicchi!! Schicchi!!

NELLA

Schicchi! Schicchi! Schicchi! Schicchi!! Schicchi!!

RINUCCIO

Schicchi! Schicchi! Schicchi!

GIANNI SCHICCHI

- tà!!

GHERARDO

Schicchi! Schicchi! Schicchi! Schicchi!! Schicchi!!

MARCO

Schicchi! Schicchi! Schicchi! Schicchi!! Schicchi!!

SIMONE

Schicchi! Schicchi! Schicchi!

BETTO

Schicchi! Schicchi! Schicchi!

52 Allegro vivo ♩ = 152

Interpretacja postaci Gianniego Schicchiego wymaga określonych umiejętności wokalnych i aktorskich, od wykonawcy oczekuje się doskonałej kontroli głosu, co pozwala z łatwością przedstawić emocje i cechy charakteru postaci, takie jak humor, bystrość, przebiegłość oraz dramatyczność głosu. Posiadanie znakomitych umiejętności wokalnych jest jednym z niezbędnych wymagań do skutecznego wcielenia się w rolę Gianniego Schicchiego, co obejmuje jasną dykcję, dokładność intonacji, zdolność do zmiany barwy głosu i opanowanie rytmu. Aktorstwo jest kluczowym elementem kształtowania tej postaci — wykonawca musi być w stanie wyrazić charakter Gianniego przez gesty i mimikę, aby dodać operze głębi komediowej i sprawić, że będzie ona bliższa życiu.

2.8.4 Porównanie charakterystyki obu postaci

Giorgio Germont w historii reprezentuje tradycyjny obraz ojca, który stawia honor rodziny i społeczne normy na piedestale. Jego postępowanie jest zgodne z ówczesnymi tradycyjnymi standardami moralnymi, a on sam stara się utrzymać reputację rodziny poprzez przestrzeganie ustalonych norm.

W przeciwieństwie do niego, Gianni Schicchi jest bardziej elastyczną i sprytną postacią. Przyjął niekonwencjonalne metody uzyskiwania korzyści i rozwiązywał problemy rodziny za pomocą sprytnych strategii. Nie ogranicza się tradycyjnymi dogmatami, skupiając się bardziej na rzeczywistych rezultatach niż na formach i normach. Jego

ekspresja emocjonalna jest bardzo swobodna. Stanowi odzwierciedlenie troski o rodzinę i daleko posuniętej kreatywności w rozwiązywaniu problemów.

Różnice między tymi postaciami doprowadzają do różnych przebiegów historii oraz kontrastujących losów postaci. Germont ostatecznie staje w obliczu nieodwracalnego konfliktu rodzinnej, jego decyzje są ograniczone przez tradycyjne wartości, co prowadzi do zaistnienia sprzeczności nie do pogodzenia. Gianni Schicchi dzięki swojej mądrości i sprytowi udaje się odwrócić los rodziny, zapewniając im lepszą przyszłość (niestety związaną z oszustwem spadkowym).

Z punktu widzenia muzycznej ekspresji postaci, Gianni Schicchi nie jest rolą skoncentrowaną na demonstracji wokalne, wręcz przeciwnie, większy nacisk kładziony jest na aspekt aktorski. Jego partia zawiera wiele fragmentów w stylu *parlando* (podobnym do mówienia-tłum.wł.), w tym żywe opisy scen, zręczne radzenie sobie z nieoczekiwanymi sytuacjami oraz naśladowanie innych postaci. Dla wykonawcy to nie tylko wymóg posiadania wybitnego zakresu skali i techniki wokalne, ale także doskonałej biegłości językowej i wysokich umiejętności aktorskich. Wykonanie Gianniego Schicchiego przekazuje emocje postaci, napędza akcję i oddziałuje na interakcje z innymi postaciami, co stawia bardzo wysokie wymagania wykonawcze.

W wyraźnym kontraście, partie śpiewane przez Germonta są bardziej tradycyjne, z regularnymi melodiami i płynnymi, spójnymi liniami. To wymaga od śpiewaka wysokiego poziomu kontroli oddechu, zdolności do elastycznego korzystania z oddechu przy jednoczesnym utrzymaniu wyrazu muzycznego oraz zapewnieniu jednolitości barwy głosu. Głos verdiowski wymaga jednak wolumenu, bez którego właściwa kreacja sceniczna się nie obejdzie. Szczególnie w drugiej części arii „Di Provenza”, kontrast tonu wymaga od śpiewaka umiejętności aktorskich, umożliwiając mu żywe przedstawienie emocji Germonta i cech charakteru poprzez muzykę i zmiany w sposobie wyrażania.

2.9 Analiza postaci Silvio w operze R. Leoncavallo *I Pagliacci*

2.9.1 Opera werystyczna – istota dzieła filozofii realizmu

Pod koniec XIX wieku i na początku XX wieku w Europie pojawiła się fala realizmu w literaturze, dramacie i muzyce. Pod wpływem naturalizmu reprezentowanego przez francuskiego pisarza Zolę⁵⁸ oraz realizmu literackiego, którego przedstawicielami byli włoscy pisarze Verga⁵⁹ i Luigi Capuana⁶⁰, we Włoszech pojawiły się opery o tematyce realizmu. Mascagni i Leoncavallo to ważni przedstawiciele włoskiej opery realistycznej. Ich dzieła do dziś nie straciły na aktualności i nadal mają silne znaczenie satyryczne odnoszące się do rzeczywistości.

⁵⁸ Émile Édouard Charles Antoine Zola (12 kwietnia 1840 - 28 września 1902), francuski powieściopisarz i teoretyk przyrodniczy, założyciel i lider naturalistycznej szkoły literackiej.

⁵⁹ Giovanni Verga (2 września 1840 - 27 stycznia 1922), włoski pisarz i dramaturg. Realizm reprezentuje pisarza.

⁶⁰ Luigi Capuana (28 maja 1839 - 29 listopada 1915), włoski pisarz i publicysta, jeden z przedstawicieli literatury realistycznej. Był także jednym z pierwszych włoskich pisarzy, na który wywarł wpływ francuski naturalista Zola.

Te dzieła muzyczne skupiają się głównie na niższych warstwach społecznych, wykorzystując realistyczną krytykę. W utworach znajdują się opisy impulsów emocjonalnych i szczegółów życia codziennego, a czasem nieharmonijne efekty dźwiękowe służą do oddania wewnętrznych przeżyć postaci. Jednak prawdziwy realizm operowy odrzuca wulgarność realizmu i naturalizmu w sensie literackim, dodając elementy romantyzmu, co niejako niezamierzenie podnosi rolę muzyki w dziełach artystycznych.⁶¹

I Pagliacci jest jednym z dzieł - reprezentantów włoskiej opery realizmu, podkreślającym przedstawienie prawdziwych emocji i walki z rzeczywistością w życiu zwykłych ludzi. Postacie i wątki opery mają wyraźne cechy realistyczne.

2.9.2 Fabuła, tło twórcze i sylwetki postaci

I Pagliacci (Pajace) stworzona przez Leoncavallo w 1892 roku, jest jednym z najlepszych dzieł włoskiej szkoły realizmu.⁶² Opowiada o tragedii spowodowanej zazdrością. Według samego kompozytora, inspiracją do stworzenia opery był prawdziwy incydent, do którego doszło w okolicy klasztoru w Montalto Uffugo, małym miasteczku na południu Włoch, w regionie Kalabria.⁶³ Było to wydarzenie, do którego

⁶¹ Zhang Bixia: „*Myśli etyczne i ekspresja artystyczna opery włoskiej w okresie romantyzmu*”, Wyd. Hunan Normal University, Changsha, 2015, s.3.

⁶² F. Bonavia : „*Ruggiero Leoncavallo*”, Wyd. The Musical Times, London, Vol. 60, No. 919 (Sep. 1, 1919), s. 476-477.

⁶³ R. Leoncavallo: „*How I Wrote I Pagliacci*”, Wyd. The North American Review, Cedar Falls, IA, Vol. 175, No. 552 (Nov., 1902), s. 652-654.

doszło w trupie wędrownych artystów z powodu zdrady i zazdrości (patrz fotografia nr 1).

(patrz fotografia nr 1) (Ten pomnik został sfotografowany w muzeum pamięci Leoncavallo w mieście Montalto Uffugo)



Fabula *I Pagliacci* opowiada historię z życia wędrownych aktorów. Główny bohater opery, klaun Canio, zarządza całą trupą teatralną i jest szalenie zakochany w swojej

żonie Neddzie. Miłość ta niestety ma charakter bardzo zaborczy, a z drugiej strony nie bez racji Canio podejrzewa swoją żonę o niewierność. Kiedy odkrywa, że Nedda ma kochanka Sylvio, zabija niewierną i kochanka na końcu przedstawienia. Widzowie, niemal sparaliżowani na widok tej zbrodni, patrzą jak Canio stoi oszołomiony obok dwóch ciał, a opera kończy się nagle w swoim kulminacyjnym punkcie.⁶⁴

Barytonowa postać Silvio w tej operze to bardzo ważna rola; zakochuje się on w Neddzie i planuje uciec z nią, opuszczając trupę Cania. Skomplikowane uczucia między nimi są kluczowym punktem konfliktu i rozwoju tragedii w operze, prowadząc do zazdrości Canio i ostatecznego morderstwa z zemsty. Zatem Silvio jest postacią kluczową, a jego wątek miłosny i emocje są ściśle powiązane z główną fabułą i tematyką opery, dodając istotne elementy do tragicznego rozwoju i głębi dzieła.

2.9.3 Analiza duetu Neddy i Silvio

Analiza muzyczna

Duet w operze stanowi zazwyczaj odpowiedź na potrzeby rozwoju akcji dramatycznej. Główną siłą napędową rozwoju akcji jest konflikt dramatyczny, który wynika z przeciwstawnych celów i dążeń międzyludzkich, rozwijając się i nasilając, by na koniec znaleźć swe rozwiązanie. Dlatego duet jest najodpowiedniejszą formą ekspresji do wyrażenia relacji między wieloma postaciami. W duetach również wykorzystuje się *parlando*, czyli mówiony styl recytacyjny, do narracji fabuły oraz do

⁶⁴ John Wright : „*La commedia è finita- An Examination of Leoncavallo's I Pagliacci*”, Wyd. Italice, Champaign, Vol. 55, No. 2, Theatre (Summer, 1978), s. 167-178 (12 pages)

komunikacji lub konfrontacji między postaciami, wyrażających zgodne lub przeciwstawne punkty widzenia. Utwór pojawia się w trzeciej scenie pierwszego aktu opery, stanowiąc dialog Neddy i Silvio. Oprócz swojej funkcji muzycznej, każda partia wokalna w duecie operowym pełni również dramatyczną funkcję kreacji i charakteryzowania postaci. Duet sprawia, że „muzyka operowa nabiera pewnego stopnia zespołowego znaczenia”, co oznacza, że wyraża ona bardziej złożone i wielowymiarowe relacje między postaciami oraz ich emocje. W tej operze, kompozytor poprzez śpiew dwóch postaci, przedstawia i wyraża podobieństwa lub różnice w ich poglądach i emocjach, tworząc w ten sposób interaktywne, wokalne fragmenty między postaciami.⁶⁵

W tej scenie występuje siedem segmentów muzycznych ustawionych obok siebie, tworzących formę równoległą. Forma równoległa kreuje różne etapy rozwoju muzycznego, gdzie każdy etap ma tę samą wagę, bez wyraźnego rozróżnienia na główne i poboczne, co pozwala na przyspieszenie rozwoju akcji. Kompozytor łączy te siedem niezależnych segmentów muzycznych za pomocą technik takich jak kontrastowanie tonacji czy modulacje akordów równoległych, co sprawia, że segmenty te są ze sobą ściśle powiązane, tworząc trzy etapy. W nastroju muzyki wyróżnić możemy trzy etapy. Na pierwszym etapie związek między kochankami jest pełen zmartwień i niepokoju. Ten etap składa się z trzech równoległych segmentów

⁶⁵ Qian Yuan, Lin Hua: „Wprowadzenie do opery”, Wyd. Shanghai Music Publishing House, Shanghai, 2003, s.272.

muzycznych, z tonacjami przechodzącymi przez F-C-F-e-D-d-Des-C-F-Des, itd. Zmienność tonacji oraz zmiany rytmu i tempa pokazują, że kompozytor wykorzystuje techniki kompozytorskie do przedstawienia złożonych procesów psychologicznych postaci. Końcówki tych segmentów muzycznych charakteryzują się otwartą strukturą, co sprzyja uporządkowanemu rozwojowi muzyki, nadając jej napięcie. W drugim etapie, po doświadczeniu zmartwień i niepokoju, oboje wyrażają więcej swoich emocji i miłości, w tym etapie melodia recytatywu stopniowo przekształca się w długie fragmenty solowe. W trzecim etapie, niepokój dwojga bohaterów zamienia się w determinację i zdecydowanie, co przekłada się na większą stabilność tonalną. W duecie widzimy, że kompozytor stosuje liczne modulacje, dysocjacje tonalne oraz dysonans.

Analiza wykonawcza

Silvio jako kochanek Neddy, jest również jedną z iskieł, które prowadzą do ostatecznej zbrodni. Jego gorąca pasja do Neddy sprawia, że ten wyrafinowany duet jeszcze bardziej podkreśla jego szaloną miłość. W tej scenie Silvio nie jest przedstawiony jako zwykły mieszkaniec wioski, lecz jako intruz z teatralnego świata, pełen zapалу i fanatyzmu. Silvio nie kryje swoich gorących uczuć w obecności Neddy, co z kolei wyzwala w niej najgłębsze uczucia buntu i pragnienia. Cechy te są widoczne nie tylko w jego stylu wykonawczym i manierach, ale także w sposobie interpretacji.

Skupiając analizę na partii Silvio: w taktcie 42 rozpoczyna on długim monologiem, pytając Neddy: „E fra quest’ansie in eterno vivrai (Czy zamierzasz żyć wiecznie w takiej niepewności?! -tłum.wł.) i nieustannie wzywa jej imię. Tempo *andante amoroso* (z sercem, z miłością – tłum.wł.) oraz triole na początku sugerują silne zaniepokojenie Silvia w związku z trudną sytuacją Neddy. To jakby słowa, które wydobywają się z jego serca, nacechowane nagłym uczuciem uwięzienia. Po zadaniu pytania, Silvio zaczyna z ekscytacją powtarzać imię Neddy, zgodnie z wskazaniem artykulacyjnym *animando* (ożywiając – tłum.wł.), wyrażając tym samym pragnienie, aby Nedda opuściła trupę i uciekła z nim, aby znaleźć ukojenie. (patrz przykład nutowy nr 68)

Przykład nutowy nr 68 G. Schirmer New York 2013

40
Andante amoroso (♩ = 58) Silvio (approaching Nedda sadly and tenderly)

N. ma - i! play-ing! E fra que-st'an - And shall you live,

43
Animando

S. sie dear, in e - ter - no vi - - vrai?! Ned - da! Ned - da!
an-y long - er like this?

47
(takes her hand and leads her down stage)

Ned - - - da!
Ned - - - da! precipitato poi rit.

18934

Po tym, jak Silvio ze wzburzeniem wezwał imię Neddy, uspokaja się emocjonalnie, a duet przechodzi w część *andantino amoroso*. Opowiada o znaczeniu Neddy w jego życiu i wyraża głęboką miłość do niej. W końcowej części tego krótkiego fragmentu (patrz przykład 38), wydaje się, że Nedda jest poruszona uczuciami Silvia i jakby nieświadomie wypowiada jego imię (w taktach 72). (patrz przykład nutowy nr 69)

Przykład nutowy nr 69 G. Schirmer New York 2013

71 Nedda (moved) *p mormorando*

N. *Sil - - vio!*
Sil - - vio!

S. *con anima, a voce spiegata*

ta?!
ished?

Ned - - da, Ned-da, ri -
Ned - - da, Ned-da, come

rit. *mf*

Po otrzymaniu odpowiedzi od Neddy, emocje Silvia wylewają się jak fala - wyraża swoje uczucia wyraźnym głosem, ponownie potwierdzając miłość Neddy do niego. Prosi Neddę, by opuściła trupę jeszcze tej samej nocy i uciekła z nim stąd. Jednak po wypowiedzi Silvio, Nedda wydaje się nie być pewna swoich decyzji. Obawia się, że jeśli postąpi zgodnie z jego sugestią, może znaleźć się w bardzo niebezpiecznej sytuacji. Mimo że kocha Silvio, rzeczywistość sprawia, że się cofa. W takim razie, w taktach 130 (zobacz przykład nr 70), Silvio rozpoczyna 17-taktowy śpiew w tempie *andante appassionato* (idąc z pasją – tłum.wł.), pełnym emocji, wyrażając swoje przywiązanie do Neddy, próbując przełamać jej wewnętrzne opory i skłonić ją do podjęcia decyzji o wspólnej ucieczce.

W tej części musimy zwrócić uwagę na zmianę metrum na 9/8. Akompaniament rozpoczyna się od trzech grup nut szesnastkowych, z zaleceniem muzycznym e

legatissimo sempre (zawsze bardzo legato – tłum.wł.) oraz *mormorando* (szeptem, szeptanym tonem – tłum.wł.), co oznacza, że śpiewak musi bardzo zwrócić uwagę na charakter dźwięku. (patrz przykład nutowy nr 70)

Przykład nutowy nr 70 G. Schirmer New York 2013

130 *Andante appassionato* (♩ = 54)
(lovingly and trying to move her)

ppp e legatissimo sempre
mormorando

Silvio sempre a mezza voce, voluttuosamente
E al - lor per - chè, di' -
Where - fore, I pray thee, -

W taktach 147-158 znajduje się główny odcinek śpiewany przez Neddę. Jest ona poruszona wyznaniem Silvia i pokonuje swoje wewnętrzne demony, postanawiając porzucić swoje dotychczasowe życie i wybrać ucieczkę z Silviem.

Takt 159 rozpoczyna ten miłosny duet. Bohaterowie patrzą na siebie, wyznając sobie wzajemną miłość. Podczas śpiewania należy zwrócić uwagę na emocje Silvia w tym momencie - Nedda w końcu podejmuje decyzję i zgadza się pójść za nim, co sprawia, że jest on niezwykle szczęśliwy. W partii wokalne często pojawiają się wysokie dźwięki, na przykład w taktach 161 (patrz przykład nutowy nr 71) f1 oraz w taktach 167 (patrz przykład nutowy nr 72) g1. Dla barytona są to dość wysokie dźwięki, ale podczas wykonania ważne jest, aby nie odchodzić zbyt od miłosnego charakteru w kierunku dramatyzmu. Duet kończy się pozornym szczęściem.

Przykład nutowy nr 71 G. Schirmer New York 2013

159 *Largo assai*
Cantabile appassionatissimo

N. Tut - - - to scor - diam!
All, all for - got!

S. *Largo assai* (♩ = 120)
Cantabile appassionatissimo

161

N. Tut - - - to scor -
All, all for -

S. Ω.
diam!
got!

Przykład nutowy nr 72 G. Schirmer New York 2013

166

N. guar - - da! mi guar - - - da!
eyes, love! Dost see - - - me?

S. dia - - mo! Ti guar - - do,
got - - ten! I see - - thee!

2.10 Analiza postaci Franka z opery Edgar G. Pucciniego

2.10.1 Charakterystyka opery Edgar

Główny bohater, Edgar, oczarowany urokiem Tigrany, pięknej, ale przebiegłej Cyganki wiecie z nią rozpustne życie. Frank-baryton również zakochał się w Tigranie, ale Tigrana odrzuciła zaloty Franka. Siostra Franka, Fidelia, potajemnie kocha Edgara i ma nadzieję ukazać prawdziwe oblicze Tigrany i odwrócić od niej jego serce. W miarę rozwoju fabuły Edgar odkrywa prawdziwe intencje Tigrany. Czuje się winny zdrady i porzucenia Fidelii, głęboko żałując swoich czynów. Pomimo prób Tigrany postanawia opuścić ją, aby być z Fidelią. Jednakże Tigrana, pełna żądzy zemsty, zabija Fidelę na oczach żołnierzy. Kiedy Edgar odkrywa okrutną tragedię, jest już za późno, nie może cofnąć czasu. Może jedynie płakać nad ciałem Fidelii wśród modlitewnych głosów tłumu, czując ból i bezsilność. Libretto głęboko eksploruje tematy miłości i zdrady, winy i kary.

2.10.2 Analiza arii Franka „Questo amor, vergogna mia”

Analiza muzyczna

Najbardziej bezpośrednim sposobem na rozwój fabuły i wyrażenie emocji bohaterów opery jest tworzenie przez kompozytora arii, które mają funkcję opisową lub wyraz emocjonalny. Arie te mogą mieć postać monologu jednego bohatera lub dialogu pomiędzy wieloma postaciami i monologu wewnętrznego na wielu poziomach. W ariach wykonywanych przez wiele postaci, dialog między nimi ma na celu

stymulowanie rozwoju konfliktu i napędzanie rozwoju fabuły. Utwór ten ma formę trzyczęściową z repryzą i kodą. Utwór w części A rozpoczyna się dwutaktowym prologiem, służącym jako przygotowanie i wprowadzenie w nastrój muzyczny. Prolog prezentuje główny motyw melodyczny umożliwiając słuchaczom szybkie wczucie się w fabułę. Aria utrzymana jest w tonacji F-dur i charakteryzuje się dużą stabilnością tonalną, bez zmian tonacji czy modulacji. Główny akord dominuje, a w akompaniamencie konsekwentnie podkreślana jest relacja toniczo-dominantowa F-dur. (patrz przykład nutowy nr 73)

Przykład nutowy nr 73 Ricordi Milano 2002

Andante lento FRANK: *p*

Que - sto a - mor, ver - go - gna

pp *p*

5 mi - a, i - o spez - zar, scor - dar vor - re - i; ma d'un'

8 or - ri - da ma - li - a so - no schia - vi i sen - si

Przy stabilnej harmonii i tonacji w akompaniamencie, tworzenie melodii w frazie „a” jest stosunkowo wolniejsze, z użyciem niektórych dźwięków przejściowych, opóźnień i innych ozdobników do dekorowania melodii. Dzięki temu melodia, choć utrzymuje się w tonacji głównej, nie traci na barwie i brzmi płynnie oraz przyjemnie dla ucha.

Gdy fraza muzyczna „b” się rozpoczyna, następuje kontrast tonalny w stosunku do frazy „a”. Tonalność zmienia się z F-dur na d-moll, a następnie szybko moduluje do a-moll, by na końcu części powrócić do F-dur. Na końcu pojawia się kadencja kończąca, sygnalizująca zakończenie fragmentu. (patrz przykład nutowy nr 74)

Przykład nutowy nr 74 Ricordi Milano 2002

The musical score consists of three systems of staves, each with a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (grand staff).
 System 1 (measures 11-13): The vocal line begins with the lyrics "miei. Mil - le vol - te al ciel giu - ra - i di fug -". The piano part starts with a *pp* dynamic.
 System 2 (measures 14-17): The vocal line continues with "gir - la, e a lei tor - na - i, giu - ra - i di fug -". A red box highlights measures 14-16 in the piano part, showing a modulation from F major to d minor. A blue box highlights measures 16-17, marked *pp* and *col canto*.
 System 3 (measures 18-20): The vocal line continues with "gir - la, e a lei tor - na - i! Ei - la". The piano part includes a triplet in measure 18, followed by markings for *pp dolce poco rit.* and *a tempo* in measures 19-20.

Część B również posiada dwutaktowy prolog, który służy jako połączenie i przejście z części A, a także odgrywa rolę w zmianie scen i emocji. (patrz przykład nutowy nr 75)

Przykład nutowy nr 75 Ricordi Milano 2002

18

gir - la, e lei tor - na - i! Ei - la

pp dolce poco rit.

a tempo

22

ri - de del mio pian - to, ed io, vil, col cuo - re in -

col canto

dim.

pp

Część B jest modulacyjna, w której tonacja zmienia się z A-moll na C-dur. Początkowe frazy silnie akcentują zmiany tonalne między głównym akordem a jego subdominantą, tworząc kontrast i odpowiedź na relacje tonalne wykorzystane w części A. W końcowej frazie części B stopniowo przechodzi się z a-moll do jego pokrewnego durowego akordu. To sprawia, że muzyka nabiera jaśniejszego charakteru i jednocześnie przygotowuje teren harmoniczny dla powrotu części A1.

A1 jest reprzyżą A ze zmianami, z zupełnie inną teksturą akompaniamentu. W porównaniu do stabilności części A, struktura A1 jest bardziej "płynna", gdzie akompaniament składa się z trzech warstw: melodycznej, harmonicznej i basowej. To sprawia, że powtórzenie ma bardziej bogatą strukturę, umożliwiając jednocześnie ponowne wystąpienie wcześniejszej melodii na różnych poziomach harmonicznym. W A1 układ tonacji jest taki sam jak w A, gdzie w frazie a1 nie ma zmiany tonacji, natomiast w frazie b1 występuje zmiana tonacji z d-moll do a-moll, a następnie do F-dur.

Utwór kończy 6-taktowa koda w tonacji F-dur. Koda stanowi podsumowanie dotychczasowej akcji i jednocześnie przygotowuje teren dla dalszego rozwinięcia fabuły.

Analiza wymogów wokalnych

Aria Franka „Questo Amor, vergogna mia” (ta miłość jest moim wstydem – tłum.wł.) pojawia się w scenie czwartej pierwszego aktu tej opery. W tym momencie Frank właśnie wyznał Tigranie miłość, lecz został bezwzględnie odrzucony i wykpiony. Jest to dla niego bolesny cios i powód do wstydu, a zatem w stanie smutku i upokorzenia śpiewa tę arię. W partii wokalne możemy zauważyć dużą liczbę łuków *legato*, co oznacza, że podczas śpiewania tej arii należy dążyć do maksymalnej spójności prowadzenia linii melodycznej. Należy zwrócić uwagę na realizację dużych skoków interwałowych. Na przykład w takcie 16, fraza „giurai di fuggirla” (uciec od

niej – tłum.wł.) na sylabach „ra-i-di”. Bardzo ważnym jest prowadzenie wszystkich dźwięków na oddechu, by nie wybijać dźwięków wysokich, a także nie odpuszczać dźwięków niskich. (patrz przykład nutowy nr 76)

Przykład nutowy nr 76 Ricordi Milano 2002

14

gir - la, e a lei tor - na - i, giu - ra - i di fug -

pp *col canto*

W momencie 31 taktu, gdy Frank śpiewa "Ella ride del mio pianto" (Śmieje się z mojego płaczu – tłum.wł.) (patrz przykład nutowy nr 77), ważnym jest powrót do początkowego tempa, czyli konieczne jest przyspieszenie. Wiele śpiewaków ma tendencję do spowolnienia w tym fragmencie, co może prowadzić do nieprecyzyjnej realizacji zapisu nutowego. Jednakże jest to punkt zwrotny w całej arii, a ton Franka również łagodnieje, nadal zachowując jednak pewną iluzję co do Tigrany. Dlatego chociaż tekst tego fragmentu jest podobny do poprzedniego, nie należy go śpiewać z tym samym wolnym tempem, a raczej tempo powinno utrzymać wrażenie postępującej dynamiki, różniącej się od poprzedniego odcinka. (patrz przykład nutowy nr 77)

Przykład nutowy nr 77 Ricordi Milano 2002

31 **Tempo primo**

El - la ri - de del mio pian - to; del mio

2.11 Porównanie obu postaci

Obaj bohaterowie odgrywają istotną rolę jako postacie miłosne w operze realizmu, będącej odzwierciedleniem zwykłego życia ludzi. Ich miłosne i rodzinne przeżycia mają na celu wzbudzenie emocjonalnej rezonansu u widzów, podkreślając głębokie zainteresowanie opery realizmu dla ludzkiej natury i problemów społecznych.

Silvio jest kochankiem Neddy, a jego miłość do niej jest pełna pasji i romantyzmu. Rola Silvio prezentuje typowe elementy miłości w operze, jednak jego zachowanie również podlega wpływowi dramatyzmu fabuły. W kontekście muzycznym, w momencie pojawienia się Silvio, kompozytor nadaje mu cechy *appassionato* (pełnego pasji – tłum.wł.). (patrz przykład nutowy nr 78).

Przykład nutowy nr 78 G. Schirmer New York 2013

Duet Scene III. Silvio and Nedda
Appassionato (♩ = 88)

N.
S.

Sil - vio!
Sil - vio!

Silvio (appearing on the wall)

Ned-da!
Ned-da!

Kiedy śpiewa temat miłosny, kompozytor wykorzystuje wskazówkę *cantabile con garbo* (pięknie śpiewający z wdziękiem). (patrz przykład nutowy nr 79).

Przykład nutowy nr 79 G. Schirmer New York 2013

o) ***Cantabile con garbo***

De - ci-diil mio de - stin,
Tell me my fate, I pray!

p

Ta wskazówka kompozytorska sprawia, że jego wyrażenie jest zróżnicowane, czasami (*a voce spiegata* – pełnym głosem – tłum.wł.) gwałtowne i ekscytujące (patrz przykład nutowy nr 80).

Przykład nutowy nr 80 G. Schirmer New York 2013

con anima, a voce spiegata

Ned - - da, Ned-da, ri -
Ned - - da, Ned-da, come

Czasami *susurrato* (szeptane – tłum.wł.), delikatne nuty dodają postaci większej głębi i zmysłowości. (patrz przykład nutowy nr 81).

Przykład nutowy nr 81 G. Schirmer New York 2013

susurrato

Ned - da!
Ned - da!

Frank jest postacią w operze *Edgar*, która wyznaje miłość Tigranie, lecz spotyka się z odpowiedzią różną od tej, jaką otrzymał Silvio — Frank jest wyszydzany i

szukanowany przez osobę, którą kocha. Doznaje głębokiego zranienia, postrzegając ukochaną kobietę jako nieprzyjazną i wyśmiewającą go. W swojej arii wyraża poczucie wstydu związane z tą miłością oraz ledwo dostrzegalną iskrę nadziei. Mimo wielu prób opuszczenia Tigrany, nadal jest głęboko zakochany. Jego sytuacja, w porównaniu do Silvio, jest inna, ponieważ jego uczucia nie są odwzajemnione. Jest odrzuconym kochankiem. Frank otwarcie przyznaje się do miłości i chce normalnego związku, ale pomimo tego, że nie jest jak Silvio, nie zostaje wysłuchany.

III Kluczowe znaczenie charakterów ról barytonowych na rozwój fabuły i ekspresji muzycznej na przykładzie wybranych dzieł.

3.1 Analiza treści tematów wybranych oper i motywów muzycznych partii barytonowych

Baryton jako głos średni pomiędzy tenorem a basem, pełni w operze różnorodne i kluczowe role, zarówno pod względem dramatycznym, jak i muzycznym. Jego charakterystyczna barwa, łącząca ciepło z siłą, pozwala na tworzenie postaci o bogatym spektrum emocji i osobowości, co czyni go jednym z najważniejszych głosów w operowej dramaturgii. Głos barytonowy charakteryzuje się szerokim zakresem tonalnym i zróżnicowaną dynamiką, co pozwala na wyrażenie zarówno lirycznych, jak i dramatycznych emocji. Role barytonowe o różnych typach osobowości często kojarzone są w operze z konkretnymi tematami i motywami muzycznymi. Te elementy muzyczne są sprytnie wplecione w twórczość kompozytora, aby podkreślić unikalne cechy postaci, bogactwo emocji oraz kierunek rozwoju historii. Oto kilka typowych postaci barytonowych oraz ich możliwe motywy muzyczne.

3.1.1 Złoczyńcy

Motywy muzyczne antagonistów podkreślają ich złośliwość, przebiegłość lub groźność, mogące przybierać formę niskich, mrocznych melodii, intensywnych dźwięków lub elementów muzycznych nadających poczucie tajemniczości. Motywy

związane z antagonistami często towarzyszą spiskom, planom lub działaniom złowrogim, zapowiadając rozwój napięcia i konfliktu, a także pojawiają się wraz z ważnymi decyzjami, wywołując rezonans u widzów w kulminacyjnym momencie fabuły.

W operze *Lucia di Lammermoor*, w trzecim akcie, pierwszym dziele, duet Enrico i Edgardo odsłania kulisy historii. Kompozytor użył d-moll, nadając temu duetowi ciężki i smutny nastrój. Poprzez dwukrotne mocne oznaczenie ff (*forte fortissimo*), tworzony jest obraz burzy i szalejącego wiatru (patrz przykład nutowy nr 82), a dwie pauzy wydają się tworzyć chwilę ciszy po huku grzmotów. Obraz burzy został przedstawiony w sposób bardzo realistyczny, błyskawice oświetlają blade oblicze Edgardo.

Cała scena została zręcznie wyrażona przez muzykę, tworząc napięcie i poczucie kryzysu. Elementy burzy nie tylko obrazują otoczenie naturalne, ale także metaforycznie odzwierciedlają trudności, przed którymi stoi Edgardo, oraz sposób, w jaki los się od niego odwraca. (patrz przykład nutowy nr 82).



Po powtarzających się frazach, dwaj mężczyźni decydują się na pojedynek na cmentarzu w Ravenswood przed świtem, co ponownie potwierdza, że nienawiść między ich rodzinami doszła do punktu, w którym nie ma miejsca na pojednanie.

3.1.2 Ojciec lub autorytatywna postać

Dla postaci ojca lub autorytetu muzyczny motyw może odzwierciedlać powagę, dostojność i poczucie odpowiedzialności. Może być to spokojna melodia, ciepłe dźwięki lub elementy muzyczne wyrażające charakter autorytetu. Takie motywy towarzyszą ojcu w kontekście poświęcenia, wsparcia lub troski o rodzinę, co pomaga wyrazić głębokie uczucia i poczucie odpowiedzialności tej postaci.

W operze *La Traviata*, postać Germonta jest przedstawiona jako uprzejmy, konserwatywny ojciec oraz obrońca rodzinnego honoru. Jednocześnie, jest on także egoistycznym obrońcą honoru rodzinnego. Motyw muzyczny Giorgia charakteryzuje się głównie użyciem nut z kropkami (tj. nuty z kropką przedłużającą ich wartość), co odzwierciedla postać pełną zastanowienia i namysłu, a jednocześnie konserwatywną. Progresja w dół o sekstę natychmiast wprowadza napięcie do muzyki i jakby przestrzega publiczność, że nadchodzący ojciec nie wróży nic dobrego. (patrz przykład nutowy nr 83).

Przykład nutowy nr 83 Ricordi Milano 1987



W partii Germonta, kombinacja szesnastki i szesnastkowej pauzy tworzy obraz pełen ironii. Poprzez ciągłe powtarzanie tego samego motywu muzycznego, głos perswazji George'a bezpośrednio atakuje kruche bariery psychiczne Violetty, nadając mu obraz hipokratycznego dżentelmena.⁶⁶(patrz przykład nutowy nr 84).

⁶⁶ Jing Li: „*Status i funkcja duetu w operze La Traviata*”, Wyd. South China University of Technology, Guangzhou, 2008, s.3.

Przykład nutowy nr 84 Ricordi Milano 1987



Ta scena ukazuje Germonta w roli surowego i wymagającego ojca, który krytykuje i poniża Violetę. To pokazuje negatywną stronę wizerunku Germonta. Duet Germonta z Violetą w operze *La Traviata* wyraźnie pokazuje konflikt między rodziną a indywidualną wolnością, miłością i osobistym szczęściem.

3.1.3 Role komediowe

Tematyka muzyczna związana z postaciami komediowymi jest pełna lekkich i radosnych elementów, które mogą obejmować radosne melodie, komiczne dźwięki lub elementy muzyczne wyrażające komediowy nastrój. Motywy związane z komedią towarzyszą zabawnym scenom, efektom komediowym lub komicznym zachowaniom postaci, wyrażanym poprzez muzykę, co przynosi publiczności radość i lekki nastrój.

W operze *Falstaff* muzyka nadaje głębi i wyrazistości złożonym i bogatym wewnętrznym przeżyciom samozwańczego „mądrali” Forda. Niezwykle dramatyczny wizerunek osoby przebiegłej i nadmiernie podejrzliwej pokazany zostaje już w

momencie rozpoczęcia arii, poprzez trójdźwięki zwiększone. Takie wykorzystanie akordów w muzyce nadaje postaci Forda tajemniczą aurę, przedstawiając wewnętrzne konflikty postaci już na początku. Ford przechodzi od braku wiary w romans żony i Falstaffa, aż po późniejsze przekonanie i frustrację. (patrz przykład nutowy nr 85).

Przykład nutowy nr 85 Ricordi Milano 1985

The image shows a musical score for the opera 'Falstaff' by Giuseppe Verdi. The title 'UN POCO PIÙ MOD!to' is written above the vocal line, with a tempo marking of '♩ = 108'. The vocal line includes the lyrics 'E so-gno? o re-al-'. Below the vocal line is the piano accompaniment. A red box highlights a specific chord in the piano part, which is marked 'PPP' (pianissimo). The chord is a triad consisting of the notes G, B, and D, which is a D minor triad (the subdominant of the key of D major). The piano part also features other chords and a bass line with a double bar line and a repeat sign.

Motywy muzyczne Forda pojawiające się w operze, nadając jego postaci bogatszy koloryt. W trzecim akcie jego pojawienie się (podczas gdy wszyscy planują dać nauczki Falstaffowi) zwiastuje własny plan zemsty — ożenie córki z doktorem Cajusem. W scenie drugiej aktu trzeciego użycie frazy z postęпами od akordów subdominantowych do akordów dominantowych, zapowiada, że plan Forda ostatecznie zakończy się niepowodzeniem, a zakochani będą mogli być razem. (patrz przykład nutowy nr 86).

Przykład nutowy nr 86 Ricordi Milano 1985



3.1.4 Postacie miłosne

Motywy muzyczny romantycznego barytonu zawiera melodie o romantycznym nastroju, używając miękkich, melodyjnych nut do wyrażenia delikatnych i głębokich uczuć postaci wobec miłości. Motywy muzyczne zmieniają się wraz z emocjami postaci, wykorzystując muzykę do odzwierciedlenia emocjonalnych wzlotów i upadków romantycznych postaci.

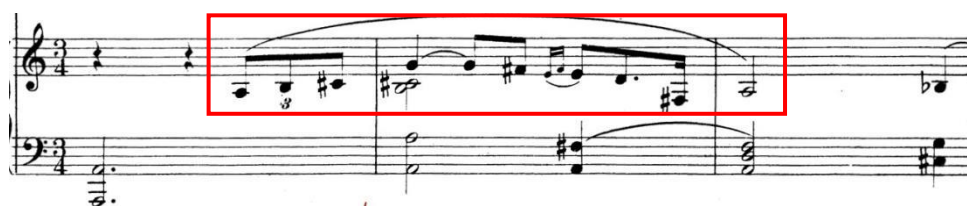
Silvio w operze *I Pagliacci* to postać czuła i zdeterminowana. Od chwili jego wejścia na scenę, kompozytor kreuje wizerunek człowieka namiętnego, obdarzając go muzyką o silnym zabarwieniu erotycznym. nawet jeśli miłość ta nie jest oparta na czystych uczuciach. (patrz przykład nutowy nr 87).

Przykład nutowy nr 87 G. Schirmer New York 2013



Kiedy dowiaduje się, że Tonio ma zamiar skrzywdzić Neddę, tonacja muzyczna zmienia się na b-moll, temat miłości ponownie się pojawia, a Silvio, podekscytowany, pyta: "Czy naprawdę chcesz żyć w wiecznym błędzeniu?" Wyraża to jego głęboką miłość do Neddy i w jakimś sensie troskę o jej bezpieczeństwo. (patrz przykład nutowy nr 88).

Przykład nutowy nr 88 G. Schirmer New York 2013



W płomieniu gorących emocji i intensywnych błagań, Nedda, początkowo niepewna, całkowicie ulega, a oboje śpiewają zapominając o otaczającym świecie. W tym momencie skrzypce grają temat miłości *pianissimo* (*ppp*), jakby dwie osoby w delikatnym szeptaniu wyrażały uczucia podczas pocałunku. (patrz przykład nutowy nr 89).

Przykład nutowy nr 89 G. Schirmer New York 2013



3.2 Znaczenie interpretacji barytonowych postaci w operze z punktu widzenia rozwoju konfliktów dramatycznych

3.2.1 Złoczyńcy – wymogi interpretacyjne

Wykonanie roli postaci negatywnej wymaga podkreślenia jej intrygantwa i skłonności do użycia podstępu, często z wykorzystaniem unikalnych i niezwykle dramatycznych gestów, ukazujących charakter i temperament postaci. Te działania mogą obejmować zarówno grę sceniczną jak i realizację partii wokalne. Jeśli chodzi o ekspresję emocjonalną, barytony-złoczyńcy często wykazują głębię i złożoność emocji. Baryton jako postać negatywna jest często jednym z głównych czynników sprawczych konfliktu dramatycznego. Poprzez starannie zaaranżowane fabuły, machinacje i złowrogie działania wyzwalają i intensyfikują napięcie w historii, wprowadzając poczucie napięcia w fabule. Takie punkty zwrotne dostarczają widzom dramatycznego napięcia i uczucia zaskoczenia. Obecność barytonowej postaci negatywnej podkreśla motyw konfliktu. Pozostając w kontraście do głównego bohatera, "czarny charakter" stanowi w oczach widza jego dramatyczną opozycję. Publiczność często odnajduje emocjonalne punkty zaczepienia w takich postaciach, co może wzbudzać jej ciekawość, niechęć lub strach wobec tej skomplikowanej postaci. Ta emocjonalna projekcja pozwala widzowi głębiej zaangażować się w fabułę opery.⁶⁷

⁶⁷ Yun Li: „*Studium tekstowe i pedagogiczne wizerunku barytonowego „złego człowieka” w operze włoskiej*”, Wyd. East China Normal University, Shanghai, 2019, s.5.

3.2.2 Ojciec lub postać autorytatywna – wymogi interpretacyjne

Styl gry ojca lub postaci autorytatywnej jest zwykle spokojny i stateczny. Mogą oni poruszać się powoli i zdecydowanie, emanując pewnością siebie i opanowaniem. Mimo że zazwyczaj prezentują się jako osoby spokojne, ich wyraz emocji może być tylko ciepły i szczery. Może mieć też swoje ciemniejsze strony. Możliwe, że wyrażą swoją ludzką naturę i głęboką troskę poprzez łagodny uśmiech, pełne troski spojrzenie, czy też okazując opiekę w momentach rodzinnych. Ojciec lub postać autorytatywna często pełnią rolę przewodników w historii, a ich decyzje i kierowanie działaniem napędzają rozwój fabuły w kluczowych momentach. Dzięki ich działaniom i decyzjom, historia szybko rozwija się w określonym kierunku, tworząc podstawę dla konfliktu dramatycznego. Ojciec lub osoba posiadająca władzę jest często ściśle powiązana z rodziną i odpowiedzialnością. Ich zachowanie i decyzje wpływają na los całej rodziny, co w dramacie podkreśla wartości rodzinne i poczucie odpowiedzialności. W trakcie rozwoju fabuły, ojciec lub osoba posiadająca władzę może być zmuszona stawić czoła różnym konfliktom i kryzysom. Ich metody rozwiązywania problemów i strategie radzenia sobie mają bezpośredni wpływ na kierunek, w którym zmierza historia, dostarczając kluczowych momentów do rozwiązywania konfliktów fabularnych.⁶⁸

Zachowanie tych postaci na scenie często podkreśla atrybuty przywódcze i pewność siebie, zarówno jako głowa rodziny, jak i lidera społecznego. Swoimi działaniami, decyzjami i śpiewem demonstrują umiejętność radzenia sobie w trudnych sytuacjach,

⁶⁸ Nicol, A(U.K.): „*Teoria dramatu zachodnioeuropejskiego*”, tłum. Xu Shihu, Wyd. China Drama Publishing House, Beijing, 1985.

dając widzom pewność siebie i poczucie bezpieczeństwa. Ekspresja emocjonalna ojców lub autorytetów często bardzo silnie trafia do odbiorców. Ich wewnętrzne zmagania, głęboka troska i odpowiedzialność przyciągają uwagę widzów, czyniąc te postacie bardziej realnymi i wciągającymi.

3.2.3 Postacie miłosne – wymogi interpretacyjne

Miłosne postacie barytonowe często wyrażają miłość i uczucia poprzez uduchowiony kontakt wzrokowy. Ten rodzaj kontaktu wzrokowego pozwala przekazać pełne pasji i szczere uczucia skryte głęboko w sercu, dzięki czemu widzowie bardziej angażują się w historię miłosną. Barytonowe postacie miłosne na scenie mogą używać intymnej mowy ciała, takiej jak przytulanie czy trzymanie się za ręce, aby podkreślić intymność relacji między postaciami. Ten rodzaj interakcji może sprawić, że widz znacznie głębiej odczuje ciepło i autentyczność miłości. W kulminacyjnych momentach ekspresji miłości, barytonowe postacie miłosne mogą stosować dramatyczną grę sceniczną, aby podkreślić wewnętrzną pasję i impulsywność.

Odpowiednia ekspresja emocjonalna i kreacja postaci pozwala twórcom operowym na przedstawienie wewnętrznego świata postaci. Historie miłosne często nie przebiegają bezkonfliktowo, ale są pełne dramatycznych zwrotów i przeszkód. Barytonowe postacie miłosne mogą napotykać przeszkody ze strony rodziny, społeczeństwa lub innych postaci, a konflikty te dodają napięcia i złożoności historii.

Historie miłosne postaci często stanowią momenty emocjonalnych szczytów, a dzięki temu publiczność łatwiej rozumie i współodczuwa zakrętu związków miłosnych.

3.2.4 Role komediowe – wymogi interpretacyjne

Gra sceniczna barytonu komicznego jest często pełna energii i humoru. Może on używać przesadnych gestów, zabawnej mimiki i zabawnego sposobu poruszania się, aby nadać postaci więcej elementów humorystycznych. Może też wykorzystać w swojej grze zabawne i szalone efekty dźwiękowe, które spotęgują efekt komiczny. Mogą one obejmować specyficzny ton głosu, zabawne efekty dźwiękowe. W interakcji z innymi postaciami baryton komiczny musi wykazywać się silnym wyczuciem rytmu oraz opanować synchronizację punktów śmiechu poprzez odpowiedni rytm, aby efekt komediowy był bardziej widoczny. Komediowy baryton czasem pojawia się w napiętych, dramatycznych scenach, przynosząc publiczności śmiech i poczucie ulgi poprzez komiczne występy i zabawne dialogi. Ponadto, komediowy baryton nie ogranicza się tylko do humorystycznego aspektu; czasami poprzez sprytnie plany i intrygi są głównym motorem rozwijającej się fabuły. Poprzez zabawne występy i humorystyczne dialogi zmniejsza się dystans między aktorami a publicznością, co pozwala widzom głębiej zaangażować się w fabułę opery.

3.3 Role społeczne ucieleśniane w operach przez postacie barytonowe w wybranych dziełach operowych

3.3.1 Złoczyńcy – rola społeczna

Postacie złoczyńców w operach często nie tylko symbolizują zło, ale także odzwierciedlają głęboko zakorzeniony upadek moralny. Mogą osiągnąć swoje cele za pomocą wszelkich dostępnych środków, oszustwa i zdrady, co podkreśla ciemną stronę ludzkiej natury. Czasami, w dążeniu do ideału lub celu, wybierają nieetyczne środki, co sprawia, że aspekt samopoświęcenia dodaje tym negatywnym postaciom ludzkiej złożoności. Postacie negatywne mogą w pewnym sensie symbolizować wady systemu społecznego, a poprzez ich intrygi i korupcję, twórca opery często w sposób zawoalowany ujawnia problemy istniejące w społeczeństwie. Obejmują one korupcję polityczną, nierówność klasową i wady systemu prawnego. Pożądanie i nadużycie władzy są przedstawiane z przesadą, podkreślając głębię sprzeczności politycznych i klasowych, które mogą prowadzić do niepokojów społecznych, upadku moralnego i niesprawiedliwości. Złożoność charakteru postaci negatywnych znajduje swoje odzwierciedlenie nie tylko w ich wyborach moralnych, lecz także podkreśla jego wytrwałość w dążeniu do realizacji niektórych idei. Takie fabuły ujawniają istnienie moralnej "szarej strefy" i podważają postrzeganie dobra i zła przez widza. W taki sposób twórcy opery skutecznie dostarczają publiczności postaci o bogatej psychice i głębi myślenia, stymulując u widzów refleksję na temat moralności i problemów społecznych.

3.3.2 Ojciec lub postać autorytatywna – rola społeczna

W operze wizerunek ojca lub przywódcy służy nie tylko jako przewodnik moralny, ale reprezentuje także stabilność, odpowiedzialność i wartości rodzinne. Poprzez zręczne przedstawienie tych postaci opera z powodzeniem przekazuje głęboką koncepcję moralności rodzinnej. Ten rodzaj wizerunku zazwyczaj kreowany jest poprzez spokojny i wyważony styl gry scenicznej, dzięki czemu widzowie czują autorytet i stabilność postaci. Jednocześnie ojciec lub osoba posiadająca autorytet może być również wykorzystana jako narzędzie satyry społecznej. Jego wizerunek jest czasem narzędziem krytyki tradycyjnych idei i ślepego posłuszeństwa wobec władzy. To przedstawienie może dotyczyć krytyki rodziny, systemu społecznego lub tradycyjnych norm. Poprzez portretowanie tych postaci, opera może w dramatyczny sposób prezentować głębokie przemyślenia na temat tych tradycyjnych koncepcji. Taka ironia może być wyrażona poprzez przesadę, kontrast i inne techniki, prowadząc widzów do przemyśleń nad zjawiskami społecznymi. To sprawia, że ojcowie lub postacie autorytatywne w operze przejmują bardziej złożone i głębokie przesłanie.

3.3.3 Postacie miłosne – rola społeczna

Miłosna rola barytonu, poprzez swoje głębokie i szczere wyrażanie, skutecznie przekazuje ważne wartości dotyczące miłości i lojalności. Fabuła czasami celowo kwestionuje tradycyjne społeczne pojęcia, poprzez ukazywanie rzeczywistych wyzwań i trudności, z jakimi borykają się postacie miłosne, włączając w to różnorodne zmagania, próby i poświęcenia doświadczane w miłości, aby ujawnić, że rzeczywista

miłość nie jest tak idealna, jak się to wydaje. Historie takich bohaterów miłosnych, poprzez doskonałą narrację, ujawniają zakorzenioną w społeczeństwie hipokryzję w kwestiach moralno-etycznych. Wśród nich, sposób przedstawienia sprzecznych zachowań obejmuje ironiczne ukazywanie podwójnych standardów moralnych i fałszywych pozorów relacji rodzinnych. Takie ironiczne przedstawienie odniosło sukces nie tylko w aspekcie artystycznym, ale także poprzez narrację operową, dokonało głębokiego przemyślenia społecznych koncepcji etycznych. Takie kreacje i fabuły sprawiają, że baryton romantyczny spełnia w operze ważną funkcję społeczną. Poprzez wywoływanie u publiczności refleksji na temat wartości społecznych i standardów etycznych, osiągnięto sukces nie tylko artystyczny, ale również z powodzeniem wykorzystano operę jako medium do odzwierciedlania i dyskusowania skomplikowanych i wielowarstwowych emocji oraz relacji społecznych.

3.3.4 Role komediowe – rola społeczna

Komiczne wizerunki barytonowe zwykle prezentują pozytywne i optymistyczne nastawienie do życia, nawet w obliczu trudności potrafiąc zachować optymistyczny nastrój. Taka pozytywna postawa może mieć pozytywny wpływ na publiczność, inspirując ludzi do optymistycznego podejścia do wyzwań w życiu, co z kolei przekazuje pozytywną perspektywę moralną. Ponadto, baryton komediowy czasami może demaskować istniejące w społeczeństwie stereotypy poprzez przesadę i przerysowanie, zwłaszcza te dotyczące pojęć związanych z płcią, zawodem czy statusem społecznym. Role te mogą przełamać tradycyjne koncepcje społeczne i tym

samym mieć głęboki wpływ na postrzeganie społeczeństwa. W operze bohaterowie komiczni również wykorzystują humor, aby naśmiewać się z władzy i instytucji społecznych. Ukazywanie ich w sytuacjach komicznych obnaża absurdalność systemu społecznego. Śmiejąc się z ich zabawnych zachowań, widz skłania się także do refleksji nad kwestiami społecznymi i systemem władzy, co dodatkowo podkreśla satyryczną rolę społeczną tych postaci. Ta satyryczna gra nie tylko wywołuje śmiech, lecz także daje widzom okazję do głębokiej refleksji nad zjawiskami społecznymi.

IV. Wskazówki dla młodych chińskich śpiewaków barytonowych

Z treści tej pracy możemy zrozumieć, że jako śpiewacy barytonowi, postacie operowe, które przedstawiamy na scenie, są różnorodne charakterologicznie, a prawie każda postać ma bardziej skomplikowaną historię tła i wewnętrzne życie w porównaniu z innymi postaciami. To wymaga od nas, abyśmy na bazie doskonałych umiejętności wokalnych, pogłębili nasze zrozumienie i analizę postaci z wielu perspektyw. Podsumowując, Autor zaleca, aby śpiewacy, zwłaszcza młodszego pokolenia, wzięli pod uwagę następujące aspekty, aby poprawić jakość kreowania partii scenicznych. W przeciwieństwie do gry na instrumentach, śpiew operowy jest bardzo skomplikowaną umiejętnością, ponieważ musi łączyć znakomitą technikę wokálną z grą sceniczną i wyrazem aktorskim. Młodzi śpiewacy na scenie mogą doświadczać nieznanego strachu, który jest reakcją na postrzegane zagrożenie. Możemy nawet powiedzieć, że każde wydanie dźwięku przez śpiewaka niesie ze sobą pewien stopień ryzyka. Taki stan psychiczny występuje nie tylko u młodych śpiewaków; nawet artyści u szczytu swojej kariery zawodowej mogą doświadczać różnego rodzaju tremy. Strach może prowadzić do niemożności dokładnego rozróżnienia wysokości dźwięków, osłabiać zdolność śpiewania i powodować ciągłą frustrację. To świadomość, która łatwo może zostać przeoczona i która od dawna dręczy wielu śpiewaków, uniemożliwiając im pełne czerpanie przyjemności z muzyki i występów na scenie. Ponadto, młodzi śpiewacy mogą doświadczać lęku w trakcie nauki, co głównie wynika z dwóch przyczyn. Po pierwsze, stawianie sobie wymagań daleko przekraczających własne aktualne

możliwości, z rygorystycznym podejściem do każdego dźwięku, a nawet z nadmiernym perfekcjonizmem. Taka postawa może prowadzić do powstawania nierealistycznych oczekiwań względem siebie, co z kolei sprawia, że trudno jest czerpać zadowolenie z nauki i nawet może prowadzić do utraty miłości do muzyki. Każdy śpiewak w trakcie swojej nauki nieuchronnie spotka się z niepożądaną informacją zwrotną, co obejmuje nieporozumienia między nauczycielami a uczniami w procesie dydaktycznym, jak również negatywne oceny ze strony dyrygentów, reżyserów, jurorów, a nawet kolegów. Gdy wokalista włoży maksimum wysiłku w wykonanie zadania, ale nie otrzyma pozytywnej reakcji, może to prowadzić do sytuacji, w której młodzi artyści nie będą chcieli próbować nowych metod lub podejmować nowych wyzwań. Wiemy, że na świecie nie ma nic doskonałego, a nawet najbardziej utalentowani młodzi śpiewacy nie mają łatwej drogi w świecie śpiewu. Jako nauczyciele powinniśmy wypełniać nasz obowiązek, okazując wzajemny szacunek, poświęcając czas na komunikację. Kiedy uczniowie otrzymują negatywne oceny, należy im pomóc analizować i rozumieć te komentarze, pozwolić na popełnianie błędów w klasie i zachęcać ich do próbowania. Jako uczniowie, ważne jest, aby budować dobre relacje komunikacyjne z nauczycielami, podchodzić do nauki z zaangażowaniem, a do sztuki scenicznej z szacunkiem. Jednocześnie nie należy być zbyt surowym dla siebie, lecz systematycznie realizować swoje etapowe cele, bez zarozumiałości i pośpiechu, krok po kroku. Z perspektywy estetycznej, młodzi śpiewacy muszą stale rozwijać swoją zdolność aprecjacji, szczególnie na początkowym etapie nauki, zanim zbudują solidny system

estetyczny. Ponieważ tempo, w jakim młodzi ludzie osiągają dojrzałość głosową, jest bardzo różne, długotrwałe słuchanie lub naśladowanie bardziej dojrzałych głosów może prowadzić do przyjęcia nienaturalnego brzmienia i wytworzenia niepożądanych nawyków mięśniowych w gardle. Gino Bech⁶⁹ i, opierając się na własnych doświadczeniach, podsumował: „Być śpiewakiem jest stosunkowo łatwo; wystarczy posiadać kompleksową technikę wokalną i wyższe wykształcenie artystyczne. Jednak bycie operowym aktorem wymaga, oprócz wyżej wymienionych kwalifikacji, także zdolności do głębokiego wczucia się w rolę i poruszenia publiczności swoimi emocjami.”⁷⁰

W odpowiedzi na powyższe kwestie autor podsumował kilka propozycji, które może pomogą młodym śpiewakom.

4.1 Zrozumienie charakterystyki postaci

Zanim zaczniemy śpiewać, zdobądźmy dogłębne zrozumienie relacji pomiędzy poszczególnymi postaciami, ich przeżyć i stanów emocjonalnych. Pomoże nam to lepiej zrozumieć przyczyny ich zachowania.

⁶⁹ Gino Bechi (1913-1993) - włoski śpiewak - baryton.

⁷⁰ Liu Shirong „*Opera Singers Must Know How to Perform*”, Wyd. Chinese Theatre, Beijing, 2003.

4.2 Opanowanie języka postaci

Większość oper, których się uczymy, jest śpiewana w językach europejskich, takich jak włoski, niemiecki, francuski, itp., dlatego nauka tych języków jest bardzo kluczowa. Opanowanie podstawowej gramatyki, wymowy i sposobów wymowy, rozumienie tekstu libretta sprawi, że wyrażane emocje będą mogły być właściwie przyporządkowane i kreowane w danej frazie muzycznej.

4.3 Szacunek dla różnic kulturowych

Jest bardzo oczywistym faktem, że różnice kulturowe między Wschodem a Zachodem są bardzo duże. Ważne jest, aby szanować i rozumieć kultury innych krajów. Podczas wykonywania utworów, powinniśmy szanować wymagania ich twórców, unikać nieporozumień czy stereotypów względem innych kultur, aby zapewnić, że nasza interpretacja jest pełna szacunku i autentyczności.'

4.4 Regulacja tonu i barwy

W przypadku różnych postaci śpiewacy mogą dostosować ton i barwę głosu. Na przykład, wykonując postać słoneczną (np. Figaro), możemy wybrać jaśniejszy, żywszy ton. Śpiewając postać złowrogą (np. Enrico), możemy wybrać ton cięższy, bardziej przerażający.

4.5 Ekspresja postawy i gestów

Gra sceniczna to ta część występu, w której wokalista może lepiej przekazać osobowość i emocje postaci poprzez język ciała i gesty. Zwróćmy uwagę na postawę postaci, ruchy i ich koordynację z tekstem oraz melodią, aby występ był bardziej żywy i interesujący. Na przykład, interpretując wątki komediowe z żywymi postaciami, takimi jak Figaro czy Gianni, możemy zachowywać się bardziej humorystycznie i przesadnie, aby odzwierciedlić ich pogodną i zaradną osobowość; Odgrywając zaś postacie takie jak Germont, który jest czułym i starszym ojcem, nie należy wykonywać zbyt wielu ruchów. Zamiast tego, powinniśmy ograniczyć się do gestów prostych i łagodnych, odzwierciedlających charakter postaci, jednocześnie pozostając wierni koncepcji twórcy.

4.6 Hierarchiczne wyrażanie emocji

Emocje są rdzeniem wykonania partii scenicznej; podczas wykonywania różnych ról powinniśmy dokładnie zrozumieć emocje postaci i włączyć je do realizowania fraz muzycznych. Należy zwrócić szczególną uwagę na to, że każdy wybuch emocji postaci nie jest nigdy bez powodu nagłym smutkiem czy radością; zawsze jest to efekt stopniowego gromadzenia się emocji, które ostatecznie prowadzi do stanu eksplozji emocjonalnej, zgodnie z wymogami rozwijającej się fabuły. Dlatego podczas naszej interpretacji musimy zwrócić szczególną uwagę na stopniowe wyrażanie warstw emocjonalnych, poprzez zmiany w głosie, przekazywanie informacji poprzez grę

sceniczną, aby publiczność mogła lepiej odczuwać emocje postaci, krok po kroku wchodząc wraz z aktorem do wewnętrznego świata postaci.

4.7 Pokonywanie różnych przeszkód powinno odbywać się poprzez codzienne treningi

Jako śpiewacy, powinniśmy stawiać sobie realistyczne cele - podzielić długoterminowe cele muzyczne na mniejsze, osiągalne etapy, realizując je stopniowo, co pomoże zmniejszyć nadmierny stres i niepokój. W procesie postępu nieuchronnie napotkamy na różnego rodzaju wyzwania, mogą to być poszerzanie skali, poprawa intonacji, płynności, czy też stawienie czoła dziełom kompozytorów lub stylom, z którymi wcześniej się nie zetknęliśmy. Powinniśmy traktować te wyzwania jako okazje do wzrostu, aktywnie je przyjmować, budować pewność siebie i podchodzić do nich z pozytywnym nastawieniem. Jak wiadomo, droga nauki w każdej dziedzinie nigdy nie jest usłana różami; na pewno napotkamy na krytykę i sugestie. Dlatego przyjęcie rad i krytyki od innych jest częścią rozwoju śpiewaka. Powinniśmy traktować te uwagi jako pozytywną okazję do samodoskonalenia, a nie jako negatywny wpływ. Kolejną ważną kwestią, na którą należy zwrócić uwagę, jest to, współcześni wokaliści muszą zwracać szczególną uwagę na codzienny trening fizyczny. W wielu profesjonalnych szkołach muzycznych w Chinach kursy wychowania fizycznego od dawna zaliczane są do obowiązkowych. Często jednak studenci skupiają się jedynie na ćwiczeniu techniki śpiewania, nie przywiązując wagi do ćwiczeń fizycznych, co prowadzi do kłopotliwych sytuacji, w których brak koordynacji ciała lub ruchy nie są zgodne z fabułą, co znacząco

wpływa na jakość wykonania. Dlatego nie możemy ignorować poprawy wszechstronnej kompetycji artystycznych. Na długiej drodze nauki śpiewu potrzebujemy również zdolności do innowacji, a nie tylko ślepego naśladowania naszych nauczycieli czy starszych kolegów po fachu śpiewaków. Musimy posiadać pewną niezależność myślenia oraz nieustannie wzbogacać nasze doświadczenia życiowe. W procesie interpretacji partii wokalnych i pieśni, potrzebne jest włączenie naszej własnej kreatywności, a nie tylko czyste naśladowanie. Należy wnieść na scenę operową nowej ery świeżą postawę, nowe idee i trendy charakterystyczne dla młodego pokolenia.

Podsumowanie

Baryton to rodzaj głosu charakteryzujący się wyjątkową wszechstronnością, umożliwiającą interpretację różnorodnych ról: komediowych, dramatycznych i lirycznych. Głos ten łączy liryczną barwę z potencjałem dramatycznym, oferując mocny, ale jednocześnie elastyczny ton, zdolny do precyzyjnego oddania emocji i spełniania wymagających zadań wokalnych.

W pracy dokonano analizy wybranych postaci barytonowych, które ukazują różnorodność zastosowania tego głosu w operze:

1. Figaro – *Il barbiere di Siviglia* Gioachino Rossiniego

Rola Figara wymaga wirtuozerii, lekkości i energii, co czyni ją idealną dla

barytonu lirico-spinto. Figaro jako sprytny i pełen charyzmy bohater wymaga od wykonawcy mistrzostwa w szybkim frazowaniu, wartkich pasażach i interpretacji elementów komediowych, takich jak w słynnej arii „Largo al factotum”.

2. Enrico – *Lucia di Lammermoor* Gaetano Donizetti

Enrico to przykład barytonu dramatycznego, wymagający od śpiewaka zarówno siły głosu, jak i zdolności do wyrażenia intensywnych emocji, takich jak gniew, rozpacz czy manipulacja. Relacje Enrica z jego siostrą Lucią stanowią oś dramatyczną opery, a rola ta wymaga od barytonisty umiejętności precyzyjnego oddania napięć emocjonalnych.

3. Giorgio Germont – *La Traviata* Giuseppe Verdi

Germont to rola o złożonym charakterze, łącząca dramatyzm z liryzmem. Baryton w tej roli musi umiejętnie przechodzić między surowością a współczuciem, oddając wewnętrzną przemianę postaci. Partie Germonta wymagają głębokiej ekspresji i lirycznej subtelności, co widać w ariach takich jak „Di Provenza il mar”.

4. Sylvio – *I Pagliacci* Ruggero Leoncavallo

Sylvio to liryczna rola, ukazująca delikatniejszą stronę barytonu lirico-spinto. Jego aria miłosna z Nedda, pełna ciepła i romantyzmu, wymaga od wykonawcy subtelności oraz zdolności do oddania emocjonalnej intensywności w kontekście melodramatycznej atmosfery opery.

5. **Hrabia Luna – *Il Trovatore* Giuseppe Verdiego**

Hrabia Luna to rola barytonu dramatycznego, charakteryzująca się głębokim patosem i emocjonalną intensywnością. Jego arie, takie jak „Il balen del suo sorriso”, wymagają silnego, a jednocześnie lirycznego głosu zdolnego do wyrażenia zarówno miłości, jak i gniewu.

6. **Frank – *Edgar* Giacomo Pucciniego**

Frank to postać reprezentująca wczesną fazę twórczości Pucciniego. Jego rola ukazuje baryton w kontekście dramatycznych emocji i wymagających fraz muzycznych, które zwiastują ewolucję stylu kompozytora w jego późniejszych dziełach.

7. **Gianni Schicchi – *Gianni Schicchi* Giacomo Pucciniego**

Gianni Schicchi to rola komediowa, która wymaga od barytonu niezwyklej elastyczności aktorskiej i muzycznej. Jego postać, pełna sprytu i humoru, jest kluczowa w jednoaktowej operze Pucciniego, a aria „Addio, Firenze” ukazuje liryczny potencjał tej postaci, który równoważy jej komediowy charakter.

8. **Ford – *Falstaff* Giuseppe Verdiego**

Ford to postać łącząca elementy dramatyczne z komediowymi. W ariach takich jak „È sogno o realtà” baryton musi oddać zarówno gniew i zazdrość, jak i momenty refleksji, co czyni tę rolę wymagającą pod względem technicznym i interpretacyjnym.

Te osiem postaci ukazują różnorodność zastosowań barytonu w operze – od dynamicznego Figara, przez dramatycznego Enrica, aż po sprytnego i humorystycznego Gianniego Schicchiego. Baryton pozostaje jednym z najbardziej wszechstronnych głosów, pozwalając artystom na pełne wykorzystanie swoich umiejętności wokalnych i aktorskich.

Bibliografia

Altrocchi Rudolph: The Story of Dante's *Gianni Schicchi* and Regnard's *Légataire Universel* PMLA, Vol. 29, No. 2 (1914), pp. 200-224.[J]

Bauman Thomas: The Young Lovers in "Falstaff" [J] .19th-Century Music. 1985 (1) .[J]

Beaumarchais Pierre: Dramat Beaumarchais. Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2001. [M]

Budden Julian: The Operas of Verdi.3 Vols, Revised Edition,Oxford:Clarendon Press,1992.Vo.1:From Oberto to Rigoletto,Vol.2:From Il trovatore to La Forza del destino,Vol.3:From Don Carlo to Falstaff.[J]

Budden Julian: Puccini: His Life and Works, Wyd. Oxford University Press, Oxford, 2002, s.58-86.[M]

Chang Ce: Kreacja postaci hrabiego Luny w operze Verdiego „Il trovatore”, Uniwersytet Normalny w Nanjing, 2020.DOI: 10.27245/d.cnki.gnjsu.2020.001094.[D]

Chen Lei: O szekspirowskich operach Verdiego, Konserwatorium w Szanghaju, 2015.[D]

Chusid Martin,Kaufman, Thomas G.: The First Three Years of 'Trovatore, Wyd. Verdi Forum: No. 15, Article 3, New York City, 1987, s.30-33.[J]

Chusid Martin: “Verdi's "Il trovatore”, Wyd. University of Rochester Press, Rochester, 2012, s.58-59.[J]

Dahlhaus Carl: Muzyka XIX wieku, LaBelle Verlag, 1980. [M]

Drabkin William: Characters, Key Relations and Tonal Structure in 'Il trovatore', Wyd. Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ, 1982, s.143-153. [J]

Dryden Konard: "Leoncavallo: Life and works".Published by: The Scarecrow Press 2007. [M]

Dumas Aleksander: Kama dameliowa, scenariusz dramatu, chińskie tłumaczenie Liu Bannong, Shanghai Sanlian Bookstore, 2018. [M]

Gao Jing: Dramatyczna funkcja wykonawcza arii operowych Rossiniego, Chinese Musicology, 2006, (04).[J]

Grout Donald Jay, Pariska Claude, przekł. Wang Qizhang, Wu Peihua, Gu Lianli: Historia muzyki zachodniej, People's Publishing House,1996: 660.[M]

Guarnieri Corazzol Adriana: Opera and Verismo: Regressive Points of View and the Artifice of Alienation, Wyd. Cambridge Opera Journal, Cambridge, 1993, s. 39-53.[J]

Hanslick Eduard: "Visit with Rossini" As Reported in "Letters from Paris (i860)".[J]

He Man: Rozwój opery włoskiej pod wpływem XIX-wiecznego realizmu, The Artists, 2023-07-25 [J]

Henson Karen: "Verdi, Victor Maurel and fin-de-siècle Operatic Performance". Cambridge Opera Journal.Vol. 19, No. 1, The Divo and the Danseur: On the Nineteenth-Century Male Opera and Ballet Performer (Mar., 2007), Published by: Cambridge University Press. [J]

Henson Karen: Verdi versus Victor Maurel on Falstaff: Twelve New Verdi Letters and Other Operatic and Musical Theater Sources, 19th-Century Music, Vol. 31, No. 2 (Nov 2007), pp. 113-130. [J]

Hu Sihao: Krótka analiza roli lirycznego barytonu na scenie operowej – na przykładach ról Silvio w *I Pagliacci* Léoncavallo i Klebera w *Trojanach* Berlioza, Shanghai Conservatory of Music, 2021.[D]

Hu Yuqing: Analiza twórczości wybitnego włoskiego mistrza opery – Rossiniego, Journal of Xihua Normal University (wydanie filozoficzne), 2003: 5.[J]

Jia Jingyu: Analiza cech obrazu muzycznego w „Il barbiere di Siviglia”, Hebei Normal University, 2015.[D]

Ju Qihong: Zarys estetyki opery, Wydawnictwo Literatury i Sztuki Anhui, 2002. [M]

Kerman Joseph: "Verdi and the Undoing of Women".Cambridge Opera Journal Vol. 18, No. 1 (Mar., 2006), Published by: Cambridge University Press.[J]

Lang Paul Henry: przekł.Gu Lianli, Zhang Hongdao, Yang Yandi, Tang Yating: Muzyka w cywilizacji zachodniej, Guizhou People's Publishing House, 2000: 512 [M]

Lawton David, Fairtile Linda B, Senici Emanuele: Verdi's Shakespearean Operas: *Macbeth*, *Otello*, *Falstaff*, Wyd.Verdi Forum, New York City, 2015, s.97-105. [J]

Leoncavallo Ruggero: How I Wrote *I Pagliacci*, The North American Review, Vol. 175, No. 552 (Nov., 1902), [J]

Li Jing: Status i rola chóru w operze *La Traviata*, South China University of Technology, 2008.06.[D]

Li Liping: Narodziny włoskiej opery komediowej i „Debata o operze komicznej”, Edukacja artystyczna, 2014 (06): 90-91.[J]

- Li Yun:** Badania tekstowe i pedagogiczne nad obrazem włoskiej opery – głos barytonowy, „Evil Man”, 2019.09 [D]
- Li Zihao:** Charakterystyka artystyczna i technika śpiewu arii barytonowej „Land et de Provence”, Home Drama, 2023-08-20 [J]
- Liu Tingting:** Drugi rozkwit włoskiej opery komicznej z *Il barbiere di Siviglia* Rossiniego, Literatura i sztuka popularna, 2021, (16). [J]
- Liu Xiaoyu:** Gatunek i rozwój opery w XIX wieku, Northern Music, 2016-04-15, [J]
- Liu Xincong:** Historia europejskiej muzyki wokalne, China Youth Press, 1999, [M]
- Liu Yang:** Wykonywanie arii z opery *Il trovatore*, Journal of Changchun Normal University, 2012, 31(02):196-198. [J]
- Martin George:** Verdi, His Music, Life and Times (New York, 1963), pp.527-28. [J]
- Mayrhofer Marina:** Melodramma e tempi musicali in *Senso e Il Gattopardo* Meridiana, No. 69, CENTO CINQUANTENARIO (2010), pp. 91-101. [J]
- Mc Cleary Mary:** Textual composition and *The Macbeth, Othello*, and *Falstaff* of Shakespeare and Verdi. Boston University. 2012. [D]
- Money Carol J.:** “The Musical Alternatives of Donizetti's *Lucia di Lammermoor*: An Analysis and Guide for Performance Practice” 2016-01-01. [D]
- Muzio Emanuele:** Letter of 23 July, 1847. In: Giuseppe Verdi nelle lettere di Emauele Muzio ad Antonio Barezzi, L. A. Garibaldi ed. Milano 1931. P. 346. [J]
- Nellis Jennifer:** The Prince's Misleader: The Role of Falstaff in the Henry IV Plays. State University of New York at Stony Brook. 2013. [D]
- Oliveri, Dario:** Gianni Schicchi, ossia Il Commiato delle Maschere, Wyd. E.A. Teatro Massimo, Palermo, 1998, s.53-64. [J]
- Osborne Richard:** "Rossini: his life and works". Published by: Oxford University Press 2007. [M]
- Park Jeongkeun:** “The Transition from Satire to Romantic Comedy in Verdi's opera, Falstaff” 2010(9)10.17009/shakes.2010.46.3.003. [J]
- Piave Francesco Maria.:** Libretto opery *La Traviata* (tłumaczenie chińskie pod redakcją Wu Zuqiang), Wydawnictwo Światowego Dziedzictwa, 2000. [M]
- Qi Jun:** Wielki urok jednoaktówki – *Gianni Schicchi* opowiada o tym, jak sztuka teatru operowego może dotrzeć do chińskiej publiczności, People's Music, 2011-06-01, Journals [J]

- Robinson Paul:** przekł. Zhou Binbin, Yang Yandi: Koncepcja opery, East China Normal University Press, 2008[M]
- Rose Bob:**“Donizetti: *Lucia di Lammermoor*.Fanfare-The Magazine for Serious Record Collectors”2025.25(6). [J]
- Sang Qiuhui:** Analiza charakterystyki wykonawczej opery *Il trovatore*. Arcydzieła, 2019(03):103. [J]
- Severn Jonh R.:** Salieri's *Falstaff*, ossia *Le tre burle* and "The Merry Wives of Windsor": Operatic Adaptation and/as Shakespeare Criticism Cambridge Opera Journal Vol. 26, No. 1 (MARCH 2014), pp. 83-112 (30 pages) Published By: Cambridge University Press[J]
- Shang Jiaxiang:** Historia europejskiej muzyki wokalne, Huale Publishing House, 1984.[M]
- Shi Xiaohan:** Analiza charakterystyki wokalne opery Verdiego *Il trovatore*, Chinese Master's Theses Full-text Database, 2018-04-06, Master's Theses [J]
- Sun Tao:** Analiza wpływu opery Donizettiego na orientację estetyczną bel canto na przykładzie opery *Lucia di Lammermoor*, Art Evaluation, 2017-03-30, Journals
- Tao Sun:** Doceniając wartość artystyczną arii hrabiego Luny w operze *Il trovatore*, East China Normal University, 2012 [J]
- Tao Lixin:** Dziedziczenie i innowacja w twórczości ról barytonowcy w operze Verdiego, Konserwatorium w Szanghaju, 2009. [D]
- Tao Lixin:** Powody, dla których Verdi przywiązywał tak wielką wagę do użycia barytonu, Symfonia, Xi'an: Journal of Xi'an Conservatory of Music, 2008 (9).[J]
- Tedesco Anna:** National Identity, National Music and Popular Music in the Italian Music Press during the Long 19th Century *Studia Musicologica*, Vol. 52, No. 1/4, Opera and nation. An international conference to commemorate the bicentenary of Ferenc-erker's birth (December 2011), pp. 259-270. [J]
- Tu Yan:** Dramat performerski z wspaniałym materiałem muzycznym – osiągnięcia artystyczne opery komicznej Rossiniego „Il barbiere di Siviglia, Journal of Nanjing University of the Arts (wydanie muzyczne i performatywne), 2009, (04).[J]
- Vassallo Elettra:** Dante, Forzano, Puccini: Gianni Schicchi falsatore di persone, Wyd. Fillide, Bolzano, 2020, s.21-26.[J]

Wang Wenzheng: Analiza porównawcza trzech włoskich bohaterów opery pierwszej połowy XIX wieku, *Symphony (Journal of Xi'an Conservatory of Music)*.2018, 37 (01).[J]

Wilson Alexandra: Golden-Age Thinking: Updated Stagings of *Gianni Schicchi* and the Popular Historical Imagination, *Cambridge Opera Journal* Vol. 25, No. 2 (JULY 2013), pp. 185-201 (17 pages). [J]

Wright John: "La commedia è finita": An Examination of Leoncavallo's *I Pagliacci* «*Italica*» , Vol. 55, No. 2, *Theatre* (Summer, 1978), pp. 167-178[J]

Xiao Xue: O specyfice *Il trovatore* Verdiego [J], *Literatura i sztuka popularna*, 2014(22):153-154.[J]

Xie Tingting: Kondensacja patosu i piękna – analiza artystycznego uroku opery Verdiego *La Traviata*, *Życie muzyczne*, 2023-10-10, [J]

Xu Xuemei: Najtrudniejsza opera świata *Lucia di Lammermoor*, Pekin codziennie, 2003-05-06 Newspapers, [J]

Xu Yanling: Integracja włoskiej sztuki operowej i barw demokratycznych w XIX wieku – ponowne studium na podstawie opery Rossiniego, *Życie Muzyczne*, 2023, (02).[J]

Yang Shihua: Charakterystyka stylu dramatycznego we włoskiej operze realistycznej. *Music Exploration*, 2007: 1.[J]

Yi Liqi: Interpretacja wpływu europejskich zmian społecznych na włoską operę początku XIX wieku, *Sztuka Xinjiangu*, 2021-01-28[J]

Yun Lu: Kreacje operowe Donizettiego a śpiew [D], *Konserwatorium Centralne*, 2010 (04).[J]

Zhang Anqi: Analiza oryginalnego scenariusza i tła historycznego opery „*Il trovatore*”, *Opera*, 2022(08).[J]

Zhang Bixia: Ethical Ideology and Artistic Expression of Italian Opera in the Romantic Period, Wyd. Hunan Normal University, Changsha, 2015, s.77-89.[D]

Zhang Hongdao: Historia muzyki europejskiej, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 1983. [M]

Zhang Yanting: Analiza dwóch pionierskich dzieł opery realistycznej.2009 [D]

Zhang yiyao: On the Characteristics of Gianni Schicchi, Wyd. Journal of Nanchang Normal University, Nanchang, 2020, s.21-24. [D]

Zhao Hongmei, Huanshun Li: Konflikt dramatyczny, Dziennik Kolegium Zawodowego, 2005.01. [J]

Zhou Jinhua: Architektura dramatyczna złożona z muzyki wokalne – analiza opery Verdiego *Il trovatore* [J], Edukacja artystyczna, 2007(02):88-89.[J]