

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina: sztuki

Dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Hengyi An

**Specyfika mozartowskich partii tenorowych, z wyróżnieniem ról buffo-
analiza porównawcza partii Don Basilia z " Wesela Figara", Don Anchise z
" La finta giardiniera" oraz Don Polidoro z " La finta semplice"**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

Prof. dr hab. Robert Gierlach

Warszawa 2025

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 odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt **Specyfika mozartowskich partii tenorowych, z wyróżnieniem ról buffo- analiza porównawcza partii Don Basilia z " Wesela Figara", Don Anchise z " La finta giardiniera" oraz Don Polidoro z " La finta semplice"** została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

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

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

Data.....

Podpis autora pracy.....

Spis treści

Wstęp	5
1. Wprowadzenie	7
1.1 Sylwetka W.A. Mozarta jako kompozytora	7
1.2 Zarys twórczości operowej W.A. Mozarta	10
1.3 Przegląd dzieł wokalnych W. A. Mozarta	12
1.3.1 Pieśni	12
1.3.2 Arie operowe	13
1.3.3 Arie koncertowe	13
1.4 Opera seria	14
1.5 Opera buffa	15
1.6 Singspiel	16
1.7 Rozwój partii tenorowych w operze	16
1.8 Rodzaje tenorów	18
2. Charakterystyka i analiza wokalna roli Don Basilia w operze „Wesele Figara”	20
2.1 Kontekst twórczy	20
2.2 Streszczenie fabuły	21
2.3 Terzetto „ <i>Cosa sento! Tosto andate</i> ”	22
2.4 Aria „ <i>In quegli anni cui val poco</i> ”	32
3. Charakterystyka i analiza wokalna roli Don Anchise w operze „La finta giardiniera”	40
3.1 Kontekst twórczy	40
3.2 Streszczenie fabuły	41
3.3 Aria „ <i>Dentro il mio petto io sento</i> ”	41
3.4 Aria „ <i>Una damina, una nipote</i> ”	49
3.5 Aria „ <i>Mio padrone io dir volevo</i> ”	57
4. Charakterystyka i analiza wokalna roli Don Polidoro w operze „La finta semplice”	64
4.1 Kontekst twórczy	64
4.2 Streszczenie fabuły	65
4.3 Aria „ <i>Cosa ha mai la donna in dosso</i> ”	65
4.4 Aria „ <i>Sposa cara, sposa bella</i> ”	72
5. Porównanie wybranych ról tenorów buffo	80
5.1 Zestawienie liczby arii	80
5.2 Porównanie wizerunków postaci	82
5.2.1 Don Basilio – siewca plotek, mąciciel, dręczyciel słabszych, obawiający się silniejszych od siebie.	82
5.2.2 Lubieżny, egoistyczny Don Anchise	83
5.2.3 Głupi, tchórzliwy i naiwny Don Polidoro	83
5.3 Analiza z perspektywy wokalne	84
5.4 Analiza porównawcza materiałów audiowizualnych	85
5.4.1 Francis Egerton w roli Don Basilio	85
5.4.2 Enrico Facini w roli Don Basilio	88
5.4.3 Carlo Allemano w roli Don Anchise	91

5.4.4 Stuart Kale w roli Don Anchise	94
5.4.5 Matthias Klink w roli Don Polidoro	97
5.4.6 Gabriel Arce w roli Don Polidoro	100
6. Analiza recytatywów i pozostałych fragmentów nie zawartych w nagrany dziele ..	103
6.1 Recytatyw	103
6.2 Sceny zbiorowe	104
6.2.1 Finał II aktu „ <i>Wesela Figara</i> ”	104
6.2.2 Finał IV aktu „ <i>Wesela Figara</i> ”	106
6.2.3 Introdutione I aktu „ <i>La finta giardiniera</i> ”	108
6.2.4 Finał I aktu „ <i>La finta giardiniera</i> ”	110
6.2.5 Finał II aktu „ <i>La finta giardiniera</i> ”	113
6.2.6 Finał III aktu „ <i>La finta giardiniera</i> ”	117
6.2.7 Finał I aktu „ <i>La finta semplice</i> ”	118
6.2.8 Finał II aktu „ <i>La finta semplice</i> ”	120
6.2.9 Finał III aktu „ <i>La finta semplice</i> ”	123
PODSUMOWANIE	126
SPIS LITERATURY	128
ANEKSY	132

Wstęp

Wolfgang Amadeus Mozart to główny przedstawiciel XVIII-wiecznego klasycyzmu europejskiego w muzyce. W jego niedługiej, błyskotliwej pracy twórczej opera stanowi bardzo ważną część. Jest to też kompozytor, z którego twórczością autor tej pracy w największym stopniu zetknął się w procesie studiów wokalnych. Mozart skomponował łącznie 22 dzieła operowe. Większość ról tenorowych w tych dziełach to postaci niewinne i szlachetne. Role te charakteryzują się również bardzo lirycznym stylem śpiewu. Z kolei w rolach *buffo* znajdujemy przeciwieństwa tych cech charakteru i stylu śpiewu. Cechuje je humor i komizm, co spotkało się z moim dużym zainteresowaniem, gdyż tego typu role są rzadko spotykane w chińskiej operze. Głównym tego powodem jest tradycyjne chińskie postrzeganie kultury, a także tło historyczne i polityczne. Opera, forma sztuki muzycznej wywodząca się z Włoch, została stopniowo wprowadzona do Chin po wydarzeniach Ruchu Czwartego Maja.¹ Opera chińska z Zachodu czerpała przede wszystkim technikę twórczą, łącząc ją z silną chińską narodową perspektywą estetyczną. Na jej kształtowanie się miała również wpływ aktualna sytuacja społeczna. Wszystko to złożyło się na formę opery, w której treści mają wyraźnie chiński charakter narodowy. Tak wcześniej jak i dziś jednak większość oper tworzonych w Chinach zalicza się do *opera seria*.

W obliczu tej nieznanej w Chinach różnorodności ról operowych i moich cech wokalnych, postanowiłem w moich studiach skupić się na rolach *buffo* Mozarta. Tak więc do mojej pracy wybrałem analizę ról Don Basilio z *Le nozze di Figaro*, Don Anchise z *La finta giardiniera* oraz Don Polidoro z *La finta semplice*. Te trzy mozartowskie role tenorowe są analizowane jako reprezentatywne przykłady pod względem m. in. techniki wokalne, charakterystyki postaci i stylu wykonania.

Jak dotychczas brakuje w chińskim piśmiennictwie naukowym badań na temat ról tenorów *buffo* w operach Mozarta, a istnieje jedynie kilka publikacji na temat tego typu ról

¹ Ruch Czwartego Maja (*Wu si yundong* 五四运动) - ruch patriotyczny, który rozpoczął się w Pekinie 4 maja 1919 r., zainicjowany przez studentów, skupiający ogół społeczeństwa, w tym ludność miejską, przemysłowców i przedsiębiorców, a także inne warstwy społeczeństwa, który przybierał różne formy, takie jak demonstracje, petycje, strajki i siłowe konfrontacje z rządem; był to zdecydowany wyraz sprzeciwu narodu chińskiego przeciwko imperializmowi i feudalizmowi.

w piśmiennictwie zagranicznym i są one wciąż nieliczne. Należy do nich choćby praca doktorska Stewarta Cramera „*Comprimario Tenor Repertoire: An Alternative Approach to Teaching the Developing Operatic Tenor*”², w której autor wskazuje, że nie wszyscy tenorzy odnajdują się w pierwszoplanowych, popularnych rolach, proponując jednocześnie tej grupie tenorów szeroki repertuar ról komediowych Mozarta, takich jak m.in. Don Basilio w *Le nozze di Figaro* i Monostatos w *Die Zauberflöte*.

Corey Trahan w rozprawie doktorskiej „*Uniting Commedia dell’Arte Traditions with the Spieltenor Repertoire*”³ do analizy wybrał pięć ról tenorów buffo różnych kompozytorów, koncentrując się na genezie komedii w muzyce oraz wskazówkach, jak wykonywać poszczególne role komediowe, aby uzyskać lepszy efekt komiczny. W jego pracy brakuje natomiast analizy tych ról w aspekcie pracy głosu oraz definicji warunków fizycznych i uzdolnień potrzebnych do bycia tenorem buffo.

W procesie zbierania materiałów, perspektywy myślenia i metody badawcze powyższych badaczy dały autorowi tej pracy wiele spostrzeżeń, które są cenną pomocą w pisaniu tej dysertacji. Mam nadzieję, że dzięki niniejszemu badaniu odkryte zostaną podobieństwa i różnice pomiędzy poszczególnymi rolami komediowymi W. A. Mozarta. Ich znajomość zostanie upowszechniona, dzięki czemu wyniki niniejszej dysertacji będzie można wykorzystać w praktyce badawczej i dydaktycznej, a także do wspierania rozwoju chińskiej opery w obszarze twórczości komediowej.

W niniejszej dysertacji będę dowodził następującej tezy:

Role komediowe Mozarta mogą być bardzo zabawne i jednocześnie niezwykle znaczące dla tenorów.

Niektórzy postrzegają role komediowe jako relatywnie proste, jednak ja nie podzielam tego zdania.

Role komediowe nie są zarezerwowane wyłącznie dla głosów basowych; głosy tenorowe mogą również służyć jako nośniki ról komediowych.

² Cramer S., *Comprimario Tenor Repertoire: An Alternative Approach to Teaching the Developing Operatic Tenor*, rozprawa doktorska, 2021, University of Northern Colorado

³ Trahan C., *Uniting Commedia dell’Arte Traditions with the Spieltenor Repertoire*, rozprawa doktorska, 2021, University of Northern Texas

1. Wprowadzenie

1.1 Sylwetka W.A. Mozarta jako kompozytora



Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) to austriacki kompozytor, urodzony 27 stycznia 1756 roku w Salzburgu, w rodzinie o tradycjach muzycznych. Ojciec – Leopold Mozart⁵ był pierwszym nauczycielem muzyki młodego Mozarta, a w wieku niespełna czterech lat Mozart przejawiał już niezwykły talent muzyczny, w tym niesamowity słuch i pamięć muzyczną. W wieku pięciu lat Mozart zaczął komponować, a w wieku sześciu lat

⁴ Źródło: <https://tmms.co.uk/wolfgang-amadeus-mozart-the-genius-composer-of-all-time-1756-1791-2/>

⁵ Leopold Mozart (1719 - 1787) - wybitny skrzypek, organista, kompozytor i pedagog muzyczny, przez długi czas związany z dworem arcybiskupa Salzburga. Jego książka „Gruntowna szkoła skrzypiec” jest ważnym źródłem historycznym XVIII wieku.

dawał recitale fortepianowe w Monachium i Wiedniu. W 1762 roku podróżował z ojcem i siostrą⁶ po Europie, występując na dworach. Podczas tej podróży Mozart odwiedził Wiedeń, Paryż, Londyn, Belgię, Holandię i Niemcy, przesiąkając wytwornymi manierami i efektownymi stylami muzycznymi, w których gustowały ówczesne arystokratyczne wyższe sfery. Zetknął się również z niektórymi z wybitnych europejskich muzyków, w szczególności z Johannem Christianem Bachem⁷, którego spotkał w Londynie w 1764 roku. Optymizm i pogodny koloryt jego muzyki głęboko poruszyły serce Mozarta. Styl Mozarta często opisywany jest jako „elegancki”, „pogodny” i „lekki”. Wczesne pojawienie się u Mozarta tego rodzaju stylu musi być związane z Johannem Christianem Bachem. W 1768 roku powstała wczesna opera Mozarta „La finta semplice”, która została wystawiona we Włoszech. Podczas pobytu w Italii Mozart niestrudzenie chłonał to, co najlepsze z włoskiej kultury muzycznej: wysłuchał utworów włoskiego śpiewaka i kompozytora Niccolò Jommello⁸ oraz odwiedził miejsca o najbardziej żywych tradycjach muzycznych i kulturalnych we Włoszech, takie jak Neapol, z jego tradycją operową, Rzym, ze swoją tradycją muzyki kościelnej, i Bolonia, ze swoją tradycją studiów muzycznych. W 1770 roku Mozart został odznaczony przez papieża⁹ Orderem Złotej Ostrogi¹⁰ oraz tytułem szlacheckim.

W 1772 roku Mozart po dziesięcioletniej podróży muzycznej powrócił do Salzburga, gdzie pracował dla arcybiskupa. Jednak z powodu nagłej śmierci poprzedniego arcybiskupa, który cenił Mozartów - ojca i syna i powierzał im ważne funkcje, nowy arcybiskup, zazdrosny o talent muzyczny Wolfa, był mu nieprzychylny. Mozart opisał swoją sytuację w tamtym czasie w następujący sposób: „Mogę jeść tylko ze służbą dworską, tymi, którzy otwierają

⁶ Maria Anna Mozart (30.07.1751 - 29.10.1829)

⁷ Johann Christian Bach - syn Johanna Sebastiana Bacha, wówczas nadworny kompozytor

⁸ Niccolò Jommelli (1714 – 1774) - włoski kompozytor operowy, jeden z czołowych przedstawicieli szkoły neapolitańskiej. Wniósł duży wkład w reformę opery, jeszcze przed Gluckiem używał dramatycznego recytatywu w operze (stąd znany jako "włoski Gluck"); skomponował także wiele oratoriów, muzyki religijnej i instrumentalnej.

⁹ Klemens XIV (1705 – 1774) – papież w latach 1769 - 1774

¹⁰ Order Złotej Ostrogi – przyznawany od XVI wieku najstarszy i najcenniejszy order papieski. Jedynie dwóch muzyków dostało tego zaszczytu, w 1754 roku Order został przyznany również Christophowi Willibaldowi Gluckowi.

drzwi i witają gości, tymi, którzy pilnują sal i kucharzami”¹¹ Był to niewątpliwie ogromny cios dla Mozarta, którego zaraz po zakończeniu muzycznej podróży nazwano „cudownym dzieckiem”. Cierpiał na powtarzające się niepowodzenia, nie mógł zaprezentować swojego talentu. W tym nieszczęśliwym okresie Mozart pozostał w Salzburgu i kontynuował pracę nad nową operą *La finta giardiniera*. Nie mogąc znieść złośliwych poniżeń ze strony arcybiskupa, we wrześniu 1777 r. Mozart postanowił opuścić miasto, gdzie doświadczył tyle nieprzyjemności i wyruszył z matką¹² w kolejną podróż, aby koncertować. Ku jego przerażeniu nikt w Monachium nie zlecił mu napisania opery i nikt nie zaoferował mu stałej posady. W Paryżu jego dzieła były wystawiane, ale nie mogły zmienić jego pozycji, a jego matka zmarła z powodu choroby, więc smutny Mozart musiał wrócić do znenawidzonego Salzburga. Niezadowolony ze świata, który zarówno go okłaskiwał, jak i zapomniał i przytłoczony „uwięzieniem” u boku arcybiskupa, w 1781 roku Mozart zdecydowanie zerwał z zależnością od niego i opuścił dwór, zyskując w ten sposób wolność i stając się pierwszym wolnym kompozytorem w historii muzyki.

W 1782 r. Mozart wyjechał do Wiednia i w tym samym roku poślubił Constanze Weber.¹³ W czasie gdy mieszkał w Wiedniu, często uczył studentów, aby związać koniec z końcem i komponował muzykę lub dawał koncerty. Po ślubie jego życie stopniowo się poprawiało, a jego twórczość operowa nabrała rozpędu. W latach 1782-1786 nadal komponował i występował, a jego zdolności kompozytorskie i muzyczna ekspresja przyciągały do współpracy z nim wielu innych przedstawicieli wiedeńskiego środowiska artystycznego. Powodzenie *Le nozze di Figaro* w 1786 roku wyznaczyło szczyt twórczości operowej Mozarta.¹⁴ Na zamówienie Teatru Praskiego w 1787 roku Mozart skomponował operę *Don Giovanni*, która odniosła wielki sukces. W 1789 roku Mozart skomponował operę *Così fan tutte*. W tym czasie zmagał się z biedą, a jego żona Konstancja była chora. Jego koncerty nie przynosiły wystarczających zysków, co Mozart wyrażał w listach do przyjaciół:

¹¹ List Mozarta do ojca z 24 marca 1781 r. Qian Renkang, *Mozhate shuxin ji* („Zbiór listów Mozarta”), wyd. przez Szanghajskie Konserwatorium Muzyczne, s.246

¹² Anna Maria Walburga Mozart (25.12.1720 - 03.07.1778)

¹³ Constanze Weber (05.01.1762 - 06.03.1842)

¹⁴ Qian Yuan, Lin Hua, *An Introduction to Opera*, Shanghai Music Publishing House 2014, s.323

„Mój Boże, nie chciałbym, aby nawet najzacieklejszy wróg znalazł się w mojej sytuacji”¹⁵. W 1791 roku Mozart skomponował *La clemenza di Tito* z okazji koronacji cesarza Leopolda II Habsburga na króla Czech oraz *Die Zauberflöte*, jednocześnie przyjmując anonimowe zamówienie na kompozycję *Requiem*. Ciężka praca i sytuacja finansowa sprawiły, że stan zdrowia Mozarta pogorszył się do tego stopnia, że zanim *Requiem* zostało ukończone, ten niezapomniany dla całej Europy kompozytor zmarł.

1.2 Zarys twórczości operowej W.A. Mozarta

Jako pionier niemieckiej i austriackiej opery, Mozart w swoim krótkim życiu stworzył ponad 600 kompozycji, które obejmowały niemal każdy gatunek muzyczny. Najbardziej jednak upodobał sobie muzykę operową. Kompozytor wielokrotnie otwarcie wyrażał swoją miłość do opery: „Opera jest dla mnie najważniejsza”.¹⁶ Warto wspomnieć, że fascynacja Mozarta operą, rozpoczęła się kiedy obejrzał Christopha Willibalda *Orfeo ed Euridice* Glucka¹⁷ podczas swojego pobytu w Wiedniu. Napisał łącznie 22 utwory operowe, które wciąż są dziełami o nieprzemijającej popularności na światowych scenach.

Twórczość operową Mozarta można podzielić zasadniczo na trzy etapy. Pierwszy etap (1767-1779) to początkowy etap komponowania oper. Do głównych dzieł należą *Die Schuldigkeit des ersten Gebots*, pierwsza z jego oper, o tematyce religijnej skomponowana w 1767 roku, *Bastien und Bastienne*, z 1768 roku, a następnie *La finta semplice*, opera buffa skomponowana w 1769 roku. „La finta semplice poza premierą w 1769 roku, powróciła na scenę dopiero w 1985 roku, czyli po 216 latach.”¹⁸ *Mitridate, re di Ponto*, skomponowana w 1770 roku, to opera seria przeznaczona do wykonania przez śpiewaków kastratów. W 1771 roku, w wieku jedynie 15 lat, Mozart skomponował operę *Ascanio in Alba*, w której w drobiazgowy sposób przedstawił psychikę postaci, jednocześnie umiejętnie budując dramaturgię. Mimo młodego wieku kompozytora, dzieło to jawi się jako bardzo dopracowane

¹⁵ Qian Renkang, *Mozhate shuxin ji* („Zbiór listów Mozarta”), wyd. przez Szanghajskie Konserwatorium Muzyczne, s.378

¹⁶ Ibidem, s.140

¹⁷ Libretto autorstwa Ranieri de' Calzabigi jest nową wersją klasycznego mitu o Orfeuszu, opera została wystawiona w Wiedniu w październiku 1762 roku z wielkim uznaniem.

¹⁸ online1, [dostęp: 2023-10-12], Dostępny w Internetcie: https://en.wikipedia.org/wiki/La_finta_semplice

i bliskie doskonałości. Na twórczość operową Mozarta w tym okresie duży wpływ miała opera włoska. Był to okres eksploracji i prób, dzieła tego okresu nie były jeszcze dojrzałe pod względem wyboru tworzywa twórczego i rozplanowania partii wokalnych, ale ukazywały już cechy oryginalnego stylu muzycznego.

Drugi etap (1780-1782) to czas dojrzałej twórczości operowej. „W tym okresie Mozart był pod wpływem idei oświeceniowych i zetknął się z ideałami wolności, równości i wyzwolenia jednostki. „Kompozytor ostatecznie opuścił dwór arcybiskupa w 1781 roku, aby zostać niezależnym kompozytorem w Wiedniu.”¹⁹ Pod wpływem ówczesnych nastrojów nacjonalistycznych, Mozart otrzymał zamówienie od Burgtheater w Wiedniu na skomponowanie opery narodowej, co dało szukającemu okazji, aby się wykazać Mozartowi możliwość sprawdzenia swoich umiejętności - tak powstała opera *Die Entführung aus dem Serail*. Kompozycja opery zbiegła się ze ślubem Mozarta. W kompozycji znalazł odzwierciedlenie żar, słodycz i szczęście nowożeńców. Główna bohaterka *Die Entführung aus dem Serail* nosi nawet imię jego żony. W tym dziele Mozart połączył *opera buffa*, *opera seria* oraz techniki kompozycyjne wywodzące się z niemieckiej muzyki ludowej. Opera Mozarta ukazuje emocje w sposób realistyczny, odmiennie od przesadnej sztuczności i efektownych technik włoskiej *opera seria*, czyniąc postaci bardziej żywymi, melodia zaś przypomina naturalny przepływ języka. Nawet charakterystyczna dla starej szkoły *coloratura*, została podporządkowana ekspresji emocji, zamiast być jedynie ozdobnikiem. Pierwsze przedstawienie opery 16 lipca 1782 roku odniosło wielki sukces i jest uważane za pierwszy niemiecki Singspiel w prawdziwym tego słowa znaczeniu. „Premiera ta wyznacza również początek dojrzałego okresu twórczości operowej Mozarta.”²⁰

Trzeci etap (1786-1791) to złoty okres twórczości operowej Mozarta. Główne utwory powstałe w tym okresie to *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*, *Così fan tutte*. W tym okresie postawę Mozarta wobec feudalnych władców cechowała niechęć i arogancja. *Le nozze di Figaro* gorąco sympatyzuje z odwagą, sprytem i prawością zwykłego ludu niższej klasy społecznej, satyryzuje korupcję i niekompetencję arystokratycznych rządów oraz krzewi

¹⁹ Wen Shu, *biografia Wolfganga Amadeusza Mozarta (1756-1791), austriackiego kompozytora*, Yanbian University Press, s.150

²⁰ Ibidem, s.153

ducha optymizmu i energii. Jednocześnie Mozart przyczynił się do rozwoju opery komicznej, rozszerzając ekspresyjną siłę głosów barytonowych i basowych, a nawet wykorzystując baryton jako głos głównego bohatera opery w *Le nozze di Figaro*.

1.3 Przegląd dzieł wokalnych W.A. Mozarta

Solowe utwory wokalne Mozarta można zasadniczo podzielić na trzy kategorie: pieśni, arie operowe i arie koncertowe.

1.3.1 Pieśni

Pieśni to utwory skomponowane do poezji, stanowią doskonałe połączenie poruszających melodii i tekstu literackiego. „W twórczości W. A. Mozarta, pieśni artystyczne to utwory napisane niejako przy okazji, powstałe podczas tworzenia jego operowych czy symfonicznych kreacji.”²¹ Łącznie blisko 40 takich utworów zostało zebranych i sklasyfikowanych przez późniejsze pokolenia. „Mozart tworzył pieśni artystyczne na wszystkich etapach życia i choć nie zajmują one znaczącego miejsca w porównaniu z innymi gatunkami kompozytorskimi, wyjątkowy talent Mozarta do muzycznej ekspresji sprawił, że przed F. Schubertem stworzył on jedno z najgenialniejszych pieśni artystycznych.”²² Jeszcze przed ukończeniem 12. roku życia skomponował on pierwszą pieśń - *Oda do radości*. Wraz z ojcem, Mozart koncertując zwiedzał Europę. Dzięki temu miał okazję zetknąć się z różnymi stylami muzycznymi, co doprowadziło go w 1771 roku do skomponowania pieśni w języku włoskim: *Ridente la calma*. W latach 1777-1778 zaś stworzył dwie pieśni w języku francuskim. W 1785 roku Mozart po raz pierwszy zetknął się z poezją Goethego. W efekcie skomponował niemiecką pieśń pt. *Das Veilchen*. Po dwóch latach powstała najbardziej charakterystyczna pieśń *An Chloë*. Pełen dramatyzmu i liryzmu, utwór ten przepełnia młodzieńczy zapał, lekkość i radość życia. To jak ten moment, w którym zakochani, chcemy wyznać swoją miłość, ale zbyt nieśmiali, bojąc się odrzucenia, nie wiemy jak wyrazić to

²¹ Yu Zhigang *A Brief History of Western Music*, Higher Education Press 2006, s.158

²² Ibidem, s. 159

słowami. Ponadto Mozart stworzył *Die Zufriedenheit*, *Die kleine Spinnerin*, *Wiegenlied*, łącznie prawie 40 utworów. Choć pieśni artystyczne Mozarta nie stanowią centralnego elementu jego twórczości, to już tylko na ich podstawie można określić go mianem geniusza.

1.3.2 Arie operowe

W twórczości W. A. Mozarta arie operowe są najbardziej wyrafinowane pod względem artystycznym ze wszystkich jego kompozycji wokalnych. Opery Mozarta pełne są dramatycznej ekspresji i w pełni odzwierciedlają jego artystyczny geniusz. W jego operach recytatywy *accompagnato*, arie i chóry sprawiają wrażenie jakby naturalnie słuchały jego rozkazów, a charakterystyka i wewnętrzne zmiany emocjonalne w bohaterach wyrażane są przede wszystkim w ariach. „Pisząc arie, Mozart tak naprawdę przenosił na papier melodie, postacie, treść, konflikty dramatyczne, które miał już w głowie.”²³ W operach Mozarta pojawiają się wszelkiego rodzaju postacie, niosąc ze sobą bardzo szeroką gamę zabiegów kompozytorskich oddających ich charakter. Zabiegi muzyczne nie mogą jednak stać w sprzeczności z klasyczną formą i pięknym brzmieniem, którego pragnął i do którego dążył Mozart.

1.3.3 Arie koncertowe

W przeciwieństwie do pieśni artystycznej, arie koncertowe Mozarta zajmują bardziej znaczące miejsce wśród różnych gatunków muzycznych, które skomponował. Mają również znaczną wartość pod względem kształcenia wokalnego i ekspresji muzycznej. Są także bardziej złożone w swoim wyrazie wokalnym. Arie koncertowe pod względem kontroli wokalne i ekspresji mają te same cechy co arie operowe, ale arie koncertowe są bardziej niezależne pod względem struktury. Wielkość utworu jest zróżnicowana i zazwyczaj nie posiada dramatycznej fabuły. Mozart skomponował łącznie 59 arii koncertowych, z których 3

²³ Wen Shu, *biografia Wolfganga Amadeusza Mozarta (1756-1791)*, austriackiego kompozytora, Yanbian University Press, s.3

się nie zachowały, dlatego obecnie mówi się o 56. Skomponowanych na sopran jest 36, tylko 1 na mezzosopran, 9 na tenor i 8 na bas-baryton. Badania dowodzą, że duża liczba sopranowych arii koncertowych Mozarta wynika z faktu, że jego przyjaciółki sopranistki dysponowały tak szeroką gamą głosów, że były w stanie wykonywać utwory wokalne również na mezzosopran. „Jego arie koncertowe różnią się wielkością, ale jeśli chodzi o komponowanie, generalnie można je podzielić na dwie kategorie: pierwsza to arie skomponowane dla konkretnego śpiewaka (często przyjaciela Mozarta); druga to arie skomponowane w celu umieszczenia w operze lub zastąpienia innych arii operowych, przy czym z dostępnych informacji wynika, że w większości przypadków chodziło o pierwszą sytuację.”²⁴

1.4 Opera seria

Po prawie wieku rozwoju, opera włoska stopniowo około 1680 roku przyjęła kształt opera seria. Jest to rodzaj poważnej, uroczystej opery o wysublimowanej tematyce, czerpiącej głównie z historii mitologicznych bohaterów i opowieści pasterskich.²⁵ W tego rodzaju operze występuje nierzadko sześciu, siedmiu bohaterów, z których trójka jest najważniejsza, a mianowicie sopran, tenor i baryton. Czasami można spotkać się z dodatkowym, drugim sopranem. Struktura tejże opery ma określone ramy: całość zazwyczaj składa się z trzech aktów, z których każdy dzieli się na sceny. Każda scena składa się z dwóch części: pierwsza mieści fabułę, druga to wewnętrzne przeżycia bohatera. Jeśli chodzi o muzykę, ta składa się zasadniczo z naprzemiennych kantat i arii; arie są uroczyste i wytworne, a teksty w języku włoskim.²⁶ Każda z postaci śpiewa arie, główne role są zazwyczaj wykonywane przez śpiewaków-kastratów.

Na przełomie XVII i XVIII wieku, opera seria była najpopularniejszym rodzajem europejskiej opery. Za reprezentatywnego przedstawiciela można uznać Georga Friderica Händela²⁷. Od czasów Mozarta obserwuje się lekki spadek jej popularności, choć on sam

²⁴ Tłumaczenie: Diana Jia, *Mozart Soprano Concert Aria*, Anhui Literature and Art Publishing House, s. 4

²⁵ Qian Yuan, Lin Hua, *An Introduction to Opera*, Shanghai Music Publishing House 2014, s. 29

²⁶ Ibidem, s. 30

²⁷ George Frideric Händel (23 lutego 1685 - 14 kwietnia 1759) - niemiecko-brytyjski kompozytorem epoki baroku; znany ze swoich oper, oratoriów, hymnów, koncertów i muzyki organowej.

w duchu opera seria stworzył takie dzieła jak *Idomeneusz, król Krety* (*Idomeneo*) i *Łaskawość Tytusa*, (*La clemenza di Tito*), z których *Łaskawość Tytusa* opowiada historię rzymskiego cesarza Tytusa, który chciał poślubić Serwilię i uczynić z niej królową. Kiedy usłyszał, że kocha ją Annio, zamiast niej poślubił Vitellię. Ponieważ jednak Vitellia była córką Vitelliusa, byłego cesarza, którego Tytus obalił, chcąc pomścić śmierć ojca podlegała do zamachu na Tytusa i zakochanego w niej Sesto. Po tym, jak spisek poniósł klęskę, Tytus okazał miłosierdzie wybacząc im.

1.5 Opera buffa

Tematyka opery seria jest poważna, ale akty często przeplatane są lekkimi i humorystycznymi wystąpieniami. Ten typ operowego *intermezzo*²⁸ rozwijał się do lat 30-tych XVII wieku, kiedy to przekształcił się w operę buffa, zwaną też operą rozrywkową lub operą harmonijkową. Opera buffa zwraca większą uwagę na głos basowy i otwiera jego możliwości.

W 1733 roku, włoski kompozytor Giovanni Battista Pergolesi²⁹ dodał do swojej opery *Il prigioniero superbo* intermezzo z dowcipnym i żywym przedstawieniem błyskotliwej służącej Serpiny (intermezzo *La serva padrona*). Sztukę tę uznaje się za symboliczne narodziny opery buffa, w której główni bohaterowie należą zazwyczaj do warstwy miejskiej, w przeciwieństwie do cesarskich i mitycznych postaci z wcześniejszych oper seria. Bohaterowie w najwyższym stopniu uosabiają interesy i humor życia codziennego. Opera buffa często wykorzystuje dłuższe fragmenty recytacji, o swobodnym stylu, wykorzystującym teksty prozatorskie i podążający za językiem rytm. Szczególnie widoczne to jest w przypadku żywych i humorystycznych fragmentów, zawierających łamańce językowe. Pod koniec występu wszystkie postaci wchodzi na scenę. Momentem kulminacyjnym jest wspólny

²⁸ Począwszy od połowy XVII wieku, między trzema aktami włoskiej opery zaczęły pojawiać się małe formy teatralne i występy śpiewaków, a około 1700 roku na końcu opery pojawiły się okazjonalne fragmenty śpiewane przez postacie komiczne, znane jako „intermezza”, które stały się zaczątkiem włoskiej opery komicznej. Opera *La serva padrona*, wystawiona w 1733 roku, stanowi dojrzały model włoskiej opery komicznej.

²⁹ Battista Pergolesi:(1710-1736) Włoski kompozytor, organista i skrzypek, główny przedstawiciel epoki baroku.

śpiew. Od połowy XVIII wieku *opera buffa* stawała się coraz bardziej wyrafinowana, a poważna, przejmująca i tragiczna fabuła współistniała z tradycyjną komiczną, tworząc styl dramatyczny, który był jednocześnie uroczysty i zabawny.

1.6 Singspiel

Około połowy XVIII wieku w Niemczech i Austrii pojawiła się nowa forma opery komicznej zwana Singspiel. Po tym jak angielska opera ludowa *The Beggar's Opera* dotarła do Hamburga, scenarzyści niemieccy z zainteresowaniem spoglądali również na francuską *comédie dell'arte* w poszukiwaniu inspiracji, a muzycy tworzyli nowy styl melodii ludowych.

Singspiel to rodzaj niemieckiej regionalnej opery komediowej z dialogami.³⁰ Większość inspiracji singspiel czerpie z ludowości, a motywy muzyczne często cytują miejskie lub wiejskie pieśni, na przemian z piosenkami, tańcami i przerywnikami. *Die verwandelten Weiber* Johanna Adama Hillera³¹ z 1752 roku i *Die Jagd* tegoż kompozytora z 1770 należą do najwcześniejszych przykładów tego gatunku. J. Haydn i F. Schubert we wczesnej twórczości także eksperymentowali z tą formą. W XIX wieku singspiel został zintegrowany ze sferą opery narodowej. W Wiedniu dramat muzyczny traktowano jak farsę i postrzegano z prostotą zbliżoną do żywiołowości i ruchliwości włoskiej *commedii dell'arte*. „*Czarodziejski flet* (*Die Zauberflöte*) Mozarta można nazwać szczytowym osiągnięciem gatunku singspiel.”³²

1.7 Rozwój partii tenorowych w operze

Słowo „tenor” pochodzi od łacińskiego *tenere*, które oznacza utrzymywać, podtrzymywać³³. W zachodnim śpiewie chorałowym odnosi się do melodii chorału podtrzymywanej przez ten głos. W najwcześniejszej muzyce polifonicznej występowały tylko dwa głosy, z których jeden przyjmował melodię chorału gregoriańskiego, zwaną

³⁰ Ibidem, s. 36

³¹ Johann Adam Hiller (1728-1804) - niemiecki kompozytor, uważany za twórcę wczesnej formy niemieckiej opery, singspielu.

³² Qian Yuan, Lin Hua, *An Introduction to Opera*, Shanghai Music Publishing House 2014, s.35

³³ Ibidem, s. 101

"melodią stałą", a drugi był głosem tenorowym. Przed renesansem rozwój sztuki wokalne ograniczał się do pieśni religijnych, a wysoki, słodki głos był powszechnie uważany za najlepszy głos zarówno przez kler, jak i prosty lud. W tym samym czasie papież Paweł III wydał dekret, w którym pojawiły się słowa: „kobiety mają milczeć w Kościele”³⁴, co przyczyniło się do dalszej marginalizacji głosów kobiecych w muzyce kościelnej. Głos tenorowy uważany był wówczas za elastyczniejszy i mocniejszy, czego dowodem była ówczesna popularność hymnów z zaawansowaną ornamentyką.

Od połowy XIII wieku splendor głosu tenorowego trwał przez ponad cztery wieki. W XIV wieku tenor nadal dominował w śpiewie kościelnym, „jednakże w czasie gdy zaczynał się rodzić europejski humanizm, sztuka wokalna stopniowo zmieniała się z muzyki religijnej na świecką, a liczba partii wokalnych zaczęła wzrastać.”³⁵ Francuskie ballady wykorzystywały aranżację i kombinację trzech części, w których tenor śpiewa partię wysoką solo, zachowując kierunek rozwoju melodii i rytmu, a pozostałe dwie części to głównie instrumentalne partie akompaniamentu. Włoskie madrygały, pieśni myśliwskie i pieśni pasterskie śpiewane są w dwu- i trzygłosie, przy czym dwa wysokie głosy często są kanoniczne, a niższe głosy są ozdobne i dekoracyjne.

Od XV wieku polifonia została wzbogacona o obecność głosów kontratenorowych i niskich kontratenorów nad i pod głosem tenorowym, które stanowiły podstawę harmonii. „Kontratenor, ponieważ znajduje się powyżej tenora, ma wysoką skalę i słodki ton, ale śpiewa przeważnie monotonnie; niski kontratenor posiada szerszą skalę, ale tenor jest nadal podstawowym głosem w polifonii.”³⁶ W XVI w. dominującym głosem pozostał tenor, mimo że do muzyki świeckiej dodano głos sopranowy, któremu również przypisywano partie solowe. Druga połowa XVI w. zaowocowała rozwojem ornamentyki wokalne. „Nie było wówczas ograniczeń co do partii wokalnych, jednak ponieważ większość głównych kompozytorów sama była solistami tenorowymi, tenor pozostał dominujący.”³⁷ Kobiety, które do XVI wieku „milczały w Kościele”, znalazły swoje miejsce na dworze, zaś

³⁴ Shang Jiaxiang ; *Historia rozwoju europejskiej muzyki wokalne*). HUAYUE Publishing House 2003, s. 61

³⁵ Ibidem, s. 62

³⁶ Ibidem, s. 62

³⁷ Ibidem, s. 62

śpiewacy eunuchowie wypełniali lukę żeńskiego głosu w Kościele. Pojawienie się opery na początku XVII wieku dało możliwość śpiewu różnym głosom, wśród których zaczęli dominować kastraci. Zmniejszono znaczenie tenora w sztuce wokalne, ugruntowane od czasów średniowiecza. „Pod koniec XVII wieku partie śpiewane zwykle przez tenorów nie tylko zostały zastąpione przez wysoko wykwalifikowanych śpiewaków kastratów, ale w ówczesnej operowej hierarchii wokalne ustąpiły miejsca pierwszym sopranom.”³⁸ Przez większą część XVIII wieku tenor pozostawał w roli drugoplanowej, grając raczej giermka, intryganta lub w najlepszym razie partnera bohaterskiego protagonisty. Dopiero w XIX wieku, kiedy opera przeżywała dziejowy kryzys, zakończyła się era śpiewaków kastratów, a głos tenorowy odzyskał przychylność zarówno kompozytorów, jak i publiczności, zwłaszcza miłośników opery włoskiej, która domagała się głosu bardziej dramatycznego niż efektownego technicznie.

1.8 Rodzaje tenorów

Ogólnie rzecz ujmując, na podstawie jakości dźwięku, współczesne tenory można podzielić na następujące typy:

- Tenor komiczny (*tenor buffo*) charakteryzuje się przesadną teatralnością, ponadto jest w stanie dla danej postaci wykreować niepowtarzalny dźwięk. Tego rodzaju głos najczęściej towarzyszy bohaterowi pobocznemu, np. „Don Polidoro z *La finta semplice*.”³⁹ „Don Basilio z *Wesela Figara* Mozarta, burmistrzowi Don Anchise z *Rzekomej Ogrodniczki*, Soliman z *Zaide*, Monostatos z *Die Zauberflöte*, Pedrillo z *Die Entführung aus dem Serail*, Triquet z *Eugene Onegin*, Remendado i Dancaïre z *Carmen*, Bardolfo z *Falstaff*, Trabuco z *La forza del destino*, Goro z *Madam Butterfly*, Spoletta z *Tosca*, Pang i Peng z *Turandot*, Tinka z *Il tabarro*, Andrès z *Les contes d'Hoffmann*”⁴⁰
- Tenore di grazia (*leggero tenor*)-- pełna, czysta i melodyjna barwa głosu, dźwięk płynny i gładki. Posiadacze tego rodzaju tenoru szczytą się wybitnymi umiejętnościami, dlatego

³⁸ Ibidem, s. 63

³⁹ Cramer S., *Comprimario Tenor Repertoire: An Alternative Approach to Teaching the Developing Operatic Tenor*, rozprawa doktorska, 2021, University of Northern Colorado s.179

⁴⁰ Rudolf Kloiber: *Handbuch der Oper*, Bärenreiter 2024,s.995

specjalizują się w wykonywaniu ozdobnych melodii, np. „Hrabia Almaviva z opery Gioacchino Rossiniego pt. *Cyrulik sewilski* i Ramiro z *La Cenerentola*, Lindoro z *L'italiana in Algeri*”⁴¹

- Tenor liryczny charakteryzuje jasny, czysty ton i subtelna, miękka barwa; idealnie odnajduje się w wykonywaniu mocnych melodii. W operach często odgrywa postaci romantyczne, szczere w uczuciach, lekko naiwne, jak np. księżęta czy artyści. Przykładem może być „Don Ottavio z opery *Don Giovanni*, Aceste z *Ascanio in Alba*, Ferrando z *Così fan tutte*, Belmonte z *Die Entführung aus dem Serail*, Tamino z *Die Zauberflöte*, Ernesto z *Don Pasquale*, Fernand z *La Favorita*, Nemorino z *L'elisir d'amore*, Edgardo z *Lucia di Lammermoor*, Pinkerton z *Madam Butterfly*, Rinuccio z *Gianni Schicchi*, Alfredo z *La Traviata*, Fenton z *Falstaff*, Roméo z *Roméo et Juliette*, Lenski z *Eugene Onegin*.”⁴²
- Tenor dramatyczny - ten rodzaj tenoru ma „grubszy”, pełniejszy ton niż tenor liryczny, pełen męskiej siły, wydobywa się z głębi klatki piersiowej. Nadaje się do odgrywania postaci tragicznych, przeżywających intensywne, często sprzeczne emocje, zwłaszcza w tonie deklamacyjnym, który może wzmacniać jego dramatyczny efekt. „Tenor dramatyczny narodził się w XIX wieku w okresie rozkwitu opery wielkiej, w czasie, gdy błyskotliwy i łagodny tenor oraz głośny i majestatyczny bas stały się standardem dźwięku dobrej jakości.”⁴³ Można zatem powiedzieć, że był produktem zachodniej zmiany estetyki brzmienia opery. Np. „Alfonso z *Violanta*, Huon z *Oberon*, Lohengrin z *Lohengrin*, Paul z *Die tote Stadt*, Max z *Jonny spielt auf*, Riccardo z *Un ballo in maschera*, Rodolfo z *Luisa Miller*, Radamès z *Aida*, Ismaele z *Nabucco*, Ernani z *Ernani*, Otello z *Otello* ”⁴⁴

⁴¹ Richard Boldrey: *Guide to Operatic Roles & Arias*, Caldwell Pub Co 1994, s 189

⁴² Rudolf Kloiber: *Handbuch der Oper*, Bärenreiter 2024, s.996

⁴³ Qian Yuan, Lin Hua, *An Introduction to Opera*, Shanghai Music Publishing House 2014, s.103

⁴⁴ Richard Boldrey: *Guide to Operatic Roles & Arias*, Caldwell Pub Co 1994, s 196

2. Charakterystyka i analiza wokalna roli Don Basilia w operze *Wesele Figara*

Będąc wdzięczny mojemu promotorowi prof. Robertowi Gierlachowi oraz pani Justynie Stepień za pomoc przy nagraniu mojego dzieła artystycznego, analizą wybranych fragmentów chciałbym rozpocząć od tercetu z „*Wesela Figara*” W.A.Mozarta

2.1 Kontekst twórczy

W XVIII wieku w krajach europejskich zaczął pojawiać się nowy typ opery, *opera buffa* - włoska opera komiczna, charakteryzująca się lekkim i zabawnym stylem. Główną treścią opery komicznej były drobne wydarzenia z życia codziennego. Nowa forma wywarła ogromny wpływ na tradycyjną estetykę opery, była ucieleśnieniem ducha oświecenia i koncentrowała się bardziej na „człowieku”, dzięki czemu pozwalała na większe utożsamienie się publiczności z przedstawionym światem i postaciami.

*Wesele Figara*⁴⁵ (*Le nozze di Figaro*) Mozarta to opera o wyraźnie komicznym charakterze. Mozart podkreślił realizm tematu i za pomocą tradycyjnych środków wyrazowych opery komicznej żywo sportretował szeroką gamę postaci z prawdziwego życia XVIII-wiecznego społeczeństwa europejskiego. Ukazał też jego sprzeczności i konflikty. Opera komiczna Mozarta, dziedzicząc tradycyjną formę włoskiej opery komicznej, jednocześnie włącza do swojej treści elementy *opera seria*. *Wesele Figara* to jedna z najsłynniejszych oper Mozarta i jedno z największych dzieł w historii opery. Prześledźmy korzenie tego dzieła. Jest ono oparte na drugiej części „Trylogii Figara” stworzonej przez francuskiego pisarza Pierre'a Beaumarchais⁴⁶. W XVIII-wiecznej Francji różnice społeczne stawały się coraz ostrzejsze, a ruch oświeceniowy opowiadał się za „Wolnością, Równością i Braterstwem”. „W czasie narodzin tej komedii Francja znajdowała się w przededniu rewolucji, utwór ujawnia więc także głębokie niesprawiedliwości społeczne i stanowi satyrę na feudalną arystokrację.”⁴⁷ Pierre Beaumarchais był pod głębokim wpływem ducha

⁴⁵ Włoskie libretto autorstwa Lorenzo da Ponte (10.03.1749 - 17.08.1838)

⁴⁶ Pierre Beaumarchais (1 stycznia 1732 – 18 maja 1799) - francuski pisarz, dramaturg

⁴⁷ Huang Qing, *The Initial study on the artistic features of an opera of Mozart-The Marriage of Figaro*, rozprawa magisterska, 2004, Fujian Normal University s.16

oświecenia. Stwierdził niegdyś, że „feudalna szlachta ... nie ma w sobie nic wielkiego”⁴⁸. Niechęć Mozarta do feudalnej arystokracji zgadzała się z postawą Pierre'a Beaumarchais, co zaowocowało powstaniem opery, która wyraźnie podkreśla sprzeciw klasy niższej wobec możnych. Skomponowanie partytury zajęło Mozartowi prawie rok. Zachował on podstawowe idee utworu źródłowego. „Opera miała udaną premierę w Burgtheater w Wiedniu w 1786 roku.”⁴⁹

2.2 Streszczenie fabuły

Fabuła opery osnuta jest wokół ślubu Figara i Zuzanny, co prowadzi do wielu pasjonujących wydarzeń. Akt I koncentruje się na ekspozycji części postaci i ich roli w rozwoju fabuły. Oprócz głównego wątku Figara, Zuzanny i Hrabiego Almagui, utwór zawiera również dwa wątki poboczne: Dr Bartolo chce pomóc Marcelinie, starej gospodyni, zakochanej w Figaro zapobiec małżeństwu głównych bohaterów. Paź Cherubino ma zostać usunięty przez Hrabiego z jego rezydencji z pomocą Basilio. Ważny zwrot akcji, który można nazwać nawet głównym ogniwem fabularnym sztuki, następuje w akcie II – historia wpada na nowe tory, gdy Hrabina oraz para głównych bohaterów omawiają plany naprawy związku Hrabiego i Hrabiny. Dr Bartolo, stara gosposia Marcelina i nauczyciel muzyki Basilio wchodzi do pokoju i ogłaszają, że Figaro nie zwrócił pieniędzy, musi dotrzymać umowy i poślubić Marcelinę. W III Akcie opery, z jednej strony Hrabina i Zuzanna realizują swój plan, z drugiej strony Marcelina i dr Bartolo proszą sędziego o sporządzenie aktu poświadczającego małżeństwo między nią a Figarem. Dowiadują się przy tym, że Figaro jest rodzonym synem Marceliny i Bartolo. Krewni, odnalazłszy się po latach, nie mogą powstrzymać się od łez. Akt IV rozgrywa się w ogrodach zamku hrabiego. Plan Zuzanny i Hrabiny odnosi sukces, pozostawiając Hrabiego upokorzonego i skompromitowanego, ponieważ biorąc będącą w przebraniu Hrabinię za Zuzannę wyznawał jej miłość. Ostatecznie ślub Figara z Zuzanną zyskuje aprobatę Hrabiego. Fabuła opery rozwija się z dużą dramaturgią, jest niezwykle intensywna, obfituje w zwroty akcji, ale ostatecznie kończy się szczęśliwie.

⁴⁸ Fu Dan (red.), *Xiju lüeying* („Szkice teatralne”), *Shanghai jiaoyu chubanshe*, 2014, s. 86

⁴⁹onlinel, [dostęp: 2023-11-08], Dostępny w Intemecie: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Marriage_of_Figaro

2.3 Terzetto „Cosa sento! Tosto andate ”

Tercet ten pochodzi z I aktu i jest pełen złożonych elementów muzycznych i dramaturgicznych. Zuzanna słysząc kroki Hrabiego ukrywa Cherubino za fotelem. Hrabia, nieświadomy, że ktoś jest w pokoju, próbuje nachalnie zalecać się do Zuzanny. Gdy Basilio, nauczyciel muzyki, wchodzi do pokoju, Hrabia w panice chowa się za fotelem. Tymczasem Basilio – mąciwoda, zaczyna sugerować, że Cherubino i Hrabina wydają się do siebie zbliżać; wtedy Hrabia, wściekły na to, co usłyszał, wyskakuje i żąda, aby Basilio powiedział, co ma na myśli.

Tłumaczenie:

IL CONTE (a Basilio) :Cosa sento! Tosto andate, (do Basilia) Co ja słyszę? Biegnij e scacciate il seduttore. i każ spakować manatki tego uwodziciela.

BASILIO : In mal punto son qui giunto, Zjawiłem się w nieodpowiedniej perdonate, oh mio signor. chwili. Racz mi wybaczyć, panie.

SUSANNA : Che ruina, me meschina, son Co za nieszczęście, tracę zmysły oppressa dal dolor. z rozpaczy.

BASILIO e IL CONTE (sostenendola) Ah già (podtrzymując ją) Ach, zemdłało svien la poverina! Come, oh Dio, le batte il cor! biedactwo! Boże, jakże bije jej serce!

BASILIO(approssimandosi al sedile in atto di Ostrożnie, na krzesło... (Ciagną farla sedere) Pian pianin, su questo seggio... ją w stronę fotela, żeby usiadła)

SUSANNA : Dove sono?(rinviene)Cosa Gdzie ja jestem (przytomniejąc) veggio!(staccandosi da tutti e due) Che insolenza, Co widzę! (wrywa się im andate fuor. obydwu) Co widzę! Jak śmiecie!

Puśćcie mnie!

BASILIO : Siamo qui per aiutarvi, è sicuro il Tylko ci pomagamy. Twój honor vostro onor. jest bezpieczny.

IL CONTE: Siamo qui per aiutarti, non turbarti, Tylko ci pomagamy. Nie bój się,

oh mio tesor.

BASILIO: (al Conte) Ah, del paggio quel che ho detto era solo un mio sospetto.

SUSANNA: È un'insidia, una perfidia, non credete all'impostor.

IL CONTE: Parta, parta il damerino!

SUSANNA e BASILIO: Poverino!

IL CONTE: Poverino! Ma da me sorpreso ancor.

SUSANNA e BASILIO: Come? Che?

IL CONTE: Da tua cugina l'uscio ier trovai rinchiuso; picchio, m'apre Barbarina paurosa fuor dell'uso. Io dal muso insospettito, guardo, cerco in ogni sito, ed alzando pian pianino il tappetto al tavolino vedo il paggio... (imita il gesto colla vestaglia e scopre il paggio) Ah! cosa veggio!

SUSANNA: Ah! crude stelle!

BASILIO: Ah! meglio ancora!

IL CONTE: Onestissima signora! Or capisco come va!

SUSANNA: Accader non può di peggio, giusti Dei! Che mai sarà?

mój skarbie.

(do Hrabiego) To co mówiłem o pazu to były tylko moje podejrzenia.

To perfidny spisek, nie wierz oszustowi.

Bawidamek pójdzie precz!

Biedaczek!

Biedaczek! Biedaczek! Już raz go nakryłem.

Co?

Wczoraj odkryłem, że drzwi twojej kuzynki są zamknięte. Zapukałem, a Basia otwarła bardziej zakłopotana niż zwykle. Jej wygląd wzbudził moje podejrzenia. Przeszukałem każdy kąt i powolutku, podnosząc obrus, zobaczyłem pazia... (ilustruje opowieść podnosząc suknię na fotelu i odkrywa pazia.) Ach, co widzę!

Ach, wszystko przepadło!

Coraz lepiej!

Pani najcnotliwsza. Już wszystko rozumiem!

Nic gorszego nie może się zdarzyć. Dobry Boże, co to będzie?

BASILIO: Così fan tutte le belle; non c'è alcuna novità! Wszystkie kobiety są takie same!
Nic nowego pod słońcem!

Allegro assai.

4 Graf.
Wie? Was hör' ich?
O - so sen - te!
Un - vor - züglich
To - sto an - da - te,
geh und ja - ge
e - scae - cia - te

10
den Bö - secht fort,
il se - dut - for,
geh und ja - ge
to - - - sto an - da - te,
den Bö - secht gleich
e - scae - cia - te il se - dut -

15 Basilio (für sich).
Graf.
fort!
for!
Viol.
Quart.

(Przykład 1)

(Przykład 1) Tercet rozpoczyna się w tonacji B-dur, w metrum 4/4. Początek to wejście Hrabiego, podczas której Basilio plotkuje, że Cherubino ma romans z Hrabinią, a Hrabia wpada w furię i nakazuje Basilio natychmiast wyrzucić zdrajcę. Struktura rytmiczna partii Hrabiego składa się z następujących po sobie półnut i ćwierćnut z kropką, a partia orkiestry połączeniem dwóch szesnastek i jednej ćwierćnut, co wyraża wewnętrzny gniew i niepokój Hrabiego (takty 4-15).

15 Basilio (für sich). (laut)
 Dies-mal kam ich un-ge-le-gen, Sie ver-zühen, mein gold-ger
 In mal par-lo von qui giun-to, per-do-na-te, o mein Si-

fort! fort!
 Viol.
 Quart. *pp*

23 Susanna (für sich).
 Welch ein
 Basilio. *Cher* ru-
 Herr!
 Graf. *gnor!*

Viol.
 Horn.

(Przykład 2)

(Przykład 2) Następnie Basilio przyznaje, że nie ma dowodów na to, co powiedział: „Zjawiłem się w nieodpowiedniej chwili. Racz mi wybaczyć, panie”. Tworzy to komediowy obraz Basilio jako uwielbiającego plotki podżegacza (takty 16-23) .

Jeśli chodzi o technikę śpiewu, w tej frazie występuje progresja opadająca, a pierwszy dźwięk znajduje się na granicy rejestrów głosowych tenora. W tym fragmencie należy utrzymać gardło otwarte i zachować wysoką pozycję głosu podczas śpiewania.

23 Susanna (für sich).
 Welch ein Zu-fall! o ich Ar-me! ich ver-ge-ße fast vor Angst!
Che cu-i - na! me me-schi-na! son' op - pres-sa dal ter - rore!

Basilio.
 Herr!
Herr!

Graf.
 Un-ver-
Tosto an-

Viol.
 Tutti.

Pian.

(Przykład 3)

(Przykład 3) (Takty 23-27) Partię Zuzanny z kolei cechuje szybka progresja wznosząca struktury melodycznej, wyrażająca obawę, że Basilio źle zrozumie, że Zuzanna ma „bliskie relacje” z Hrabią.

The image shows a musical score for a scene from an opera. It consists of three systems of staves, each with vocal parts and piano accompaniment.

System 1 (Measures 69-74):

- Susanna:** Measures 69-74. Lyrics: "lein! *fuer!* Basilio."
- Graf:** Measures 69-74. Lyrics: "Wir sind hier, um ihr zu hel - fen, sie ist - - mo qui - - per a - - ja - tar - vi, e si - -"
- Piano:** Measures 69-74. Includes markings: *Klar. u. Fag.*, *p*, *Viol.*

System 2 (Measures 75-80):

- Basilio:** Measures 75-80. Lyrics: "si - cher, mein gu - tes Kind! Sie ist si - cher, mein gu - tes *cu-ro il ro-stro a-nor!* e si - *cu-ro il ro-stro a-*"
- Graf:** Measures 75-80. Lyrics: "ru - hig, mein lieb - stes Kind! Sei nur ru - hig, mein lieb - stes *bar-ti, o mio te-sor!* non tar - *bar-ti, o mio te-*"
- Piano:** Measures 75-80. Includes markings: *Viol.*, *cresc.*, *p*

System 3 (Measures 81-84):

- Basilio:** Measures 81-84. Lyrics: "Kind! so ist si - cher, mein gu - tes Kind! Was ich sag - te *nor, e si - cu - ro il ro - stro a - - nor!* Ah, del pag - gio
- Graf:** Measures 81-84. Lyrics: "Kind! sei nur ru - hig, mein lieb - stes Kind! *nor, non tar - bar - ti, o mio te - - sor!*"
- Piano:** Measures 81-84. Includes markings: *Viol.*, *Quart.*, *cresc.*, *p*

(Przykład 5)

(Przykład 5) W taktach 70-84 następuje przejście do tonacji Es. Basilio „uniżonym” głosem śpiewa: „Tylko ci pomagamy”. Odzwierciedla to jego obłudną twarz. Fraza ta, z punktu widzenia tenora, należy do niskiego rejestru. Dźwięk ten nie jest łatwy do wydobycia. Nie należy przy tym używać nadmiernej siły, a zachować wysoką pozycję, aby lepiej skoncentrować głos.

81

Kind! so ist si - cher, mein gu - tes Kind! Was ich sag - te
 nor, è si - ca - ro il vo - stro o - nor! Ah, del pag - gio

Kind! sei gar ru - hig, mein lieb - ste Kind!
 nor, non tur - bar - ti, o mio te - sor!

87 Susanna.
 Tückische Bos - heit und Ver -
 È an' in - si - dia, u - na per -

Basilio.
 von dem Pa - gem, war Ver - mahnung, war nur ein Argwohn.
 quel che ho del - lo, è - ru so - lo un mio so - spet - to.

(Przykład 6)

(Przykład 6) (Takty 85-92) : Basilio ponownie stymuluje konflikt dramatyczny mówiąc: „To co mówiłem o pазiu to były tylko moje podejrzenia”; Zuzanna gniewnie odpiera: „To perfidny spisek, niech pan nie wierzy oszustowi”.

135 (erblickt den Pagen, entsetzt)

ih - rem Ti - sche, fand den Pa - gen... Was muß ich so - hen?
 lu - ro - li - no. re - do il pag - gio... Ah, co - sü teg - gio?

143 Susanna (für sich).
 Ach, welch ein Unstern!
 Ah, cru - de stel - le!

Basilio (für sich).
 Ha, im - mer bes - ser!
 Ah, weglis an - co - ra!

Graf (zu Susanna).
 So, mein un - schuld - les Mäd - chen,
 O - ne - stis - si - ma Si - gna - ra.

(Przykład 7)

(Przykład 7) Takt 141 inicjuje punkt kulminacyjny w tercecie, kiedy Hrabia zauważa Cherubino chowającego się za fotelem i mówi ze zdziwieniem: „Co widzę!”. Basilio po raz kolejny pokazuje postawę nikczemnego, małego człowieczka i mówi radośnie: „Coraz lepiej!”. Hrabia kieruje swój gniew w stronę Zuzanny i zwraca się do niej z pełnym nagany tonem: „Pani najcnotliwsza! Już wszystko rozumiem!”, a Basilio jeszcze bardziej zaognia dramatyczny konflikt między nimi mówiąc: „Wszystkie kobiety są takie same! Nic nowego pod słońcem!”.

160

S. kommt es gar nicht kommen, nein, nein, nein, nein! Gro - ßer Gott! wie wird das
 A. der non può di per-gio, ah, no, ah, no! Giu - sti Dei, che mai sa -

T. Ja, so machen's al - le Schö - nen,
 B. Co - si fan tut - te le bel - le,

O mein un - - schuld - vol - - les Mäd - chen, jetzt be -
 O - ne - stis - - si - ma Si - gno - ra, or ca -

165

S. gehn! wie wird das gehn! Ar - - ger kommt es
 A. rei! che mai sa - ra! de - - ca - der non

T. das ist kei - ne Sel - ten - heit. Ja, so ma - - chen's
 B. non c'è al - ca - ra no - vi - tà. Co - - si fan tut -

greif ich, wie es steht! O, mein un - - schuld -
 rei - - so, ca - - ra! O - - ne - - stis - - si -

(Przykład 8)

(Przykład 8) (Takty 161-167) Sekwencja ósemek szybko przesuwa się nad punktem zmiany rejestrów tenora na f2 i g2. W wykonaniu tego fragmentu jest istotne zwrócenie uwagi na utrzymanie oddechu oraz wyraźne wyartykułowanie dźwięków. Zwrócić należy uwagę zarówno na klarowną dykcję, jak i rozluźnienie głosu.

Basilio, gdy tylko przybywa do pokoju Zuzanny (nieświadomy, że w pokoju znajduje się już Cherubino i Hrabia, który przyszedł nachalnie zalecać się do niej, zaczyna rozgłaszać plotki o Zuzannie. Hrabia słysząc, że ma to coś wspólnego z jego żoną, nie może już dłużej tego znieść. Od samego początku, kiedy Basilio wchodzi do pokoju Zuzanny, jego postura i wyraz twarzy sugerują niskie knowania. Kiedy Hrabia ujawnia swoją obecność, twarz Basilia bardzo się zmienia, kaja się on pośpiesznie. Gdy Zuzanna martwi się o swoją

nieposzlakowaną opinię, Basilio powierzchownie okazuje zaniepokojenie. W rzeczywistości projektuje już wszelkie nieczne działania mające na celu wykorzystanie Zuzanny. Kiedy Cherubino zostaje zdemaskowany przez Hrabiego, Basilio wraca do czynienia kpiących uwag, podjudzając i prowokując innych, co czyni jego postać bardziej konkretną i sprawia, że fabuła rozwija się bardziej dynamicznie.

Rola Basilia wymaga przybrania komicznej barwy głosu, co z punktu widzenia techniki wokalne, wymaga „uszczenięcia” nieco z kunsztowności i wspaniałości głosu tenora. Tego rodzaju podejście jest bardzo przydatne do interpretacji komediowych ról tenorowych. W tym tercecie, w celu osiągnięcia najlepszego efektu, konieczne jest pełne oddanie cech charakteru „podżegacza”.

2.4 Aria „*In quegli anni cui val poco*”

Jest to jedyna aria tenorowa w całej operze. Rozgrywa się w ona w scenerii ogrodu, przed pałacem, w ostatnim akcie opery. Figaro, usłyszawszy o przygotowaniach Zuzanny do schadzki z Hrabia, nie może powstrzymać złości. W pośpiechu zebrał grupę lokajów, z którymi zwykle był w dobrych stosunkach, zaprasza także jako świadków Basilia i Bartola, zwolenników Hrabiego, aby poszli do ogrodu, przyłapać parę na cudzołóstwie. Zarówno nauczyciel śpiewu, jak i lekarz uważają całe przedsięwzięcie za bardzo dziwne i pozbawione sensu, ale i tak biorą w nim udział. Basilio, stronnik Hrabiego, mówi Bartolo, że jego zdaniem Figaro nie powinien buntować się przeciwko swemu panu, lecz przyjąć wszystko, co przyniesie mu los, śpiewając jedyną w tej sztuce arię tenorową *In quegli anni cui val poco*.

Tłumaczenie arii:

<i>In quegl'anni, in cui val poco la mal pratica</i>	Gdy byłem młodszy i brakowało
<i>ragion,</i>	mi doświadczenia rzadko
	używałem rozsądku.
<i>ebbi anch'io lo stesso foco, fui quel pazzo ch'or</i>	Byłem równie gwałtowny, byłem
<i>non son.</i>	głupcem, którym już nie jestem.
<i>Ma col tempo e coi perigli donna flemma</i>	Lecz wraz z czasem i
<i>capitò;</i>	niebezpieczeństwami zjawiała się

e i capricci, ed i puntigli della testa mi cavò.

*Presso un picciolo abituro seco lei mi trasse
un giorno,*

*e togliendo giù dal muro del pacifico
soggiorno una pelle di somaro, "Prendi", disse,
"o figlio caro",
poi disparve, e mi lasciò.*

*Mentre ancor tacito guardo quel dono,
il ciel s'annuvola rimbomba il tuono, mista alla
grandine scroscia la piovra.*

*Ecco le membra coprir mi giova col manto
d'asino che mi donò.*

*Finisce il turbine, nè fo due passi che fiera
orribile dianzi a me fassi*

*già già mi tocca l'ingorda bocca, già di
difendermi speme non ho.*

*Ma il fiuto ignobile del mio vestito tolse alla
belva sì l'appetito
che disprezzandomi si rinselvò.*

Così conoscere mi fè la sorte

Pani Rozwaga

I wszelkie kaprysy i szaleństwa
wybiła mi z głowy.

Blisko małej chatki przywiodła
mnie pewnego dnia;

Zdjąwszy ze ściany w tym
spokojnym ustroniu skórę osła,
„weź to” – rzekła – „drogi synu!”

Po czym znikła, zostawiając mnie
samego.

Kiedy zdumiony oglądałem jej dar,
Niebo się zachmurzyło, rozległ się
grom, zmieszana z gradem spadła
ulewa,

Lecz moje członki okryć zdołałem
osłą skórą, którą od niej
otrzymałem.

Gdy skończyła się burza, nie
uszedłem dwóch kroków, gdy
strasзлиwa bestia zjawia się na mej
ścieżce.

Już, już mnie sięga łakomą
paszczą, już na ratunek straciłem
nadzieję.

Lecz odrażający odór mojego
odzienia odebrał bestii cały apetyt,
Więc zniesmaczona odstąpiła ode
mnie.

Taką naukę otrzymałem od losu:

ch'onte, pericoli, vergogna e morte col cuoio Że krzywd, niebezpieczeństw,
d'asino fuggir si può. zniewag i śmierci w przebraniu
 osła łatwiej uniknąć.

Andante. *Viol.*

Quart.
Sopr. Alt. Ten. Bass. *f*

p

4

Basilio.

In den Jah-ren wo die
In que-gli an-ni in cui val

7

Stim-me der Ver-nunft ver-ge-bens spricht, wär ich
po-co la val pro-ti-ca-ra-gian, abbi anch'

Viol. I.

Viol. II.

(Przykład 9)

(Przykład 9) Jest to aria z radosnym tempem i dość obfitym tekstem. Ogólna struktura tej arii ma formę ABC, podzieloną na trzy części ze stopniową progresją nastroju, osiągającą punkt kulminacyjny w sekcji C. Sekcja A rozpoczyna się w tempie *andante*, w tonacji B-dur. W akompaniamencie pojawia się wiele *stacatto*, co podkreśla żywiołowość muzyki. Podczas jej śpiewania należy zwracać szczególną uwagę na rytm.

28
Sop. es bekräftigt mei - ne Sät-ze! Einstens träumte ich, ich such-te in der Er-de rei-che
se-co lei mi trosse un gior-no, e to-gliendo qui dal mu-ro del pa-ci-fi-co sog-
31
Sop. Schät-ze, groß und schwer war mei-ne Mü-he, groß und schwer war mei-ne Mü-he, endlich
gior-no a - na pel-le di so - ma-ro, di so - ma-ro, di so - ma-ro, prendi,
Piano *p* *cresc.* *f* *cresc.* *p* *Quart.*

(Przykład 10)

(Przykład 10) (Takty 28-32) Ta szybka część arii jest gęsto wypełniona tekstem. W takcie 32 pojawia się tu kilka następujących po sobie dźwięków f2. To tutaj najczęściej pojawiają się problemy podczas śpiewania. Fragment ten wymaga skupienia na stabilności oddechu i zachowaniu przestrzeni rezonacyjnej.

39
Sop. haut, es war ei - ne Es-seis - haut. Höhnisch ver - ach-tes' ich,
scio, poi dispa-rre, e mi la - scio. Mentre ancor ta - ci - to
Piano *p* *cresc.* *f* *cresc.* *p* *Quart.*

(Przykład 11)

(Przykład 11) W takcie 42 przechodzimy do części B, która przybiera formę menueta o metrum 3/4 (*Tempo di Menuetto*).

44
 was ich ge - funden, all mei - ne Hoff - nung war ver - schwin - den,
 guardo quel do - no, mentre an - cor guar - do quel do - no.

50
 als schnell am Fir - niment der Don - - ner
 il ciel an - nu - n - za, Fin Viol. *crec.* *f* *fin - ba -*

53
 krachte, es floß ein gan - zes Meer von Hagel und Re - gen, von Ha - gel und Re - gen.
 tu - no, mada al - la gran - di - ne scroscia la pio - va, scroscia la pio - va.

(Przykład 12)

(Przykład 12) Począwszy od utworu 49, akompaniament sekcji orkiestry staje się bardziej zwarty. Śpiewając takty 50 - 56 należy dążyć do wyrażenia obrazu nieba, zasnutego czarnymi chmurami oraz gwałtownej nawałnicy.

63
 Das her ü - her mich, zog ich die E-selschaut her ü - her mich, Das Wetter
 ehe mit do - nò, col man - to d'a-si-no, ehe mi do - nò, Fautse il

69
 leg-te sich, ich eil-te wei-ter, als ich ein wil-des Tier bei mir er -
 tar-bi-ne, nò fu due possi, che fie - ra or - ri - bi - le dianzi a me

74
 blick - te; ich sah den Rachen, was sollt ich
 fus - ste; grüß, grüß mi toe-cu l'in - gar - da

(Przykład 13)

(Przykład 13) W takcie 65 są dwa następujące po sobie dźwięki g₂. Należy utrzymać odpowiednie podparcie oddechu. Gdy docieramy do taktu 66, powinno się w sposób przerysowany wyrazić strach przy spotkaniu z bestią, nastrój powinien gwałtownie się zmienić. Akcja w tym fragmencie rozwija się głównie wokół „ośle skóry”, która chroni przed wiatrem i deszczem i za pomocą nieprzyjemnego zapachu odstrasza groźne bestie.

Allegro. 102

bei. Drum ist es doch kein üb - les Ding, sich in die Zeit zu
co. Co - si - co - ro - so - re zu fe - la -

106

schik - ke, sich krümmen, er - nied - ri - gen, be - scheiden sich bücken,
cor - te, ah - so - le, pe - ri - co - la, ver - go - gna e morie

Tutti. *p*

(Przykład 14)

(Przykład 14) Od taktu 102 przechodzimy do części C, tempo zmienia się na *allegro*. Basilio śpiewa podekscytowana: „Tego nauczył mnie los, że pod skórą osła mogę uniknąć upokorzenia, niebezpieczeństwa i śmierci”.

126

win - sen wie mehr als man denkt, mehr als man denkt, mehr als man
d'a - st - no fug - gir si può, fug - gir si può, fug - gir si

Tutti *cresc.*

132

denkt.
può.

(Beide ab nach links vor.)

(Przykład 15)

(Przykład 15) W moim nagraniu CD zmieniłem wysokość dźwięku w końcowej części arii, w takcie 130, „Può”, na wysoki b2, ponieważ słyszałem, jak niektórzy śpiewacy

dokonują tej modyfikacji i podoba mi się to, ponieważ uważam, że daje to lepsze świadectwo umiejętności śpiewu wykonawcy i dodaje wyrazistości postaci Basilia.

Aria jest długa i ma obszerny tekst, przy jej wykonaniu trzeba odpowiednio gospodarować energią, utrzymując stabilny oddech i zwracając uwagę na zmiany emocji.

„Ośła skóra” jest ważnym elementem w tej arii, ponieważ Basilio używa jej jako metafory władzy królewskiej i arystokracji. Ze względu na swoje przywileje znajdują się oni pod ochroną i mogą żyć bezpiecznie i wygodnie, a smród „oślej skóry” jest metaforą złych uczynków szlachciców i ucisku niższej klasy przez możnych. Pokazuje to również główną cechę charakteru Basilio - bycie służalczym i podporządkowanym wobec arystokracji. Poddaństwo jest najbardziej wyraźną cechą charakteru Basilio.

3. Charakterystyka i analiza wokalna roli Don Anchise w operze *La finta giardiniera*

3.1 Kontekst twórczy

La finta giardiniera to opera Mozarta, którą kompozytor stworzył w wieku 17 lat. Dziesięcioletnie podróże po Europie przyniosły dla rozwoju muzycznego talentu Mozarta wiele korzyści - nie tylko poszerzyły jego horyzonty artystyczne, ale także umożliwiły mu kontakt z wieloma słynnymi europejskimi kompozytorami i pozwoliły mu poznać style i techniki kompozytorskie najlepszych twórców z różnych krajów. Jednocześnie europejska opera komiczna XVIII wieku miała ogromny wpływ na warsztat kompozytorski Mozarta. Przed skomponowaniem *La finta giardiniera* napisał już osiem dzieł operowych, między innymi *Bastien und Bastienne*, *La finta semplice* i in. W 1774 roku, w wieku 17 lat, kiedy Mozart był już dobrze znany dzięki swojej podróży po Europie i serii kompozycji, cesarz Maksymilian III⁵⁰ polecił Mozartowi skomponowanie dzieła dla Opery Monachijskiej z okazji karnawału. Była to „*La finta giardiniera*”, ukończona w grudniu 1774 roku i „premierowana 13 stycznia 1775 roku w Teatrze Salvator w Monachium”⁵¹. „Scenariusz mógł pochodzić od rzymskiego dramaturga i legata papieskiego Giuseppe Petrocelliniego.”⁵² Efektem zamówienia była pierwszy raz wystawiona w języku włoskim, 13 stycznia 1774 roku *La finta giardiniera*, która następnie została przerobiona na język niemiecki⁵³ w 1779 roku. Opera została bardzo ciepło przyjęta. Mozart wspominał kiedyś w liście do matki: „Po każdej arii wybuchały gromkie wiwaty, niektórzy nawet skandowali Niech żyje Maestro”⁵⁴. Musiało być nie lada zaskoczeniem, że 17-latek mógł napisać tak elegancką i pełną dramaturgii operę. *La finta giardiniera* jest przełomem w stosunku do poprzednich oper, ponieważ zawiera nie

⁵⁰ Maksymilian III był elektorem Bawarii w latach 1745-1777.

⁵¹ Rudolf Kloiher: Handbuch der Oper, Bärenreiter 2024, s.436

⁵² Ibidem, s. 436

⁵³ Opera została zaadaptowana przez Mozarta w latach 1779-80 z niemieckiego scenariusza na niemieckojęzyczny singspiel, muzyka pozostała przy tym w dużej mierze niezmienną, a premiera odbyła się 28 marca 1780 roku w Augsburgu z udziałem trupy J.A. Böhma.

⁵⁴ List Mozarta z 14 stycznia 1775 r. Qian Renkang, *Mozhate shuxin ji* („Zbiór listów Mozarta”), wyd. przez Szanghajskie Konserwatorium Muzyczne, s.63

tylko charakterystyczne dla nich, wymagające biegłości technicznej frazy, bogatą koloraturę, ale też niespotykany w operze komicznej recytatyw z *accompagnato*. Wzmacnia to element dramaturgii i kształtowanie charakterystyki postaci, a także plastycznie przedstawia emocjonalne uwikłania bohaterów sztuki, kładąc podwaliny pod przyszłą twórczość operową Mozarta.”⁵⁵ „Produkcja ta, pomimo początkowej popularności, od tamtej pory nie była nigdzie wystawiana.”⁵⁶

3.2 Streszczenie fabuły

La finta giardiniera to opera w trzech aktach. Akcja rozgrywa się w połowie XVIII wieku w południowowłoskim mieście Lagornello. Hrabia Belfiore i Violante są w sobie zakochani, jednak w wyniku nieporozumienia Hrabia nabiera przeświadczenia, że Violante jest mu niewierna i w przypływie gniewu zadaje jej pchnięcie nożem. Belfiore sądząc, że zabił Violante, opuszcza miasto. Violante zostaje jednak uratowana, ale nie może pogodzić się z tym co się stało i ze swoim lokajem Roberto wyrusza na poszukiwanie Belfiore. Później, gdy dowiedziawszy się o miejscu przebywania Belfiore, Violante i Roberto przybywają do rezydencji Don Anchise, podestę (burmistrza) Lagornello, Violante przybiera pseudonim Sandrina i zatrudnia się jako ogrodniczka w rezydencji, co rozpoczyna serię miłosno-nienawistnych perypetii.

3.3 Aria „*Dentro il mio petto io sento*”

Aria *Dentro il mio petto io sento* jest śpiewana przez podestę Don Anchise w pierwszym akcie opery *La finta giardiniera*. Pierwsze pojawienie się Don Anchise na scenie następuje w ogrodzie jego rezydencji, gdzie wszyscy pochłonięci są świąteczną atmosferą przyjęcia zaręczynowego. Podczas przyjęcia Don Anchise spotyka się w ogrodzie z piękną Violante - Sandriną. Zauroczony urodą Sandriny, bez ogródek wyraża swoją miłość, śpiewając wspomnianą arię.

⁵⁵ Shang Jiayang ; *Historia rozwoju europejskiej muzyki wokalne*). HUAYUE Publishing House 2003, s.113

⁵⁶ Philips. Downs; Sun Guozhong Sun Guozhong Shen Xun Wu Weixi Sun Hongjie Tłumaczenie; *THE ERA OF HAYDN, MOZART, AND BEETHOVEN*, Shanghai Conservatory of Music Press, s.336

Tłumaczenie arii:

*Dentro il mio petto io sento
un suono, una dolcezza, di flauti, e di oboè.
Che gioia, che contento,
manco per l'allegrezza, più bel piacer non
v'è.*

Ma oh dio, che all'improvviso

si cangia l'armonia che il cor fa palpitar.

*Se n'entran le viole,
e in tetra melodia mi vengono a turbar.*

*Poi sorge un gran fracasso: i timpani, le
trombe,
fagotti, e contrabbasso mi fanno disperar.*

W mojej piersi czuję
dźwięk, słodycz fletów i obojów.
Co za radość, co za spełnienie
Brakuje mi radości, nie ma
piękniejszej przyjemności.

O mój Boże, tak nagle,

harmonia, która przyprawia o
palpitacje serca, zmienia się
Słyszę altówkę,
Zaczyna mnie niepokoić
melancholijną melodią.

Potem podnosi się wielki hałas: kotły,
trąby,
fagoty, kontrabas doprowadzają mnie
do rozpacz.

Allegro maestoso

IL PODESTÀ

Flauto
Obra
Corno
Archi

5 [p]

9 p p

12 Ob Fl

14 Ob f

16 Vi Cx p

19 p VI

(Przykład 16)

Aria podesty Don Anchise, licząca 203 takty. (Przykład 16) rozpoczyna się od *Allegro maestoso* w metrum 4/4, w tonacji D-dur. Pierwsza część to wstęp, który nakreśla podstawę muzycznego stylu całości utworu.

30 IL PODESTÀ

Pod. Den - tro il mio pet - to io sen - to, io
In mei - ner Brust er - schal - let, er -

33

Pod. sen - to un suo - no, u - na dol - cez - za, un
- schal - let ein lieb - li - ches Er - tö - nen, [] ein

36

Pod. suo - no, u - na dol - cez - za di flau - ti e di
lieb - li - ches Er - tö - nen der Flö - te und der

Fl. Ob.

(Przykład 17)

(Przykład 17) Sam początek partii wokalnejs utworu znajduje się w środkowym rejestrze głosu tenora, jednocześnie oscylując na granicy rejestrów. Don Anchise mówi o swoich najgłębszych emocjach w szczerym tonie. Jego miłość do Sandriny znajduje odzwierciedlenie w zapisie nutowym w postaci raz to wolnego, raz to szybkiego tempa. Jasne, radosne dźwięki oboju stanowią metaforę jego podekscytowania spotkaniem z Sandriną.

46

Pod.

che con - ten - to, man - co per l'al - le - graz - za, più
mein Herz durch - wal - let, Kann ich die Freud ge - wiss - nen? Ich

49

Pod.

bel pia - - - cer non v'è,
weiss nicht, wo ich steh

(Przykład 18)

(Przykład 18) W taktach 46-51 burmistrz nadal mówi o przepełniającym go szczęściu.

110

Pod.

- graz - za, più bel pia - cer non v'è, Che
- trüb - nen? Ich weiss nicht, wo ich steh Die

113

Pod.

gio - ia, che con - ten - to, che gio - ia, che con -
Lust mein Herz durch - wal - let, die Lust mein Herz durch -

(Przykład 19)

(Przykład 19) W taktach 112-116 , chociaż tekst się nie zmienił „Co za radość, co za spełnienie”, rytm, w całości ósemkowy, staje się gęstszy, oddając ekstrawertyczny charakter tej postaci. To także wybuch uczuć Don Anchise do Sandriny.

122

Pod. v'è più bel pia - cer non v'è Ma oh
 steh, ich weiß nicht, wo ich steh! Doch

125

Pod. Dio, che al - l'im - prov - vi - so al can - già l'ar - mo -
 uve, non muss ich hö - ren? Wird schmerz - ze Har - mo -

(Przykład 20)

(Przykład 20) W taktach 124-127 akompaniament zmienia się, tworząc dysonansowy efekt dźwiękowy. Wcześniej muzyka miała harmonijny, optymistyczny charakter, a od tego momentu zmienia się, idealnie dopasowując się do znaczenia tekstu. Opierając się na nim, jasne jest, że dysonansowa melodia oddaje tutaj palpitacje serca podesty Don Anchise, co świadczy o kompozytorskiej wirtuozerii Mozarta. Mozart osiąga idealną równowagę i logikę relacji między melodią a tekstem, nie powodując przy tym wrażenia gwałtowności. Dzięki temu osiąga wspaniały efekt komediowy.

Il Podestà **Presto**

- bar - brucht. Poi sor - ge un gran fra - cas - so, li
 fetzt kommt ein gro - ßes Lär - men ton

Oboi
 Fagotti
 Corni
 Trombe
 Timpani
 Archi

251

Pod. - tim - pa - ri, le trom - be, fa - got - ti e con - trab -
 - Pau - len und Trom - pe - ten, ton Blä - sen und Fa -

254

Pod. - bas - so mi fan - no di - spe - rat, mi
 - got - ten, das mich fast nür - risch macht, als

cresc. **f**

(Przykład 21)

(Przykład 21) Od taktu 148 tempo zmienia się z *Allegro maestoso* na szybsze *Presto*. Fragment ten stanowi zamknięcie arii. Nerwowy i szalony charakter fraz podesty wskazuje na to, że hałas różnych instrumentów przeszkadza mu, lecz całkowicie lekceważy on, jak odbiorą go inni i gorączkowo demonstruje swoje emocje.

189

Sop.

- got - te con - tra - bas - so mi fan - no di - spe -
 Bas - sen und Fa - got - ten, das nicht fest nur - rich

cresc.

192

Sop.

- rat, mi fan - no di - spe - rat, mi fan - no di - spe -
 macht, das nicht fest nur - rich macht, das nicht fast nur - rich

f

(Przykład 22)

(Przykład 22) Ciągłe powtarzające się kwestie w tej sekcji są również jedną z cech charakterystycznych ról komicznych Mozarta.

Choć Don Anchise nie jest głównym bohaterem sztuki, wciąż zajmuje w fabule centralne miejsce. Jego aria koncentruje się na ukazaniu frenetycznych, maniakałnych i nieposkromionych cech emocjonalnych bohatera.

3.4 Aria „*Una damina, una nipote*”

Una damina, una nipote to aria podesty Don Anchise, która pojawia się w drugim akcie opery *La finta giardiniera*. Jest to również fragment, który charakteryzuje relację między Armindą i Don Anchise. Arminda jest siostrzenicą Don Anchise, zaś jej związek z hrabią Belfiore cechuje połączenie miłości z nienawiścią. W tej arii głównym wątkiem jest wyrażenie zdecydowanego sprzeciwu wobec zaręczyn między Armindą, a hrabią Belfiore. Kiedy Arminda ogłasza, że zdecydowała się poślubić hrabiego Belfiore, Ramiro, rycerz, który uwielbia Arminde, ale zawsze jest odrzucany, przynosi wiadomość, że hrabia Belfiore jest poszukiwany za zabójstwo hrabiny Violante. Podesta Don Achise, słysząc te wieści, jest tym oskarżeniem bardzo zmartwiony i stwierdza, że nie może pozwolić swojej siostrzenicy Armindzie poślubić takiego człowieka. Uważa on, że poślubi ona „mordercę”. On sam stałby się wtedy pośmiewiskiem, jego reputacja zostałaby mocno nadszarpnięta.

Tłumaczenie arii:

<i>Una damina, una nipote, vistosa e nobile con buona dote</i>	Dama, siostrzenica, efektowna i szlachetna, z dobrym posagiem;
<i>voglio affogarla, precipitarla?</i>	miałbym ją wystawić na pośmiewisko i zrujnować?
<i>Il matrimonio sia per non fatto, or vado e subito guasto il contratto,</i>	Z tego małżeństwa nie wyniknie nic dobrego. Muszę natychmiast zerwać zaręczyny,
<i>questo far devesi, questo convien.</i>	Tak chcę, tak powinienem uczynić.
<i>Sarei tacciato nell'Alemagna, avrei critica in Francia, in Spagna,</i>	Byłbym obmawiany w Niemczech, krytykowany we Francji, w Hiszpanii,
<i>cosa direbbesi nel mondo intero</i>	cóż powiedziałby cały świat
<i>d'un uom celebre, d'un cavaliere, d'un letterato, d'un podestà?</i>	o tak sławnym człowieku, dżentelmenie, literacie, burmistrzu?
<i>Non ci pensate, non vi adirate, cos'ha da essere, così sarà.</i>	Nie trzeba myśleć o tym, złościć się - co ma być, tak będzie.

Jeśli chodzi o konstrukcję utworu, aria śpiewana przez Don Anchise ma 167 taktów i trzyczęściową strukturę. Ogólnie rzecz biorąc, jest bardzo zwarta i wyraża szeroki wachlarz złożonych emocji, które w śpiewie ukazują się czasem jako beznamiętne, czasami stłumione, a niekiedy stają się bardzo gwałtowne. Początkowe tempo arii to *Allegro*, G-dur, z metrum 6/8, z krótką uwerturą, ale szybko następuje zmiana tempa. Na przestrzeni całości utworu dokonują się duże zmiany w tonacji i stylu muzyki.

The image shows a musical score for an aria. The title is "Allegro" and the character is "Podesta". The lyrics are in German and Polish. The score is divided into three systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The first system starts with a key signature change to G major and a time signature change to 6/8. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system concludes the aria with a key signature change to E major and a time signature change to 3/4.

(Przykład 23)

(Przykład 23) Na samym początku arii, w taktach 1-2, faktura akompaniamentu zawiera akordy blokowe. To jedynie 2 takty, ale wyraźnie akcentują one negatywne nastawienie podesty Don Anchise do zaręczyn jego siostrzenicy Armindy i hrabiego Belfiore. Podesta nie zgadza się na ślub swojej siostrzenicy z przestępcą i po bardzo krótkiej uwerturze szybko przechodzi do arii, której treść można opisać następująco: "Jak mogę zawstydzić i zrujnować moją uroczą siostrzenicę, która ma piękny wygląd i mnóstwo dóbr materialnych?".

25
 Ten. Ek-verding wird niemals richtig, wird niemals richtig, al-le Ver-sprechens sind null jetzt und
 no-ni-o sia per non far-to, sia per non fat-to, or no-do e su-bi-to questo il con-
 30
 Ten. nich-tig, ni-les ist null jetzt und nich-tig, so will ich's haben und so wirds gemacht, so will ich's
 trad-to, su-bi-to questo il con-trat-to, questo far de-se-si, questo con-ven, questo far
 31
 Ten. ha-ben, und so wirds ge-macht, Man würd mich ta-deln im gan-zen
 de-se-si, que-ro con-ven, Se-vel fac-cia-to un'al-le-

(Przykład 24)

(Przykład 24) W tym fragmencie, w taktach 20 - 32, podesta Don Anchise stwierdza, że zaręczyny siostrzenicy nie zostały jeszcze wypełnione, więc należy działać szybko. To jedyny sposób na powstrzymanie małżeństwa Armindy z hrabią Belfiore. Metrum 6/8 idealnie pasuje do rytmu zdania- na przykład w takcie 22 i 24 „fatto”, „fat” jest ćwierćnutą, a „to” ósemką, 25 - 28 „Contratto”, „trat” jest ćwierćnutą, a „to” ósemką, tworząc we wzorze rytmicznym bardzo naturalny efekt podwójnej spółgłoski.

Pod.
 ha-ben, und so wird ge-macht. Man wird mich ta-deln im gan-zen
 de-ve-si, que-za con-rien. Sa-vei tue-cia-to nell'A-le.

Pod.
 Lan-de, für mei-nen Stamm-baum-würs e-wi-ge Schan-de, ja, noch die Nach-welt, sie wür-de mich
 ma-gna, a-vevi la cri-ti-ca in Fran-cia, in Spa-gna, es-sa di-reb-be-si nel mon-do to.

Pod.
 schellen, nicht mehr als E-del-mann wür-de ich ge-l-tes, ich der ge-fei-er-te Po-de-
 te-ro d'un no-ma-es-le-bre, d'un Ga-ra-lie-ro, d'un let-te-ra-to, d'un Po-de-

Pod.
 sta, der Po-de-stä, ich der ge-fei-er-te Po-de-stä,
 stä, d'un Po-de-stä, d'un let-te-ra-to, d'un Po-de-stä,

Pod.
 ich der ge-fei-er-te Po-de-stä, So ist mein
 d'un let-te-ra-to, d'un Po-de-stä, Non ci-pon.

(Armsida sucht Einwendungen zu machen.)

(Przykład 25)

(Przykład 25) W taktach 33-54 Don Anchise śpiewa „Byłbym obmawiany

w Niemczech, krytykowany we Francji, w Hiszpanii. Cóż powiedziałby cały świat o tak sławnym człowieku, rycerzu, literacie, burmistrzu?”. Fragment ten ujawnia egocentryzm Don Anchise - martwi go przede wszystkim to, że małżeństwo siostrzenicy znacząco wpłynie na jego reputację i przyniesie mu w przyszłości duże problemy. Charakter linii melodycznej jest bardzo potoczny, co jest bardzo charakterystyczne dla stylu buffo.

The image shows a musical score for a scene from Don Quixote. It features a vocal solo and piano accompaniment. The score is in German and includes lyrics in both German and Polish. The tempo is marked 'Allegretto' and the key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'ich der ge-wei-er-te Po-de-slä, So ist mein Non-ri-pen. du-let-te-ra-te, du-let-te-slä. (zu Arminda) (zu Arminda) Will-le, da bist mir stil-le! Al-so es bleibst dabei, wie ich ge-za-fe, non-ri-adi-ra-te, co-si ha-da es-se-re, re-si-sa. sagt; so ist mein Will-le, da bist mir stil-le! du bist mir non-ri-adi-ra-te, non-ri-adi-ra-te, co-si ha-da es-se-re, co-si-sa. stil-le, so ist mein Will-le, da bist mir stil-le! Al-so es bleibst da-bei, wie ich ge-ra-te, non-ri-pen-sa-te, non-ri-adi-ra-te, co-si ha-da es-se-re, co-si-sa.'

(Przykład 26)

(Przykład 26) Podesta nie daje Armindzie możliwości sprostowania, ale raczej stwierdza

- w bardzo subiektywny sposób - że chce, aby Arminda zamilkła. Wciąż powtarza on te same słowa i wykazuje taką samą postawę wobec stojącego z boku Ramiro. Fragment ten jest jeszcze bardziej wyrazem egoistycznego charakteru podesty Don Anchise, który ani trochę nie dba o uczucia swojej siostrzenicy, Armindy i nawet nie daje jej szansy na bycie wysłuchaną i wyrażenie swoich uczuć. Widzimy tu również zdecydowane działanie i skłonność do egoizmu Don Anchise.

Pod. 70
sagt. So ist mein Wil - le, du bist mir stil - le, al-so es bleibt dabei, wie ich ge - sagt, wie ich ge -
ra, co - si sa - ra, co - si sa - ra, te, non vi adi - ra - te, co - si ha da es - se - re, co - si sa - ra, co - si sa -

mit Hr. *f* Str. *p* V.O. *cresc.*

Pod. 75
sagt wie ich ge - sagt.
ra, co - si sa - ra.

(Przykład 27)

(Przykład 27) Muzyka w tej sekcji jest stosunkowo spokojna, co jednak czyni zmiany dynamiki tym bardziej widocznymi. Przykładem może być akompaniament orkiestry podczas wykonania taktów 68-74.

Pod. 80 Dies ed-le Fräulein sollt ich bla-mieren,
U-na da-mi-na vo-glio affo-gar-la?

Pod. 85

Pod. 90 mein lie-bes Nichtchen gar ru-i-nie-ren, das so-viel Mit-gift hat
u-na ni-po-te pre-ci-pi-tar-la? vi-sto-sae no-bi-le,

Pod. 95 und das Ge-sichtchen, sollt ich bla-mie-ren und ru-i-nie-ren, sollt ich bla-
con buo-na do-te vo-glio affo-gar-la? pre-ci-pi-tar-la? vo-glio affo-

Str. fp

f v.o.

Str. v.o.

(Przykład 28)

(Przykład 28) Jak można zauważyć na załączonym fragmencie partytury, tekst w tej części jest identyczny jak w części pierwszej arii, zmienia się jednak melodia. Skok o oktawę w taktach 89-90 świadczy o silniejszym sprzeciwie Podesty wobec zaręczyn siostrzenicy. Taka postawa przekłada się także na oznaczenia dynamiki w akompaniamencie orkiestrowym, gdzie zauważyć możemy pojawiające się oznaczenia „fp”.

115

Vcl.
ba-les und so wird ge-macht. Man wird noch ta-teln im gan-zen
de-re-ist, gar-ist con-rien. Sa-ri fac-cia-to nell'A-le-

120

Vcl.
Lan-de, für mei-nen Stamm-baum-wärs e-wi-ge Schan-de, ja, noch die Nach-welt, sie wür-de mich
ma-gen, a-ur-wi-la cri-fien in Prae-cio, la Spa-gen, co-sa di-reb-be-ist nel mondo in-

piano (p)
fp
v.o.

(Przykład 29)

(Przykład 29) W taktach 115 - 120 po raz kolejny widzimy złożony świat wewnętrzny Don Anchise. Fragment ten pokazuje również wewnętrzny niepokój Podesty, który po raz kolejny opisuje kłopoty, z jakimi przyjdzie mu się zmierzyć w przyszłości oraz swój stosunek do Armindy, której "małżeństwo" z Hrabią jest dla niego nie do zaakceptowania.

145

Pod.
nich-tig. Das ist mein Wil-le, Du bist mir
trat-to! Non ci pen-sa-te, non vi ad-i-

150

Pod.
stil-le, al-so es bleibt dabei wie ich ge-sagt. Das ist mein Wil-le, du bist mir stil-le, al-so es
ra-te, co-si ha da es-se-re, co-si sa-ra; non ci pen-sa-te, non vi adi-ra-te, co-si ha da

piano (p)
q+
p
f
v.o.
Str.

(Przykład 30)

(Przykład 30) Zmierzając do cody, w arii pojawiają się jeszcze większe zmiany tempa, dynamiki i rytmu. Zabiegi te uwypuklają silny egoizm burmistrza Dona Anchise.

3.5 Aria „*Mio padrone io dir volevo*”:

Aria *Mio padrone io dir volevo* to aria podesty Don Anchise z trzeciego aktu opery La finta giardiniera. Arminda prosi swojego wuja Don Anchise'a o zgodę na jej małżeństwo z Hrabią, podczas gdy rycerz Ramiro prosi Don Anchise'a, aby nakazał Armindzie poślubić jego. Oboje zaczynają się ostro sprzeczać przy Don Anchise, a aria ma na celu złagodzenie ich konfliktu.

Tłumaczenie arii:

(do Ramiro)

Mój mistrzu, chciałem powiedzieć,

Mio padrone, io dir volevo, che la cosa... że ta sprawa... powoli trochę....

adagio un poco...

(do Armindy)

Mia signora, io non credevo...ma lasciatemi Moja pani, nie wierzyłem..., ale
parlar. pozwól mi mówić

(do Ramiro)

La nipote, sappia lei... Siostrzenica moja, zrozum ją...

(do Armindy)

Il Contino, non vorrei...senta un poco in Hrabio, nie chcę... proszę, wysłuchaj
cortesìa... mnie, zachowajmy uprzejmość...

io dirò, nipote mia...questa è cosa da crepar. Powiem ci, że moja siostrzenica... to
łamiąca serce historia.

(do Armindy)

Lei si prenda il suo Contino, Ona pójdzie do swojego Hrabiego

(do Ramiro)

lei si sposi la nipote;

Poślubisz moją siostrzenicę;

*faccia lei quel che gli pare , lei mi lasci
d'inquietare*

Róbcie co chcecie, zostawcie mnie w
spokoju

che vergogna, che insolenza!

Co za hańba, co za bezczelność!

*È una vera impertinenza, non mi state più a
seccar.*

To prawdziwa impertynencja, nie
zawracaj mi już głowy!

(Allegro)
Podestà (dauernd bemerkt, Armida und Nemore zu beruhigen)

Don Ra-mi-ro, ich will-te sa-gen, ich will-te
Mio Padre-ne, so dir sa-le-ro, so dir sa-le-ro.

2 Oboen
3 Hörner
2 Trompeten
Streicher

Pod. 5 sa-gen, daß die Sa-che, daß die Sa-che, nur im-mer langsam. Du Ar-mi-da,
le-ro, che la co-sa, che la co-sa, a-da-gria an po-co. Mio Signo-ra.

10

Pod. 15 dich möch-lich fra-gen, dich möch-lich fra-gen, seid ver-münft-ig, hört ein Wort, seid ver-
so non cre-de-ro, so non cre-de-ro, ma la-sce-te-mi par-lar, ma la-

20

Pod. 20 nünf-tig, hört ein Wort, hört ein vor-nünf-tig Wort.
scen-te-mi par-lar, la-sce-te-mi par-lar.

(Przykład 31)

(Przykład 31) W tym fragmencie, w metrum 4/4, w tempie *Allegro*, w didaskaliach

zanotowano: „próbuję uspokoić Arminde i Ramiro”. Podesta Don Anchise komunikuje swoją opinię Ramiro. Don Anchise jako mediator cierpliwie przekonuje ich, aby przestali się kłócić. Wykonując ten fragment należy wprowadzić kontrast w barwie głosu, w zależności, do której strony zwraca się aktualnie Don Anchise, czyniąc tembr „ciemniejszym” dla Ramiro, a jaśniejszym, delikatniejszym i łagodniejszym dla jego siostrzenicy.



(Przykład 32)

(Przykład 32) W taktach 21-25, podesta Don Anchise kontynuuje swoją perswazję wobec skłóconej dwójki. Jego postawa wobec Ramiro, „moja siostrzenica jest kapryśna, wiesz”, to postawa pełna dwuznaczności, niepewności. Podobnie zwracając się do strony przeciwnej perswazja podesty nie niesie ze sobą żadnej merytorycznej rady, doprowadzając do niekończącej się kłótni między nimi.

35 (Armida und Ramiro geben zu verstehen, daß sie auf ihrem Willen bestehen)

Pod. fort, wi - re ich nur von hier fort. Don Ra-
 per, que - stas co - sa da cre - par. Mio fu-

40

45

Pod. mi - ru, ich wollte sa - gen, daß du Sa - che... nur im - mer langsam, nur im - mer
 dre - ne, so dir ve - le - so, che le co - sa... a - dagien po - co... a - da - gien

50

Pod. langsam! Du Ar - mä - da, dich möcht' ich
 po - co... Mit Si - gna - zu, so non cre-

(Przykład 33)

(Przykład 33) Don Anchise nadal powtarza to, co wcześniej wyraził odpowiednio Ramiro i Amindzie próbując ich pogodzić, ale kłótnia nie ustaje. Pomimo wysiłków sytuacja nie rozwija się w pozytywnym kierunku.

The image displays a musical score for a vocal and piano piece, divided into four systems. Each system features a vocal line (labeled 'Pod.' for Polish) and a piano accompaniment. The lyrics are in both German and Polish. Dynamic markings such as *cresc.*, *f*, *p*, and *V.O. ohne Tr.* are present throughout the score. The systems are numbered 85, 90, 95, and 100.

System 1 (Measures 85-90): The vocal line begins with 'ich nur von hier fort!' (German) and 'co - sa da cre - par.' (Polish). The piano accompaniment includes markings for *cresc.*, *f*, *p*, and *V.O. ohne Tr.*.

System 2 (Measures 90-95): The vocal line continues with 'mi - da, nur immer lang - sam!' (German) and 'gro - ra, a - da - gio - na po - co.' (Polish). The piano accompaniment includes markings for *p* and *V.O. ohne Tr.*.

System 3 (Measures 95-100): The vocal line continues with 'nis - sen... seid ver - münf - tig, hört ein Wort, seid ver - münf - tig, hört ein Wort, seid ver - re - i, que - stis é co - sa da cre - par, que - stis é co - sa da cre - par, que - stis é' (German/Polish). The piano accompaniment includes markings for *V.O. ohne Tr.*, *cresc.*, *f*, *p*, and *f*.

System 4 (Measures 100-105): The vocal line continues with 'münf - tig, hört ein Wort, seid ver - münf - tig, hört ein Wort, hört ein Wort, co - sa da cre - par, que - stis é co - sa da cre - par.' (German/Polish). The piano accompaniment includes markings for *f*, *p*, *cresc.*, and *f*.

(Przykład 34)

(Przykład 34) Trzecia próba mediacji Don Anchise. Zmiana dynamiki *f-p* w takcie 84-101, zagęszczenie i przyspieszone tempo śpiewu przekazują zbliżającą się utratę cierpliwości Don Anchise. Ostatecznie w takcie 101 Don Anchise rezygnuje z prób pogodzenia zwaśnionych stron.

103 (arrogant, arrogant) (zu Ramiro, Ramiro)

Nun, so nimm dir dei-nen Grafen, und ihr frei-est mei-ne
 Lei-zi pre-n-da ti suo Con-ti-no, lei si spo-si la Ni-

110
 Nieh-te. Tu-e ja-der nach Be-le-ben, hier wird euch nichts vor-ge-schrie-ben, Diese Ge-
 po-te, fac-cia lei qual che gli pa-re, lei un fa-ssi d'in-gate fu-re, che ser-

115
 ser-ze, dies Go-tu-e, laßt mir en-dlich mei-ne Ru-he, die Ge-schich-te
 ge-za, che in-so-len-za, è u-na ve-ra im-per-fi-nes-sa, non mi sta-te

120

(Przykład 35)

(Przykład 35) Od taktu 103, muzyczna sylwetka podesty Don Anchise zmienia się, gdy jego śpiew wpada w tempo presto i zyskuje bardzo szybki rytm. Ponownie zwraca się do Armindy i Ramiro, tylko zamiast mediować, mówi: „Możesz robić, co chcesz, ale zostaw mnie w spokoju, mam dość”. Częste zmiany dynamiki i tempa, pokazują skrajne zniesmaczenie i zmęczenie kłótnią podesty.

Mozart skomponował *La finta giardiniera* w okolicznościach, w których doświadczał ucisku ze strony arcybiskupa pod wieloma względami, zarówno finansowymi, jak i rozwoju jego talentu, ale mimo to doskonale oddał komizm roli Don Anchise. Słynny krytyk muzyczny Romain Rolland wypowiedział się o Mozarcie w następujący sposób: “Jego muzyka jest portretem życia, ale jest to życie uwielbione. Melodia, choć jest odzwierciedleniem ducha, musi podobać się duchowi, nie raniąc ciała i nie uszkadzając

słuchu. Tak więc u Mozarta muzyka jest wyrazem harmonii życia. Dotyczy to nie tylko jego oper, ale wszystkich jego dzieł. Jego muzyka, jakkolwiek by się nie wydawała, jest zawsze skierowana raczej do serca niż do intelektu i zawsze wyraża emocje lub pasję, ale nigdy pasję, która jest nieprzyjemna lub gwałtowna.”⁵⁷

⁵⁷ Romain Rolland, *Yinyue sanwen ji* (“Collected Essays on Music”), chiń. tłum Lengshuan i Dai Hong, Pekin: China Federation of Literature and Art Publishing Company (*Zhongguo wenlian chubanshe*), 1999, s. 2.

4. Charakterystyka i analiza wokalna roli Don Polidoro w operze *La finta semplice*

4.1 Kontekst twórczy

W styczniu 1768 roku Leopold Mozart, ojciec i syn, wrócili do Wiednia i spotkali się z cesarzem Józefem II⁵⁸, „który chciał, aby Wolfgang skomponował operę dla Wiednia”⁵⁹. Mozart zaczął wtedy komponować muzykę do *La finta semplice* i wiązał z tą operą wielkie nadzieje. „Tekst został napisany przez Marco Coltelliniego, florentczyka mieszkającego w Wiedniu.”⁶⁰ W czerwcu 1768 roku, po prawie pół roku pracy, Mozart ukończył „558-stronicową”⁶¹ partyturę opery. Próba generalna odbyła się w domu wiedeńskiego arystokraty, Gottfried von Swieten⁶². Opera Dworska odmówiła jednak wystawienia opery bez cesarskiego dekretu. „Rywale Mozarta rozpowszechnili plotkę, że jego opery zostały napisane w rzeczywistości przez jego ojca. Wściekły Leopold Mozart poskarżył się cesarzowi, ale bezskutecznie.”⁶³ Premiera została przełożona na czas nieokreślony, a Leopold nie miał innego wyjścia, jak zabrać syna z powrotem do Salzburga. Dzieło zostało wystawione dopiero w maju 1769 roku. Arcybiskup Sigismund von Schrattenbach⁶⁴ zorganizował wykonanie *La finta semplice* i mianował Mozarta dyrygentem dworskiej orkiestry. Było to jedyne wykonaniem tego utworu za życia Mozarta.

Obecnie *La finta semplice* nie należy do najczęściej wykonywanych oper Mozarta, ale bynajmniej nie jest to dzieło o wartości wyłącznie rozrywkowej. Opera ta daje nam dreszczyk emocji, jest tak harmonijna i świeża, ale też szlachetna i elegancka, mimo że wyszła spod ręki

⁵⁸ Josef Benedikt Anton Michael Adam (13.03.1741 – 20.02.1790) - był 43. cesarzem Cesarstwa Rzymskiego

⁵⁹ Rudolf Kloiher: *Handbuch der Oper*, Bärenreiter 2024, s 429

⁶⁰ Ibidem, s. 429

⁶¹ online, [dostęp: 2024-9-17], Dostępny w Internetcie: https://en.wikipedia.org/wiki/La_finta_semplice

⁶² Gottfried van Swieten (29.10.1733 - 29.03.1803) - Austriacki dyplomata holenderskiego pochodzenia, muzyk amator.

⁶³ Rudolf Kloiher: *Handbuch der Oper*, Bärenreiter 2024, s 429

⁶⁴ Sigismund III. Christoph von Schrattenbach (28.02.1698 - 16.12.1771) Rzymskokatolicki ksiądz i arcybiskup Salzburga

dwunastoletniego chłopca.

4.2 Streszczenie fabuły:

Fracasso, węgierski oficer i jego asystent, Simone, przebywają w domu Cassandro, bogatego właściciela posiadłości, który ma głupkowatego brata Polidoro i siostrę Giacintę. Fracasso zakochuje się w Giacincie, a Simone w jej służącej Ninettcie. Przeszkodą dla nich jest jednak to, że nie mogą się ożenić bez zgody braci Cassandro i Polidoro. Cassandro został kiedyś porzucony przez swoją prawdziwą miłość, więc teraz nienawidzi wszystkich kobiet i odbiera swojej siostrze prawo do miłości. Prostaczek Polidoro, choć tęskni za miłością, jest przerażony i boi się swojego brata.

Ninetta knuje więc małą intrygę, aby piękna siostra Fracasso, Rosina, przyjechała do posiadłości jako gość. Stara się sprawić, by obaj bracia zakochali się w niej w tym samym czasie. Cassandro nieustannie narzeka i nienawidzi kobiet, deklaruje, że go nie obchodzą i żyje zgodnie z tym przekonaniem. Jednakże wizyta Rosiny stopniowo sprawia, że obaj bracia tracą zmysły i zaczynają zabiegać o Rosinę, która w końcu przyjmuje zaloty Cassandro. Tylko głupiec Polidoro pozostaje singlem.

4.3 Aria „*Cosa ha mai la donna in dosso*”

Polidoro jest głupcem, boi się swojego brata Cassandro, ale w głębi duszy tęskni za miłością i małżeństwem. Emocje Polidoro zostają powściągnięte przez "presję" jego brata. Polidoro nigdy nie był z kobietą i przegapił najlepszy wiek na małżeństwo, więc kiedy spotkał przepiękną Rosinę, natychmiast się w niej zakochał. Jako bezpośredni wyraz tłumionych uczuć, aria ta jest naładowana emocjami, melodycznie rozedrgana i pełna ognistych uniesień. Podkreśla komediową osobowość Polidoro.

Tłumaczenie arii:

Cosa ha mai la donna indosso

Dlaczego tak bardzo lubię tę kobietę?

Che mi piace tanto

Se la guardo, in lei m'incanto

Kiedy na nią patrzę, jestem
zahipnotyzowany.

Se la tocco mi fo rosso

Gdy jej dotykam, rumienię się

e che caldo, che caldo

Jak gorąco, jak gorąco

e che caldo ella mi fa

Jak ona mnie rozgrzewa

Il malanno

Katastrofa

*Il malanno che li porti quei che sprezzan le
consorti*

Katastrofę sprowadzają na siebie ci,
którzy gardzą swymi żonami.

Carezzarla , coccolarla

Pieszcząc ją, troszcząc się o nią

Una moglie poveretta

Biedna żona

Una moglie benedetta

Błogosławiona żona.

Anche a me, per carita

Tak jak ja, na litość boską.

Aria Polidoro ma łącznie 126 taktów. Rozpoczyna się ona w *allegro* w metrum 4/4. Całość można podzielić na pięć części. Takty 1-30 to instrumentalne preludium, takty 31-61 pierwsza część śpiewana, sekcja interludium: takty 62-69, takty 70-116 druga część śpiewana, a takty 117-126 stanowią codę.

31 POLIDORO

Pol. Co - - sa ha mai - - la don - - na in - dos - so
 Was ist denn nur dran an den Frau - en,

35

Pol. che mi pia - ce tan - to, tan - to, che mi pia - ce tan - to, tan - to,
 dass ich mei - nen Kopf ver - lie - re, dass ich mei - nen Kopf ver - lie - re

(Przykład 36)

(Przykład 36) Pokazuje wewnętrzne podekscytowanie i radość Polidoro, emocje te niemal wylewają się przed jego ukochaną Rosiną - fragment “dlaczego tak bardzo lubię tę kobietę, kiedy na nią patrzę, jestem nią zafascynowany” doskonale pokazuje jego szaloną miłość do Rosiny.

The image displays a musical score for a scene from the opera 'Polidoro'. It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 43, features a vocal line for Polidoro and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Polish and German. The piano part includes dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano), and articulation like *fr* (forzando). The second system, starting at measure 47, continues the vocal and piano parts. The piano part has a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

43
Pol. Se la guar - do, in lei m'in - can - to;
Bin ter - zan - her, wenn ich sie spü - re,

47
Pol. Se la toc - co mi fo ros - so;
Der - de rot beim blo - ßen Schau - en,

(Przykład 37)

(Przykład 37) Słowa utworu: „gdy na nią patrzę, jestem nią oczarowany” są proste i szczerze. Chociaż inteligencja Polidoro nie jest wysoka, a jego zachowanie dość ekscentryczne, kiedy staje przed swoją wybranką, jego umysł wydaje się nagle otwierać, pragnienie i impuls miłości czyni go bardzo wrażliwym. Ten zamysł kompozycyjny wprowadza więcej kolorytu do postaci Polidoro. Okazuje się, że głupcy mogą być bardzo żywiołowi w obliczu miłości. Jest to również jeden z ważniejszych elementów komizmu Polidoro.

70 POLIDORO

Pol. Il mal - an - no, il mal - an - no che li
in der Höl - le, in der Höl - le soll'n sie

Ob, Viol.

74

Pol. por - ti, quei che sprezzan
schmach - ten, al - le, die ein

Viol. *f* *fp* *fp* Ob, Viol. *fp*

77

Pol. le con - sor - ti. Ca - rez -
Weib der - ach - ten! Sie zu

Viol.

(Przykład 38)

(Przykład 38) Polidoro nie tylko wyraża swoją miłość do Rosiny, ale także odrazę do ludzi, którzy mają uprzedzenia wobec kobiet. Jest to wyraz pewnej dozy "prawości", który pokazuje prawdziwą naturę Polidoro, czyniąc w ten sposób postać bardziej pełną i wielowymiarową. Jak pokazano w taktach 70-78, Polidoro śpiewa: „*Il malanno che li porti quei che sprezzan le consorti*” – (tłum. katastrofa spada na tych, którzy gardzą swoimi żonami). Słowa te skierowane do ludzi takich jak Cassandro, są wyrazem buntu Polidoro przeciwko uciskowi brata.

87

Pol. u - - - na - mo - - - gie, po - - - ve - ret - ta,
 ei - - - ne - Frau, die ich he - geh - re,

91

Pol. U - - - na - mo - - - gie, be - - - ne - det - ta,
 so - - - ein Schatz - - - chen, ja, das wü - re

Viol. p f Ob. f

(Przykład 39)

Polidoro jest w swoim życiu od zawsze pogardzany i za sprawą swojej natury “nie kwalifikuje się”, aby cieszyć się radością miłości i małżeńskiej rozkoszy, więc jest bardzo przygnębiony i zgorzkniały. Podczas wykonywania tej arii Polidoro jest oderwany od tych negatywnych emocji, z jednej strony zwracając się do swojej ulubienicy Rosiny z ogromnym uwielbieniem, a z drugiej strony wyrażając swój stosunek do kobiet. Pragnie on, aby mężczyźni mogli kochać i litować się nad kobietami. Jak pokazuje (Przykład 39), w taktach 87-94 „Pieszcząc ją, opiekuj się nią, biedną żoną, błogosławioną żoną”, świadczy o ogromnym zaangażowaniu i głębokich emocjach Polidoro.

*“Komedia jest negatywnym estetycznym odbiciem fenomenów, które mimo, że utraciły swoją rzeczywistość i wartość w określonych okolicznościach powiązań i konfliktów społecznych, ale jednocześnie wydają się sobie rozsądne i wartościowe, lub wykorzystują iluzję racjonalności i wartości, aby ukryć istotę nieracjonalności i bezwartościowości, która jest wewnętrznie sprzeczna i absurdalnie irracjonalna.”*⁶⁵

4.4 Aria „Sposa cara, sposa bella”

Kiedy Polidoro odbył wymagane wizyty, wysłał listy i podarował prezenty, sądzi, że w końcu może poślubić Rosinę, ale Rosina mówi, że to nie wystarczy. W tym miejscu pojawia się pijany Cassandro. W celu eskalacji konfliktu między dwoma braćmi, Rosina twierdzi, że obaj bracia będą jej mężami. W obliczu tak absurdalnej odpowiedzi Cassandro bszta Rosinę za jej głupotę, ta zaczyna udawać, że płacze, a naiwny Polidoro zaczyna śpiewać arię na pocieszenie.

⁶⁵ Ke Hanlin, *Mei de xingtaixue* (“Morfologia piękna”), Guangzhou: Zhongshan University Press (*Zhongshan daxue chubanshe*), 2008, s. 380.

Tłumaczenie arii:

<i>Sposa care, sposa bella</i>	Najdroższa, najpiękniejsza żono,
<i>Per pietà, deh non piangete</i>	Na miłość boską, nie płacz.
<i>E se voi bevuto avete</i>	Jeśli piłeś
<i>Poveretto, andate in letto</i>	biedactwo, idź do łóżka
<i>Ne la state a molestar</i>	Zostaw ją w spokoju
<i>Piano, piano ch'io burlavo</i>	Delikatnie, delikatnie, żartuję.
<i>State in là, che vi son schiavo</i>	Jestem twoim niewolnikiem
<i>Quanto a me, tutto v'è lecito Bastonatemi, accoppatemi</i>	Jeśli chodzi o mnie, bij mnie, zabij
<i>Ma mia moglie,</i>	Ale mojej żony
<i>No signor Non l'avete da toccar</i>	Nie, jej nie dotykaj

Pod względem ogólnej struktury aria ta doskonale ukazuje czułość Polidoro wobec Rosiny, jego obawę przed bratem i pragnienie miłości. „Utwór ten ukazuje młodzieńczy styl Mozarta.”⁶⁶ Aria liczy w sumie 125 taktów, utrzymana jest w tonacji G-dur, trzy części mają kolejno tempo *Adagio* oraz metrum 4/4 takty (1-16) (66-75); *Allegretto* i 3/8 takty (17-46) (76-105); oraz *Moderato* i 2/4 takty (47-65) (106-125).

⁶⁶ online1, [dostęp: 2024-5-20], Dostępny w Internecie: <https://www.npr.org/2007/06/29/11488099/mozarts-la-finta-semplice>

The musical score is for the aria 'Sposa cara, sposa bella' from 'The Barber of Seville'. It is in 4/4 time and marked 'Adagio'. The score begins with a piano introduction featuring strings and woodwinds (Oboe, Cor Anglais, Archi, Fagotto ad lib.). The tempo is marked 'Adagio'. The key signature has one sharp (F#). The score is written for Polidoro (Pol.) and includes piano accompaniment. The lyrics are in Italian and German.

Adagio

Viol. *mf* (pizz.) *p*

Oboi
Corni
Archi
Fagotto
ad lib.

4 POLIDORO (a Rosina) (zu Rosina)

Spo-sa ca-ra, spo-sa
Mei-ne Teu-re, mei-ne

(pizz.) Viol.
Vn.

8

Pol. bel-la, per pie-tà, deh non pian-ge-te, per pie-tà, per pie-
Schö-ne, seid so gut, hört auf zu we-nen, seid so gut, seid so

(Przykład 41)

(Przykład 41) W pierwszej części tej arii Aria posiada bardzo krótkie preludium (takty 1-6), a melodia wkracza do utworu bardzo powoli. W taktach 6-16 Polidoro śpiewa w tonie zwierzenia: „*Sposa cara, sposa bella* (Droga panno młoda, piękna panno młoda), *Per pieta, deh non piangete* (Na litość boską, nie płacz)”. Ekspresja ukazuje prawdziwą miłość, którą można opisać jako bezwarunkową i inspirującą, podkreślając czułość serca Polidoro i nadając emocjonalny ton całej kompozycji. Ta część śpiewana jest z silnym lirycznym zabarwieniem. We fragmencie tym występuje ogromny kontrast między podstępem Rosiny, a dobrodusznym zauroczeniem Polidoro, co stanowi również ważny rys komediowy postaci Polidoro.

Allegretto
(a Cassandro)
(zu Cassandro)

17

Pol. *E se voi be-vu-to a vo-te, po-ve-ret-to, an-da-te in let-to, nè la*
Da ist trun-ken, will mir schei-nen, da-rum geh so-fort zu Bet-te, mach dich

Ob., Viol. Viol. Ob. Viol. Ob.

22

Pol. *sta-te a mo-le-siar, nè la sta-te a mo-le-siar, nè la sta-te a mo-le-*
je nicht an sie he-ran, mach dich nicht an sie he-ran, mach dich nicht an sie he-

Viol.

(Przykład 42)

(Przykład 42) Tempo i metrum zmieniły się z *adagio* 4/4 na *allegretto* 3/8. W taktach(17-26) Polidoro śpiewa: „Jeśli piłeś, idź do łóżka, zostaw ją w spokoju”, pokazując swoją „silną” stronę. Rytmiczne szesnastki pojawiają się wielokrotnie, co pokazuje, że Polidoro jest w tym momencie jeszcze bardziej poruszony, chcąc zmusić brata do odejścia.

27 (Cassandro venendogli addosso bruttamente)
(Cassandro nähert sich ihm drohend)

Pol. - star - Pia - no, pia - no, ch'io bur -
- ran! Nur ge - mach, komm nicht in

30 - la - vo, ch'io bur - la - vo; sta-te in la, che vi son schia - vo, sta-te in
Hil - ze, nicht in Hil - ze, denn ich mach - te doch nur Wit - ze, denn ich

34 la, che vi son schia - vo.
mach - te doch nur Wit - ze!

(Przykład 43)

(Przykład 43) Różnorodność charakterologiczna jest ważną cechą komicznych ról Mozarta. Znajduje to odzwierciedlenie w taktach(28-35). Kiedy Cassandro zbliża się groźnie, "silna" strona Polidoro zanika w strachu i bezradności wobec brata. Polidoro śpiewa : „*Piano, piano ch'io burlavo* (Delikatnie, delikatnie, żartuję.), *State in la, che vi son schiavo* (jestem twoim niewolnikiem)” .

37
Pol. *Quan-to a me, tut-to v'è le-ci-to, tut-to v'è*
Zu-er mit mir, da kannst du al-les tun, da kannst du

40
Pol. *le-ci-to, tut-to v'è le-ci-to; Ba-sto-na-te-mi, ac-cop-*
al-les tun, da kannst du al-les tun; so ter-prüg-le mich und miss-

43
Pol. *-pa-te-mi ba-sto-na-te-mi, ac-cop-pa-te-mi, ac-cop-pa-te-mi,*
-hand-le mich, so ter-prüg-le mich und miss-hand-le mich, und miss-hand-le mich!

(Przykład 44)

(Przykład 44) Śpiew Polidoro w taktach 37-46 pokazuje, że jest on “gotów oddać wszystko” swojej kochance. Skoczny i uduchowiony charakter tej melodii, pięć g₂ z rzędu, służy wzmocnieniu ekspresyjności linii melodycznej.

47 Moderato

Pol. ma mia mo - glie, ma mia mo - glie, no si -
 Doch mel - ne Gat - tin, mei - ne Gat - tin, Bru - der -

p Archi cresc. f p Tutti

51

Pol. - gnor, non l'a - ve - te da toc - car, no,
 - herz, nein, die rührst du mir nicht an, nein,

f p f p f p

(Przykład 45)

(Przykład 45) Polidoro kontynuuje “wyładowywanie” swoich uczuć na bracie, śpiewając “*Ma mia moglie* (ale mojej żony), *No signor, non l'avete da tocar* (jej nie waż się tknąć)”, wyrażając w ten sposób swoją “zaborczość” wobec Rosiny. Jego żona nie może być dotykana przez nikogo innego. Zwłaszcza w taktach 51-54 śpiew Polidoro jest pełen pasji, ale jednocześnie zawiera w sobie nutę błagania i melancholii, przedstawiając bardzo pełny obraz świata wewnętrznego Polidoro.

114 *f*

Pol. *f*

no, non l'a - ve - te - da toc - car, non l'a -
 nein, nein, die rührst du mir nicht an, nein, die

117 (parte)
 (geht ab)

Pol. - ve - te da toc - car, non l'a - ve - te da toc - car, [non]
 rührst du mir nicht an, nein, die rührst du mir nicht an.

221

(Przykład 46)

(Przykład 46) W taktach 114-120. muzyka charakteryzuje się gęstą fakturą i fluktuacjami rytmu. Od #f1 do g2, mamy dwa kolejne interwały nony, pokazujące determinację Polidoro w obronie swojej ukochanej.

5. Porównanie wybranych ról tenorów buffo

5.1 Zestawienie liczby arii

Tenorowe role *buffo* w operach W.A. Mozarta

ROLE	<i>„La finta semplice”</i>	<i>„La finta giardiniera”</i>	<i>„Die Entführung aus dem Serail”</i>	<i>„Zaide”</i>
	Don Polidoro	Don Anchise	Pedrillo	Soliman
Liczba arii	2	3	2	2

ROLE	<i>„Le nozze di Figaro”</i>	<i>„Die Zauberflöte”</i>		
	Don Basilio	Monostatos		
Liczba arii	1	1		

Tenorowe role *buffo* w operach G. Pucciniego

ROLE	<i>„Madam Butterfly”</i>	<i>„Il tabarro”</i>	<i>„Tosca”</i>	<i>„Turandot”</i>
	Goro	Tinca	Spoletta	Pang/Pong
Liczba arii	0	0	0	0

Inne tenorowe role *buffo*

ROLE	„Eugene Onegin”	„Die Meistersinger von Nürnberg”	„Der Rosenkavalier”	„Les contes d'Hoffmann”
	P. Czajkowski	R.Wagner	R.Strauss	J.Offenbach
	Triquet	David	Valzacchi	Andrès
Liczba arii	1	1	1	1

ROLE	„Carmen”	„Falstaff”	„La Forza del destino”	„Mignon”
	G.Bizet	G.Verdi	G.Verdi	A.Thomas
	Remendado i Dancaire	Bardolfo	Trabuco	Laerte
Liczba arii	0	0	0	0

Aria jest wokalną sekcją solową o charakterze liryczno-dramatycznym, „z płynną i raczej swobodną muzyką o wirtuozowskim charakterze, najczęściej stanowiącą samodzielny występ postaci wyrażający jej osobiste przeżycia i emocje”⁶⁷. Aria stawia śpiewakowi wysokie wymagania w aspekcie emocji, wykonania scenicznego i techniki wokalne. Większość arii z uwagi na ich kompletną strukturę i piękne brzmienie może być śpiewana samodzielnie w ramach recitali koncertowych.

Don Anchise i Don Polidoro należą do ról tenorów *buffo* z wczesnego okresu twórczości Mozarta, natomiast Don Basilio - do okresu późniejszego. Porównanie tych ról pokazuje, że we wczesnych operach Mozarta występuje więcej arii przeznaczonych dla tenorów *buffo* niż w utworach okresu późniejszego; w szczególności w późnym dziele *Le nozze di Figaro* jest tylko jedna aria przeznaczona dla tenora *buffo*.

W porównaniu z innymi kompozytorami role tenorowe *buffo* Mozarta charakteryzowały się większą liczbą arii, a także większym udziałem arii w operze.

⁶⁷ Qian Yuan, Lin Hua, *An Introduction to Opera*, Shanghai Music Publishing House 2014, s.151

5.2 Porównanie wizerunków postaci

Role *buffo* często pojawiają się jako drugoplanowe postacie mające na celu katalizowanie dramatycznego konfliktu pomiędzy bohaterami opery, generując przy tym komizm. Twórcy operowi mają tendencję do przedstawiania pewnej abnormalności postaci komediowej poprzez dramatyczny konflikt, realizowany poprzez serię szyderstw, niestosowności, dysharmonii i innych nedorzeczných zachowań.

Tego rodzaju postacie komediowe nie są napisane z myślą o normach lub zwyczajach realnego społeczeństwa. Ich pojawienie się na scenie wywołuje wśród ludzi śmiech za sprawą ich nieprzystającego do konwencji charakteru. Ten typ postaci komediowej jest ogólnie przedstawiany jako głupi, niegodny, pozbawiony uczciwości i wartości etycznych, ze względu na wypaczone koncepcje moralne oraz wygląd, który stoi w sprzeczności z normami ładu publicznego i dobrymi zwyczajami.

5.2.1 Don Basilio – siewca plotek, mąciciel, dręczyciel słabszych obawiający się silniejszych od siebie.

W „*Le nozze di Figaro*” pojawia się postać wicherzyciela Don Basilio, który lubi rozsiewać plotki o innych. Znajduje on uciechę w opowiadaniu rzeczy, które przysporzą innym kłopotów. W tercecie jednak, po pojawieniu się wściekłego Hrabiego, Basilio jest wyraźnie przerażony, co kontrastuje z jego wcześniejszym samozadowoleniem. Tętniąca muzyka pokazuje wewnętrzne zamieszanie i niepokój Don Basilio, a kiedy zdarzenia przybierają niekorzystny dla Don Basilio obrót, na jaw wychodzi jego prawdziwa natura i kontynuuje on rozsiewanie plotek, wciągając innych bohaterów w konflikty.

Oprócz podstawowego ataku na pozostałości feudalistycznej ideologii w osobie Hrabiego Almavivy, sztuka ukazuje również życiowe refleksje nauczyciela muzyki Don Basilio, które wynikają zarówno ze złowrogiego otoczenia zewnętrznego, jak i z jego cech charakteru. Sprawia to, że charakterystyka tej postaci jest niezwykle złożona. Don Basilio doświadczył wielu rzeczy, a w swojej arii w humorystyczny i zabawny sposób wyklada własną filozofię życiową. „Tego rodzaju głęboka refleksja nie tylko wzmacnia przedstawiony przez autora portret postaci, ale także pobudza widzów do świadomej oceny i analizy ówczesnego środowiska społecznego. Można powiedzieć, że ten proces refleksji jest nie tylko

bezpośrednią reakcją na prawdziwe życie ludzi i rzeczywiste idee, ale także kpina i krytyką słabości i niedociągnięć ludzkiej natury w jej ówczesnej formie. W tej operze Mozartowi udziela się humorystyczny i ironizujący klimat twórczości Beaumarchais, dzięki czemu publiczność jest w stanie poprzez poszczególne sytuacje i postaci w operze uzyskać globalny obraz sytuacji społecznej tamtego okresu, jednocześnie dobrze się bawiąc.”⁶⁸

5.2.2 Lubieżny, egoistyczny Don Anchise

W „*La finta giardiniera*” podesta Don Anchise, szlachcic i władca, ma znaczącą pozycję społeczną, ale mimo to robi wiele absurdalnych i zabawnych rzeczy. W swojej pierwszej arii - „*Dentro il mio petto io sento*”, wyraża swoją miłość do pięknej ogrodniczki w nieskrępowany sposób. Muzyka podskakuje radośnie, tempo jest bardzo dynamiczne, aria ta wyznacza charakter postaci Don Anchise. Aria odznacza się również bardzo silnym napięciem dramaturgicznym, jest bardzo zróżnicowana wokalnie, od początkowego szaleńczego okazywania uczuć do przerywającego je hałasu. Koloryt głosu jest raz to euforyczny, a innym razem nerwowy. Ta wszechstronność wokalna znacznie wzmacnia komediowy charakter roli Don Anchise w sztuce. Kiedy Don Anchise dowiaduje się, że jego siostrzenica zamierza poślubić „mordercę”, jego postawa zmienia się, a wraz z nią charakter muzyki. Druga aria, „*Una damina, una nipote*”, odgrywa bardzo ważną rolę w ogólnym planie opery, ponieważ wyraża egoizm Don Anchise, który jest jego kolejną negatywną cechą. Polega on na tym, że podesta uważa, że jeśli nie zapobiegnie zaręczynom swojej siostrzenicy z „mordercą”, będzie to katastrofa dla jego własnej reputacji. Nie myśli przy tym zbyt wiele o kłopotach, w jakie wpadnie jego siostrzenica, ale raczej koncentruje się na rachunku osobistych korzyści i strat.

5.2.3 Głupi, tchórzliwy i naiwny Don Polidoro

Don Polidoro jest upośledzony umysłowo, co czyni go szczególnie bezbronnym. Jest postacią drugoplanową, pozostającą w cieniu brata, którego nieustannie się boi, a gdy pojawia się Rosina, kobieta od razu wywołuje w nim pożądanie. Radosna melodia i rytm arii „*Cosa ha*

⁶⁸ Huang Qing, *The Initial study on the artistic features of an opera of Mozart-The Marriage of Figaro*, rozprawa magisterska, 2004, Fujian Normal University s.55

mai la donna in dosso” wyraża podekscytowanie i poryw serca Don Polidoro do poślubienia Rosiny. Jego bunt przeciwko bratu jest jedynie chwilowy, gdyż w drugiej arii Don Polidoro z czułością pociesza Rosinę, która udaje, że płacze, a następnie błagalnym tonem prosi brata, by nie skrzywdził jego „żony”. Przez całą sztukę partie wokalne Don Polidoro dotyczą Rosiny. Obraz postaci ukazany w ariach jest na wskroś szlachetny, ale jego przeznaczeniem nie jest poślubienie Rosiny, której fabuła wyznacza inną „misję”.

5.3 Analiza z perspektywy wokalne

Analiza wspomnianych trzech ról ujawnia, że żaden z utworów Mozarta dla tenorów buffo nie ma bardzo wysokiego zakresu; rola Don Basilio ma zakres $b_1 - b_2$, Don Anchise $d_1 - g_2$, a Don Polidoro $e_1 - b_2$. Melodia jest przeważnie pogodna i ożywiona, niezbyt liryczna, często jednak zbliża się do punktu zmiany rejestrów tenora i nie da się jej odpowiednio wykonać bez dobrej techniki wokalne.

Pierwsza trudność dotyczy strefy zmiany rejestrów. Punkt zmiany rejestrów tenora *buffo* u Mozarta znajduje się pomiędzy $f_2 - g_2$. Odnosi się on do przejścia głosu w trakcie śpiewu z rejestru głosu średniego-niskiego do rejestru głosu wysokiego. Zmiana rejestru jest fizjologicznym zjawiskiem przejścia od niższego do wyższego zakresu głosu, przy czym emisja ze swobodnej staje się wtedy bardziej wysiłkowa, a głos może stać się przy tym wręcz krzyczący, zacinać się, wydobywać się z trudem, fałszować.

W aspekcie barwy, tenor buffo jest raczej nietypowy, ponieważ nie jest ograniczony do stałej barwy, ale przyjmuje szereg różnych kolorów. U Don Basilio mamy do czynienia z jasną, ostrą barwą, u Don Anchise z żywiołową, ekscytującą, pełną, zaś u Don Polidoro z ciepłą, łagodną, i miękką

5.4 Analiza porównawcza materiałów audiowizualnych

5.4.1 Francis Egerton w roli Don Basilio

Francis Egerton urodził się 14 lipca 1930 r. w Limerick w zachodniej Irlandii i po odbyciu służby wojskowej jako mechanik rozpoczął z miłości do śpiewu karierę wokalną. Pracował w wielu teatrach operowych z wielkimi śpiewakami i dyrygentami, takimi jak Renato Bruson, Leo Nucci, Plácido Domingo, José Carreras, Zubin Mehta i wielu innych.

W 1980 roku pojawił się w roli Monostatos w operze Mozarta *Die Zauberflöte* wystawionej w *Glyndebourne*(Dyrygent: Andrew Davis)

1982 Opera Verdiego *Falstaff* z Renato Brusonem i Leo Nuccim w *Covent Garden Royal Opera House* (Dyrygent: Brian Large)

W 1991 roku pojawił się w roli Le Remendado w operze Bizet *Carmen* wystawionej w *Covent Garden Royal Opera House* (Dyrygent: Zubin Mehta)

W 1993 roku pojawił się w roli Don Basilio w operze Mozarta *Le Nozze di Figaro* wystawionej w *Theatre du Chatelet Paris* (Dyrygent: John Eliot Gardiner)

1994 *Carmen* Bizeta z Plácido Domingo w *Covent Garden Royal Opera House*; reż. Jacques Delacôte.

W 1996 roku pojawił się w roli Le Comte w operze Offenbach *Belle Vivette* wystawionej w *English National Opera* (Dyrygent: James Holmes)

w 1997 roku pojawił się w roli Spoletta w operze Pucciniego *Tosca* wystawionej w *Covent Garden Royal Opera House* (Dyrygent: Edward Downes)

W 1998 roku pojawił się w roli Bardolfo w operze Verdiego *Falstaff* wystawionej w *Teatro Lirico di Cagliari* (Dyrygent: John Eliot Gardiner)

W 1999 roku pojawił się w roli Goro w operze Pucciniego *Madama Butterfly* wystawionej w *LA Opera* (Dyrygent: Marco Guidarini)

W 2001 roku pojawił się w roli Bardolfo w operze Verdiego *Falstaff* wystawionej w *Theatre du Châtelet* (Dyrygent: John Eliot Gardiner)

W 2006 roku pojawił się w roli Don Curzio w operze Mozarta *Le nozze di Figaro* wystawionej w *Covent Garden Royal Opera House* (Dyrygent: David Syrus)

Francis Egerton, skupiający się na rolach komediowych, na pytanie reportera o to, czy kiedykolwiek marzył o zastąpieniu Placido Domingo w roli Don José w Carmen, odpowiedział:

“Nigdy o tym nie marzyłem. Tak, przez lata myślałem, że jestem lepszy, niż sądzono. Ale kiedy masz 160 cm wzrostu, łysiejesz i masz całą resztę, zaczynasz w nieco niekorzystnej sytuacji. Jeśli masz ponad 185 cm wzrostu, czarne kręcone włosy, jesteś przystojny i szczupły, to już dwie trzecie sukcesu. Przy najlepszych chęciach na świecie, nigdy nie będę wyglądał jak Domingo.”⁶⁹

Jak więc widać wygląd i budowa ciała są bardzo istotne dla bycia dobrym śpiewakiem komediowym.

Czas wystawienia: 1993	Dyrygent: John Eliot Gardiner
Miejsce: Theatre du Chatelet Paris	Don Basilio: Francis Egerton
Orkiestra: The English Baroque Soloists	Habia : Rodney Gilfry
Chór: The Monteverdo Choir	Hrabina: Martin Pelto Hillevi
Reżyser: Olivier Mille	Susanna: Alison Hagley
Scenografia: Rudy Sabounghy	Figaro: Terfel Bryn
Kostiumy: Patrick Lebreton	Cherubino: Stephen Pamela Helen
	Doctor Bartolo: Carlos Feller
	Don Curzio: Francis Egerton
	Marcellina: Susan McCulloch
	Barbarina: Constanze Backes
	Antonio: Julian Clarkson
Link do materiału video ⁷⁰	

Jasny, lekki głos Francis Egertona bardzo dobrze pasuje do komicznego profilu Basilio, a sam śpiewak z postury jest bardzo szczupły i niski, co kontrastuje z portretem wysokiego Hrabiego w wykonaniu Rodneya Gilfry'ego.⁷¹ Kontrast na scenie w obiektywny sposób pokazuje przepaść między panem a sługą pod względem statusu i przynależności klasowej.

⁶⁹ Mark Pappenheim, *OPERA / A nice little earner: Francis Egerton falls short of opera's lead roles by at least six inches. But he still gets to sing with the big boys*, The Independent (1994.10.05)

⁷⁰ *Le Nozze Di Figaro - Cosa Sento*, <https://youtu.be/43Tyq4JEkWQ?si=p4YWzhrzt0PRdsRt>, dostęp: 2024.11.13

⁷¹ Rodney Gilfry - amerykański śpiewak, baryton, ur. 11 marca 1959 r. w Stanach Zjednoczonych.

Jego wspaniały występ w tercecie *Cosa sento tosto andate* czyni tę rolę jeszcze bardziej zabawną. Don Basilio nie ma odwagi stanąć twarzą w twarz wobec Hrabiego, ale ukrywa się daleko za drzwiami. Widząc zemdloną Zuzannę podbiega by ją wesprzeć, korzystając z okazji do fizycznego kontaktu. Nie zapomina też pocałować Zuzanny w rękę. Gdy Basilio rozsiewa plotki, jego zadowolona z siebie i uśmiechnięta mimika sprawia, że potęguje się obraz Basilio jako lubieżnika i mąciciela.

5.4.2 Enrico Facini w roli Don Basilio

Enrico Facini to włoski tenor aktualnie związany z berlińskim Universität der Künste, który zadebiutował w Rieti we Włoszech rolą Hrabiego Almaviva w *Il barbiere di Siviglia*, a jego doświadczenie sceniczne obejmuje m.in.:

W 1988 roku pojawił się w operze Rossiniego *Il signor Bruschino* wystawionej w ***Teatro Comunale di Bologna*** (Dyrygent: Maurizio Benini)

W 1996 roku pojawił się w roli Pang w operze Pucciniego *Turandot* wystawionej w ***Companions Opera*** (Dyrygent: Roberto Paternosto)

2000 Wystąpił w ***Teatro Carlo Felice*** w operze Beethovena *Fidelio* w reżyserii Rinaldo Alessandrini.

2000 wystąpił na ***Rossini Opera Festival*** w operze Rossiniego *La scala di seta* z dyrygentem Rinaldo Alessandrini

W 2001 roku pojawił się w roli Dott. Cajus w operze Verdiego *Falstaff* wystawionej w ***Wiener Staatsoper*** (Dyrygent: Lorin Varencove)

W 2002 roku pojawił się w roli Fiorentino w operze Verdiego *Macbeth* wystawionej w ***Fondazione del Teatro del Maggio Musicale*** (Dyrygent: Julia Jones)

W 2003 roku pojawił się w roli Roderigo w operze Verdiego *Otello* wystawionej w ***Festival del Maggio Musicale Fiorentino*** (Dyrygent: Zubin Mehta)

W 2004 roku pojawił się w roli Ein Tanzmeister w operze Strauss *Ariadne auf Naxos* wystawionej w ***Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste*** (Dyrygent: Stefan Anton Reck)

W 2004 roku pojawił się w roli Don Basilio w operze Mozarta *Le nozze di Figaro* wystawionej w ***Theatre des Champs-Elysees*** (Dyrygent: Rene Jacobs)

W 2004 roku pojawił się w roli Augustina Mosera w operze Richard Wagner *Die Meistersinger von Nürnberg* wystawionej w ***Festival del Maggio Musicale Fiorentino*** (Dyrygent: Zubin Mehta)

W 2012 roku pojawił się w roli Ser Toldo Berardengo w operze Zandonai *Francesca da Rimini* wystawionej w ***Opéra de Monte-Carlo*** (Dyrygent: Gianluigi Gelmetti)

Czas wystawienia: 2004 Miejsce: Theatre du Chatelet Paris Orkiestra: Concerto Koln Chór : Choeur du Theatre des champs-Elysees Reżyser: Jean-Louis Martinoty Scenografia: Hans Schavernoch Kostiumy: Sylvie De Segonzac	Dyrygent: Rene Jacobs Don Basilio: Enrico Facini Count : Piero Spagnoli Countess:Annette Dash Susanna:Rosemary Joshua Figaro: Luca Pisaroni Cherubino: Angelika Kirchschrager Doctor Bartolo: Antonio Abete Don Curzio: Serge Goubioud Mare Ilina: Sophie Pondjiclis Barbarina: Paulette Courtin Antonio: Alessandro Svab
Link do materiału video ⁷²	

Byłem pod wrażeniem wspaniałych klasycznych kostiumów w tej wersji, a wokalnie i aktorsko Antonio Abete jako Don Basilio to mój ulubiony wykonawca tej roli. Na szczególną uwagę zasługują aria *In quegl'anni, in cui val poco*, w której w stonowany sposób kontroluje dynamikę śpiewu z recytatywnym tonem w pierwszej części. (Przykład 1) W taktach 36-37, O figlio caro!, śpiewa falsetem o oktawę wyżej naśladując „boginię spokoju”, pokazując komiczny efekt jednej postaci grającej jednocześnie dwie role. W drugiej części pojawia się więcej gry aktorskiej. Abete używa swojego płaszcza jako „oślej skóry”, aby zobrazować treść arii. Kiedy pada ulewny deszcz, podnosi ubranie ponad głowę, aby osłonić się przed deszczem, a następnie naciąga je na siebie odstrasżając „dzikie bestie”. W tym czasie Luca Pisaroni⁷³, grający Bartolo, wciela się w rolę „bestii” i wyglądając na zakłopotanego, macha ręką w przód i w tył, aby zademonstrować nieprzyjemny zapach

⁷² *Le nozze di Figaro*; "In quegl'anni, in cui val poco", https://youtu.be/rsXIInnGmbbg?si=ZS_Xvv3rG-Nv8oOt, dostęp: 2024.11.13

⁷³ Luca Pisaroni -włoski śpiewak, bas-baryton, ur. 1975 r. w Włoszech

emanujący z „oślejskiej skóry”, dzięki czemu obaj aktorzy doskonale ze sobą współpracują, tworząc świetny efekt komiczny.

Aria ta jest usuwana w wielu inscenizacjach. Uważam jednak, że dzieje się to ze szkodą dla wspaniałej partytury W.A. Mozarta.



(Przykład 1)

5.4.3 Carlo Allemano w roli Don Anchise

„Carlo Allemano urodził się w Turynie we Włoszech.”⁷⁴ Dzieła z okresu baroku i klasycyzmu zawsze odgrywały ważną rolę w jego karierze. Zasłynął on jako znakomity interpretator Mozarta. Występował w prestiżowych teatrach operowych na całym świecie, w tym m.in.:

W 1994 roku pojawił się w roli Don Basilio i Don Curzio w operze Mozarta *Le nozze di Figaro* wystawionej w **Fondazione Teatro Comunale di Ferrara** (Dyrygent: Claudio Abbado)

W 1997 roku pojawił się w roli Belmonte w operze Mozarta *Die Entführung aus dem Serail* wystawionej w **Glyndebourne Opera House** (Dyrygent: Richard Farnes)

W 1997 roku pojawił się w roli Don Basilio w operze Mozarta *Le nozze di Figaro* wystawionej w **Teatro alla Scala** (Dyrygent: **Ricardo Muti**)

W 1999 roku pojawił się w roli Tito w operze Mozarta *La clemenza di Tito* wystawionej w **Glyndebourne Opera House** (Dyrygent: Kenneth Montgomery)

W 2002 roku pojawił się w roli Helenus w operze Berlioz *Les Troyens à Carthage* wystawionej w **Festival del Maggio Musicale Fiorentino** (Dyrygent: Zubin Mehta)

W 2003 roku pojawił się w roli Tamino w operze Mozarta *Die Zauberflöte* wystawionej w **Opéra Nice Côte d'Azur** (Dyrygent: Marco Guidarini)

W 2007 roku pojawił się w roli Osroe w operze Pergolesi *Adriano in Siria* wystawionej w **Festival Pergolesi Spontini** (Dyrygent: Ottavio Dantone)

W 2013 roku pojawił się w roli Grimoaldo w operze Händel *Rodelinda* wystawionej w **Opera Krakowska** (Dyrygent: Jan Tomasz Adamus)

W 2014 roku pojawił się w roli Don Anchise w operze Mozarta *La finta giardiniera* wystawionej w **Opéra de Lille** (Dyrygent: Emmanuelle Haim)

W 2022 roku pojawił się w roli **Clistene** w operze Pergolesi *Lolimpiade* wystawionej w **Opernhaus Zürich** (Dyrygent: Ottavio Dantone)

⁷⁴ online!, [dostęp: 2024-11-12], Dostępny w Internetcie: <https://www.uia.no/om-uia/ansatte/carlova/>

Czas wystawienia: 2014	Dyrygent: Emmanuelle Haim
Miejsce: Opera de Lille	Don Anchise: Carlo Allemano
Orkiestra: Lille Opera Orchestra	Belfiore: Enea Scala
Reżyser: David Lescot	Violante/Sandrina: Erin Morley
Scenografia: Alwyne De Dardel	Arminda: Marie-Adeline Henry
Kostiumy: Sylvette Dequest	Ramiro: Marie-Claude Chappuis
Oświetlenie: Joël Hourbeigt	Serpetta: Maria-Virginia Savastano
	Roberto/Nardo: Nikolay Borchev
Link do materiału video ⁷⁵	

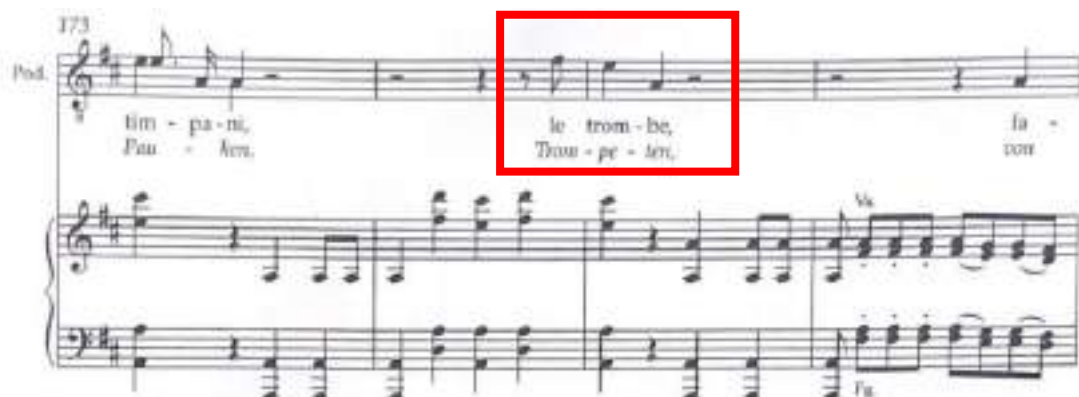
Inscenizacja w *Opera de Lille* jest współczesną wersją *La finta giardiniera*. Portret Don Anchise w wykonaniu Carlo Allemano, który w momencie pojawienia się na scenie odpowiadał wiekiem postaci w sztuce, zrobił na mnie wrażenie. Jego mroczniejszy ton i masywna sylwetka dodają również komizmu tej postaci. Sportowy strój aktora tworzy jednak z nim dysonans, sugerując widzom, że jest to postać lekka i zwiewna. Ta nieścisłość ma również efekt komediowy, co potwierdza spostrzeżenie Yves Delage w *Revue du Mois*, że „aby coś było komiczne, musi istnieć dysonans między przyczyną a skutkiem” ⁷⁶

W arii „*Dentro il mio petto io sento*” śpiewak używa wielu ruchów ciała, aby wyrazić instrumenty, które słyszy: flet, klarnet, skrzypce, kotły i trąbka. (Przykład 2), w takcie 174-175 wykonawca prawie krzyczy, a od taktu 176 jego ciało porusza się miarowo tam i z powrotem. Wraz z postępującym *crescendo* zakres kołysania staje się coraz większy, a śpiew przybiera na dynamice, co ma na celu bardziej obrazowe ukazanie narastającego

⁷⁵ *La finta giardiniera*, Mozart, <https://youtu.be/rq1nJiVkd00?si=yx5XxRebKf8pl0Lx>, dostęp: 2024.11.13

⁷⁶ cyt. za: Henri Bergson, *Xiao - lun hua ji de yisi* („Śmiech. Esej o komizmie”), chiń, tłum. Xu Jizeng. Pekin: China Theatre Press (*Zhongguo xiju chubanshe*), 1980, s. 123

stanu szaleństwa, w jakim znajduje się w tym momencie Don Anchise. Ze względu na powtórzenie melodii i tekstu, takty 44-105 arii zostały usunięte z tej wersji.



(Przykład 2).

Arię „*Mio padrone io dir volevo*”, która zgodnie z partyturą jest w tym momencie partią solową Don Anchise, reżyser zaaranżował tak, że Arminda i Ramiro kłócą się bezgłośnie z boku, co dobrze sprawdza się w tworzeniu chaotycznej i hałaśliwej atmosfery.

W arii, Carlo Allemano śpiewa części ***Presto*** z wielkim gniewem, podkreślając charakter Don Anchise, który jest w tym czasie w stanie wzburzenia. Ze względu na powtarzające się tekst i melodię w tej wersji usunięto takty 124-139h arii.

5.4.4 Stuart Kale w roli Don Anchise

Stuart Kale urodził się w Glamorgan w Walii w 1944 roku i studiował śpiew operowy w Guildhall School of Music & Drama. W swojej kilkudziesięcioletniej karierze operowej występował w wielu rolach i współpracował z wieloma znakomitymi dyrygentami w szerokim spektrum inscenizacji, w tym m.in.

W 1988 roku pojawił się w roli Don Anchise w operze Mozarta *La finta giardiniera* wystawionej w ***Drottningholms Slottsteater*** (Dyrygent: Arnold Östman)

W 1989 roku pojawił się w roli Tambourmajor w operze Berga *Wozzeck* wystawionej w ***Teatro Regio di Torino*** (Dyrygent: Christian Thielemann)

W 1990 roku pojawił się w roli Hauptmanna w operze Berga *Wozzeck* wystawionej w ***San Francisco Opera*** (Dyrygent: Friedemann Layer)

W 1999 roku pojawił się w roli Hauptmanna w operze Berga *Wozzeck* wystawionej w ***Opernhaus Zürich*** (Dyrygent: Christoph von Dohnányi)

W 2000 roku pojawił się w roli Lord Arturo Bucklaw w operze Donizettiego *Lucia di Lammermoor* wystawionej w ***Teatro Lirico di Cagliari*** (Dyrygent: Gérard Korsten)

W 2001 roku pojawił się w roli Dott. Cajusa w operze Verdiego *Falstaff* wystawionej w ***English National Opera*** (Dyrygent: Paul Daniel)

W 2004 roku pojawił się w roli The Schoolmaster w operze Tchaikowskiego *Cherevichki* wystawionej w ***Garsington Opera*** (Dyrygent: Elgar Howarth)

W 2004 roku pojawił się w roli Egisto w operze Strauss *Elektra* wystawionej w ***Teatro dell'Opera di Roma*** (Dyrygent: Will Humburg)

W 2006 roku pojawił się w roli Don Basilio w operze Mozarta *Le nozze di Figaro* wystawionej w ***English National Opera*** (Dyrygent: André de Ridder)

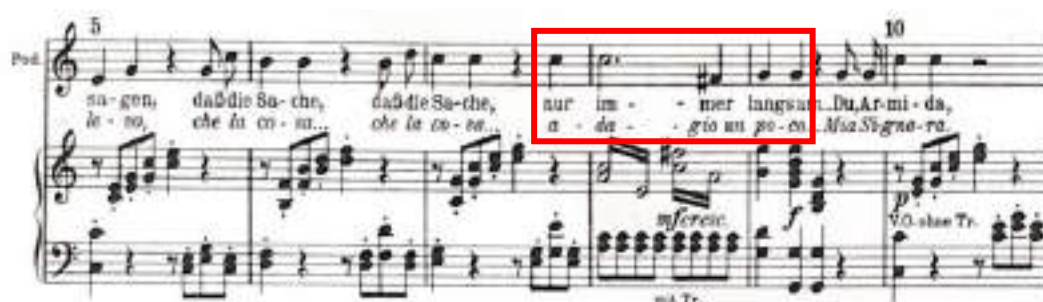
W 2010 roku pojawił się w roli Spoletty w operze Pucciniego *Tosca* wystawionej w ***Grange Park Opera*** (Dyrygent: Gianluca Marcianò)

W 2012 roku pojawił się w roli Arbace w operze Mozarta *Idomeneo* wystawionej w ***Grange Park Opera*** (Dyrygent: Nicholas Kraemer)

W 2013 roku pojawił się w roli Triqueta w operze Tchaikowskiego *Yevgeny Onegin* wystawionej w ***Grange Park Opera*** (Dyrygent: Martyn Brabbins)

Czas wystawienia: 1988 Miejsce: Drottningholms Slottsteater Orkiestra: Drottningholm Theatre Orchestra Reżyser: Göran Järvefelt	Dyrygent: Arnold Östman Don Anhise: Stuart Kale Belfiore: Richard Croft Violante/Sandrina: Britt-Marie Aruhn Arminda: Eva Pilat Ramiro: Annika Skoglund Serpetta: Ann Christine Biel Roberto/Nardo: Petteri Salomaa
Link do materiału video ⁷⁷	

Jest to wykonanie konserwatywne, zainscenizowane w sposób bliski stylowi XVIII wieku. Stuart Kale jako Don Anchise jest perfekcyjny pod względem zmian barwy głosu i aktorstwa. Najbardziej widoczne jest to w arii z III aktu *Mio padrone io dir volevo* (Przykład 3), gdzie zaczyna śpiewać jasnym tonem, ale następnie dochodząc do *adagio* w ósmym takcie zmienia ton na ciemniejszy. Reżyser oddaje w ten sposób jego niechęć do Armindy. W następnych taktach śpiewak powraca do słodkiego i jasnego dźwięku, potęgując komizm sytuacji.



(Przykład 3)

⁷⁷ Mozart *La finta giardiniera*, https://youtu.be/INle-jj1vYo?si=AlxdPYmtfoA_R5DO, dostęp: 2024.11.13

W części **Presto** Stuart Kale śpiewa w bardzo „bezradnym” i „błagalnym” nastroju i specyficznym „płaczącym głosem” , co jest całkowitym przeciwieństwem interpretacji Carlo Allemano. Wersja ta także usuwa takty 139a-139h arii ze względu na powtórzenie tekstu i melodii.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 67 and ends at measure 70. The second system starts at measure 71 and ends at measure 74. The vocal line is marked 'Pod.' and the piano accompaniment is marked 'P.'. The lyrics are in Italian and Polish. The piano accompaniment features a prominent, repetitive rhythmic pattern in the right hand, which is marked 'cresc.' and 'f'.

(Przykład 4)

W wielu innych wykonaniach aria „*Dentro il mio petto io sento*” została okrojona ze względu na powtórzenie melodii i tekstu, jednak Stuart Kale tego nie zrobił, co jest rzadkością. Zamiast tego wprowadził zmiany w melodii, aby uniknąć efektu znużenia słuchacza ciągłymi powtórzeniami i wzmocnić efekt komediowy. (Przykład 4.)

W sekcji **presto**, w taktach 174-175, używa tego samego stylu śpiewu co Carlo Allemano, „prawie krzycząc”, aby podkreślić szaleńczy stan Don Anchise.

5.4.5 Matthias Klink w roli Don Polidoro

Matthias Klink urodził się w 1969 roku w Waiblingen w Niemczech. Ukończył studia woklane w Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart pod kierunkiem Luisy Bosabalán⁷⁸. Następnie kontynuował studia na Indiana University School of Music Bloomington/USA, gdzie otrzymał nagrodę Franza Völke⁷⁹. Kariera Matthiasa Klinka była bardzo zróżnicowana i obejmowała m.in.

w 1999 roku pojawił się w roli Rinuccio w operze Pucciniego *Gianni Schicchi* wystawionej w **Oper Köln** (Dyrygent: Rico Sacconi)

w 1999 roku pojawił się w roli Ernesto w operze Donizettiego *Don Pasquale* wystawionej w **Hessisches Staatstheater Wiesbaden** (Dyrygent: Enrico Dovico)

w 2000 roku pojawił się w roli Arbace w operze Mozarta *Idomeneo* wystawionej w **Salzburg Festival** (Dyrygent: Michael Gielen)

w 2002 roku pojawił się w roli Tamino w operze Mozarta *Die Zauberflöte* wystawionej w **Schwetzingen SWR Festspiele** (Dyrygent: Thomas Hengelbrock)

w 2003 roku pojawił się w roli Don Ottavio w operze Mozarta *Don Giovanni* wystawionej w **Komische Oper Berlin** (Dyrygent: Jin Wang)

w 2006 roku pojawił się w roli Pulcherio w operze Mozarta *Lo sposo deluso* wystawionej w **Salzburg Festival** (Dyrygent: Michael Hofstetter)

w 2009 roku pojawił się w roli Lucio Silla w operze Mozarta *Lucio Silla* wystawionej w **Stuttgart Opera** (Dyrygent: Sébastien Rouland)

w 2011 roku pojawił się w roli Alfredo w operze Verdiego *La Traviata* wystawionej w **Oper Köln** (Dyrygent: Markus Poschner)

w 2019 roku pojawił się w roli Mao Zedong w operze Johna Adamsa⁸⁰ *Nixon in China*⁸¹ wystawionej w **Stuttgart Opera** (Dyrygent: André de Ridder)

⁷⁸ Francuska sopranistka, ur. 24 marca 1936 r. w Marsylii, Francja, zm. 6 maja 1998 r. w Stuttgarcie, Niemcy.

⁷⁹ Nagroda muzyczna, przyznawana przez Neu-Isenburg od 1989 r. i we współpracy z Staatstheater Mainz od 2014 r., jest wręczana co pięć lat trzem młodym tenorom. Jej nazwa pochodzi od nazwiska urodzonego w Neu-Isenburgu tenora (Franz Völker).

⁸⁰ Amerykański kompozytor i reżyser operowy (15.02.1947)

⁸¹ Premiera w Huston Grand Opera, USA, 1987.

Czas wystawienia: 2006	Dyrygent: Michael Hofstetter
Miejsce: Salzburg Austria	Don Polidoro: Matthias Klink
Orkiestra: Orkiestra Kameralna z Salzburga	Don Cassandro: Josef Wagner
Reżyser: Joachim Schlömer	Rosina: Anna Tenta
Scenografia: Jens Kilianl	Fracasso: Jeremy Ovenden
Kostiumy: Jens Kilianl	Simone: Miljenko Turk
Oświetlenie: David Finn	Giacinta: Marina Comparato
	Ninetta: Silvia Moi
Link do materiału video ⁸²	

Zarówno w kostiumach aktorów w tej nowoczesnej produkcji, jak i w kolorystyce sceny, dominuje biel, prostota i czystość, podobnie jak w muzycznym stylu Mozarta.

Aby publiczność mogła lepiej zrozumieć treść opery, w tej wersji reżyser umieścił ubraną na żółto postać, która wprowadza publiczność w treść i tło każdej roli przed jej zaśpiewaniem, a także uczestniczy w przedstawieniu scenicznym.

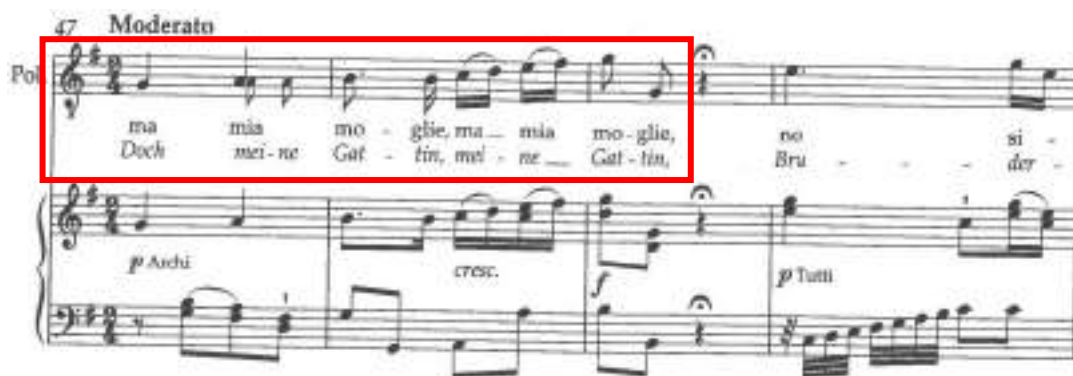
Matthias Klink swoim przytępieniem spojrzeniem i sztywnymi ruchami dobrze przedstawia głupotę Polidoro w arii *Cosa ha mai la donna indosso*. Przy pierwszym zdaniu („*Cosa mai*”) wykonawca rysuje literę „S” prawą i lewą ręką w lustrzanym odbiciu, co opisuje sylwetkę Rosiny i dlaczego pociąga ona Polidoro.

Podczas interludium następującego po 61. takcie arii, zakochany Polidoro (Matthias

⁸² Mozart - *La Finta Semplice* - (Salzburg Festival 2006), <https://youtu.be/JDhGuZ-KrE0?si=Kb09K6xPq5VwvA7c>,

Klink) mdleje z rozkoszy, następnie Josef Wagner⁸³ (Cassandro) kopie go, co powoduje starcie tych dwóch postaci. W takcie 75. Matthias Klink śpiewa do Josefa Wagnera z bardzo groźnym spojrzeniem „sprowadzają na siebie ci, którzy gardzą swoimi żonami” - to idealne połączenie aktorstwa i tekstu.

W arii „*Sposa cara sposa bella*” śpiewa on fragmenty odnoszące się do Rosiny bardzo lirycznym i ciepłym tonem. (Przykład 5) (takty 47-49). To właśnie odróżnia postać Polidoro od pozostałych dwóch postaci komediowych (Don Basilio i Don Anchise). Im głębsze emocje towarzyszą mu podczas śpiewania, tym bardziej komediowy jest jego styl muzyczny. Na przykład w takcie 87 boi się on swojego brata Cassandro, który ciągnie go na kolana za ucho. W tym momencie strach i bunt przeplatają się na jego twarzy. Wzmacnia to komediowy wizerunek postaci.



(Przykład 5)

⁸³ Josef Wagner: Austriacki śpiewak, baryton.

5.4.6 Gabriel Arce w roli Don Polidoro

„Gabriel Arce urodził się w Argentynie, a obecnie mieszka w Hiszpanii.”⁸⁴ Studiował śpiew operowy na Universidad Nacional De San Juan, a następnie kontynuował studia śpiewu operowego pod kierunkiem tenora Mario Diaza⁸⁵ na Uniwersytecie Mozarteum w Salzburgu od 2016 roku. Specjalizuje się w lirycznych rolach tenorowych i występował w wielu krajach, a także na festiwalach operowych, w tym między innymi:

W 2019 roku pojawił się w roli Don Polidoro w operze Mozarta *La finta semplice* wystawionej w **Mozarteum Salzburg** (Dyrygent: Ruben Hawer)

W 2019 roku pojawił się w roli Hoffmana w operze Offenbacha wystawionej w **Mozarteum Salzburg** (Dyrygent: Ruben Hawer)

W 2021 roku pojawił się w roli Alfredo w operze Verdiego *La Traviata* wystawionej w **Schloss Amerang** (Dyrygent: Stefano Seghedoni)

W 2022 roku pojawił się w roli Fausta w operze Gounod *Faust* wystawionej w **State Opera Stara Zagora** (Dyrygent: Ivailo Krinchev)

W 2022 roku pojawił się w roli Rodolfo w operze Pucciniego *La Bohème* wystawionej w **Oper im Berg Festival** (Dyrygent: Stefano Seghedoni)

W 2023 w spółpraca z *Turecką Narodową Orkiestrą Młodzieżowej Filharmonii* jako partia tenorowa 9. Sinfonie in d-Moll op. 125 Beethovena (IX Symfonia);

W 2023 roku pojawił się w roli Rodolfo w operze Pucciniego *La Bohème* wystawionej w **Singus Music S.L** (Dyrygent: Rafael Albiñana)

W 2023 roku pojawił się w roli Pinkerton w operze Pucciniego *Madama Butterfly* wystawionej w **Solti State Opera Stara Zagora** (Dyrygent: Uros Ugarkovic)

W 2024 roku pojawił się w roli Rodolfo w operze Pucciniego *La Bohème* wystawionej w **Opera di Ermanno Fasano** (Dyrygent: Gianmaria Fantato Pontini)

W 2024 roku pojawił się w roli Don Ottavio w operze Mozarta *Don Giovanni* wystawionej w **Palermo Classica** (Dyrygent: Roberto Beltrán-Zavala)

⁸⁴ onlinel, [dostęp: 2024-11-15], Dostępny w Internecie: <https://sonoartists.com/artists/gabriel-arce>

⁸⁵ Mario Diaza: Chilijski śpiewak tenorowy

Czas wystawienia: 03.05.2018	Dyrygent: Gernot Sahler
Miejsce: Salzburg Austria	Don Polidoro: Gabriel Arce
Orkiestra: Kammerorchester der	Don Cassandro: Daniel Weiler
Universität Mozarteum Salzburg	Rosina: Himani Grundström
Reżyser: Alexander von Pfeil	Fracasso: Johannes Hubmer
Scenografia: Malte Krasting	Simone: Konstantin Riedl
Oświetlenie: David Finn	Giacinta: Katrin Heles
	Ninetta: Paula Sophie Bohnet
Link do materiału video ⁸⁶	

Jest to również nowoczesna inscenizacja, z bardzo swobodnymi kostiumami śpiewaków. W uwerturze arii „*Sposa cara sposa bella*” Gabriel Arce odpędza Cassandro (Daniela Weiler), po czym wraca do Rosiny i śpiewa arię swoim lirycznym głosem, podczas gdy Daniel Weiler⁸⁷ bogactwem ruchów przedstawia pijaństwo Cassandro.

⁸⁶ Mozart - *La Finta Semplice* - (Mozarteum Salzburg), <https://youtu.be/plzuEgwPEPI?si=Y9AtssQZp4LoKvGg>

⁸⁷ Daniel Weiler: Niemiecki śpiewak, baryton.



(Przykład 6)

Gdy aria przechodzi do taktu 26, Daniel Weiler próbuje go udusić, a Gabriel Arce prezentuje charakterystykę Polidoro jako strachliwego i podporządkowanego swojemu bratu Cassandro. (Przykład 6.) Kiedy aria osiąga takt 105, zmienia wysokość melodii na wysokie d3, pokazując determinację Polidoro, by oddać wszystko za Rosinę, nawet swoje życie. Pokazana jest zmiana między tchórzostwem a odwagą w charakterze Polidoro.

6. Analiza recytatywów i pozostałych fragmentów nie zawartych w nagranych dziele

6.1 Recytatyw

Recytatyw (*recitativo*) jest jedną z części składowych opery. Recytatyw w operze przybiera formę deklamacji, zbliżonej do naturalnej mowy z jej zmianami wysokości dźwięku. Monologowe lub dialogowe partie recytatywu są wykorzystywane do wyrażenia relacji między postaciami i postępu fabuły, a wysokość dźwięku i rytm są zbliżone do sposobu wypowiedzi w utworze dramatycznym. Partie recytatywne mogą uczestniczyć w postępie fabuły utworu, aby wyjaśnić relacje między postaciami, a niekiedy także odgrywać rolę w tworzeniu nastroju i przygotowaniu psychologicznego kontekstu dla późniejszych arii, stanowią również często łącznik pomiędzy ariami.

Recytatyw można podzielić na dwa rodzaje:

Recitativo secco

Jest to forma recytatywu powszechnie stosowana we włoskojęzycznych operach z XVII i XVIII wieku. Partie *recitativo secco* mają formę prozy, są odpowiednikiem dialogu w sztuce teatralnej. Jego rytm jest szybki i dynamiczny, wykorzystuje głównie melodyczne repetycje, z bardzo niewielkimi zmianami wysokości dźwięku, a pod względem strukturalnym nie występuje w nim cykliczność, kontrast, powtórzenie czy inne reguły kompozycyjne. *Recitativo secco* jest bardzo często używane we włoskojęzycznych operach skomponowanych przez Mozarta. Role Don Basilio, Don Anchise i Don Polidoro zawierają *recitativo secco*, ale różnią się liczbą i czasem trwania recytatywów oraz ich rejestrem. Rola Don Basilio ma mniej recytatywów i są one krótsze, od f1 do #f2; rola Don Anchise ma dużą liczbę recytatywów i są one bardzo długie, mieszczących się w zakresie od e1 do g2; Don Polidoro ma również dużą liczbę recytatywów. Zakres wynosi od e1 do g2. Styl i forma recytatywu tych trzech postaci są bardzo jednolite i podobne do siebie.

Recitativo accompagnato

Ponieważ *recitativo secco* wykorzystuje klawesyn jako akompaniament basso continuo, trudno jest wyważyć głośność tego instrumentu względem orkiestry. Poszukiwania estetyczne jednostki w brzmieniu orkiestry doprowadziły więc do stopniowego wykorzystywania przez kompozytorów akompaniamentu orkiestrowego i wyłonienia się formy *recitativo accompagnato*.

Recitativo accompagnato doskonale eksponuje ekspresyjną funkcję orkiestry, polegającą na oddawaniu atmosfery, stabilizowaniu tempa, sugerowaniu zachowań postaci i potęgowaniu dramaturgicznego napięcia. „W operach Mozarta najważniejsze arie są często poprzedzane *recitativo accompagnato*, aby dodać im wagi”.⁸⁸

Dla uzupełnienia należy dodać, że w niemieckim *singspiel* recytatyw nie występuje. Zamiast tego mamy do czynienia z czystą mową, bez jakiegokolwiek instrumentacji.

6.2 Sceny zbiorowe:

Ze względu na to, że trudno było znaleźć potrzebną ilość wykonawców, nie nagrałem partii finałowych ani *introduzione*. Równocześnie jednak uważam, że istotne jest dokonanie odpowiedniej analizy muzycznej tych fragmentów, gdyż pozwala to na głębsze zrozumienie każdej z postaci z szerszej perspektywy.

6.2.1 Finał II aktu „Wesela Figara”:

Tłumaczenie tekstu Don Basilio z finału aktu II:

Voi signor, che giusto siete,

Wszyscy cicho!

Ci dovete or ascoltare.

Ja sprawę rozsądzę.

Io, com'uom al mondo cognito,

Jako człowiek światowy

Vengo qui per testimonio

Przybywam, żeby zeznać,

Del promesso matrimonio

Że on obiecał ją poślubić

Con prestanza di danar.

W zamian za pożyczkę.

Che bel colpo, che bel caso!

Piękny cios, piękny przypadek!

⁸⁸ Wikipedia, „*Recitativo accompagnato*”, https://it.wikipedia.org/wiki/Recitativo#Recitativo_accompagnato [dostęp: 2025-1-24]

È cresciuto a tutti il naso,

Zwycięstwo jest w zasięgu ręki.

Qualche Nume a noi propizio Qui li (ci) ha fatti

Jakieś łaskawe bóstwo

capitar.

Musiało ich/nas tutaj sprowadzić!

W finale drugiego aktu pojawia się również partia Basilia *Voi signor, che giusto siete.* Kiedy Hrabia otrzymuje anonim informujący, że Hrabina ma zamiar spotkać się z innym mężczyzną, przybywa w pośpiechu i odkrywa, że „kochankiem” ukrywającym się w pokoju Hrabiny jest Zuzanna i właśnie wtedy, gdy cała intryga wydaje się być pomyślnie rozwiązana, wkracza nieświadomy niczego Figaro, co komplikuje sytuację. W końcu przybywają Basilio, Bartola i Marcelina, żądając, aby Figaro i Marcelina pobrali się, co sprawia, że i tak już chaotyczna scena staje się jeszcze bardziej zagmatwana.

The image shows a musical score snippet from 'The Marriage of Figaro'. The top system features Basilio's aria with lyrics in Italian and German. The bottom system shows Sussanna's entrance and Basilio's response. The score includes vocal lines for Basilio and Sussanna, and piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro' and the key signature is one flat. The page number 70 is visible.

Basilio.
schei - don - heit! Ich er - schreine hier als Zeuge, denn bei solchen Ehestands -
gia - di - cur! In com nom al mondo cogu - fo ren - go qui per te - sti -

Sussanna u. Gräfin. 70
Seh man doch nur die drei
Son tre mal - ti, son tre
Basilio.
klagen weisen Rat nicht zu ver - sagen, fordert Pflicht und Menschlich - keit. Seh man
mondo del pro - mes - so mat - ri - monio con pre - stan - za di de - nar. Son tre

(Przykład 1)

(Przykład 1) W taktach 65-71 Basilio oświadcza, że Figaro obiecał poślubić Marcelinę w zamian za pożyczkę pieniężną, śpiewając tę partię w sekwencji szybkich ósemek, aby stworzyć napięcie i popchnąć rozwój wydarzeń w coraz większy chaos.

6.2.2 Final IV aktu „Wesela Figara”:

Tłumaczenie tekstu Don Basilio z finału aktu IV:

Cosa avvenne?

Son stordito, sbalordito.

Non mi par che ciò sia ver!

Madama

Perdono, perdono!

Oh cielo, che veggio!

Deliro! vaneggio!

Che creder non so?

Ah tutti contenti

Saremo così.

Questo giorno di tormenti,

Di capricci e di follia,

In contenti e in allegria

Solo amor può terminar.

Sposi, amici, al ballo, al gioco,

Alle mine date foco,

Ed al suon di lieta marcia

Corriam tutti a festeggiar!

Co się stało?

Jestem zdumiony i ogłupiały,

Nie wierzę że to prawda.

Hrabino

Wybacz, wybacz!

O nieba! Co widzę!

Oszalałem! Zwariowałem!

Nie wierzę własnym oczom.

Ach, wszystkich nas wreszcie

Szczęście czeka.

Ten dzień cierpień,

Kaprysów i szaleństw,

Szczęściem i radością

Tylko miłość może zakończyć.

Kochankowie, przyjaciele, tańczmy!

Weselmy się!

Zapalmy fajerwerki

I przy dźwiękach radosnego marsza

Pójdźmy świętować.

W finale IV aktu pojawia się również niewielki fragment Basilia *Gente gente all'armi all'armi*. Kiedy Figaro zaczyna gorączkowo i głośno wyrażać swoją miłość do „Hrabiny” (w rzeczywistości Zuzanny), rozwścieczony Hrabia natychmiast zapomina o swoim pierwotnym celu. Wzywa wszystkich donośnym głosem, aby ośmieszyć swoją żonę i prosi wszystkich dworzan, aby przyszli i byli świadkami jej niewierności.

224 Basilio, Curzio. 21

sotto voce

Basilio, Curzio. *sotto voce*

Welch ein Auf-rühr! welch ein To-ben! Nein, das kann nicht mög-lich
Son stor-di-to, sba-lor-di-to! non mi par che ciò sia

Ant. *sotto voce*

Basilio, Curzio. *sotto voce*

Welch ein Auf-rühr! welch ein To-ben! Nein, das kann nicht mög-lich
Son stor-di-to, sba-lor-di-to! non mi par che ciò sia

Figaro, *sotto voce*

Welch ein Auf-rühr! welch ein To-ben! Schö-ner kann kein Spaß wohl
Son stor-di-ti, sba-lor-di-ti! o che so-na, che pia-

Viol.

Quart.

(Przykład 2)

(Przykład 2) W taktach 18-24 Basilio i inni, którzy usłyszeli wieści, są zaskoczeni szaleńczym zachowaniem Hrabiego i pytają: „Co się stało?”. Ostatecznie Hrabia, który dowiaduje się prawdy, przeprosza Hrabinę i otrzymuje od niej przebaczenie, a opera kończy się zgodnym chórem głosów wszystkich postaci.

6.2.3 Introduzione I aktu „La finta giardiniera”:

Tłumaczenie tekstu Don Anchise z *Introduzione*:

SANDRINA, SERPETTA, RAMIRO, IL SANDRINA, SERPETTA, RAMIRO,
PODESTÀ, NARDO PODESTA, NARDO

Che lieto giorno,

Cóż za szczęśliwy dzień

Che contentezza,

Jakie zadowolenie

Qui d'ogn'intorno spira allegrezza;

Wszędzie wokół panuje radość;

Amor qui giubila, brillando va.

Miłość tutaj się raduje, błyszczy.

IL PODESTÀ

PODESTA

Il cor mi balza per il piacere,

Moje serce bije z radości

Tra suoni e canti dovrò godere:

Pieśni i muzyka odurzają mnie

Sandrina amabile pur mia sarà.

Urocza Sandrina będzie moja.

Via sollevatevi, Sandrina mia.

Rozchmurz się, moja Sandrino.

Non so lasciarla ch'è troppo bella.

Nie mogę jej zostawić. Jest taka piękna!

Jest taka piękna!

SANDRINA, SERPETTA, RAMIRO, IL SANDRINA, SERPETTA, RAMIRO,
PODESTÀ, NARDO PODESTA, NARDO

Che lieto giorno,

Cóż za szczęśliwy dzień

Che contentezza,

Jakie zadowolenie

Qui d'ogn'intorno spira allegrezza;

Wszędzie wokół panuje radość;

Amor qui giubila, brillando va.

Miłość tutaj się raduje, błyszczy.

116

Poc.

-de-re, do-vo gö-de-m: San-dri-na a-ma-bi-le
 -güt-zen, soll mich er-göt-zen: Nur für San-dri-nen mein

120

Poc.

pur mia sa-rà, San-dri-na a-ma-bi-le
 Herz ist le-nuht, nur für San-dri-nen mein

124 SANDRINA

San.

So-na in-le-li-ce, son-ven-tu-ra-ba,
 Ach, wel-che Schwestern drückt mei-ne Se-le,

Poc.

pur mia sa-rà, (21)
 Herz ist le-nuht.

Oh

(Przykład 3.)

Wszyscy są szczęśliwi i chwają ten piękny dzień, ale radość wszystkich z wyjątkiem Don Anchise jest udawana; cierpienie Sandriny wynika z szalonego i niekończącego się starania Don Anchise o nią, ból Nardo wynika z lekceważenia jego miłości przez Serpettę, smutek Ramiro wynika z porzucenia go przez Arminde. Tylko Don Anchise jest naprawdę szczęśliwy (takty 118 - 125.) Don Anchise śpiewa o swoim szczęściu, ponieważ piękna Sandrina wkrótce stanie się jego kobietą. Nuty z kropką w partii wokalne, zaczynające się od szesnastki i kończące na ósemce, obrazowo oddają radość Don Anchise w tej chwili.

6.2.4 Final I aktu „La finta giardiniera”:

Tłumaczenie tekstu Don Anchise z finału aktu I:

Che silenzio! fan lunari.

Questa scena che vuol dire?

Via Sandrina, rispondete,

Miei signori, perchè tacete?

Su parlate, cosa c'è?

Non intendo, non capisco.

Ma la cosa non va schietta,

Non è liscia per mia fè!

Ah che gira il mio cervello,

Va balzando qua e là.

Che tratto è questo, che stravaganza,

Senza rispetto, senza creanza

Lasciarmi solo com'un ridicolo!

Li mando tutti al diavolo,

Metto da parte il grado, il titolo,

Il nepotismo, la nobiltà.

E dove sono... la gelosia...

Saziati pur, sorte tiranna.

Ecco burlato, ecco tradito

Un uomo celebre, un Podestà.

Or or vedremo, lo scopriremo

E chi mentisce la pagherà.

Lo vedo, ah maledetta,

La voglio subissar.

Co za cisza! Jak banda szaleńców.

Co to ma znaczyć?

Dalej Sandrina, odpowiedz mi.

Dlaczego wszyscy milczycie?

Mów do mnie. Co się dzieje?

Nie rozumiem. Jestem całkowicie zdezorientowany.

Coś jest nie w porządku.

Myślę, że dzieje się coś podejrzanego.

Kręci mi się w głowie.

Odbija się tu i tam.

Co to za zachowanie? Coż za ekstrawagancja!

Bez szacunku, uprzejmości...

Zostawić mnie samego na pośmiewisko!

Wyślę ich wszystkich do piekła,

Do diabła z tym wszystkim!

Nie ma znaczenia, czy to nepotyzm, czy szlachectwo.

A gdzie oni są... zazdrość...

O losie, kpij ze mnie, ile chcesz.

Wyśmiewany, zdradzony

Sławny człowiek, Podesta.

Teraz zobaczymy, dowiemy się

A ten, kto kłamie, zapłaci.

Widziałem to! Przeklęta dziewczyna.

Ujarmię ją.

Rispondete!

Che si dice, che si fa?

Giardiniera semplicetta!

Su godete, cari amanti.

Scenda amor colla sua face

Ed accenda il vostro cor.

Voglio esiliarti, Donnetta ingrata.

Powiedz coś!

Cóż powiedzieć? Co począć?

Prosta ogrodniczka!

Bawcie się dobrze, drodzy kochankowie.

Niech miłość zstąpi na was,

Rozpali wasze serca

Wygnam cię, niegodna kobieto.

W finale aktu I Sandrina, po tym, jak dowiaduje się, że Hrabia zamierza poślubić Arminę, mdleje pod wpływem szoku i smutku, a Hrabia przybiega, aby odkryć, że omdlała na ziemi kobieta w rzeczywistości jest kochanką, która miała być wcześniej przez niego zabita i wpada w osłupienie. Arminda wraca do ogrodu z lekarstwem, a Ramiro, który się do niej zalecał, również przybywa zaalarmowany tylko po to, by znaleźć Hrabiego i „ogrodniczkę” w czułym uścisku. Wszyscy zastygają w bezruchu, nie mogąc wydusić z siebie słowa. W tym momencie rozchochocona Serpetta donosi Don Anchise, że Hrabia całuje się z Sandriną w ogrodzie. Wściekły Don Anchise pędzi do ogrodu, tylko po to, by zobaczyć Hrabiego błagającego ją o przebaczenie powodu wyrzutów sumienia. Arminda jest zazdrosna, a Don Anchise, rozwścieczony, przeklina obu mężczyzn.

112 IL PODESTÀ

Vcl. Che si len-zio! fan lu-na-ri. Que-sta sce-na che vuol di-re? que-sta sce-na che vuol di-re? Via San- -len-zio! nicht für et - ze hier Ka-len-der? Hast du

114

Vcl. di-re, que-sta sce-na che vuol di-re? Via San- -len-zio! nicht für et - ze hier Ka-len-der? Hast du

(Przykład 4)

(Przykład 4.) Kiedy Don Anchise przybywa i widzi, że wszyscy zastygli w miejscu, śpiewa z zaskoczeniem: „*Questa scena che vuol dire?* (Co to ma znaczyć?)”, a powtarzające się ósemki i szesnastki w partii wokalne odzwierciedlają jego zagubienie.

The image shows a musical score for a scene titled "Allegro IL FUDESTÀ". It consists of two systems of music. The first system starts at measure 135 and features a vocal line (labeled "Fed.") and a piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics "Chi trat - to è que - sto, che sta - va - gan - za." and "Wo ist die Ehr - furcht, die wir ge - bil - det?". The piano part has dynamic markings *f* and *p*. The second system starts at measure 140 and continues the vocal and piano parts. The vocal line contains the lyrics "sen - za ri - spet - to, sen - za cre - den - za la - sciar - mi so - lo co - m'un ri - reich, des Hoch - ge - st, der al - les re - gie - ret, lässt von hier ab - hen wie ei - nen". The piano part continues with dynamic markings *p* and *f*.

(Przykład 5)

(Przykład 5.) Do taktu 135 nikt nie udziela odpowiedzi na powtarzające się pytania Don Anchise. W tym punkcie tonacja zmienia się z Es-dur na D-dur, metrum natomiast z 4/4 na 6/8. Don Anchise śpiewa „Co to za zachowanie? Coż za ekstrawagancja! Bez szacunku, uprzejmości... Zostaw mnie samego na pośmiewisko!” W tym momencie nieustanne przejścia między mocną i słabą dynamiką, a także prędkie ósemki charakteryzują jego gniewny temperament.

6.2.5 Final II aktu „La finta giardiniera”:

Tłumaczenie tekstu Don Anchise z finału aktu II:

*Camminando così al buio
Benchè vada a passo lento,
Vo' inciampando ogni momento
E dovrò precipitar.
Chi s'avanza?
Che sussurro, che rumore,
E nemmen posso scappar.
Siete voi Sandrina mia?
Che piacere, che contento,
L'ho saputa (saputo) ritrovar.
Vien più gente.
Via, partiamo.
Ah vien meno il cor nel seno
E più reggere non sa.
La nipote??
Che sorpresa inaspettata,
Ah di noi che mai sarà!
Bravi davvero l'abbiamo fatta.
Né la potremo più rimediar.*

(a Sandrina)

*Ah, donna barbara, ingrato core,

Già nel mio seno l'ira si desta.*

Idąc w ciemności,
Chociaż poruszam się powoli
Co i rusz potykam się
I będę musiał upaść
Kto idzie?
Co to za szept, co za hałas,
Nie mogę uciec
Czy to moja Sandrina?
Co za przyjemność, co za szczęście,
Znalazłem ją
Nadchodzą
Ruszajmy
Moje serce tego dłużej nie wytrzyma.
W końcu umrę.
Moja siostrzenica??
Co za niespodzianka
Ach, co z nami będzie!
Zaiste, dobrze uczyniliśmy.
Teraz nie będziemy w stanie temu
zaradzić.

(do Sandriny)

O barbarzyńska kobieto, niewdzięczne
serce
Gniew narasa w mojej piersi.

*Ah che di stizza, di rabbia fremo,
E il cor mi sento tutto avvampar.*

(al Contino)

*Mio signore, una parola, Un duello di pistola ,
Favorisca d'accettar.*

*Non posso più reprimere. Lo sdegno ed il furor.
Ma che, voi delirate*

SERPETTA, ARMINDA, IL PODESTÀ, NARDO

*Usciti son di sesto, Sono impazziti già.
Che caso funesto, Che gran frenesia;
Più strana pazzia. Chi mai può trovar.*

Drzę z gniewu i wściekłości,
a moje serce całe płonie.

(do Hrabiego)

Czcigodny panie, mam coś do
powiedzenia. Musi pan przyjąć wyzwanie
na pojedynek na pistolety.

Nie mogę dłużej powstrzymywać gniewu.
Dlaczego jesteś zdezorientowany?

SERPETTA, ARMINDA, PODESTA,
NARDO

Oni już oszaleli.
Co za fatalny przypadek, co za szal;
Kto mógłby znaleźć bardziej oburzające
szaleństwo niż to?

55

San. -ven - to, Che pia-ce - re, che con - ten - to, l'ho sa-pu - to ri - tro -
 ru - lig. Wel-che Freu-de, welch Ent - zü - cken, was ich such - te, ist nun

Ser. Che pia-ce - re, che con - ten - to, l'ho sa-pu - to ri - tro -
 Wel-che Freu-de, welch Ent - zü - cken, was ich such - te, ist nun

Arm. Che pia-ce - re, che con - ten - to, l'ho sa-pu - to ri - tro -
 Wel-che Freu-de, welch Ent - zü - cken, was ich such - te, ist nun

Con. IL CONTINO
 Che pia-ce - re, che con - ten - to, l'ho sa-
 Wel-che Freu-de, welch Ent - zü - cken, was ich

Pod. IL PODESTÀ
 Che pia-ce - re, che con - ten - to, l'ho sa-
 Wel-che Freu-de, welch Ent - zü - cken, was ich

Nar. Che pia-ce - re, che con - ten - to, l'ho sa-pu - to ri - tro -
 Wel-che Freu-de, welch Ent - zü - cken, was ich such - te, ist nun

cresc. f

(Przykład 6)

W finale drugiego aktu bohaterowie opery w ciemnościach nocy udają się w góry w poszukiwaniu swoich ukochanych.

(Takty 55-56.) W ciemności Don Anchise chwytą Arminę za rękę, Hrabia ujmuję Serpettę, a jedynie Nardo chwytą Sandrinę, ale wszyscy myślą, że odnaleźli ukochaną i chóralnie śpiewają „*Che piacere, che contento* (Co za przyjemność, co za szczęście)”. przyjemność, co za szczęście”. Szybka sekwencja szesnastek w sekcji orkiestry i notacja *crescendo* również pokazują radosny nastrój grupy w tym czasie.

277 [J] Allegro

Sopr. gra - to pia - cer.
Anim - li - sche Last.

Con. gra - to pia - cer.
Anim - li - sche Last.

Pod. IL PODESTÀ (al Continuo) (zum Grafen)

Mio si - gno - ro, u - na pa -
Herr, mit ih - nen lach ich zu

281 Pod. - ro - la,
spre - chen, un du - el - lo... di - sto - la fa - vo - ri - sca d'ac - cet -
ich muss die - se Liu - bil rä - chen, auf Pis - te - ten lach ich...

284 RAMIRO (al Continuo) (zum Grafen)

Mio Si - gno - ro, non... se no va - da, un du -
Nur ge - schwinde, mein Herr, wir ge - hen, las - sen

Pod. - tac.
5ac.

(Przykład 7)

Kiedy Ramiro przynosi pochodnie, wszyscy zdają sobie sprawę, że znaleźli niewłaściwą kobietę i natychmiast wpadają w złość. W taktach 272 - 284. napięcie wzrasta, gdy wściekły Don Anchise śpiewa do Hrabiego „Czcigodny panie, mam coś do powiedzenia. Musi pan

przyjąć wyzwanie na pojedynek na pistolety.” Hrabia jednak jest już oszalały z podniecenia, a on i Sandrina widzą siebie jako Meduzę i Alcidesa z mitologii greckiej i zaczynają tańczyć. Przez to zachowanie Don Anchise, Serpetta, Nardo, Ramido i Arminda wpadają w popłoch i ostatecznie drugi akt kończy się chórem grupy postaci.

6.2.6 Final III aktu „La finta giardiniera”:

Tłumaczenie tekstu Don Anchise z finału aktu III:

<i>Viva pur la Giardiniera,</i>	Niech żyje Ogrodniczka,
<i>Che serbò fedele il core.</i>	Który zachowała serce wierne.
<i>Viva il Conte, viva amore</i>	Niech żyje Hrabia, niech żyje miłość
<i>Che fa tutti rallegrar.</i>	Która sprawia, że wszyscy się radują.

35

Sopr.
Sopr.

che... in... ti... ral... le... graz... che... fa...
l'ost... ans... el... le... fröh... lich... sein, l'ost... ans...

Arm.
Bass.

che... la... ral... le... graz... che... fa...
l'ost... ans... fröh... lich... sein, l'ost... ans...

Con.
Pod.

che... fa... ral... le... graz... che... fa...
l'ost... ans... fröh... lich... sein, l'ost... ans...

Nat.

che... fa... ral... le... graz... che... fa...
l'ost... ans... fröh... lich... sein, l'ost... ans...

Piano

(Przykład 8)

W finale trzeciego aktu każdy z mężczyzn znalazł swoją partnerkę. Jedynie Don Anchise pozostaje samotny, ale zapowiada, że będzie nadal szukał swojego szczęścia, co znajduje zwieńczenie w doskonałym zakończeniu z chórem.

6.2.7 Final I aktu „La finta semplice”:

Tłumaczenie tekstu Polidoro z finału aktu I:

<i>Non so niente, poveretto.</i>	Biedny ja, nawet nie wiem, co się dzieje?
<i>N'è cagion questo biglietto, Ch'io le avea da presentar.</i>	Chciałem tylko zanieść jej ten list
<i>Me l'avete voi richiesto.</i>	Sam o to prosiłeś.
<i>Ah Ninetta, che paura!</i>	Ach Ninetta, Tak się boję.
<i>Ninetta, finché il fratel non guarda,</i>	Ninetta, dopóki brat nie patrzy,
<i>Prendete il regaletto,</i>	Dopóki brat nie patrzy,
<i>Che voi m'avete detto,</i>	Weź ten mały upominek
<i>Per farmi poi sposar.</i>	Aby później wyszła za mnie
<i>Quest'è cervello!</i>	To jest pomysł!
<i>Dunque a pranzo in compagnia,</i>	Wspólnie jedzmy, pijmy i tańczmy.
<i>E tra il vino e l'allegria</i>	Pomiędzy winem a zabawą
<i>Che si balli, e che si canti,</i>	Zatańczmy i zaśpiewajmy
<i>Tutti amici, tutti amanti.</i>	Wszyscy przyjaciele, wszyscy kochankowie
<i>Viva amore e la beltà!</i>	Niech żyje miłość i piękno!

27 POLIDORO

Pol. Non en mes- su, po- ve- est- as. N'e ce- gien que- sto bi-
 Ich nie- gra! ach! ad! uo! e- len die- sei Braut der- a- len-

21

Pol. ci- bico a- sta da- poe- ren- tar
 ge- hen, da- rum dann ich- hier fu- ren-

Un be-
 Me- sur

Vol.

(Przykład 9)

W finale tego aktu Rosina jest zła na Polidoro za pojawienie się w jej domu bez pozwolenia. Zaraz potem pojawia się Fracasso i mówi, że jeśli nie miał ku temu ważnego powodu, to da Polidoro nauczkę (Przykład 9, takty 17-23.). W reakcji na pytanie Polidoro boi się i mówi: „Biedny ja, nawet nie wiem, co się dzieje? Chciałem tylko zanieść jej ten list”, co pokazuje tchórzliwy charakter Polidoro.

6.2.8 Final II aktu „La finta semplice”:

Tłumaczenie tekstu Polidoro z finału aktu II:

Aiuto, soccorso!

POLIDORO, NINETTA

Fra moglie e marito

Che colpa a parlar?

Sì, bene, la voglio.

M'accoppi, m'ammazzi, Ma vo la mia parte.

Qua subito il mio.

Giustizia, giustizia.

Mi bastona mio fratello.

Meglio è l'acqua di melissa.

POLIDORO i NINETTA

Alla larga da madama.

No, son io.

Oh, fermate!

Ah trattenetemi, che non so quel che farò.

POLIDORO, CASSANDRO

Nostra sorella! Coi soldi miei!

Sciocco fratello fa' adesso il bello.

POLIDORO, CASSANDRO

Senza denari, senza sorella, senza una sposa,

Casa farò?

POLIDORO, CASSANDRO

*Ben volentieri. Presto correte, E in dote avrete quel
che rubò.*

POLIDORO, CASSANDRO

Gran disgrazie in un momento!

Pomocy, ratunku!

Czy rozmowa między mężem a żoną jest
przestępstwem?

Tak, chcę ją mieć.

Zabij mnie, ale chcę mieć swoją
własność.

Oto właśnie moje.

Sprawiedliwości, sprawiedliwości

Mój brat mnie pobił.

Najlepsza jest woda z melisą

Zrób miejsce dla Pani.

Nie, to ja

Ah, przestań!

Nie wiem, co mam robić.

Moja siostra i moje pieniądze!

Głupi brat, grający teraz rolę kobieciarza

Co mam zrobić bez pieniędzy, bez
siostry, bez narzeczonej?

W porządku, zgoda. Chodź.

Tyle nieszczęścia i mroku na raz!

Noi meschini e disperati!

Voi che siete due soldati, Voi ci avete ad aiutar.

*Anch'io l'ho meglio di loro, E mia moglie è questa
qua.*

TUTTI

*Venga prestissimo, Venga quel giorno,
Che tutto intorno Giubilerà.*

*Quel dì lietissimo, che sposi e spose, di gigli e
rose, amore e Venere, Coronerà.*

Jakże jesteśmy nieszczęśliwi i bezradni!

Jesteście żołnierzami, musicie nam
pomóc.

Jestem lepszy od nich. To ja. To moja
żona.

WSZYSCY

Miejmy nadzieję, że ten dzień nadejdzie
wkrótce i wszyscy będą się cieszyć

Cóż za piękny dzień dla Amora i Wenus,
aby ukoronować męża i żonę kwiatami!

212

Pol. *Sen-za de - ra - ri, sen-za so - rel - la,
Oh-ne Ver - mi - gen, oh-ne die Schwaes - ter,*

Cas. *- loc - co, spo - sa-ti un po - co. Sen-za de - ra - ri, sen-za so - rel - la,
Bru - der, jetzt kommst du frei - en. Oh-ne Ver - mi - gen, oh-ne die Schwaes - ter,*

219

Pol. *sen-za u - ra spo - sa, co - sa fa - rò?
oh - ne ein Bräut - chen; was fang' ich an?*

Fra. **FRACASSO**
*Da - te-la in mo - gle a... chi la
Geht sie mir Gat - tin dem... der sie*

Cas. *sen-za u - ra spo - sa, co - sa fa - rò?
oh - ne ein Bräut - chen; was fang' ich an?*

Ob. ***f** Tutti **f** **p** Adé*

(Przykład 10)

Za namową Rosiny Polidoro i Cassandro przechodzą od kłótni do bójki, podczas gdy Fracasso przekazuje braciom, że Giacinta uciekła z pieniędzmi. Polidoro i Cassandro śpiewają „Co mam zrobić bez pieniędzy, bez siostry, bez narzeczonej?” (Przykład 10, takty 215 - 222) Fracasso proponuje jej małżeństwo z tym, kto ją znajdzie, a obydwaj bracia, dla których pieniądze są najważniejsze, zgadzają się, nie zdając sobie sprawy, że po raz kolejny wpadli zastawioną na nich intrygę.

6.2.9 Final III aktu „La finta semplice”:

Tłumaczenie tekstu Polidoro z finału aktu III:

Il cor mi batte in seno,

E il figliolin di Venere,

"Spera", mi dice "almeno, che questo amor sarà".

*Mi sanerà, carina questa gentil manina, che voi
m'avete a dar.*

No! ch'è un furbetto amore, e mi potrà gabbar.

ROSINA, POLIDORO

Alme belle innamorate,

Una man che voi bacciate,

Vi può solo imprigionar.

La mano accordatemi per pegno d'affetto.

*Che inganno! che frode! La rabbia mi rode, no,
non posso più.*

*Ma signor non è giustizia Di levarmi il pan da
bocca,*

Oh che inganno, oh che malizia!

La mi sposa uh uh uh !

Son stordito, son confuso!

POLIDORO, CASSANDRO

Oh vedi la semplice, la finta bontà!

Moje serce bije w piersi, a Eros
przemawia do mnie

„Mam nadzieję – mówi mi – że to
miłość”.

Podaj mi tę ciepłą dłoń, ona mnie uleczy,
moja droga.

Miłość jest przebiegła, zwiedzie mnie

ROSINA, POLIDORO

Delikatna i kochająca dusza

Mężczyzna, którego całujesz,

Może cię jedynie uwięzić.

Podaj mi rękę na dowód miłości.

Oszustwo, oszustwo! Płonę z
wściekłości, nie, nie mogę tego dłużej
znieść.

Lecz panie, to nie sprawiedliwość
odejmować mi chleb od ust,

Co za zdrada i podły czyn!

Moja narzeczona (płacze)

Jestem oszołomiony, zdezorientowany!

POLIDORO, CASSANDRO

Och, spójrz na tę prostotę, udawaną

dobroć!

Ci ho gusto, l'ho caro il ciucco, Il somaro io sol non sarò. Podobą mi się, nie jestem jedynym głupcem.

TUTTI WSZYSCY

È inutile adesso di far più lamenti, Nie ma sensu dalej lamentować.

Già queste del sesso son l'arcti innocenti, Są to rzeczywiście nieszkodliwe intrygi kobiet.

E spirito e bellezza son gran qualità. Dowcip i piękno to wspaniałe cechy

138 Pol. *(piangendo) (avvolgend)*
- li - ział la mia spo - sal uh uh uh uh
- lo - got! Ach mein Bräut - zee, hu, hu, hu, hu,

143 ROSINA
Ros. Voi lo spo - so?
Der ein Bräut'-gam?

Pol. uh uh uh!
hu, hu, hu!

CASSANDRO
Cns. Tu ma -
Da ein

(Przykład 11)

Na początku finału Polidoro nadal wyraża swoje uczucie do Rosiny, ale kiedy podchodzi, aby wziąć Rosinę za rękę, ona podaje ją Cassandro. W obliczu tego, Polidoro śpiewa „Moja narzeczona” i płacze bezradnie (takty 139-144), po raz kolejny demonstrując swoją słabość.

Następnie Simone znajduje Ninettę, Fracasso Giacintę, a Rosina ostatecznie wybiera Cassandro i ujawnia swoje plany braciom. Wszystkie trzy pary znajdują szczęśliwe zakończenie, z wyjątkiem Polidoro, który pozostaje kawalerem. Opera kończy się chórem - zgromadzeni śpiewają: „Nie ma sensu dalej lamentować, to są naprawdę nieszkodliwe plany kobiet, dowcip i piękno to wielkie zalety.”

Podsumowanie

Opery Mozarta odgrywają ważną rolę w historii muzyki. Szczególnie te z elementami komediowymi, cieszą się dużą popularnością. Ważną dla efektu komediowego rolę odgrywają postacie buffo. W porównaniu z głównymi rolami i rolami komediowymi dla niskich głosów, role tenorów buffo są wśród odbiorców opery znacznie mniej znane. Mimo, że są to role poboczne lub drugoplanowe, za każdym razem gdy się pojawiają, sprawiają, że fabuła staje się ciekawsza i zabawniejsza, a widzowie z łatwością skupiają na nich swoją uwagę. Są niczym aromat, który przesiąka całą operę i łączy poszczególne ogniwa fabuły w spójną całość. Te „pomniejsze role” mają więc również niebagatelne znaczenie dla uzyskania efektu artystycznego. W repertuarze tenorów buffo jest wiele „małych ról” i chociaż nie są one tak trudne do zaśpiewania jak główne role tenorowe, takie jak Kalaf, Cavaradossi, Radamès itp., to precyzja, złożoność i częstotliwość ruchów ciała są wielkim wyzwaniem dla każdego wykonawcy, który chce dobrze interpretować role buffo.

W porównaniu do ról tenorów *buffo* napisanych przez innych kompozytorów, takich jak Triquet, Spoletta, Goro, Pang/Pong, Beppe itp., role tenorów *buffo* Mozarta mają większą liczbę i czas trwania arii, a partie śpiewane są utrzymane na granicy zmiany rejestrów i w wysokim rejestrze głosu tenorowego, co również czyni ich wykonanie technicznie bardziej wymagającym.

Kiedy rozpoczynałem doktorat, moja wiedza na temat ról tenorów buffo Mozarta nie była wystarczająca, ponieważ w Chinach rzadko śpiewa się role operowe tego typu. Najbardziej znane opery Mozarta w Chinach to *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* oraz *Die Zauberflöte*. *La finta giardiniera*, *La finta semplice* i pozostałe opery Mozarta są praktycznie nieznane. Nawet najbardziej rozpoznawalna i najczęściej wystawiana opera *Le nozze di Figaro* jest znana publiczności jedynie w zakresie ról i partii Hrabiego, Hrabiny, Figaro i Zuzanny. Rola Don Basilio pozostaje mocno w cieniu. Znajomość mozartowskich ról tenorowych jest również ograniczona i obejmuje głównie Don Ottavia, Ferranda, i Tamina.

W Chinach rola tenora zawsze była kojarzona z Rodolfo, Calafem, Cavaradossim, Turiddu, Manrico i innymi wybitnie lirycznymi lub dramatycznymi rolami okresu weryzmu. Ponadto, analizując rozwój sztuki wokalne w Chinach w ciągu ostatnich 40 lat, można

stwierdzić, że większość słynnych tenorów chińskich to tenorzy dramatyczni. Estetyka wokalistyki tenorowej przyjęta przez większość Chińczyków została wypracowana właśnie w oparciu o charakterystykę głosów tych wykonawców i prezentowany przez nich repertuar, dlatego też postrzeganie wokalistyki tenorowej w Chinach jest mocno zawężone. Do dziś, ze względu na polityczną i ideologiczną specyfikę Chin, większość nowo powstających oper dalej należy do *opera seria*, a role tenorowe w nich obecne to przede wszystkim role typu spinto i wymagające dużego napięcia dramatycznego. Z tych powodów, uważam, że bardzo ważne jest odkrywanie ról tenorowych buffo, które nie są powszechne na chińskiej scenie.

W trakcie nagrywania CD zauważyłem również wiele różnic pomiędzy pracą w studiu nagraniowym a występami scenicznymi. Głos w nagraniu musi być bardziej miękki niż na scenie, ponieważ mikrofon jest bardzo blisko, więc delikatniejsza dynamika da lepszy efekt. Podczas nagrywania tercetu, ze względu na specyfikę głosu każdego wokalisty, inżynier nagrania dostosowywał pozycję każdej osoby i mikrofonu w celu osiągnięcia możliwie najlepszego brzmienia.

Wykonywanie i nauka tych partii poprawiła moją technikę wokalną i umiejętności wykonawcze, a także dała mi lepsze zrozumienie znaczenia aktorstwa i różnic w grze aktorskiej śpiewaków europejskich i chińskich. Wiedza, którą nabyłem w trakcie pracy nad doktoratem pozwoli mi na dalszy, lepszy samorozwój jako śpiewaka oraz pomoże mi w pracy ze studentami i adeptami śpiewu.

SPIS LITERATURY

1. Rudolf Kloiber: *Handbuch der Oper*, Bärenreiter 2024
2. Richard Boldrey: *Guide to Operatic Roles & Arias*, Dalls:Pst 1994
3. Philips. Downs, tł. Sun Guozhong Sun Guozhong Shen Xun Wu Weixi Sun Hongjie, *THE ERA OF HAYDN, MOZART, AND BEETHOVEN*, Shanghai Conservatory of Music Press
4. David Keynes. *Mozhate he tade geju* (chiń. tłum. “Mozart and his Operas”), Shanghai: Shanghai Sanlian Bookstore (2012)
5. Michael Kennedy, Joyce Bourne, chin. tłum. Tang Qijie, *Niujin jianming yinyue cidian (di si ban zhong yiben)* (“Oxford Concise Dictionary of Music (Fourth Edition)”), Pekin: People’s Publishing House (2002)
6. Qian Yuan, Lin Hua, *Geju gailun* (“Wprowadzenie do opery”), Shanghai: Shanghai Music Publishing House (2003)
7. Shang Jiaxiang (*Historia rozwoju europejskiej muzyki wokalne*). HUAYUE Publishing House 2003
8. Han Hongying (red.), *Mozhate zhuanlüe* (“Krótka biografia Mozarta”)Pekin: Orient Press, styczeń 1997
9. G.W.F.Hegel, *Xiao luoji* („Nauka logiki cz.1”), chiń. tłum. z niem., Pekin: The Commercial Press (1980)
10. Wen Shu, *biografia Wolfganga Amadeusza Mozarta (1756-1791), austriackiego kompozytora*, Yanbian University Press
11. Qian Renkang, *Mozhate shuxin ji* (“Zbiór listów Mozarta”), wyd. przez Szanghajskie Konserwatorium Muzyczne
12. Cramer S., *Comprimario Tenor Repertoire: An Alternative Approach to Teaching the Developing Operatic Tenor*, rozprawa doktorska, 2021, University of Northern Colorado
13. G.W.F.Hegel , *Xiao luoji* („Nauka logiki cz.1”), chiń. tłum. z niem.,Pekin: The Commercial Press (1980)
14. Yu Zhigang ,*A Brief History of Western Music*, Higher Education Press2006
15. Friedrich Schiller, chiń. tłum. z ang. Zhang Yuneng, *Xiumei yu zunyan: Xilei yishu he meixue wenji* (“Piękno i godność. Eseje Schillera o sztuce i estetyce.”), Pekin: Culture and

Art Publishing House (1996).

16. Romain Rolland, *Yinyue sanwen ji* ("Collected Essays on Music"), chiń. tłum Lengshuan i Dai Hong, Pekin: China Federation of Literature and Art Publishing Company (Zhongguo wenlian chubanshe), 1999,
17. Huang Qing, *The Initial study on the artistic features of an opera of Mozart-The Marriage of Figaro*, rozprawa magisterska, 2004, Fujian Normal University
18. Zhang Xiuzhang (red.) *Mozhate leshen* ("Mozart – bóg muzyki"), Changchun: Northern Women's and Children Publishing House (2001)
19. cyt. za: Henri Bergson, *Xiao - lun huaji de yisi* („Śmiech. Esej o komizmie”), chiń, tłum. Xu Jizeng. Pekin: China Theatre Press (Zhongguo xiju chubanshe), 1980
20. Ke Hanlin, *Mei de xingtaixue* ("Morfologia piękna"), Guangzhou: Zhongshan University Press (Zhongshan daxue chubanshe), 2008,
21. John Rosselli, chin. tłum Wang Chaoyuan, *Mozhate zhuan* ("Biografia Mozarta"), Guilin: Guangxi Normal University Press (2001)
22. Fu Dan (red.), *Xiju lüeying* („Szkice teatralne”), Shanghai jiaoyu chubanshe, 2014
23. W. A. Mozart, Lorenzo Da Ponte, chin. tłum. Da Wei, *Er mu geju: Tang Huang* ("Don Giovanni: opera w trzech aktach"), Pekin: People's Music Publishing House (2002)
24. Yang Enhuan (red.), *Meixue yinlun: di 2 ban* ("Wprowadzenie do estetyki, wyd.2"), Shenyang: Liaoning University Press (2002)
25. Lu Xin, Chen Xiao, *Shijie yinyue jujiang* ("Wielcy muzyki światowej"), Pekin: Xiyuan Publishing House (2003)
26. Zhang Yunqing, *Geju yinyue fenxi* ("Analiza muzyczna opery"), Pekin: Higher Education Press (2004)
27. Xin Fengnian, *Mozhate jiashu* ("Listy Mozarta"), Szandong: Shandong Pictorial Publishing House (2006)
28. Manfred Wagner, *Mozhate: zuopin he shengping* (chin. tłum "Wolfgang Amadeus Mozart: Werk und Leben"), Pekin: Central Conservatory of Music Press (2006)
29. Liu Xiaolong (red.) *Ni hao, Mozhate: 26 wei yinyue mingren fangtan lu* ("Witaj, Mozarcie! 26 wywiadów z muzycznymi osobowościami"), Pekin: Central Conservatory of Music Press (2006)

30. Xinshan Zhao, Yuming Zhou (red.). *Mozhate zhi hun* ("Dusza Mozarta") Pekin: Beijing University of Aeronautics and Astronautics Press (2009)
31. Paul Robinson, tłum. chin. Zhou Binbin, *Geju yu guannian--cong Mozhate dao Shitelaosi* ("Opera and Ideas: From Mozart to Strauss") Shanghai: East China Normal University Press (2008)
32. Ding Yiyi, *Xiyang zhuming geju ju zuo ji (shang)* ("Zbiór słynnych sztuk operowych świata zachodniego (tom 1)"), Pekin: International Cultural Publishing Company (2002)
33. Guan Zhangyi (red.), *Xifang shengyue yishu shi* ("Historia zachodniej sztuki wokalne"), Pekin: People's Music Publishing House, sierpień 2005.
34. Yu Dugang, *Shengyue yishu meixue* ("Estetyka muzyki wokalne"), Pekin: People's Music Publishing House (2005)
35. Li Yinghua, *Xifang yinyue shilüe* ("Krótka historia muzyki zachodniej") Pekin: People's Music Publishing House (1988)
36. Li Weibo (red.), *Xiyang shengyue fazhan gailüe* ("Przegląd rozwoju zachodniej muzyki wokalne"), Xi'an: Xingguo Book Publishing (1999)
37. Zhao Meiba, *Gechang de yishu* ("Technika śpiewu"), Shanghai: Shanghai Music Publishing House (1997)
38. Zhou Feng, Zhu Xiaoqiang (tłum. i red.), *Waiguo geju qu xuanji (nan gaoyin yongtandiao)* ("Wybór oper zagranicznych (aria tenorowe)"), Shanghai: Shanghai Music Publishing House, czerwiec 1998
39. Nicolas Slonimsky, Richard Kassel, chiń. tłum. Wu Songjiang, *Weishi Xinshijie Yinyue cidian* ("Webster's New World Music Dictionary"), Liaoning: Liaoning Education Publishing House (2007)

Materialy audiowizualne:

1. <https://youtu.be/43Tyq4JEkWQ?si=t8DXg83RK4LWoY6r>
2. <https://youtu.be/rsXInnGmbbg?si=6ZNlZ-EEaQPOeT1y>
3. <https://youtu.be/rq1nJiVkd00?si=GsuBhsXSx09lKrK6>
4. https://youtu.be/INle-jj1vYo?si=Cgg6-MTr8m0g6m_V
5. <https://youtu.be/kWzaBpliWUo?si=jCjSMQ4JOItE9vdL>

6. https://youtu.be/omE4QQQb20w?si=slT49tz-Lso_OuPY
7. <https://youtu.be/W5V9VY1kwGY?si=0TL2pXp3KX0DBHwL>
8. <https://youtu.be/6yWbRui68yA?si=FK31W9OLRDQFvDsi>
9. https://youtu.be/zQzqRLJ7sQ8?si=uT94nCj1d_NcU1_7
10. <https://youtu.be/usQB6i5hFIM?si=cK2ctDI7AVwicrdR>
11. <https://youtu.be/eTBCKYXUZ0Q?si=6pddFVuv1TfQbb7q>
12. <https://youtu.be/qxGZVtbgFsE?si=Eb4gGV9cPyGEO9PY>
13. <https://youtu.be/AT2FzjbzdlI?si=H30Mv88EayuJcPcc>
14. https://youtu.be/2_pts0Rk4UQ?si=s31s2I0wIrgQGQx5
15. https://youtu.be/JDhGuZ-KrE0?si=wrn9_Tf9T3BpwHd2
16. <https://youtu.be/plzuEgwPEPI?si=o9nG5gxO-TyLUOtz>

Wydania partytur muzycznych:

Le nozze di Figaro: Edition Peters

La finta giardiniera: Bärenreiter-Verlag

La finta semplice: Bärenreiter-Verlag

ANEKSY