

UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Jiang Xiong

**Spieltenor: Specyfika, znaczenie dramatyczne i
problematyka wokalna na wybranych przykładach arii
operowych**

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

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/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „Spieltenor: Specyfika, znaczenie dramatyczne i problematyka wokalna na wybranych przykładach arii operowych” 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.....

I. wstęp

1. Uzasadnienie wyboru tematu

Autor niniejszej pracy jest tenorem z wieloletnim doświadczeniem praktycznym zdobytym podczas nauki, wykonawstwie i nauczaniu. W okresie studiów licencjackich i magisterskich koncertował solowo wykonując zarówno arie jak i pieśni – chińskie, niemieckie, włoskie, francuskie, a także partie operowe. W swoim doświadczeniu zawodowym, wiedząc, że głosy podzielone są na różne Fachy zaczął analizować znaczenie partii Spieltenorowych. Z jednej strony należy spojrzeć na nie z punktu widzenia dramaturgii, z drugiej dokonać analizy muzycznej, która zawiera trudność partii wokalne, wymogi stylu, założenia kompozytora, itp. Utwory te, od strony wokalne, są bardzo zróżnicowane. Z jednej strony mamy utwory o niezbyt trudnym stopniu zaawansowania, których ambitus nie jest bardzo rozległy jak np. aria Pedrillo „Im Mohrenland gefangen war” z opery W.A.Mozarta *Entführung aus dem Serail*, a z drugiej strony bardzo trudne jak np. aria „Frisch zum Kampfe” tej samej postaci. Dramaturgicznie są to bardzo ważne role, pomimo tego, że nie są pierwszoplanowymi. Jeśli chodzi o kwestie wykonawcze, pojawienie się Spieltenora jest ściśle związane z Commedia dell'arte. Jej powstanie datujemy na XVI w. Gatunek ten był niezwykle modny, ze względu na swój humorystyczny styl i możliwość prezentowania przez wykonawców swych unikalnych umiejętności. W późniejszym okresie, kiedy Comedia dell'arte zaczęła zanikać, niektóre z jej cech zostały przekazane rozwijającemu się stylowi włoskiej opery. Jedną z istotnych postaci w operach, wywodzących się ze stylu Comedia dell'arte był Spieltenor. Badania nad istotą postaci, obsadzanych jako Spieltenor, ich charakterem, wyrazem scenicznym i znaczeniu w dramaturgii dzieła wydają się ważkim tematem. W edukacji, a także na dalszym etapie pracy artystycznej znajomość Fachów i ich specyfiki pozwala na rozwój danego artysty i jest źródłem satysfakcji zawodowej. Autor, który dysponuje takim właśnie głosem, zdecydował się na wybór tematu, który ma na wybranych przykładach ukazać specyfikę tego rodzaju głosu, zadania wokalne i aktorskie oraz zwrócić uwagę na istotne elementy kreacji wybranych postaci operowych głosu Spieltenorowego.

2. Znaczenie wybranego tematu

2.1 Geneza powstania Spieltenora

Słowo „tenor” pochodzi od łacińskiego czasownika „tenere”, co oznacza „trzymać” i „zachować”¹. Tenor nie oznaczał tylko rodzaju głosu śpiewaczego. W okresie muzyki polifonicznej, na przestrzeni XIII-XVI wieku, używany był jako określenie podstawowej linii melodycznej, wspierającej pionową strukturę współbrzmienia poszczególnych głosów. Dopiero w XVIII wieku słowo „tenor” zaczęto odnosić do męskiego głosu o wysokiej tessiturze². We Włoszech pod koniec XVI wieku, wraz z narodzinami opery, partie wokalne stawały się coraz trudniejsze, pełne technicznych wyzwania. Śpiewacy, którzy opierali się na dotychczasowych umiejętnościach, nie mogli już w pełni sprostać nowym wymaganiom. Ten fakt przyczynił się do rozwoju techniki śpiewaczej, która zaowocowała swoim pięknem w okresie Bel canto. Ten rodzaj szkoły śpiewu stał się dominującym w XVIII i XIX wieku w znacznej części Europy. Do jego najważniejszych cech należą: piękny dźwięk, *legato*, znakomite *passaggio* (czyli dźwięki przejściowe), miękka i okrągła barwa oraz doskonałe połączenie elastyczności i siły głosu³. Wraz z rozwojem techniki wokalne pojawiły się opracowania teoretyczne, mające na celu usystematyzowanie szkoły wokalne. Do najsłynniejszych należą dwie części traktatu, dotyczących nauki śpiewu: *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant par Manuel Garcia fils*. Schott, Mainz und Paris (wydana w roku 1840 pierwsza część, a w roku 1847 część druga). Ta naukowa i skuteczna metoda nauczania była bardzo pomocna w kształceniu głosów żeńskich jak i męskich. Określenie głosu jako Spieltenor oznacza – grający (aktorsko) tenor. Najbardziej wyróżniającą się cechą Spieltenora spośród innych tenorów jest jego kreatywne, niepowtarzalne brzmienie, które pozwala na modyfikację aktorską wykonywanych partii. Plastyczność wyrazu i umiejętność gry aktorskiej są głównymi cechami takiego rodzaju głosu. Spieltenor często obsadzany jest w mniejszych rolach komicznych. Spieltenora można również przyrównać do tenora buffo,

¹ Elżbieta Sobol, Anna Stankiewicz, „Słownik wyrazów obcych”, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1995, ISBN: 8301114878, str. 1185.

² Stark, James, „Bel Canto: Historia Pedagogiki Śpiewu” (Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy), University of Toronto Press, Toronto, 2003, ISBN: 9780802086143, str. 13.

³ Toft, Robert, „Bel Canto: Przewodnik dla Wykonawców” (Bel Canto: A Performer's Guide), Oxford University Press, Oxford, 2013, ISBN: 97801998323234, str. 4.

którego skala głosu waha się między C3 a C5 (europejski odpowiednik – c - h¹, c²)⁴. Oprócz skali, decydującym jest plastyczność brzmienia. W karierze śpiewaczej zdarza się przejście śpiewaków od wykonywania partii lirycznego tenora lub spintowego do partii Spieltenora. Nie jest to jednak jedyna droga. Istnieje wielu młodych wykonawców, których głos predystynowany jest właśnie do wykonywania takich partii. Historia rozwoju tego głosu zaczyna się już od okresu Klasycyzmu. Znakomitym przykładem takich postaci są: m.in.: Cecco w operze Haydna pt. *Il mondo della luna*, a także Jaquino z jedynej zachowanej opery Beethovena pt. *Fidelio*. Wraz z rozwojem komediowej formy opery, która w przeciwieństwie do opery seria stała się ulubioną rozrywką szerokich mas, wzrasta znaczenie postaci komediowych. Opera buffa było to zwykle lekkie widowisko komediowe, wywodzące się pierwotnie z zabawnych scen, granych w przerwach między aktami opery seria. Ponieważ fabuła miała humorystyczny sznyt, a dobór materiałów pozostawał bliski życiu zwykłych ludzi, cieszyła się dużą popularnością. Pojawienie się opery komicznej zmieniło pozycję i status poprzedniej formy, a jej poważne wątki zastąpiono poczuciem humoru. Doprowadziło to do pojawienia się wyspecjalizowanych ról komediowych, a Spieltenor znalazł swoje istotne miejsce. Mozart skomponował 20 oper, jeżeli doliczymy trzy niedokończone: *Zaide* (KV 344), *Gęś z Kairu* (KV 422), *Mąż zawiedziony* (KV 430) oraz muzykę do dramatu heroicznego Gablera *Thamos, król Egiptu* (KV 345), wśród których najśłynniejsze komedie to: *La finta semplice*, *La finta giardiniera*, *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* oraz opera semiseria *Don Giovanni*. Spieltenor pojawia się w wielu jego dziełach tak jak np.: zdradziecki i zły Moor Monostatos w *Die Zauberflöte*, dowcipny burmistrz Don Anchise w *La finta giardiniera*, zabawny nauczyciel muzyki Basilio w *Le nozze di Figaro*. Wszystkie wyżej wymienione postaci odzwierciedlają istotne znaczenie takiego głosu. Znakomitym rozwojem Fachów głosowych jest okres romantyzmu i weryzmu. Również Spieltenor przestał być tylko głosem komediowym. Pojawia się jako istotna postać dramatu. Do najciekawszych przykładów należy Beppe z *I Pagliacci* R.Leoncavallo, Tanzmeister, Brighella, Scaramuccio w *Ariadne auf Naxos* oraz Valzacchi, Wirt w *Der Rosenkavalier* Richarda Straussa. Widać, że narodzinom i

⁴ Suverkrop, Bard; Draayer, Suzanne, „Tenor Aria”. IAPSource.com. Retrieved 16 April 2017.

rozwojowi Spieltenora towarzyszył także rozwój literatury operowej. Badania omawiające głos Spieltenora mają nie tylko znaczenie z punktu widzenia historii rozwoju głosu tenorowego, ale także są bardzo pomocne w rozumieniu specyfiki kreacji scenicznej wybranych postaci, przeznaczonych na taki głos.

2.2 Rola Spieltenora w operze i jego wpływ na fabułę

Opera, będąc formą dramatu muzycznego, często odnosi się do zdarzeń życiowych. Niektóre libretta są spuścizną intelektualną wielkich dramaturgów, a inne bazują na wątkach, zaczerpniętych prosto z życia. W tym gatunku żywo wyraża się interakcja między muzyką i literaturą, a subtelne emocje oraz zawirowania losów głównych bohaterów sprawiają, że jest on pełen humanistycznego uroku. W operze występują różne przejawy dramatycznego konfliktu, a miłość i nienawiść to jej dwa odwieczne bieguny. Wyłaniają się z perspektywy ludzkiej i wkraczają w serca widzów. W wielu przypadkach fabuła jest budowana wokół głównego bohatera, ale zapoczątkowanie i rozwój dramatycznych konfliktów często nie może się odbyć bez postaci pobocznych. Na przykład, gdyby w *Le nozze di Figaro* W.A. Mozarta nie pojawił się Don Basilio, nie byłoby tak skomplikowanej intrygi, która od lat bawi publiczność. Innym przykładem jest opera *La finta giardiniera*, jeśli nie byłoby w niej lubieżnego Don Anchise'a i nie byłoby szans, aby Belfiore wyznał swoje uczucia Violante. Wówczas byłby on zaledwie poszukiwanym za zamordowanie księżniczki zbiegiem, a fabuła nie mogłaby się potoczyć w znany nam sposób. Na przykład, jeśli w *Die Zauberflöte* nie byłoby złego Monostatosa, nikt nie byłby w opozycji do Tamina, a tym samym symbolizował dualizmu natury ludzkiej. Można powiedzieć, że bez tych pomniejszych postaci wiele wydarzeń nie mogłoby się ziścić, więc Spieltenor, jako postać drugoplanowa, często ma tzw. „dużą rolę”.

2.3 Porównanie dawnych i współczesnych form sztuki w wykonaniu Spieltenora

2.3.1 Relacja między Spieltenorem a Commedią dell'arte

Termin „Commedia dell'arte”, powstała w XVI wieku we Włoszech, a swoje źródła wywodzi z tradycji antycznej. Większość postaci w sztuce nosi charakterystyczne dla ról

maski, pozwalające określić ich tożsamość.⁵ Role stereotypowe są główną cechą Commedia dell'arte. Jest tak dlatego, że odgrywanie ról w spektaklu opiera się w zasadzie na improwizacji. Z czasem uformowały się swoiste typy ról, czyli tak zwane role stereotypowe bądź archetypowe. Każda z nich ma swoje stałe cechy charakteru jak i charakterystyczny kostium. Podczas spektaklu aktorzy rozwijali wątek dramaturgii według ustalonego scenariusza szkicowego i wykonywali swobodne improwizacje. Ta forma spektaklu była dowcipna, łatwa do zrozumienia i bardzo lubiana przez ludzi z najniższych warstw społecznych. Była popularna w całej Europie i pozostaje ważną częścią europejskiej tradycji teatralnej. Porównując różne źródła informacji, autor osobiście uważa, że wizerunek postaci Spieltenora jest ściśle powiązany ze stereotypowym typem postaci w Commedia dell'arte, zwłaszcza jeśli chodzi o kreację postaci, kostiumy, i fabułę. Dlatego w swojej pracy autor wykorzysta metodę analizy porównawczej w celu ukazania relacji między Spieltenorem, a formą sztuki Commedia dell'arte.

2.3.2 Połączenie Spieltenora z systemem metody Stanisławskiego

Konstantin Stanisławski (ur. 1863, zm. 1938) był wybitnym rosyjskim mistrzem dramatu. Systematycznie tworzył zbiór reguł sztuki aktorskiej, podkreślając zasady realizmu i opowiadając się za zanurzeniem aktorów w emocjach odgrywanych postaci. Jego system kształcenia i gry aktorskiej, znany jako „System Stanisławskiego”, jest jednym z ważnych elementów podejścia do kreacji postaci scenicznej i wywarł głęboki wpływ na świat teatru wielu krajów Europy. System Stanisławskiego kładzie nacisk na połączenie aktorów i postaci w jedno, a także wkroczenie w „sferę wyzbycia się własnego ja” i ponowne pojawienie się na scenie w czasie i przestrzeni bohatera. Koncentruje się na zaangażowaniu publiczności w sztukę, naprowadzeniu widzów na emocje kreowane przez dramat, wejściu w „zadania założone”, a następnie „zadania poboczne”, co pozwoli na zbliżenie się do bohaterów i umożliwi zagłębienie się w fabułę. Niezwykle ważną cechą systemu Stanisławskiego jest właśnie model "empatii-rezonansu", który pozwala aktorom pośrednio odzwierciedlać idee

⁵ Lea, K. M., „Włoska Komedia Popularna: Studium Commedia Dell'Arte, 1560–1620 ze szczególnym uwzględnieniem angielskiej sceny teatralnej” (Italian Popular Comedy: A Study In The Commedia Dell'arte, 1560–1620 With Special Reference to the English Stage), Russell & Russell INC, New York: Russell & Russell INC, 1962, str. 3.

sztuki poprzez emocje i tworzyć realistyczne odbicie prawdziwego życia (filozofia kreowania postaci słynnego tenora Mario del Monaco została zbudowana w oparciu o tę technikę)⁶. Wśród różnych ról operowych Spieltenor należy do specjalnej kategorii. W partiach spieltenorowych, ważniejszą pozycję niż śpiew zajmuje: gra aktorska, kostium, znaczenie postaci w dramacie. Dlatego też można powiedzieć, że Spieltenor jest nie tylko typem roli operowej, ale także bardzo bliskim „kuzynem” performatywnej formy dramatu. Koncepcja fuzji „ciała” i „ducha” w systemie Stanislawskiego jest bardzo pomocna w konstruowaniu postaci i analizie ról spieltenorowych z perspektywy śpiewaka.

3. Podobieństwa i różnice między metodą śpiewu właściwą dla Spieltenora a tradycyjnymi metodami kształcenia bel canto

Można powiedzieć, że tenor należy do głosów ekscytujących publiczność. Jego donośny i majestatyczny dźwięk jest często koronną częścią spektaklu operowego. Edukacja tenora to trudne zadanie dla pedagogów. Trening tenorowy, zwłaszcza na początkowym etapie, musi być ostrożny. Rozwój skali, która jest wynikiem dobrej techniki, jest procesem długofalowym. Elementem kształcenia jest zarówno wypracowanie właściwej emisji, ale też i dobór repertuaru. Jest wielu tenorów, którzy po latach nauki sztuki wokalnejs nadal nie są w stanie wykonać prawidłowo przygotowywanych utworów. Arie przeznaczone dla Spieltenora czasem nie mają dużej rozpiętości skali. Nie wymagają też wybitnie pięknej linii melodycznej. Wiele arii z repertuaru Spieltenora nadaje się jako materiał szkoleniowy dla młodych adeptów sztuki. Prawdziwy jednak kunszt Spieltenora wymaga wielu umiejętności zarówno wokalnych jak i aktorskich. Jednocześnie wiele arii spieltenorowych koncentruje się na ekspresji językowej. Jest to również kluczowy punkt, o którym należy wspomnieć. Bardzo ważnym elementem jest też rozpoznanie przez pedagoga, czy dany głos nadaje się do kształcenia jako tenor liryczny, spinto czy Spieltenor. Błędne przyporządkowanie nie pozwoli na rozwój talentu, a tym samym pozbawi młodego artystę szans na skuteczne wykonywanie zawodu. Autor przeanalizuje rolę jaką Spieltenor odgrywa w tworzeniu podstaw umiejętności wokalnych i aktorskich głosu tenorowego oraz omówi praktyczność dzieł spieltenorowych w kształceniu wokalnym.

⁶ Elisabetta, Romagnolo, „Mario Del Monaco: Pomnik trwalszy niż ze spiżu” (Mario del Monaco : Monumentum aere perennius), Azzali Press, 2002, ISBN: 9788888252131.

4. Omówienie użycia głosu spieltenorowego w chińskiej kulturze muzycznej oraz jego rozwój w Chinach

Wraz z szybkim rozwojem gospodarczym Chin, życie muzyczne zwykłych ludzi stawało się coraz bogatsze. Na scenie pojawiły się różne scenariusze o skomplikowanych wątkach fabularnych, a obsada orkiestry była nie mniejsza niż w wielkich operach zachodnich. Przed tzw. „Reformą i otwarciem” (1978) powstało wiele oper o tematyce rewolucyjnej, takich jak *Siostra Jiang*⁷(1964), *Czerwona Gwardia Honghu*⁸(1958). Po reformie gospodarczej (1978), wraz ze wzbogaceniem życia zwykłych ludzi, powstawały opery o różnej tematyce, przeważnie zbliżonej do codziennego życia. Niekończącym się strumieniem napływały nowe utwory miłosne, historyczne czy też komiczne, wśród których do najbardziej udanych należą: *Burza*⁹(2006), *Oplakiwanie zmarłych*¹⁰(1981) z motywem miłości i *Sierotki z Zhao*¹¹(2011) i *Kanał*¹²(2012) z motywem historycznym. Funkcjonowały również utwory inspirowane wydarzeniami z wojny chińsko-japońskiej, do których należą: *Wiatr walczący ze starożytnym miastem*¹³ oraz *Długi Marsz*¹⁴(2016). Ten okres jest trzecim etapem powstawania chińskiej opery - etapem pogłębiającej się eksploracji. W Chinach również pojawiały się role, które można przyporządkować do ról spieltenorowych. W niniejszej swojej pracy autor podejmuje próbę analizy arii o podobnym do Spieltenora typie ról, charakterystycznych dla oper chińskich.

5. Stan badań

Autor przeprowadził kompleksowe wyszukiwanie słów kluczowych, takich jak „Spieltenor”, „Bel canto”, „Performance”, „Opera” na portalach Google Scholar i CNKI, wskutek których uzyskał 0 artykułów i informacji związanych ze Spieltenorem w języku chińskim i 108 w innych językach. Wśród nich pojawia się artykuł, który odnosi się do

⁷ Yang Ming 羊鸣、Jiang Chunyang 姜春阳、Jin Sha 金砂 „Siostra Jiang” 江姐, Chinese People's Liberation Army Air Force Political Department Cultural and Art Troupe 中国空政文工团, Beijing, 1964.

⁸ Group of Hubei Provincial Experimental Theater, „Czerwona Gwardia Honghu” 洪湖赤卫队, Hubei Provincial Experimental Theater 湖北省实验剧院, Wuhan, 1958.

⁹ Mo Fan 莫凡 „Burza” 雷雨, Shanghai Opera House 上海歌剧院, Shanghai, 2006.

¹⁰ Shi Guangnan 施光南 „Oplakiwanie zmarłych” 伤逝, China Opera and Dance Theatre 中国歌舞剧院, Beijing, 1981.

¹¹ Lei Lei 雷蕾 „Sierotki z Zhao” 赵氏孤儿, Beijing, National Grand Theater of China 中国国家大剧院, 2011.

¹² Yin Qing 印青 „Kanał” 运河谣, National Grand Theater of China 中国国家大剧院, Beijing, 2012.

¹³ Zhang Zhuoya 张卓娅, Wang Zujie 王祖皆 „Wiatr walczący ze starożytnym miastem” 野火春风斗古城, The Opera Troupe of the General Political Department of the Chinese People's Liberation Army, 中国总政文工团, Beijing, 2007.

¹⁴ Yin Qing 印青 „Długi Marsz” 长征, National Grand Theater of China 中国国家大剧院, Beijing, 2016.

specyfiki Spieltenora. To tekst napisany przez Coreya Trahana z University of Northern Texas pt. „Uniting Commedia dell’arte Traditions with the Spieltenor repertoire”¹⁵. Treść opracowania składa się głównie z analizy Commedia dell’arte i Spieltenora pod kątem kostiumów, tła historycznego i powiązania z włoską komedią. Większość pozostałych artykułów dotyczy badania systemu podziału głosu, a treść poświęcona tematyce Spieltenora jest często zaledwie krótkim wprowadzeniem i skrótową charakterystyką. Dla porównania wśród wyszukiwań znalazło się 105 000 materiałów związanych z Bel canto napisanych w różnych językach, 5 620 000 wyników związanych z hasłem „Opera” oraz 6 900 000 wyników dla hasła „Performance”. Świadczy to o tym, że badania nad sztuką operową w Chinach i za granicą są bogate i różnorodne, lecz opracowania, dotyczące Spieltenora są dość rzadkie. Dlatego też autor uważa, że na polu badań dotyczących Spieltenora wciąż jest bardzo wiele do odkrycia. Jest to więc temat wart pogłębionego dyskursu, jednocześnie autor ma nadzieję, że jego badania wniosą pewien wkład w rozwój badań w tym temacie.

6. Innowacyjność pracy doktorskiej

Materiały związane ze Spieltenorem, uzyskane przez autora w wyniku kwerendy źródeł, obracają się głównie wokół stosunkowo prostych kwestii, takich jak kostiumy czy scenografia, a obszerniejszy dyskurs na ten temat występuje rzadko. Autor w swojej pracy odniesie się do istoty głosu Spieltenora, przeanalizuje podobieństwa i różnice między Spieltenorem, a Commedią dell’arte, a następnie omówi konstrukcję postaci i kreacje wybranych postaci spieltenorowych. Dramat muzyczny w Chinach ma długoletnią historię. Dzieła dramatyczne, zawierające elementy takie jak śpiew, taniec i gra aktorska, sięgają nawet okresu tzw. „Stu Oper” przypadających na panowanie dynastii Han (I w. p.n.e.). Forma operowa „zaju” popularna w okresie dynastii Song i Yuan była już bardziej ustandaryzowana i kompletna, tworzyła bowiem złożoną formę dramatu muzycznego z fabułą, śpiewem, grą aktorską i akompaniamentem orkiestry. Autor w swojej pracy przedstawi i przeanalizuje połączenie i rozwój tego głosu w kontekście nowoczesnej opery chińskiej. Autor omówi także charakter, sztuk, dramaturgię i rozwój Spieltenora w Europie i Chinach w sposób kompleksowy i

¹⁵Trahan, Corey, „Uniting Commedia Dell’arte Traditions With the Spieltenor Repertoire”, University Of North Texas, Texas, 2012.

wieloaspektowy.

7. Metody badawcze

Autor zamierza wykorzystać metodę analizy czynników historycznych i społecznych właściwych dla Spieltenora na podstawie istniejących źródeł historycznych. Następnie poprzez analizę i syntezę treści istniejących materiałów, przyjrzy się historycznym cechom Spieltenora i kierunkach jego kształcenia. Jednocześnie wykorzysta modelowanie grupowe w celu dokonania analizy porównawczej, pozwalającej na zbadanie podobieństw i różnic między Spieltenorem a innymi rodzajami głosu tenorowego. Jednocześnie na podstawie własnych doświadczeń autor omówi metody szkoleniowe przeznaczone dla Spieltenorów i trudności często pojawiające się w procesie kształcenia.

II. Abstrakt

Opera to złożona forma teatralna, która łączy w sobie śpiew, muzykę instrumentalną, taniec, grę aktorską, oświetlenie i scenografię. Jest jednym z najważniejszych gatunków muzycznych w historii ludzkości.¹⁶ Charakteryzuje się połączeniem głosu i muzyki instrumentalnej, wyrażającym treść dramatu. Opera jako gatunek ma swoje unikalne standardy, dotyczące klasyfikacji głosów, a tenor jest jednym z ważnych głosów w strukturze dramatu. Wysoki głos tenora często wywołuje duże emocje i ma niezwykle silną zdolność oddziaływania na publiczność. Według znanego systemu klasyfikacji głosów Fach¹⁷, Spieltenor jest ważną kategorią wśród tenorów. Często odgrywa role komiczne lub łotrów, które należą do postaci drugoplanowych, ale są one często ważnym elementem głównej fabuły, a ich humorystyczne cechy dodają odrobinę lekkości poważnym wątkom.

Według dostępnych źródeł literatury, Spieltenor ma ważne powiązania ze starożytną włoską formą teatru Commedia dell'arte, co wskazuje na to, że Spieltenor również jest istotną częścią rozwoju światowej sztuki teatralnej.

Ze względu na powiązanie Spieltenora z postaciami z Commedia dell'arte, role te często noszą „pewne cechy stereotypowe. Są one wykorzystywane jako katalizatory głównych wątków fabuły. Można powiedzieć, że „funkcjonalne” cechy Spieltenora czynią go idealnym wyborem do wprowadzenia w ruch kół dramatu. Dlatego porównanie, analiza i badanie dramatycznych, funkcjonalnych i performatywnych aspektów roli Spieltenora ma istotne znaczenie zarówno teoretyczne, jak i praktyczne, nie tylko dla samej nauki i interpretacji Spieltenora, ale także dla zrozumienia i poznania cech wybranych partii dla tego rodzaju głosu.

W miarę rozwoju gospodarki towarowej i coraz bogatszego życia duchowego w Chinach, zaczęły wzrastać potrzeby kulturalne. Zwłaszcza po reformach i otwarciu kraju (1978), postacie podobne do Spieltenora, czyli zabawne i humorystyczne osoby, zaczęły się pojawiać w chińskiej nowoczesnej operze. Spieltenor, będący typem głosu operowego, odpowiadającym

16 Yao Yaping 姚亚平, „Gatunki muzyki zachodniej i analiza słynnych utworów” 西方音乐流派与名作分析, Minzu University of China Press 中央民族大学出版社, Beijing, 2005, ISBN: 9787810568821, str.198.

17 McGinnis, Pearl Yeadon, „Zrozumienie europejskiego systemu Fach: Przewodnik zawodowy dla śpiewaków operowych” (Understanding the European Fach System: THE OPERA SINGER'S CAREER GUIDE), THE SCARECROW PRESS, Lanham, 2010, ISBN: 9780810869158, str. 2.

potrzebom społeczeństwa, stanowi doskonały punkt wyjścia, oferując szerokie możliwości zawodowe i wartość badawczą.

Słowa kluczowe: Spieltenor, performans, dramat, funkcjonalność, kreacja sceniczna, metody nauczania, perspektywy rozwoju

Spis treści

I. WSTĘP.....	3
1. UZASADNIENIE WYBORU TEMATU	3
2. ZNACZENIE WYBRANEGO TEMATU	4
2.1 Geneza powstania Spieltenora.....	4
2.2 Rola Spieltenora w operze i jego wpływ na fabułę.....	6
2.3 Porównanie dawnych i współczesnych form sztuki w wykonaniu Spieltenora	6
3. PODOBIENSTWA I RÓŻNICE MIĘDZY METODĄ ŚPIEWU WŁAŚCIWĄ DLA SPIELTENORA A TRADYCYJNYMI METODAMI KSZTAŁCENIA BEL CANTO	8
4. OMÓWIENIE UŻYCIA GŁOSU SPIELTENOROWEGO W CHIŃSKIEJ KULTURZE MUZYCZNEJ ORAZ JEGO ROZWÓJ W CHINACH	9
5. STAN BADAŃ	9
6. INNOWACYJNOŚĆ PRACY DOKTORSKIEJ	10
7. METODY BADAWCZE	11
II. ABSTRAKT.....	12
ROZDZIAŁ 1: SPIELTENOR – TENOR AKTORSKI	17
1. HISTORYCZNA RELACJA MIĘDZY TENOREM I SPIELTENOREM	17
2. BEL CANTO I ROLA SPIELTENORA W HISTORII OPERY	18
3. ROZWÓJ I DZIEDZICTWO SPIELTENORA Z UWZGLĘDNIENIEM COMMEDIA DELL'ARTE	20
ROZDZIAŁ 2: CHARAKTERYSTYKA WYKONAWCZA SPIELTENORA	23
1. ANALIZA PORÓWNAWCZA FORM WYKONAWCZYCH SPIELTENORA I COMMEDIA DELL'ARTE	23
1.1 Peppe (Arlecchino) w <i>I Pagliacci</i> i postać Arlecchino z Commedia dell'arte	23
1.2 Monostatos w <i>Die Zauberflöte</i> i postać Scaramuccia z Commedia dell'arte	35
1.3 Frantz w <i>Les Contes d'Hoffmann</i> i postać Pulcinella z Commedia dell'arte	42
2. ANALIZA PORÓWNAWCZA POŁĄCZENIA WYMOGÓW KREACJI SCENICZNYCH SPIELTENORA Z NOWOCZESNYMI FORMAMI WYKONAWCZYMI (NA PRZYKŁADZIE SYSTEMU STANISŁAWSKIEGO)	48

2.1	Pamięć emocjonalna: zasady i zastosowania pamięci emocjonalnej.....	49
2.2	Połączenie czynników emocjonalnych stanowi ekspresję emocjonalną.....	51
2.3	Sila wyobraźni w tworzeniu autentycznych postaci.....	53
2.4	Praktyka wykonawcza Spieltenora.....	54
2.4.1	Wstępna analiza postaci.....	54
ROZDZIAŁ 3: ROLA I ZNACZENIE SPIELTENORA W OPERZE		60
1.	ROLA SPIELTENORA W ODNIESIENIU DO FABUŁY OPERY	60
2.	ANALIZA MUZYCZNA WYBRANYCH RÓL OPER MOZARTA I BERNSTEINA NA GŁOS SPIELTENORA.....	61
2.1	Trzy arie z partii Podesty w operze <i>La finta giardiniera</i>	61
2.1.1	Analiza arii Podesty „Dentro il mio petto”	62
2.1.2	Analiza arii Podesty „Una damina una nipote” (Pewna dama, pewna siostrzenica – tłum.wł.)	72
2.1.3	Analiza arii Podesty “Mio padrone io dir volevo”	82
2.2	Analiza dwóch arii Pedrillo z <i>Die Entführung aus dem Serail</i> W.A.Mozart’a	98
2.2.1	Aria Pedrillo „Frisch zum kampf” z <i>Die Entführung aus dem Serail</i>	98
2.2.2	Aria Pedrillo „Im mohrenland gefangen war” z <i>Die Entführung aus dem Serail</i>	107
2.3	Analiza arii Don Basilia „In quegli anni in cui val poco” z opery <i>Le Nozze di Figaro</i>	113
2.4	Operetka <i>Candide</i> – zarys dzieła.	125
2.4.1	Analiza arii „Candide's lament”	126
2.4.2	Analiza arii „My love”	136
ROZDZIAŁ 4: KSZTAŁCENIE I ROZWÓJ SPIELTENORA		145
1.	CHARAKTERYSTYKA FIZJOLOGICZNA SPIELTENORA.....	145
2.	STYL WOKALNY SPIELTENORA	146
ROZDZIAŁ 5: POWSTANIE I ROZWÓJ SPIELTENORA W CHINACH		161
1.	ROZWÓJ BEL CANTO W CHINACH.....	161
2.	SYTUACJA I KIERUNEK ROZWOJU SPIELTENORA W CHINACH.....	162
ZAKOŃCZENIE		167

III. BIBLIOGRAFIA.....	168
PODZIĘKOWANIA.....	175

Rozdział 1: Spieltenor – tenor aktorski

1. Historyczna relacja między Tenorem i Spieltenorem

Tenor to klasyczny męski głos, którego skala znajduje się pomiędzy głosem kontratenora a barytonem¹⁸. Jest to najwyższy typ męskiego głosu. Tenor często odgrywa ważne role w operze, a jego głos jest pełen pasji i emocjonalnego wyrazu. W bogatej historii rozwoju sztuki wokalne Europy tenor zajmował coraz ważniejszą pozycję na przestrzeni lat. Zgodnie z niemieckim systemem klasyfikacji głosów Fach¹⁹, tenor dzieli się na konkretne typy, określane za pomocą: barwy, jakości dźwięku i cech postaci. Można więc wymienić następujące rodzaje: Spieltenor/Tenor Buffo (tenor aktorski/tenor buffo), Charaktertenor (tenor charakterystyczny), Lyrischer Tenor (tenor liryczny), Jugendlicher Heldentenor (młodzięńczy bohaterski tenor), Heldentenor (bohaterski tenor).

Na początku XVIII wieku w operze zaczęło pojawiać się wiele innowacji, w tym niektóre utwory o humorystycznym i żartobliwym charakterze - „Opera buffa”²⁰. Ten gatunek wywodził się z lekkich komediowych przerywników, wystawianych w przerwach między aktami opery poważnej²¹. Dzięki humorystycznej fabule i tematom bliskim codziennemu życiu, zyskał szeroką popularność. Pojawienie się Opera buffa zmieniło obraz sceny sztuki operowej. „Spieltenor” (czyli „Tenor buffo” w języku włoskim) jest właśnie jednym z ważnych typów głosów w tej formie opery. W porównaniu z innymi rodzajami tenorów, Spieltenor to głos, który bardziej koncentruje się na „odgrywaniu roli”, szczególnie w aspekcie gry komediowej. Dlatego w Europie Spieltenor zaliczanych jest do „ról aktorskich”, stanowiąc jeden z najważniejszych typów ról operowych, wymagających doskonałych umiejętności gry aktorskiej. W porównaniu do innych partii operowych, wymaga od śpiewaka jednoczesnego użycia głosu i ciała w kreacji wizerunkowej postaci, przez co można powiedzieć, że ten typ

18 Jackson, Roland, „Praktyka wykonawcza: Słownik-przewodnik dla muzyków Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians”, Routledge Press. Oxford, 2013, ISBN: 9781136767708, str. 458.

19 McGinnis, Pearl Yeadon, op. cit. str. 2.

20 Smith, Patrick, „Dziesiąta Muza”(The Tenth Muse), SCHIRMER PRESS, New York, 1970, ISBN 9780394448220, str. 103.

21 Tamże, str. 103.

wykonawcy to właściwie śpiewający aktor²².

W aspekcie rozwoju zawodowego Spieltenor jest często oczekiwany nie tylko jako doskonały śpiewak, ale także jako znakomity aktor. Jego partie często zawierają teksty mówione, często o lekkiej i humorystycznej tematyce, co wymaga od śpiewaka opanowania elementów gry aktorskiej. Znana jest praktyka z teatrów niemieckich, w których pierwsze dwa lata śpiewak/śpiewaczka funkcjonuje na tzw. kontrakcie *Anfänger* (początkujący), który pozwala obsadzać go/ją w różnych partiach. Tenorzy, po zdobyciu wystarczającego doświadczenia, często mogą szybko wcielać się w różne główne role operowe, dzięki czemu ich kariery rozwijają się stabilnie, otwierając przed nimi szersze perspektywy na przyszłość.

Spieltenor, cieszący się wielką popularnością wśród publiczności, dziedziczy tradycję głosu tenorowego, jednocześnie wytyczając swoją własną ścieżkę rozwojową i wnosząc ogromny wkład w dziedzictwo i rozwój sztuki operowej. Podsumowując, tradycja i rozwój Tenora oraz Spieltenora pokazują, jak sztuka operowa przeszła od tematyki poważnej do lekkiej i komicznej, łączącej elegancję z elementami życia codziennego i kultury popularnej. Możemy w niej dostrzec nieuchronność rozwoju historycznego, a także dowód na to, jak sztuka muzyczna przeszła od sztuki szlacheckiej, do niższych klas, z kolei potem do szerokich mas.

2. Bel canto i rola Spieltenora w historii opery

Opera jako forma teatru muzycznego, odsłania przed nami ludzkie radości i smutki, będące wyrazem idei humanizmu. Widać w niej bardzo wyraźną interakcję pomiędzy muzyką a literaturą; poetyckie, subtelne emocje oraz pełna zwrotów akcji fabuła nadają mu nieodpartego uroku ludzkiej natury. Formy konfliktu dramatycznego w operze są różnorodne. „Miłość, nienawiść, zwątpienie i wrogość” to tematy, które wyłaniają się z ludzkiej natury i przenikają do serc widzów. W połowie XVIII wieku, Opera buffa, będąca formą opery komicznej, stała się popularna w Europie, niosąc ze sobą elementy codziennego życia i rozrywki.²³

W tym okresie, w odpowiedzi na rozwój opery w kierunku większej różnorodności oraz rosnące wymagania, dotyczące dynamiki śpiewu i stosowania coraz bardziej zaawansowanych

²² McGinnis, Pearl Yeadon, op. cit. str. 11.

²³ Smith, Patrick, op. cit. str. 103.

technik wokalnych, włoski styl wokalny „Bel canto”²⁴ zyskał popularność dzięki twórczości kompozytorów takich jak Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti czy Gioachino Rossini. Bel canto, charakteryzujące się pięknem linii melodycznej, precyzją techniczną i ekspresyjnością, stało się dominującym stylem śpiewu w Europie w XVIII wieku oraz na początku XIX wieku.²⁵ Charakterystyczna dla Bel canto spójność śpiewu wymaga od śpiewaka doskonałej kontroli oddechu oraz umiejętności panowania nad swoim głosem, aby prowadzić nienaganną linię melodyczną oraz móc operować dynamiką i okrągłym dźwiękiem.²⁶ Popularyzacja zarówno techniki jak i stylu bel canto zapewniła kompozytorom operowym większe możliwości, co przyczyniło się do zróżnicowanego rozwoju opery. W przeciwieństwie do pozytywnych wizerunków i melodyjnych partii głównych bohaterów, role Spieltenora skupiają się bardziej na wywoływaniu efektu komicznego. Czasem od Spieltenora wymaga się śpiewania dziwnym, przenikliwym głosem, aby osiągnąć zamierzony wyraz sceniczny. Powstanie tej szczególnej cechy było przełomowe w procesie rozwoju opery. Jednocześnie „wkład” Spieltenora jest często niezastąpiony w wyrażaniu dramatycznych konfliktów w operach. Ich „podsycanie płomieni” często odgrywa ważną rolę w zmianach i rozwoju fabuły. Popularność wyspecjalizowanych ról o komicznym charakterze, jak Spieltenor, odegrała ważną rolę w przejściu opery od okresu klasycznego do romantyzmu, stając się również „zaczątkiem” późniejszej opery realistycznej. Jego pojawienie się wniosło do oper klasycyzmu powiew „świeżości”, dodając wyjątkowego „humoru” do pompatycznego stylu oper romantycznych oraz „ukojenie” do tragicznego tonu oper realizmu. Wniosła ogromny wkład w rewitalizację i dywersyfikację gatunku opery.

- 1) Początki rozwoju stylu Bel canto (XVIII wiek): Wolfgang Amadeus Mozart (*Le Nozze di Figaro* (Basilio), *Die Entführung aus dem Serail* (Pedrillo), *Die Zauberflöte* (Monostatos) oraz *La Finta Giardiniera* (Podesta).
- 2) Bel canto i odrodzenie opery (XIX-XX): Giacomo Puccini („Turandot” - Pang, Pong), Ruggero Leoncavallo („I Pagliacci” - Peppe) itp.

24 Stark, Jame, op. cit. str. 17.

25 Balfe, Michael, „Nowa Uniwersalna Metoda Śpiewu” (A New Universal Method of Singing), London: Boosey & Sons, London, 1957, str. 3.

26 Toft, Robert, op. cit. str. 4.

- 3) Wśród operetek i oper sięgających po współczesność (XX-XXI) wymienić można: Franz Lehár (*Die lustige Witwe* - Danilo, *Księżniczka czardasza* - Boni), Jacques Offenbach (*Les Contes d'Hoffmann* - Franz), Leonard Bernstein (*Candide* - Kandyd, Gubernator”).

3. Rozwój i dziedzictwo Spieltenora z uwzględnieniem Commedia dell'arte

Commedia dell'arte to gatunek dramatyczny²⁷, który powstał we Włoszech i był popularny w Europie od XVI do XVIII wieku²⁸. Commedia dell'arte charakteryzuje się odgrywaniem ściśle określonych ról oraz improwizacją opartą na ustalonych schematach²⁹. Ten starożytny włoski gatunek sztuki scenicznej dziedziczy wielkie tradycje włoskiego teatru³⁰. Choć z biegiem czasu popularność Commedia dell'Arte stopniowo zanikała w historii, jej komediowe tradycje w znacznym stopniu wpłynęły na rozwój późniejszej sztuki, a opera jako złożony gatunek artystyczny jest jedną z jej spadkobierców.

W Commedia dell'arte postacie zazwyczaj mają ustalone schematy zachowań, charakterystyki i imiona. Te postacie nazywane są postaciami schematycznymi, czyli rolami wzorcowymi. Te role wzorcowe stanowiły często przerysowane wizerunki prawdziwych cech ludzkich (np. Il Dottore, który zdawał się wiedzieć wszystko, chciwy starzec Pantalone, czy też Innamorati, będący uosobieniem idealnych młodych kochanków)³¹. W czasach, gdy Commedia dell'arte była niezwykle popularna, istniało wiele profesjonalnych trup teatralnych, które specjalizowały się w jej wystawianiu (np. I Gelosi³²: znana włoska trupa teatralna, która wystawiała Commedia dell'arte od 1569 do 1604 roku).

Ze względu na cechy performatywne Spieltenora, w wielu rolach, przeznaczonych na ten

27 Wilson, Matthew R. „Kompania Błaznów: Historia commedia dell'arte” (Faction of Fools : A History of Commedia Dell'Arte), www.factionoffools.org, Archived from the original on 13 March 2017. Retrieved 20 February 2024.

28 Lea, K. M, op. cit. str. 3.

29 Ducharte, Pierre Louis, „Włoska Komedia: Scenariusze improwizacji, życiorysy, atrybuty, portrety i maski znakomitych postaci Commedia Dell'Arte” (The Italian Comedy: The Improvisation Scenarios Lives Attributes Portraits and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia Dell'Arte), Dover Publication, New York, 1966, ISBN: 9781306351751, str. 17.

30 Chaffee, Judith; Crick, Olly, „Commedia Dell'Arte: Kompendium Wydawnictwa” (Routledge The Routledge Companion to Commedia Dell'Arte), Routledge Taylor and Francis Group, London, 2015, ISBN: 9780415745062, str.1.

31 Ducharte, Pierre Louis, op. cit. str. 17.

32 Maurice, Sand, „Harlekinada: Historia postaci Arlekina”(The History of the Harlequinade), Benjamin Bloom, Inc, New York, 1915, str. 135.

głos, można dostrzec wpływy postaci schematycznych z Commedia dell'arte (np. Peppe/Arlecchino w *I Pagliacci* czy Frantz w *Les Contes d'Hoffmann*). Niektórzy twórcy lubią czerpać inspirację z charakterystycznych cech ról wzorcowych podczas pisania libretta. Ich analiza umożliwia Spieltenorowi lepsze zrozumienie intencji kompozytora. Przyjrzyjmy się jednej z wzorcowych postaci Arlecchino. Nosi on często obcisłą długą kurtkę i dopasowane spodnie, na których znajdują się liczne łaty w dziwnych kształtach, zwykle w kolorach zielonym, żółtym, czerwonym i brązowym³³. Czasem ma przy pasie kij i portfel³⁴. Jego nakrycie głowy to miękki kapelusz, na którym niemal zawsze znajduje się ogon królika, zająca lub lisa, a czasami również pęk piór³⁵. Ten styl ubioru zmienił się w XVII wieku na niebieskie, czerwone i zielone trójkąty ułożone w symetryczny wzór³⁶. W XVIII wieku zaczęły pojawiać się charakterystyczne dla Arlecchino romby, a długość jego kurtki została skrócona. Kapelusz zmienił się z miękkiego na dwurożny³⁷. Poprzez te informacje możemy szybko uzyskać wyobrażenie o scenicznych kostiumach i cechach charakterystycznych Arlecchino w operze *I Pagliacci* (patrz Rys. 1 i 2).



Rys. 1 XVII-wieczny Arlecchino³⁸



Rys. 2: XXI-wieczny Peppe (w roli Arlecchino)³⁹

Spieltenor przejął tradycję wykonawczą ról wzorcowych, ale dzięki muzyce zyskały one

33 Rudlin, John, „Commedia Dell'Arte: Podręcznik dla aktorów” (Commedia Dell'Arte An Actor's Handbook), Routledge Publication, New York, 1994, ISBN:9780415047692, str. 67-156.

34 Ducharte, Pierre Louis, op. cit. str. 164–207.

35 Tamże, str. 164–207.

36 Tamże, str. 164–207.

37 Tamże, str. 164–207.

38 Ducharte, Pierre Louis, op. cit. str. 124.

39 Production Photos, Opera San Jose, <http://operasj.org/news-events/press-room/press-photos/pagliacciand-la-voix-humaine/production-photos>, (dostęp 21 February 2024).

inny wymiar. Jego postacie przestały być schematyczne, stając się wyrazem poszukiwania większej różnorodności.

Rozdział 2: Charakterystyka wykonawcza Spieltenora

1. Analiza porównawcza form wykonawczych Spieltenora i Commedia dell'arte

Wraz z pojawieniem się opery buffa, Spieltenor zyskał na popularności. Zarówno w operze realistycznej o wielkim napięciu dramatycznym, jak i dowcipnej, pełnej humoru operze buffa, czy wreszcie romantycznej i lirycznej operetce, Spieltenor jest elementem niezwykle ważnym. Wykonywane arie są odmienne w charakterze do np. tenora lirycznego, gdzie poszukuje się pięknego *legato*, wspaniałego brzmienia i pełnego dźwięku. Raczej nastawione są na wyraz aktorski i istotne działanie w zakresie rozwoju fabuły. Mając na uwadze podobieństwo ról Spieltenora i postaci wzorcowych w Commedia dell'arte, Autor niniejszej pracy wybrał fragmenty partii Spieltenorowych i postaci wzorcowych, które następnie ze sobą porównał, badając i analizując sposób wykorzystania ról wzorcowych w realizacji zadań wykonawczych Spieltenora.

1.1 Peppe (Arlecchino) w *I Pagliacci* i postać Arlecchino z Commedia dell'arte

Arlecchino jest jedną z najsłynniejszych postaci typu ról schematycznych. Większość badaczy uważa, że Arlecchino pochodzi z Francji i został tak nazwany dzięki włoskiemu aktorowi Tristano Martinelliemu.⁴⁰ Kompozytor i dramaturg Ruggero Leoncavallo zainspirował się tą słynną postacią i na jej podstawie stworzył rolę Arlecchina (Peppe) w operze *I Pagliacci*. Dzięki temu połączeniu oraz talentowi kompozytora, Peppe stał się jedną z najsłynniejszych ról Spieltenora.

W Commedia dell'arte Arlecchino jest rolą cierpliwego, naiwnego, lojalnego, chciwego i pełnego pasji sługi⁴¹ - osoby niewykształconej, lecz inteligentnej, mądrej i życzliwej, pochodzącej z niższych sfer, a jego smutek jest równie interesujący, jak jego radość. Cechy te idealnie pasują do roli Peppe (Arlecchino) w *I Pagliacci*. Peppe to zawodowy komik, który przez całe życie związany był z trupą Cania, nieśmiały, ale mądry i życzliwy. Główną rolą

40 M.A. Katritzky, „Sztuka commedia dell'arte: Studium z lat 1560–1620 ze szczególnym uwzględnieniem źródeł ikonograficznych” (The Art of Commedia: A Study in the Commedia dell'Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records), University of Oxford, Oxford, 2006, str.102.

41 Rudlin, John, op. cit. str. 67.

Peppe jest rolą w Commedia dell'arte, „sztuka w sztuce” w drugim akcie opery. W sprytnie zaplanowanej fabule, postać Peppe w roli Arlecchino, w konfrontacji z Colombiną (Nedda), która w tradycji jest kochanką Arlecchina, pozwala zarówno widzom na scenie, jak i widzom spoza sceny doświadczyć sugestywnego ukrytego romansu. Rola Arlecchina zaostrza gniew w sercu Cania, pośrednio prowadząc do finałowej sceny morderstwa.

Jak wiadomo, postacie wzorcowe (Stock roles) w Commedia dell'arte mają ustalone pozy i ruchy. Poniżej przedstawiono osiem często spotykanych póz (patrz Rys. 3-10)⁴² oraz sześć typowych kroków (patrz Rys. 11-16)⁴³, które są charakterystyczne dla tego typu ról. W drugiej scenie opery *I Pagliacci* Peppe pojawia się na scenie, śpiewając arię „O Colombina”. Strój Peppe zazwyczaj nawiązuje do tradycyjnego ubioru Arlecchina z XVII wieku. Składa się on z kolorowego kostiumu z trójkątnymi lub rombowymi wzorami, oddzielonymi białymi paskami, oraz z maski lub ucharakteryzowanej twarzy, aby podkreślić cechy postaci (patrz Rys. 18). W aspekcie występu, ze względu na charakter improwizacji Commedia dell'arte, musimy zaprojektować występ Arlecchino w ramach ustalonych schematów (patrz Rys. 3-16). Muzyka zaczyna się wraz z pojawieniem się Arlecchino trzymającego mandolinę (patrz Rys. 2).

42 Grantham, Barry, „Gra w commedia dell'arte: Przewodnik treningowy technik performatywnych”, (Playing Commedia: a Training Guide to Commedia Techniques), Nick Hern Books Publication, Portsmouth, 2000, ISBN:9781854594662, str. 47.

43 Tamże, str. 67.



DIR 1: FRONT

Rys. 3



DIR 2: R. DIAG FRONT

Rys. 4



DIR 3: SIDE RIGHT

Rys. 5



DIR 4: R. DIAG BACK

Rys. 6



DIR 5: BACK

Rys. 7



DIR 6: L. DIAG BACK

Rys. 8



DIR 7: SIDE LEFT

Rys. 9



DIR 8: L. DIAG FRONT

Rys. 10



Rys. 11



Rys. 12



Rys. 13



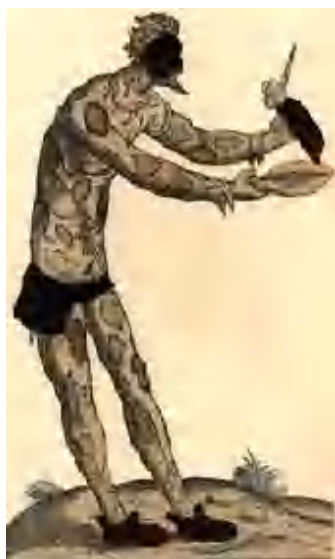
Rys. 14



Rys. 15



Rys. 16



Rys. 17: wiek XVI⁴⁴



Rys. 18: wiek XVII⁴⁵



Rys. 19: wiek XVIII⁴⁶

Zgodnie z żywiołowym i dynamicznym charakterem Arlecchino oraz zasadą preferującą ruchliwość zamiast statyczności, śpiewak po wejściu na scenę może często przemieszczać się drobnymi krokami, w rytm rytmicznego trójdzielnego metrum części wstępnej. Ma to na celu wywarcie pierwszego wrażenia na publiczności i zasugerowanie cech charakteru postaci. (patrz przykład nutowy 1).

Przykład nutowy 1 ⁴⁷



Po rozpoczęciu partii wokalne („... O Colombina, il tenero fido Arlecchin” - O Colombino, twój czuły i wierny Arlekin – tłum.wł.) śpiewak może wykonywać sugerowany ruch z Rys. 3 i 4. (patrz przykład nutowy 2)

44 16th Century Arlecchino, <http://capocomicodellarte.blogspot.com/search/label/04-%20Arlecchino>, (dostęp 21 February 2024)

45 17th Century Arlecchino, <http://i45.tinypic.com/o10sxs.jpg>, (j.w.)

46 18th Century Arlecchino, <http://cappuccinoexperience.com/wpcontent/uploads/2009/03/arlecchino.png>, (dostęp 21 February 2024)

47 Leoncavallo, Ruggiero; Chapman, Henry Grafton (trans. 1906), „Pagliacci”, G. Schirmer, Inc, New York, str. 166.

Przykład nutowy 2⁴⁸

Harlequin (Peppe, behind scene)

O Co-lom-bi-na, il te-ne-ro fi-do Ar-lec-chin
O Col-um-bine, your Har-le-quin is here with you,

Kiedy pojawia się tekst „...è a te vicin!” (jest blisko ciebie - tłum. wł.), Arlecchino powinien wyraźniej się zaprezentować, wchodząc w charakterystycznej pozie (patrz Rys. 5) To ten moment, w którym niewidoczny Arlecchino pokazuje się publiczności w pełnej krasie. (patrz przykład nutowy 3)

Przykład nutowy 3⁴⁹

è a te vi-cin!
Ten-der and true!

un poco cedendo questa battuta

Flauto

W fragmentach „... Di te chiamando, e sospirando aspetta il poverin!” (woła cię i wzdycha, czekając, biedaczysko! – tłum.wł.) oraz „...La tua faccetta mostrami, ch'io vo' baciare” (Pokaż mi swoją buźkę, chcę ją pocałować! – tłum.wł.), aby oddać przesadność, sugerowany jest ruch z Rys. 8, by z kolei przejść do pozycji z Rys. 10. Na końcu frazy „...senza tardare” (bez zwlekania – tłum.wł.) Arlecchino może wykonać krok do przodu, aby podkreślić ekscytację, co ma swoje odzwierciedlenie w wysokich dźwiękach. (patrz przykład nutowy 4)

48 Leoncavallo, Ruggiero; Chapman, Henry Grafton (trans. 1906), op. cit. str. 166.

49 Tamże, str. 166.

167

H. Di te chia-man - do, e so - spi - ran - de a - spet - ta il po - ve - rin!
Here am I cry - ing, and am sigh - ing, but your face to view!

H. La Then

H. tua fac - cet - ta mo - stra - mi, ehio vo' ba - ciar sen - za tar - de -
show that lit - tle face to me, so that I may with - out de -

H. dar la tua boc - cue - cia. A - mor mi lay, Press it with kiss - es, Love's tor - ture

18934

We frazie „... La tua boccuccia. Amor mi cruccia! Amor mi cruccia e mi sta a tormentar! Ah! e mi sta a tormentar!” (Twoje usteczka. Miłość mnie dręczy! Miłość mnie dręczy i nie przestaje męczyć! Ach! Nie przestaje mnie męczyć! – tłum.wł.) Arlecchino wraca do postaci udręczonego kochanka. Gra aktorska i ruch sceniczny powinny uwzględniać wymogi frazy

muzycznej i nie wpływać na jakość wydawanych dźwięków. (patrz przykład nutowy 4 i 5)

Przykład nutowy 5⁵¹

168

legando

H. *erue - cia! A - mor mi erue - cia e mi sta a tor - men - tar!*
this is! Love's tor - ture this, and I am in dis - may!

Flute

H. *Ah! e mi sta a tor-men-tar!*
Ah! and I am in dis-may!

H. *O Co-lom-bi-na, Col-um-bine, thy*

H. *schiu - di - mi il fi - ne - strin, che a te vi - ein*
lit - tle win - dow, dear, un - dol! I'm here for you!

rall. ten. ripigliando il tempo

col canto

18934

We fragmencie „... O Colombina, schiudimi il finestrin, che a te vicin di te chiamando, e sospirando è il povero Arlecchin!” (O Colombino, otwórz mi okienko, bo blisko ciebie, wołając

51 Leoncavallo, Ruggiero; Chapman, Henry Grafton (trans. 1906), op. cit. str. 168.

cię i wzdychając, jest biedny Arlekin! – tłum. wł.) Arlecchino, idąc za wskazówkami może ponownie użyć gestów i pozycji z Rys. 3 i 4. Konieczna jest także interakcja z publicznością. Arlecchino nie tylko mówi do Colombiny, ale też do publiczności, by wyrazić swoje uczucia. „...A te vicin è Arlecchin!” (Blisko ciebie jest Arlekin! – tłum. wł.). Aby podkreślić to rozemocjonowanie, możliwe jest użycie gestów z Rys. 7, a następnie zakończyć w pozycji z Rys 6.(patrz przykład nutowy 5 i 6)

Przykład nutowy 6 ⁵²

169

H. di te chia - man - do, e so - spi - ran - - do
For you I'm cry - ing! For you I'm sigh - - ing,

H. è il po - ve - re Ar - lee - chin!
So ten - der and so true!

H. A te vi - ein
I'm here for you!

H. è Ar - lee - chin!
Yes, for you!

18934

Jednym z kluczowych elementów improwizacyjnych występów w Commedia dell'arte jest utrzymanie postaci w ciągłym ruchu. „Szybkie wejścia i wyjścia” to charakterystyczna

52 Leoncavallo, Ruggiero; Chapman, Henry Grafton (trans. 1906), op. cit. str. 169.

cecha Arlecchina. Często zdarza się w inscenizacjach, że po arii „O Colombina”, Arlecchin szybko opuszcza scenę.

W duecie „Arlechin Colombina Alfin s'arrenda!” (Arlekinie, Kolombino, w końcu się poddajcie! – tłum. wł.) wesoła, skoczna melodia wprowadzenia obrazuje Arlecchino, który przechwala się przed Colombiną, że udało mu się przepędzić Taddeo (patrz przykład nutowy 7). Jest to moment kolejnej próby zbliżenia się Arlecchino do Colombiny.

Przykład nutowy 7 ⁵³

Andantino sostenuto e grazioso (♩=72)

Duet. (Colum. and Harleq. gaze at each other with exaggerated fondness)

Colum. Harlequin

Ar-lec-chin!
Har-le-quin!

Colom-bi--na!
Colum-bi--na!

Podczas gdy oboje się witają, Arlecchino, jako postać komediowa, może skradać się w stronę Columbiny i obdarzyć ją intymnym uściskiem, sugerując widowni, że jego wizyta ma skryty cel.

Podczas fragmentu „... Alfin s'arrenda ai nostri prieghi amor!” (W końcu poddaje się naszym modlitwom miłości! – tłum. wł.), sugestie z Commedia dell’arte mówią, że artysta może wykonać półprzysiad, korzystając z sugestii póż Rys. 3 i 4. (patrz przykład nutowy 8)

53 Leoncavallo, Ruggiero; Chapman, Henry Grafton (trans. 1906), op. cit. str. 178.

Przykład nutowy 8 ⁵⁴

H.
Al-fin sàr - ren - da ai no-stri prieghia-
At last, a - gain, love has lis-ten'd to our

H. Co.
mor! prayers!
Fac-ciam me - To sup-per

affrett.
col canto

Przesada gry (oczywiście ze smakiem) jest istotnym warunkiem kreacji postaci. W przerwach, kiedy Colombina śpiewa, Arlecchino przygotowuje przyniesione wino. Kiedy nadchodzi jego kolej na śpiewanie, z uśmiechem na twarzy wyciąga butelkę wina i pokazuje ją Colombinie („Guarda, amor mio, che nettare divino t'apportai!” - Spójrz, moja miłości, jaki boski nektar ci przyniosłem – tłum.wł.). W duecie „... L'amore ama gli effluvi del vin, de la cucina!” (Miłość uwielbia zapachy wina i kuchni! – tłum.wł.) Arlecchino pokazuje, że korzystanie z życia, a co za tym idzie rozkoszowanie się winem jest mu nieobce. (patrz przykład nutowy 9)

54 Leoncavallo, Ruggiero; Chapman, Henry Grafton (trans. 1906), op. cit. str. 179.

Przykład nutowy 9 ⁵⁵

180

Tempo di Gavotta (♩ = 55)

con molta eleganza

Harlequin

Co. H. da, amor mio, che splen-di - da ee - net - ta - pre - pa - ra - i! Guar -
look, dear love, and no - tice, please, how fine a - feast I've bought you! Just

Violas

p legg. ed elegante

H. da, a - mor mio, che net - ta - re di - vi - no tap - por -
look, my love, and no - tice you the nec - tar I have

Bassoon & Violas

Co. Colum. Ah! L'a - mo - re a - ma gli ef - flu - vii del
Ah! For love a - dores the fla - vor of

H. ta - i! Ah! L'a - mo - re a - ma gli ef - flu - vii del
brought you! Ah! For love a - dores the fla - vor of

Violas

senza rall.

18934

W momencie, gdy po ostrzeżeniu Taddea wszyscy się rozbiegają, aby lepiej zobrazować atmosferę drwiny, Arlecchino może wykorzystać gesty z Rys. 7, opuszczając głowę i szyję, a

także za pomocą języka ciała oraz tekstu ukazać intrygę o zabarwieniu żartobliwym („Versa il filtro ne la tazza sua!” - Wlej eliksir do jego kielicha! – tłum.wł.). (patrz przykład nutowy 10)

Przykład nutowy 10 ⁵⁶

183

Ta. (goes off left and shuts door)
tut - caught - to... you, Io and cor - ro a bar - ri - ear - mi! shall fly to cov - er!

P.
Fly, then!

Co. (spectators laugh) (To Harlequin) (Harlequin goes to window and leaps out)
Ver-sajl fil - tro ne la taz - za su - al! Pour the po - tion in his cup this eve - ning!

Scena and Duet (Finale)

Harlequin (as he disappears) (disappears)

Larghetto affettuoso (♩ = 88)
Colum. (at the window) (Canio, dressed as Pagliaccio, enters from door right)
A sta - not - te... Till to - night, then! E per sem - pre And for ev - er io sa - rò tua! I shall be thine!

18324

Po zakończeniu występu, zgodnie z zasadą „szybkiego wejścia i wyjścia”, Peppe szybko

ucieka przez okno. „Plan” Arlecchino skłania Neddę do refleksji nad jej własnym planem ucieczki, co powoduje, że w rozkojarzeniu wypowiada te same słowa, które mówiła podczas romansu („Astanotte... E per sempre io sarò tua!” - Tej nocy... i na zawsze będę twoja! – tłum. wł.). To sprawia, że Arlecchino, jest zszokowany.

Arlecchino w operze *I Pagliacci* jest postacią, której obecność wprowadza element lekkości, komizmu i romantyzmu, co kontrastuje z główną, tragicznie kończącą się fabułą. Rola, wywodząca się z tradycji włoskiego teatru ludowego Commedia dell'arte, jest postacią komiczną, figlarnym kochankiem, służącym, który jest sprytny i pomysłowy. Jego charakterystyczne cechy czyniły go postacią lubianą przez publiczność. W operze *I Pagliacci* Arlekin pełni rolę jednego z członków trupy teatralnej, która przygotowuje przedstawienie. W tej roli jest romantycznym i figlarnym kochankiem, który – jak to w tej tradycji bywa – stara się uwieść piękną Kolombinę (odgrywaną przez Neddę). Jego postać ma wyraźny element zabawy i uwodzenia, typowy dla tradycyjnego Arlekina, ale jest to również miłość, która pozostaje w idealistycznej sferze, daleko od tragicznych zawirowań fabuły. Stanowi kontrast wobec postaci Cania, który jest opętany zazdrością i złością, oraz niewiernej Neddy (Colombiny). Arlekin jest postacią, która balansuje pomiędzy grą a rzeczywistością, co podkreśla temat opery o rozdzwieku między teatrem a życiem.

1.2 Monostatos w *Die Zauberflöte* i postać Scaramuccia z Commedia dell'arte

Commedia dell'arte rozwijała się nie tylko dzięki twórcom, ale też wykonawcom, którzy dokładali do sztuki część swojego rozumienia postaci, a co za tym idzie indywidualnego jej przedstawienia na scenie. Według niektórych źródeł, muzyka zawsze współistniała ze spektaklami Commedia dell'arte⁵⁷. Tradycje te są szczególnie obecne wśród artystów komediowych, takich jak Spieltenor. W zakresie innowacji w kreowaniu postaci wymaga się od nich wysiłku, by połączyć wymogi wokalne z zabawną lub przesadzoną grą aktorską. Do jednych z istotnych postaci komediowych należy postać Scaramuccia, który wyewoluował z jednej z pierwotnych ról wzorcowych o nazwie Capitano. Capitano to chełpliwy żołnierz, który uwielbia przechwalać się swoimi rzekomymi zasługami i stwarzać pozory, by ostatecznie

57 Hopkin, John, „Wpływ Commedia Dell'Arte na rozwój opery buffa” (The Influence of the Commedia dell'Arte on Opera Buffa), North Texas State University, Texas, str. 15.

zostać zdemaskowany jako podły tchórz. Na co dzień zachowuje się wyniośle i naiwnie wierzy, że jego wygląd przyciągnie wszystkie kobiety, ale w rzeczywistości jest jedynie dziwaczną i śmieszną postacią⁵⁸. Znakomitym przykładem udanej kreacji była rola Scaramuccia, grana przez włoskiego tenora-aktora Tiberio Fiorillo (1608-1694).⁵⁹

Postać Scaramuccii czasem przedstawiana jest jako lokaj ubogiego pana. Elementami kostiumu są tu czarne bryczesy, marynarka, płaszcz i beret. To postać zła, ale jednocześnie bardzo tchórzliwa⁶⁰. Figura ta ma wiele wspólnego z charakterem najbardziej znanego komediowego złoczyńcy Monostatos z opery *Die Zauberflöte* Wolfganga Amadeusza Mozarta (1791). Jest przedstawiony jako czarnoskóry służący kapłana Sarastra. Gra aktorska skupiona jest na uległości, a jednocześnie złych intencjach. Stara się pokazać jak bardzo oddany jest swojej służbie, a z drugiej strony chciałby wykorzystać sytuację i zbliżyć się do Paminy, która jako biała kobieta, fascynuje go w dwójnasób.⁶¹ Jego cechy charakteru zostały doskonale ukazane w arii „Alles fühlt der Liebe Freuden” (wszyscy odczuwają radość miłości – tłum.wł.). Kiedy Pamina śpi, podekscytowany Monostatos, z myślą o bliskim spełnieniu swojego nikczemnego planu, zaczyna śpiewać tę arię. Z obawy, że Pamina może się obudzić, jego ruchy są wyjątkowo ostrożne, ale jednocześnie widać trudną do opanowania żądzę. Treść tej arii wydaje się być skargą na niesprawiedliwość, jakiej doświadcza, ale w rzeczywistości bardziej przypomina chełpliwe przechwalanie się nikczemnika, którego intryga jest bliska realizacji.

Z tekstu arii „Alles fühlt der Liebe Freuden” (patrz przykład nutowy 11) możemy wywnioskować opis jego postaci - Monostatos jest ciemnoskórym Maurem („... Weil ein Schwarzer häßlich ist!” – ponieważ czarny jest brzydki – tłum.wł.).

58 Tamże, str. 13.

59 Nicoll, Allardyce, „Maski, mimowie i misteria” (Masks, Mimes and Miracles), Cooper Square Publishers, Inc, New York, 1963, ISBN:9780815401636, str. 288.

60 Hartnoll, Phyllis, „Teatr: Kompendium Wydawnictwa Oxford” (The Oxford Companion to the Theatre). Oxford University Press, 1983, ISBN 9780192115461, str. 282 („Fiorillo, Tiberio”) i 735 („Scaramuccia”).

61 Grantham, Barry, op. cit. str. 241.

Przykład nutowy 11 ⁶²

M.
Thou must I a-lone be sin-gle, Just be-cause my face is black, just be-
und ich soll die Lie-be mei-den, weil ein Schwar-zer häus-lich ist, weil ein

Według modelu Scaramuccii, kostium Monostatos powinien być czarny lub przynajmniej ciemny. (patrz Rys. 20)



Rys.20: Monostatos (Peter Bronder) kłęka, próbując pocałować Paminę (Siobhan Stagg) w spektaklu *Die Zauberflöte* w Royal Opera House⁶³

Już rozpoczęcie arii sugeruje w muzyce jego niepochamowane pragnienie – szybkie tempo wraz z drobnymi wartościami (ósemki i szesnastki) pokazuje obraz niecierpliwego i napastliwego mężczyzny. (patrz przykład nutowy 12) W tym momencie, nawiązując do

62 Mozart, Wolfgang; Dent, Edward. „Die Zauberflöte”, Boosey & Hawkes, New York, 1944, str. 113.

63 Production Photos, The Royal Opera House, <https://siobhanstagg.files.wordpress.com/2011/09/die-zauberflote-09-09-17-roh-2258-peter-bronder-as-monostatos-siobhan-s.jpg>, (dostęp 26 February 2024).

zwyczajowego sposobu poruszania się Scaramuccii, Spieltenor może zdecydować się na przygarbienie lub wręcz zbliżanie się do Pamily na kolanach (jak w wielu inscenizacjach sugerują reżyserzy). (patrz Rys. 20)

Przykład nutowy 12 ⁶⁴

No. 13 Aria
Allegro
(Alles wird so piano gesungen und gespielt, als wenn die Musik in weiter Entfernung wäre.)

Flauto piccolo
Flauto
Clarinetti
Fagotti
Archi

Tutti
sempre *pp*

7 MONOSTATOS

Mon.

1. Al - les fühlt der Lie-be Freu-den, schnä-belt,
2. Drum so - will ich, weil ich le - be, schnä-beln,

Archi

Zbliżając się do Pamily, Monostatos powinien swoją grą aktorską pokazać, że jest osobą nieszczerą, nieżyczliwą i groźną (np. poruszać się wokół niej na kolanach w stylu Scaramuccii). (patrz Rys. 20 i patrz przykład nutowy 13)

64 Mozart, Wolfgang, „Die Zauberflöte”, Bärenreiter-Verlag Press, 2011, str. 142.

Przykład nutowy 13⁶⁵

No. 13 Aria
Allegro
(Alles wird so piano gesungen und gespielt, als wenn die Musik in weiter Entfernung wäre.)

Flauto piccolo
Flauto
Clarineti
Fagotti
Archi

Tutti
sempre *pp*

7 MONOSTATOS

Mon. 1. Al - les fühlt der Lie-be Freu-den, schnä-belt,
2. Drum so - will ich, weil ich le - be, schnä-beln.

Archi

Monostatos skarży się na swój niesprawiedliwy los, a jednak nie za bardzo budzi sympatię, ponieważ chce zmiany życia poprzez przemoc („Ist mir denn kein Herz gegeben? Bin ich nicht von Fleisch und Blut?“ – Czy ja nie mam serca? Czy nie jestem z krwi i kości – tłum. wł.), Nawet przyklęknięcie i zbliżenie do Pamily jest groźnym gestem. (patrz przykład nutowy 14 i Rys.21)

Przykład nutowy 14⁶⁶

25

Mon. Ist mir denn kein Herz ge - ge - ben, bin ich nicht von Fleisch und
Weiß ist schön - ich muss sie küs-sen. Mond! ver - ste - cke dich da -

Archi

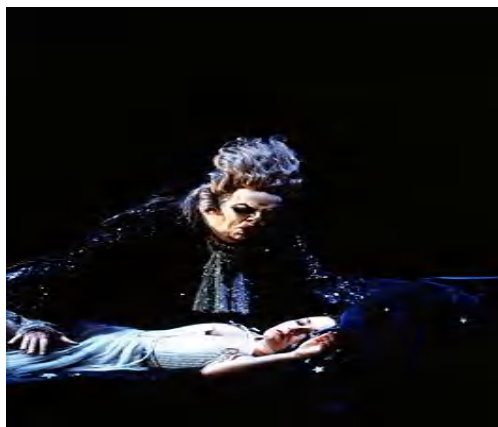
31

Mon. Blut? bin ich nicht von Fleisch und Blut? -
- zu! - Mond! ver - ste - cke dich da - zu! -

Archi

65 Mozart, Wolfgang, „Die Zauberflöte”, Bärenreiter-Verlag Press, 2011, str. 142.

66 Tamże, str. 143.



Rys. 21: Monostatos (Adrian Thompson) i Pamina (Dorothea Röschmann)⁶⁷

Monostatos jest osobą, która za nic ma dobro innych. Znakomitym porównaniem jest także służący Papageno, który także chciałby mieć towarzyszkę życia, ale bardziej myśli o miłości i wspólnym życiu, a nie jak Maur o zaspokojeniu żądzy („Immer ohne Weibchen leben wäre wahrlich Höllenglut!” – Zawsze żyć bez kobiety byłoby piekielnym żarem – tłum. wł.). ((patrz przykład nutowy 15))

⁶⁷ Production Photos, The Royal Opera House, <http://www.mvdaily.com/articles/2003/06/thompson.jpg>, (dostęp 26 February 2024).

Przykład nutowy 15 ⁶⁸

35
Mon. Im - mer oh - ne Weib - chen le - ben wä - re wahr - lich Höl - len - glut, wä - re
Sollt' es - dich zu sehr ver - drie - ßen, o so mach die Au - gen zu, o so

40
Mon. wahr - lich Höl - len - glut, wä - re wahr - lich Höl - len - glut.
mach die Au - gen zu, o so mach die Au - gen zu. [232]

45
Dal segno

Monostatos fascynuje także fakt, że Pamina jest biała. To też nie jest w pozytywny objaw, ponieważ bohater następnie mówi, że musi ją pocałować. Nie ma tam miejsca na żadne zakochanie, zgodę, związek. Jest tylko realizacja własnych dążeń. (“Weiss ist schön! Ich muß sie küssen” – Białe jest piękne! Muszę ją pocałować – tłum. wł.) (patrz przykład nutowy 16)

Przykład nutowy 16 ⁶⁹

25
Mon. Ist mir denn kein Herz ge - ge - ben, bin ich nicht von Fleisch und
Weiß ist schön - ich muss sie küs - sen. Mond! ver - ste - cke dich da -

Arché
Tutti
mf

Po zakończeniu arii, na scenę wchodzi Królowa Nocy, przepędzając Monostatos,

68 Mozart, Wolfgang, op. cit. str. 143.

69 Tamże, str. 143.

zgodnie z zasadą „szybkiego wejścia i wyjścia”. Choć aria ta jest bardzo krótka, stanowi ważny punkt zwrotny w operze. Jest to wstęp budujący napięcie przed kulminacyjnym momentem dramatu (rozkaz Królowej Nocy, aby Pamina dokonała zabójstwa). Szybkie tempo i komediowa, ale niesympatyczna postać wymaga dużej sprawności fizycznej i bardzo dobrej gry aktorskiej, co jest zgodne z tradycją Commedia dell'arte. Korzystając z modelu Scaramuccii, możemy szybko nakreślić obraz konkretnej postaci. Jego sposób bycia i interakcje z innymi bohaterami (np. Papagenem) wprowadzają elementy humoru, często kosztem jego samego. Muzyka jest lekka, niemal groteskowa, co podkreśla jego komediowy i nieco odpychający charakter. Dynamiczne linie melodyczne i energiczne rytmy oddają jego niespokojną, chaotyczną osobowość.

Monostatos jest przeciwieństwem postaci takich jak Tamino czy Pamina, które ucieleśniają czystość i szlachetność. Jego działania przypominają, jak łatwo można porzucić moralne wartości na rzecz egoistycznych pragnień. Jego nieporadne i groteskowe zachowanie wprowadza humor, który równoważy poważniejsze tematy opery, takie jak miłość, mądrość i duchowe oświecenie. Monostatos reprezentuje ciemniejszą stronę człowieka – pragnienie władzy, chciwość i zdradę. Jest postacią złożoną, która działa nie tylko jako antagonist, ale także jako odzwierciedlenie ludzkich słabości.

1.3 Frantz w *Les Contes d'Hoffmann* i postać Pulcinella z Commedia dell'arte

Pulcinella to jedna z klasycznych postaci wzorcowych, wywodząca się z Commedia dell'arte z XVII wieku. Dzięki swojemu wszechstronnemu charakterowi, postać Pulcinelli, stworzona i spopularyzowana przez włoskiego aktora Silvio Fiorillo (od 1620 roku), zyskała szeroką popularność wśród publiczności na całym świecie⁷⁰. Postać Pulcinelli często kojarzona jest z symbolem kurczaka, ponieważ podczas rozmów często używa dźwięków przypominających „kokoko” wydawane przez kurczaki⁷¹. Sama nazwa „Pulcinella” pochodzi od włoskiego wyrażenia oznaczającego „pisklę”, co według niektórych jest źródłem jego imienia⁷². Postać ta jest zazwyczaj przedstawiana jako gadatliwa, przebiegła i lubiąca płać

⁷⁰ Rudlin, John, op. cit. str. 139.

⁷¹ Oreglia, Giacomo, „The Commedia dell'Arte”. Hill and Wang Dramabook Publication, New York, 1968, ISBN: 9780809005451, str. 92.

⁷² Tamże, str. p. 92.

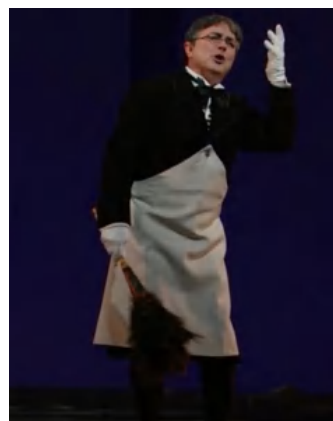
figle⁷³. Zazwyczaj wciela się w rolę służącego lub osoby z niższych warstw społecznych. Główną bronią defensywną Pulcinelli jest udawanie niemądrej osoby. Często jest przedstawiany jako oszust, który wykorzystuje swoją przebiegłość, aby omamić swojego pana i zdobyć to, czego pragnie. Jego psotna osobowość i wybryki często wywołują śmiech i aplauz publiczności. Te cechy Pulcinelli są bardzo podobne do postaci Frantza z opery Jacques'a Offenbacha *Les Contes d'Hoffmann*. Frantz, mający poważne problemy ze słuchem, jest aroganckim i knąbrnym sługą, który, podobnie jak Pulcinella, często swoją głupotą doprowadza do złości swojego pryncypała⁷⁴.

Franz jest służącym Crespela, ojca Antonii, który pojawia się w drugim akcie opery, poświęconym historii Antonii. W swoich działaniach jest niezgrabny, lekko niezdarny i czasem dobrych chęci, które często prowadzą do komicznych sytuacji.

Jeśli chodzi o postać, Pulcinella często pojawia się w dużych lnianych ubraniach i spodniach (patrz Rys. 22). Źle dopasowane ubrania odzwierciedlają jego beztroski charakter, podobny do scenicznej osobowości Frantza, a kostium Frantza często rozwija się na bazie stroju Pulcinelli, obejmując niedopasowany frak oraz fartuch lub spodnie z workowatego materiału (patrz Rys. 23).



Rys. 22⁷⁵



Rys. 23⁷⁶

73 Ducharte, Pierre Louis, op. cit. str. 210.

74 Bourne, Joyce; Kennedy, Michael, „Kto jest kim w operze: Leksykon postaci operowych” (Who's Who in Opera: A Guide to Opera Characters), Oxford University Press, Oxford, 1998, ISBN: 9780192100238, str. 69.

75 Commedia dell'Arte stock characters, http://surbrook.devermore.net/revisedhero/enemiestif/etif_pulcinella.jpg, (dostęp 29 March 2024).

76 Video shoot, Metropolitan Opera, <https://www.youtube.com/watch?v=56rn2heEVQk>, (dostęp 26 February 2024).

We wskazówkach dotyczących postaci Pulcinelli (wydawanie odgłosów przypominających pianie koguta, śpiewanie zabawnych, przenikliwych, fałszywych, a nawet łamiących się melodii oraz wykonywanie zabawnie wyglądających tańców) można odnaleźć obraz Frantza. (patrz przykład nutowy 17)

Przykład nutowy 17⁷⁷

W arii Frantza „Jour et nuit, je me mets en quatre” (Dniem i nocą dwoję się i troję – tłum.wł.) kompozytor, bazując na cechach Pulcinelli, wykorzystuje liczne krótkie sylaby z pauzami, uzupełnione artykulacją *staccato*, aby naśladować nieskładność myśli (to też w jakimś sensie pianie koguta chwalącego się niekoniecznie rzeczywistymi umiejętnościami) (patrz przykład nutowy 18). Zabieg ten ożywia atmosferę i zwiększa efekt komediowy.

77 Offenbach, Jacques; Agate, Edward; Guiraud, Ernest; Bazille, Auguste, „Les Contes d'Hoffmann”, E.F. Kalmus Publication, New York, 1963, str. 225.

Przykład nutowy 18⁷⁸

FRANZ. *Allegretto.*

care! -gent! Night and day I am on the
Jour et nuit je me mets en

PIANO.

watch, And al - ways most dis - creet am I; Some - times a
quatre, du moins - dre si - gue je me tais, C'est tout com -

W improwizowanym fragmencie pierwszej części, kiedy Frantz próbuje zaśpiewać piękną frazę, twierdząc, że wiele ćwiczył, kompozytor, inspirowany dziwacznymi odgłosami Pulcinelli, zrecznie wprowadza łamiący się wysoki dźwięk, co tworzy doskonały efekt komediowy. To trudne zadanie wokalne, które musi być kontrolowane – tzw. kontrolowany „kiks”. Następne dźwięki muszą być wykonane znakomicie, ponieważ w ten sposób nie pokażemy komediowej nieumiejętności Franza, ale niewłaściwe prowadzenie głosu. (patrz przykład nutowy 19)

78 Offenbach, Jacques; Agate, Edward; Guiraud, Ernest; Bazille, Auguste, „Les Contes d'Hoffmann”, E.F. Kalmus Publication, New York, 1963, str. 224.

Przykład nutowy 19⁷⁹

ad libitum

(Il fait un couac)
(His voice breaks)

La la la la la la la la la la la la la la la la!
La la la la la la la la la la la la la la la la!

Po zaprezentowaniu swojego kiepskiego śpiewu, Frantz próbuje odzyskać twarz poprzez improwizowany taniec w drugiej części występu (patrz przykład nutowy 20). Kenneth Richards i Laura Richards w swojej książce sugerują aktorom grającym Pulcinellę: „Powinni zachowywać się jak osoby niezdarne i nieświadome.”⁸⁰ To również wskazuje, jak lepiej wcielić się w postać Frantza. Taniec Pulcinelli również zainspirował kompozytora, który w tej scenie zaplanował dla Spieltenora potknięcie lub upadek, wraz z łamiącym się głosem, aby jeszcze bardziej wzmocnić efekt komediowy. (patrz przykład nutowy 21)

Przykład nutowy 20⁸¹

(He dances.)

watch me is a per - fect treat!
-ser n'est pas com - mo - del

Tra la la la la la la la la la la la
Tra la la la la la la la la la la la

colla voce.

79 Offenbach, Jacques; Barbier, Jules; Carre, Michel, „Les Contes d'Hoffmann”, G. Schirmer Press, New York, 1986, str. 228.

80 Richards, Kenneth; Richards, Laura, „Commedia Dell'Arte: Historia dokumentalna” (The Commedia Dell'Arte: A Documentary History), Basil Blackwell for the Shakespeare Head, Oxford, 1990, ISBN: 9780631195900, str. 128.

81 Offenbach, Jacques; Agate, Edward; Guiraud, Ernest; Bazille, Auguste (1963), op. cit. str. 227.



Z powyższej analizy widać, że postacie Frantza i Pulcinelli są ze sobą ściśle powiązane. Dlatego też, przyjęcie Pulcinelli jako modelu nie tylko dostarcza Spieltenorowi wiarygodnego punktu odniesienia, ale także idealnie oddaje głupotę, obojętność i ignorancję Frantza.

Z powyższej analizy porównawczej możemy zauważyć, że Spieltenor i postacie wzorcowe z *Commedia dell'arte* są ze sobą ściśle powiązane. Franz wprowadza lekkość i humor w akcie, który jest pełen tragicznego napięcia związanego ze śmiertelną chorobą Antonii, kolejnym zakochaniem Hoffmanna i przebiegłością doktora Miracle. Jego obecność chwilowo odciąga uwagę widza od nadchodzącego dramatu.

Postać Franza dodaje realizmu do przedstawienia poprzez ukazanie codziennego życia w domu Crespela. Jego relacje z innymi postaciami są proste, co kontrastuje z dramatycznymi relacjami między głównymi bohaterami. Aria „Jour et nuit” jest utrzymana w lekkim, żywym tempie, co idealnie odzwierciedla komiczny charakter Franza. Linia melodyczna jest prosta i skoczna, z łatwo wpadającym w ucho motywem, który podkreśla jego niezgrabność i prostotę. Użycie regularnych, skocznych rytmów oddaje energię i nieco groteskowy styl poruszania się Franza. Przejścia między dynamiką *piano* a *forte* wzmacniają komiczny efekt i dodają ekspresji jego skargom. Akompaniament orkiestrowy w „Jour et nuit” jest lekki, z delikatnymi motywami instrumentów dętych, które podkreślają żartobliwy charakter utworu. Wykonanie skocznych i szybkich fraz wymaga precyzji oraz doskonałego oddychania. Śpiewak musi oddać humor sytuacyjny, jednocześnie unikając przesadnej groteskowości. Warto podkreślić

82 Offenbach, Jacques; Barbier, Jules; Carre, Michel, op. cit. str. 228.

naiwność i niezgrabność Franza w śpiewie, co powinno współgrać z jego zachowaniem scenicznym. Franz powinien poruszać się w sposób niezgrabny, ale kontrolowany. Wykonanie roli Franza wymaga subtelności, aby komizm postaci nie stał się nachalny lub przerysowany. Śpiewak musi pamiętać, że humor Franza jest rodzajem oddechu w pełnej napięcia dramaturgii, a nie jej głównym celem.

Jako postać „z ludu” Franz reprezentuje codzienne, prozaiczne życie, które toczy się w tle wielkich dramatów miłosnych i duchowych. Jego aria „Jour et nuit” pełni funkcję przerywnika, który chwilowo łagodzi napięcie, zanim fabuła ponownie skoncentruje się na tragicznym wątku Antonii.

2. Analiza porównawcza połączenia wymogów kreacji scenicznych Spieltentora z nowoczesnymi formami wykonawczymi (na przykładzie Systemu Stanisławskiego)

Opera to forma sztuki scenicznej, która poprzez mistrzowskie połączenie techniki wokalne i muzykę wyraża treści zawarte w fabule.⁸³ Muzyka ma unikalną moc poruszania serc, co nie jest żadną tajemnicą, a szczególna siła przyciągania opery tkwi w ekspresji ludzkiego głosu, który jest najbardziej wyrazistym instrumentem.⁸⁴ Niezwykle utalentowany głos potrafi ożywić najbardziej znane partytury i fabuły, co stanowi znaczący walor sztuki operowej. Wraz z upływem czasu zmieniają się także formy gry scenicznej. Dla opery, która jest formą sztuki o długiej historii, kluczowym zagadnieniem staje się dostosowanie tradycyjnych technik aktorskich do zmieniającej się sceny i estetyki. Wielu reprezentatywnych zespołów artystycznych odważyło się na śmiałe praktyki w tej dziedzinie (np. Moskiewski Teatr Artystyczny pod kierownictwem Konstantina Stanisławskiego, berliński teatr prowadzony przez Bertolta Brechta oraz chińscy artyści opery pekińskiej z Mei Lanfangiem na czele). Wśród nich System Konstantina Stanisławskiego, stopniowo doskonalony pod koniec XIX i na początku XX wieku, jest skodyfikowanym zbiorem zaleceń aktorskich, który

83 Apel, Willi, „Słownik muzyki Wydawnictwa Harvard” (Harvard Dictionary of Music), Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1969, ISBN: 9780674375017, str. 718.

84 Alan, Riding; Leslie, Dunton-Downer, „Opera”, Dorling Kindersley Limited, London, 2006, ISBN 9780756622046. str. 15.

wywarł wpływ na współczesne aktorstwo na całym świecie.⁸⁵

System Stanisławskiego opiera się na „metodzie analizy psychologicznego przeżycia” jako jego rdzeniu, wzbogacony poprzez „metodę analizy ruchu ciała i słowa”.⁸⁶ Konstantin Stanisławski wierzył, że przedstawienie to całkowite skupienie natury duchowej i fizycznej. Twierdził, że aktorzy powinni zanurzyć się w emocjach swoich postaci. W swojej książce pisze: „Całą moją artystyczną duszą czuję wiele innych prawd, które od dawna są znane ludziom w życiu. Wszystko to razem pomaga aktorom stworzyć doskonały stan przeżycia artystycznego. Nazywam to poczuciem twórczego działania, aby odróżnić je od innego, gorszego poczucia siebie w grze aktorskiej, które zawsze staram się pokonać.”⁸⁷ Dlatego też, jego teoria aktorstwa jest nazywana „eksperymentalizmem”. Cecha Systemu Stanisławskiego polegająca na „tworzeniu postaci” i nadawaniu im żywotności jest kluczem, który pozwala każdemu odtwórcy, w tym także Spieltenorowi kreować te drugoplanowe postacie.

System aktorski Stanisławskiego opiera się na kilku kluczowych punktach, które wspierają jego integralność i rozwój.

2.1 Pamięć emocjonalna: zasady i zastosowania pamięci emocjonalnej

Stanisławski czerpał inspirację dla swojej teorii „pamięci emocjonalnej” od francuskiego psychologa Théodule’a Ribota, który w 1900 roku opublikował po rosyjsku dwie książki z zakresu psychologii („Les Maladies de la Mémoire” - Choroby pamięci – tłum.wł.) i „Les Maladies de la Volonté” - Choroby woli – tłum.wł.). Badacz pisał: „Pacjenci, którzy podczas choroby myślą o pozytywnych doświadczeniach, często dochodzą do zdrowia szybciej niż ci, którzy poddają się chorobie.” Twierdził także: „Wspomnienia przeszłych doświadczeń mogą nie być od razu przyjmowane przez świadomy umysł, ale jeśli pobudzisz któryś ze zmysłów – smak, zapach, dotyk, dźwięk lub wzrok – możesz w nieoczekiwany sposób przywołać te wspomnienia.”⁸⁸ Stanisławski, stosując wyżej wymienione zalecenia sam był zdumiony wpływem wspomnień z przeszłości na teraźniejszość oraz wpływem zmysłów na same

85 Merrill, Jason, „Stanisławski w centrum uwagi” (Stanislavsky in Focus), Routledge Press, Oxford, 2000, ISBN 9780415774970, str. 259.

86 Stanisławski, Konstantin; Zheng Xuelai 郑雪来 (trans.), „Dzieła wszystkie Stanisławskiego”, Tom 1, Central Compilation & Translation Press 中央编译出版社, Beijing, 2012, ISBN: 9787511710284, str. 352-355.

87 Tamże, str. 478-479.

88 Merlin, Bella, „Kompletny zestaw narzędzi Stanisławskiego” (The Complete Stanislavsky Toolkit), Nick Hern Books Press, London, 2014, ISBN 9781848424067, str. 143.

wspomnienia. Uważał, że każda decyzja, którą podejmujemy w życiu, opiera się na wspomnieniach przeszłych wydarzeń oraz wyobrażeniach o tym, co może się wydarzyć w przyszłości. Zmysły są bezpośrednią drogą do wyobraźni i emocjonalnej pamięci, ale odtwarzanie pamięci emocjonalnej nie oznacza konieczności wydobywania ciemnych okresów życia podczas doświadczania smutku, rozczarowania, zazdrości czy nienawiści. Wszystko, co może pobudzić skojarzenia, może wywołać silne emocje.⁸⁹ Z tego wynika, że teoria „pamięci emocjonalnej” Stanisławskiego nie polega na symulowaniu ani wspomnianiu podobnych wydarzeń przez aktorów, lecz na zbieraniu materiałów emocjonalnych z osobistych doświadczeń, zawierających w sobie gniew, radość, smutek i wzruszenie, a następnie wywoływaniu tych emocji u aktora poprzez bodźce sensoryczne. Zatem aby zagrać złoczyńcę, nie musimy wcale mieć realnych doświadczeń złoczyńcy. W zależności od sytuacji, musimy znaleźć coś, co wywoła u odbiorcy odpowiednie emocje. Tą wskazówką może być odpowiednie zdjęcie, fragment filmu przedstawiający złoczyńcę popełniającego zbrodnię lub inne, podobne materiały. Psychologiczna teoria Stanisławskiego może rozwiązać problem dążenia do prawdy scenicznej, pomagając aktorowi, śpiewakowi, w tym Spieltenorowi wyrażać prawdziwe emocje. Jednocześnie, z uwagi na fragmentaryczność fabuły opery, teoria „pamięci emocjonalnej” jest bardzo pomocna dla Spieltenora w poszukiwaniu cech charakteru danej postaci. W drugiej scenie opery *I Pagliacci* w części dotyczącej Commedia dell'arte, Peppe musi wcielić się w postać chciwego i bardzo uczuciowego Arlekina. Z powodu ustalonych schematów wyzwaniem dla Spieltenora jest ukazanie żywiołowej strony tej postaci. Już z żywego, skoczego wstępu arii Arlekina „O Colombina” oraz oznaczeń artykulacyjnych w serenacie możemy dostrzec jego żywiołowość i entuzjazm. (patrz przykład nutowy 22)

89 Tamże, str. 144.

Przykład nutowy 22⁹⁰

SERENATA
Allegretto un poco moderato (♩ = 120)
(Columbine, hearing the sound of a guitar off the stage, rushes to window with a cry of joy, but does not open it)

Co. Ah! ah! Ha! ha!

(Violin pizz. behind scene)

Orchestra pizz.

(within)

Dla Arlekina drwiny z innych są mottem, a lekkość i żartobliwość to nastawienie, które Spieltenor musi utrzymywać podczas interpretacji arii. To również klucz do skutecznego przedstawienia Arlekina. Stanisławski w teorii „pamięci emocjonalnej” wspomniał: „Podobnie jak zapomniane przedmioty, krajobrazy i postacie mogą ożywać w twojej pamięci wzrokowej, pojawiając się przed twoim wewnętrznym wzrokiem. Wygląda na to, że emocje, przez które kiedyś przeszedłeś, zdają się być całkowicie zapomniane, ale wystarczy nagle pojawić się sugestia, myśl lub dotyk znajomego obrazu, aby znów zanurzyć się w tych doświadczeniach.”⁹¹ Po pierwsze, podczas przygotowywania partii musimy znaleźć punkt wyzwalający daną emocję. Stanisławski w swojej książce podał przykład: „Człowiek może zachować spokój w obliczu niebezpieczeństwa, ale mdleć, gdy wspomina o tym niebezpieczeństwie później.” To doskonały przykład potęgi pamięci emocjonalnej. „Powtarzane doświadczenie jest silniejsze niż pierwsze, ponieważ w naszej pamięci nadal się rozwija.”⁹² Dlatego, po pewnym stopniu ćwiczeń i poszukiwania prawdy scenicznej, podczas wykonywania partii Arlekina wystarczy, że pomyślimy o twarzy klauna, a emocja, kojarzona z nim, szybko się ujawni.

2.2 Połączenie czynników emocjonalnych stanowi ekspresję emocjonalną

Kiedy Stanisławski był jeszcze młodym aktorem, jego nauczyciel kazał uczniom usiąść na krzesłach i natychmiast zagrać zazdrość, ból, smutek oraz inne emocje. Wszyscy uczniowie ponieśli porażkę.⁹³ Dzięki temu doświadczeniu zrozumiał, że czyste emocje nie mogą być

90 Leoncavallo, Ruggiero; Chapman, Henry Grafton (trans. 1906), op. cit. str. 166.

91 Stanislavski, Konstantin; Zheng Xuelai 郑雪来 (trans.) (Tom 2), op. cit. str. 266-267.

92 Tamże, str. 296-297.

93 Konstantin Stanislavski, Marija Alekseevna Venecianova (Edit), Xuelai Zheng 郑雪来(trans.), „Istota systemu Stanisławskiego” (The Essence of Stanislavsky's System), China Film Press 中国电影出版社, 2008, ISBN:9787106029593, str. 267.

utrwalone; muszą być wywoływane za pomocą stosunkowo stabilnych metod. Na przykład, jeśli chodzi o uczucie miłości, wyobraźmy sobie parę zakochanych, którzy wspominają każdą chwilę swoich spotkań. wspomina, jak wtedy szukali różnych wymówek, aby ponownie się spotkać oraz te wszystkie chwile, które ich ze sobą łączyły. Emocje, związane z miłością, zostaną w ten sposób naturalnie pobudzone. A ta mieszanka uczuć odzwierciedla to, co nazywamy „miłością” - tym uczuciem, pasją lub stanem umysłu, które opisujemy jednym słowem. Zadaniem wykonawcy jest odnalezienie i rozpoznanie tych momentów w swoim własnym doświadczeniu. W ten sposób możemy je na scenie połączyć, tworząc nastrój wywołany miłością⁹⁴. Taka autentyczna gra pochodzi z „serca” i „uczuć”, kładąc nacisk na odkrywanie wewnętrznego świata i jednocześnie poszukiwanie prawdziwego siebie, co pomaga Spieltenorowi precyzyjniej odnaleźć składowe potrzebnych emocji. Na przykład, podczas interpretacji fragmentu „Candide’s Lament” z operetki „Candide”, wstępna, spokojna, lecz dość ociężale prowadzona melodia oraz żalosne odpowiedzi Kandyda dają Spieltenorowi ogromną przestrzeń do łączenia emocjonalnych elementów, pozwalając smutkowi i rozpaczowi powoli się rozprzestrzeniać. (patrz przykład nutowy 23)

Przykład nutowy 23⁹⁵

The musical score is for a scene from the operetta "Candide". It consists of two systems of music. The first system is for the piano accompaniment, marked "Andante" and "dolce". The second system is for the vocal line, marked "CANDIDE (calling)" and "p". The lyrics are "Cu-ne-gon - de!" and "village... (Dialogue continues)".

94 Konstantin Stanislavski, Marija Alekseevna Venecianova (Edit), Xuelai Zheng 郑雪来(trans.), op. cit. str. 267.

95 Bernstein, Leonard, „Candide”, Amerson Holdings LLC, Alabama ,1999, str. 49.

W tym momencie Kandyd jest zaabsorbowany mieszkanką uczuć związanych z upadkiem ojczyzny, brutalnym morderstwem ukochanej oraz towarzyszy z dzieciństwa. W jego sercu pojawiają się wspomnienia z beztroskiego dzieciństwa spędzonego z przyjaciółmi; czas dorastania razem z Kunegundą (wspomina każdy jej uśmiech i każdy grymas; przywołują radosne chwile spędzone w klasie Panglossa, gdzie stawiał pierwsze kroki w edukacji), podczas gdy heroiczna muzyka nieustannie przywołuje tragiczne sceny po tym, jak armia przeciwnika zdobyła zamek Kandyda. Po znalezieniu wystarczającej liczby czynników emocjonalnych, które wywołują odpowiednie uczucia, obrazy w umyśle połączą się tworząc wiarygodną postać Kandyda.

Emocje nigdy nie są po prostu tylko radością, złością czy smutkiem. Każdy szczegół w życiu stanowi kompletną gamę wspomnień. Te wspomnienia przynoszą nam różnicę w sposobie, w jaki każdy z nas wyraża swoje emocje. Stanisławski w swojej książce napisał: „Wielu ludzi uważa, że każda ludzka pasja, niezależnie czy jest to miłość, zazdrość, nienawiść czy inna, jest uczuciem niezależnym.” W rzeczywistości jest inaczej. Każda pasja to złożone, zsyntetyzowane doświadczenie, będące kombinacją nieskończonej różnorodności niezależnych emocji, uczuć, nastrojów i działań. „W miłości jest nienawiść, pogarda, uwielbienie, obojętność, ... i wiele innych elementów.” Dlatego sztuka aktorska wymaga połączenia tych emocjonalnych składników.⁹⁶

2.3 Siła wyobraźni w tworzeniu autentycznych postaci

Stanisławski nazywa kreację „i prezentację postaci „tworzeniem postaci” przez aktora⁹⁷. Stwierdza: „Wyobraźnia jest jedną z najważniejszych zdolności twórczych aktora.⁹⁸ Bez wyobraźni nie ma twórczości.” Kreatywność i ekspresja są kluczowymi elementami jego poglądów. Kulturowanie i trening wyobraźni są dla Spieltenora niezwykle ważne. Ponieważ role grane przez niego są bardzo różnorodne: bardzo bliskie życiu (np.: Basilio); fantastyczne i absurdalne (np. Monostatos); inne zaś „nieco zabawne i urocze (Arlecchino), dlatego trudno jest nam znaleźć w naszym prawdziwym życiu wspólny mianownik łączący te partię. A jednak

96 Stanislavski, Konstantin, Zheng Xuelai 郑雪来 (trans.) (Tom 4), op. cit. str. 146.

97 Konstantin Stanislavski, Marija Alekseevna Venecianova (Edit), Xuelai Zheng 郑雪来(trans.), op. cit. str. 285.

Konstantin Stanislavski, Marija Alekseevna Venecianova (Edit), Xuelai Zheng 郑雪来(trans.), op. cit. str. 285.

98 Tamże, str. 285-286.

łączy je wyraz aktorski, który dominuje nad li tylko prawidłowym wykonaniem partii wokalne. Możemy poprzez wyobraźnię zanurzyć się w stworzonych sytuacjach, przenosząc się z pozycji zewnętrznego obserwatora do centrum wydarzeń, jakbyśmy naprawdę uczestniczyli w tej scenie. W ten sposób wewnętrznie reagujemy na wszystko, co się dzieje wokół nas, osiągając stan, który Stanisławski nazywał „ja jestem”.⁹⁹

Poprzez codzienne ćwiczenia wyobraźni, umieszczanie się w postaci oraz refleksję nad jej charakterem, a następnie łączenie cech, nieustannie doskonalimy i wzbogacamy materiał emocjonalny. Takie ćwiczenia sprawiają, że w końcu podczas występu na scenie stajemy się tą trójwymiarową, żywą „osobą”.

2.4 Praktyka wykonawcza Spieltenora

2.4.1 Wstępna analiza postaci

„Kiedy jeszcze nie znacie fabuły, a chcecie znaleźć „punkt światła w ciemności”, który pozwoli wam zbliżyć się do wewnętrznego świata postaci granej na scenie, musicie przejść pewien proces. Nazywamy go procesem poznania i analizy postaci oraz fabuły.”¹⁰⁰ - napisał Stanisławski w swojej książce. Celem analizy jest znalezienie związku między osobistymi emocjami a charakterem postaci, aby zbadać elementy składające się na jej wewnętrzny świat. Jednocześnie, poprzez analizę możemy uzyskać zewnętrzne czynniki i wewnętrzne znaczenia wydarzeń fabularnych, aby zrozumieć, w jakim środowisku powstał ten „niezależny człowiek”. Na koniec, analiza może pomóc wykonawcy odnaleźć w swoim wnętrzu elementy emocji i doświadczeń podobne do tych postaci, aby zebrać wystarczający materiał emocjonalny potrzebny do stworzenia roli. Dla Spieltenora zrozumienie odpowiedniego kontekstu społecznego, fabuły, wizerunków postaci, charakterów, stylu kompozytora oraz dokładne zebranie wszelkich potrzebnych materiałów jest niezbędnym warunkiem do stworzenia kompletnej postaci.

Najpierw musimy zrozumieć tło powstania fabuły i konotacje społeczne. Wolter czerpał inspirację do napisania tej powieści z niezwykle skomplikowanego kontekstu społecznego

⁹⁹ Stanislavski, Konstantin, Zheng Xu Lai 郑雪来 (trans.) (Tom 2), op. cit. str. 98.

¹⁰⁰ Stanislavski, Konstantin, Zheng Xu Lai 郑雪来 (trans.) (Tom 4), op. cit. str. 245-247.

tamtych czasów oraz ważnych wydarzeń społecznych (wojna siedmioletnia¹⁰¹ i trzęsienie ziemi¹⁰² w Lizbonie w 1755 roku). Choć ta opera doczekała się wielu różnych wersji w adaptacjach dramaturgów, to jednak ze względu na fakt, że powieść posiada pełniejszy obraz bohaterów, dlatego oryginalne dzieło pozostaje niezbędnym źródłem do pełnego zrozumienia postaci. Oryginalna historia zaczyna się od młodego człowieka o imieniu Kandyd, któremu mentor Pangloss (nazwa pochodzi od angielskiego słowa „Panglossian”, oznaczającego optymizm)¹⁰³ wpaja czysty optymizm. Wojna jednak całkowicie zniszczyła idylliczne wyobrażenia bohatera, a liczne cierpienia, które po niej nastąpiły, powoli i boleśnie zniszczyły jego czysty optymizm. Fabuła operetki opiera się na kilku ważnych fragmentach oryginalnego dzieła. (Szczęśliwe życie na zamku, zdobycie zamku, wielkie trzęsienie ziemi, życie na uchodźstwie w Ameryce, powrót do Europy). Odwołując się do oryginalnej powieści, wydarzeń historycznych oraz kontekstu społecznego okresu, w którym pisana była powieść, a także fragmentów fabuły wybranych do operetki, możemy zidentyfikować kluczowe wydarzenia, które zmieniły bieg życia Kandyda. Okrucieństwo faktów historycznych uświadamia nam głębiej prawdziwe cierpienie ludzi tamtych czasów. W takim kontekście ważne by śpiewak - miał głębokie przemyślenia na temat wydarzeń związanych z postacią Kandyda, który staje w obliczu zniszczenia swojego kraju, rozdzielenia z rodziną i utraty ukochanej osoby. Na tej podstawie możemy przeprowadzić podstawową analizę charakteru Kandyda i fabuły:

- 1) Od dzieciństwa był uczony czystego optymizmu. (podstawowy charakter: niewinność, prostota, życzliwość)
- 2) Wojna, która zniszczyła jego kraj i zniszczyła rodzinę, spowodowała rozczarowanie i weryfikację poglądów życiowych. Jego bez troskie środowisko życia zostało unicestwione,

101 Wojna siedmioletnia (1756-1763) - konflikt globalny, w którym brała udział większość mocarstw europejskich, toczony głównie w Europie i obu Amerykach. Wrogim sojuszem dowodziła Wielka Brytania i wspierały go głównie Prusy. Francję wspierały Hiszpania, Saksonia, Szwecja i Rosja. Konflikty te obejmują wojnę francusko-indyjską w latach 1754–1763 oraz wojnę angielsko-hiszpańską w latach 1762–1763.

102 Trzęsienie ziemi w Lizbonie w 1755 roku: około godziny 9:40 rano czasu lokalnego w sobotę, 1 listopada, w Dzień Wszystkich Świętych, dotknęło Portugalie, Półwysep Iberyjski i północno-zachodnią Afrykę. [3] Wraz z późniejszymi pożarami i tsunami, trzęsienie ziemi niemal całkowicie zniszczyło Lizbonę i okoliczne tereny. Szacuje się, że liczba ofiar śmiertelnych w Lizbonie wynosiła około 12 000 osób, co czyni ją jedną z największych trzęsień ziemi w historii.

103 Merriam-webster dictionary, „Panglossian”, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Panglossian>, 1831, Retrieved 11 March 2024.

jego rodzina została okaleczona, a on został zmuszony do mimowolnego opuszczenia rodzinnego miasta. (doświadczenie związane z niewinnością-bólem-walką-weryfikacją poglądów na życie)

Praca przygotowawcza jest niezwykle istotna. Jej celem jest nie tylko umożliwienie Spieltenorowi zrozumienia postaci i fabuły, ale także pomoc w gromadzeniu niezbędnych emocji i uczuć, dzięki czemu postaci stają się prawdziwymi, żywymi i pełnokrwistymi.

Od Spieltenora wymaga się często, aby śpiewacy wcielali się w role tak, jak profesjonalni aktorzy. To sprawia, że rozwój zarówno umiejętności fizycznych, jak i psychicznych jest niezwykle ważny. Stanisławski w swojej książce napisał: „Aktor musi w pełni odzwierciedlać postać w jej środowisku, myśląc, pragnąc i działając dokładnie tak, jak żywa osoba, w sposób logiczny, uporządkowany i zgodny z prawdą”.¹⁰⁴ Jak widać, naturalna logika i sekwencyjne wykonanie to kwestie, które wykonawcy muszą brać „pod uwagę. Autor dzieli analizę logiki i sekwencji występu na dwie części: działania fizyczne i psychologiczne. szczegóły w następujący sposób:

1) Ruch sceniczny

Ruch sceniczny są podstawą ucieleśnienia treści performatywnych. Każdy ruch na scenie musi odpowiadać logicznej i naturalnej dynamice akcji oraz sprawić, by te zasady stały się spójnymi podstawowymi ruchami ciała.

Na przykład, w operze *I Pagliacci* rola Arlecchino, będąca jedną z typowych ról wzorcowych, ma swoje ustalone schematy zachowania (np. Rys. 3-10 i 11-16), które jednak powinny wpisać się w wymogi reżyserii. Arlekin musi poruszać się lekko, niemal tanecznie. Wskazane są skoki, zwroty i szybkie zmiany pozycji, które podkreślają jego żywiołowy charakter. Ruchy powinny być płynne, ale precyzyjne, oddające jego figlarność i pewność siebie. Gesty Arlekina muszą być przesadzone i wyraziste, zgodne z tradycją Commedii dell'arte. Użycie rąk, mimiki i pozycji ciała jest kluczowe dla podkreślenia jego zabawnego charakteru. Interakcje z Kolombiną powinny być delikatne, ale jednocześnie zalotne, co buduje romantyczny aspekt postaci.

¹⁰⁴ Stanislavski, Konstantin, Zheng Xu Lai 郑雪来 (trans.) (Tom 2), op. cit. str. 28.

Arlekin, w swojej lekkości i figlarności, kontrastuje z poważnym i zazdrosnym Caniem. Wykonawca powinien podkreślić tę różnicę zarówno w ruchu, jak i w interakcjach scenicznych, np. poprzez większą ekspresję i komediowe gesty.

Innym przykładem jest wykonanie Podesty w *La Finta Giardiniera*. Przygotowując się do wykonania partii musimy zrozumieć emocjonalne cechy tej postaci oraz pewien sposób zachowania, wynikający z tego, że jest on arystokratą. Podesta, choć jest autorytetem jako burmistrz, często jest przedstawiany jako nieco śmieszny i niezdarny w swoim zachowaniu. Jego zaloty wobec Sandriny (w rzeczywistości markizy Violanty) są pełne niezgrabności, co podkreśla jego humorystyczny charakter. Jego gesty i ruchy powinny odzwierciedlać poczucie wyższości wynikające z pozycji społecznej np. szerokie ruchy ramion, wskazywanie palcem czy stanowcze kroki. Podesta łatwo wpada w przesadną złość, gniew lub romantyczne uniesienia, co daje duże pole do gry aktorskiej. W interakcjach z Sandriną, jego zaloty mogą być nieporadne, pełne przerysowanych gestów i komediowego zaaferowania, np. przesadne ukłony, nadmierne pochylanie się w jej stronę, czy przypadkowe potknięcia. Wykonawca musi znaleźć równowagę między byciem postacią komiczną a zachowaniem wrażenia, że Podesta ma rzeczywistą władzę jako burmistrz. Nie można go uczynić całkowicie śmiesznym, aby nie stracić dramaturgicznej spójności. Jako gospodarz miejsca, Podesta powinien poruszać się pewnie i swobodnie, jak ktoś, kto „rządzi” przestrzenią. Jego ruchy muszą odzwierciedlać pewność siebie i w wybranych momentach kontrolę nad otoczeniem.

W operetce *Les Contes d'Hoffmann* Franz, służący Crespela w drugim akcie (scena z Antonią), jest postacią o charakterze komediowym, która wprowadza lekkość i humor do zdominowanego przez tragiczne napięcie obrazu. Jego zachowanie powinno być przerysowane, ale jednocześnie pozostawać spójne z konwencją opery. Franz uważa się za bardziej kompetentnego niż jest w rzeczywistości, co wprowadza humor sytuacyjny. Jego gesty i ruchy powinny uwypuklać tę nieadekwatność między jego rzeczywistymi umiejętnościami a wyobrażeniem o sobie. W czasie arii „Jour et nuit” Franz powinien wykorzystywać każdy fragment przestrzeni scenicznej, poruszając się energicznie i z przesadną pewnością siebie, jakby przekonywał publiczność o swojej wielkości. Franz powinien być zabawny, ale nie groteskowy. Wykonawca musi znaleźć równowagę między komedią a realizmem, co wymaga

od wykonawcy umiejętności utrzymania komediowego tonu bez umniejszania dramaturgii opery.

2) Elementy psychologiczne postaci

Postacie Spiltenorowe często służą jako kontrast wobec głównego wątku opery – wprowadzają humor, groteskę lub lekkość, ale jednocześnie podkreślają dramatyczne napięcie. Mimo komediowego charakteru, postacie te nie są jednowymiarowe – ich motywacje (np. obsesja Monostatos, zraniona duma Podesty, naiwność Franza czy romantyzm Arlekina) dodają im głębi. Śpiewak musi oddać zarówno np. groźbę, jak i groteskę postaci – Monostatos jest jednocześnie przerażający i żaloszny.

Podesta z kolei uważa się za najważniejszą osobę w otaczającym go środowisku, co często prowadzi do komicznych sytuacji. Jego zaloty wobec Sandriny (Violanty) są niezręczne, ponieważ wierzy, że jego pozycja społeczna gwarantuje sukces w miłości. Śpiewak powinien pokazać połączenie autorytarności i śmieszności, co wymaga precyzyjnego balansowania między powagą a groteską. Jego reakcje na odrzucenie przez Sandrinę powinny być pełne przesady, oddając jego komiczną, ale także autentyczną frustrację. Franz z „Opowieści Hoffmanna” wymaga od śpiewaka zdolności do kreowania humoru poprzez mimikę, gesty i intonację głosu. Mimo swojej prostoty, Franz nie jest postacią jednowymiarową – jego niezadowolenie z pracy („Jour et nuit”) musi być przedstawione z odrobiną powagi, aby widz mógł się z nim utożsamić. Franz powinien budzić sympatię publiczności, mimo swojej niezdarności i braku kompetencji. Arlecchino w *I Pagliacci* jest symbolem bez trosk miłości, co wymaga od wykonawcy wdzięku i zręczności. Wykonawca musi przekazać romantyzm i subtelność, oddając figlarność i szczerłość Arlekina. Arlecchino, jako postać kontrastująca z dramatycznym wątkiem Cania i Neddy, musi być przedstawiony jako odzwierciedlenie idealizowanej, niewinnej miłości. Wykorzystanie elementów psychologicznych do kreowania postaci, a co za tym idzie podporządkowania elementów składowych: ruchu scenicznego, elementów aktorstwa i śpiewu danej postaci pozwala pokazać ją wielowątkowo. Sprawia, że nie jest ona tylko rolą komediową, ale też zawiera ważne przesłanie dramaturgiczne.

Tego rodzaju występ sprawia, że ciało i umysł, a także ruchy i emocje wzajemnie na siebie oddziałują. Z powodu tego wzajemnego wpływu działania zewnętrzne wspomagają działania

wewnętrzne, a działania wewnętrzne prowokują działania zewnętrzne. Ich organiczne połączenie pomoże nam uchwycić rzeczywiste, stabilne i namacalne elementy, które będą naturalnie kierować nas na właściwą ścieżkę.

Rozdział 3: Rola i znaczenie Spieltenora w operze

1. Rola Spieltenora w odniesieniu do fabuły opery

Postacie odgrywane przez Spieltenora nie zawsze są to postaci drugoplanowe. Znakomitym przykładem jest tu postać Kandyda w operetce L. Bersteina *Candide*. W dużej jednak mierze to postaci o zdecydowanie mniejszej objętości partii scenicznej. Można powiedzieć, że jednak są często nieodzownym elementem rozwoju fabuły. Bardzo dobrym przykładem jest tu postać Don Basilio z *Le nozze di Figaro* W.A. Mozarta.

Don Basilio to postać, która pełni kluczową rolę dramaturgiczną, łącząc elementy komiczne, manipulacyjne oraz przewrotne. Jego obecność w operze wykracza poza funkcję typowego „pomocnika”. Jego działania tworzą zawirowania, które są niezbędne do rozwoju głównych konfliktów. Dramaturgicznie, Basilio pełni rolę katalizatora w konfliktach między bohaterami. To on jako skrupulatny i przebiegły doradca hrabiego Almavivy, często wprowadza napięcia, a jego intrygi mają kluczowe znaczenie w rozwoju wydarzeń. W kontekście dramaturgii, Don Basilio jest również postacią, która wprowadza elementy zaskoczenia. Jego nieoczekiwane pojawienie się w kluczowych momentach zwiększa dramaturgiczne napięcie. Jest to postać, która balansuje między komizmem a powagą, nadając operze dynamiczność i pełną gamę emocji, od śmiechu po zaskoczenie.

Innym przykładem jest Pedrillo z opery Mozarta *Die Entführung aus dem Serail*. To postać bardzo pozytywna i pełna życiowego wigoru. Jest dowcipny, odważny i pełen humoru. Dramaturgicznie, Pedrillo pełni rolę "komedianta", który mimo bycia w trudnej sytuacji – jako niewolnik w pałacu Bassy Selima – potrafi zachować spryt, humor i pomysłowość. Jego działania mają duży wpływ na bieg wydarzeń, a jego relacja z Osminem (strażnikiem pałacu) stanowi ważny wątek komiczny, który kontrastuje z bardziej dramatycznymi scenami w operze. Pedrillo jest jednym z głównych kreatorów intrygi, pomagając Belmonte w jego planach uwolnienia Konstancji. Jako postać, Pedrillo wykazuje spryt i zdolność do szybkiego podejmowania decyzji. „Frisch zum Kampfe” (gotowy do walki – tłum.wł.) to już ewidentnie pokaz odwagi i determinacji. To już nie ten sługa, który tylko potrafi wykonywać polecenia, ale pełnoprawny kreator przebiegu akcji. Jego obecność pozwala na balansowanie pomiędzy

komizmem a dramatyzmem, co daje przestrzeń na szerszą dynamikę emocjonalną i bardziej złożoną interpretację dzieła. Dzięki niemu, opera staje się mniej jednoznaczna i bardziej wielowątkowa, oferując widzowi zarówno komiczne, jak i bardziej poważne momenty.

2. Analiza muzyczna wybranych ról oper Mozarta i Bernsteina na głos Spieltenora

2.1 Trzy arie z partii Podestę w operze *La finta giardiniera*

La finta giardiniera (pol. *Rzekoma ogrodniczka*) to opera buffa w trzech aktach skomponowana przez Wolfganga Amadeusa Mozarta w 1774 roku, do libretta Giuseppe Petroselliniego. Została napisana, gdy Mozart miał zaledwie 18 lat i miała swoją premierę w Monachium w 1775 roku.

Fabula opowiada o miłosnych intrygach i ukrytej tożsamości – główna bohaterka, markiza Violante, ukrywa się pod postacią ogrodniczki Sandriny, próbując odzyskać ukochanego hrabiego Belfiore. Opera łączy elementy komiczne z dramatycznymi, a jej muzyka zapowiada późniejsze arcydzieła Mozarta. Pojawiająca się postać obsadzona jako Spieltenor, to Podestà, burmistrz miasta. To główna, komiczna postać opery. Jest starszym, wpływowym mężczyzną o dość próżnej i egocentrycznej naturze, który zakochuje się w Sandrinie (czyli w przebranej markizie Violante). Jego uczucia prowadzą do wielu zabawnych sytuacji, ponieważ Sandrina nie odwzajemnia jego zainteresowania, a on sam jest nieco ślepy na prawdziwe emocje i intrygi wokół siebie. Podestà reprezentuje typowy operowy archetyp starszego zalotnika, którego miłość do młodszej kobiety staje się źródłem komizmu. Jego partie wokalne są pełne lekkości i wdzięku, a zarazem podkreślają jego nieco naiwny i pompatyczny charakter.

2.1.1 Analiza arii Podesty „Dentro il mio petto”

Tabela 1

Schemat struktury muzycznej: wielka pieśń trzyczęściowa

Pierwotna struktura formalna (forma jednoczęściowa)	Wstęp	A	Interludium	B	A ¹	C	Koda
Numery taktów	29	44	4	14	57	50	5
Liczba taktów początkowych i końcowych	1-29	30-73	74-77	78-91	92-148	149-198	199-203
Tonacja i tonalność	D	D—A	A	A	D—G—D— ^b B— ^b B—A—d	D	D

Jest to pierwsza aria Podesty, a zarazem też pierwsza aria otwierająca operę. Składa się z wprowadzenia, części A, interludium, części B, powtórzenia części A, części A1, części C i kody. Ogólny wydźwięk arii jest przesadny, pełen pasji i humoru. Kompozytor wyraźnie rozpoczyna opowieść tematem wątku pożądania starego Podesty wobec młodej dziewczyny Sandriny. Jednocześnie, żywiołowa i pełna pasji melodia obrazuje charakter Podesty. Już wstęp eksponuje główny motyw melodyczny bohatera. Część A stanowi ekspozycję tego motywu. Melodia w części A jest dość bogata, jednak tekst opiera się na powtarzanej sentencji: „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.” (W mojej piersi czuję dźwięk, słodycz fletów i obojów. Jaka radość, jakie szczęście, z radości omal nie mdleję, nie ma większej przyjemności – tłum.wł.) Podestà jest zafascynowany pięknem Sandriny, czując przyspieszone bicie serca. Akompaniament, z powtarzającym się rytmem, symbolizuje jego zafascynowanie. W frazie „un suono, una dolcezza” rytm synkopowany odzwierciedla, jak Podestà krok po kroku zbliża się do swojej „zdobyczy”. Następnie w partii akompaniamentu bas powraca do rytmicznego powtarzania tego samego dźwięku, co odzwierciedla determinację bohatera. Podestà zaczyna porównywać zawoalowany urok kobiet do instrumentów muzycznych, wspominając swoje

dawne romanse („un suono, una dolcezza, di flauti, e di oboè” - dźwięk, słodycz fletów i obojów – tłum.wł.). Następnie zaczyna jeszcze bardziej rozwijać w swoim wyobrażeniu własnej młodości („Che gioia, che contento, manco per l'allegrezza, più bel piacer non v'è”- Co za radość, co za szczęście, aż z tej wesołości brak mi tchu, nie ma piękniejszej przyjemności – tłum.wł.). Progresja w postaci sekwencji wznoszącej i powtórzenia ukazują, że burmistrz uważa Sandrinę za pewną zdobycz, jednakże styl frazy muzycznej i żywe skoki wskazują widzom, że to jedynie jego fantazja. Progresja i powtórzenia unisono na sentencji „manco per l'allegrezza, più bel piacer non v'è” ukazują, że Podestà jest bardzo zadowolony ze swojego planu. (patrz przykład nutowy 24-26)

Przykład nutowy 24 ¹⁰⁵

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 - lö - nen, [] ein

36

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

Fl. Ob.

105 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), „ La Finta Giardiniera”, Bärenreiter-Verlag Press, 2004, ISBN: 9790006451074, str. 54.

39

Pod. *o - bo-e,*
O - bo-e,

di flau - ti
der Flö - te

e di
und der

Fl. *Ob.*

41

Pod. *O - bo-e,*
O - bo-e,

di flau - ti
der Flö - te

e di
und der

Fl. *cresc.*

43

Pod. *o - bo-e.*
O - bo-e.

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

f Tutti

VI.
p

106 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 55.

Przykład nutowy 26¹⁰⁷

64
Pod. - ten - to, man - co per l'al - le - grez - za, più
- wal - let. Kann ich die Freud ge - wöh - nen? Ich

67
Pod. bel pia - cer non v'è, più bel pia - cer non
weiß nicht, wo ich steh, ich weiß nicht, wo ich

Drua odsłona „Dentro il mio petto io sento un suono, una dolcezza” to dalsze zagłębienie się bohatera w plany dotyczące przyszłości. Pogrążony w romantycznych fantazjach, Podestà zaczyna planować, jak zdobyć Sandrinę. W muzyce, powtarzający się unisono dźwięk partii basowej symbolizuje podekscytowanie Podesty, natomiast kontrastujące, duże interwały między górnym a dolnym rejestrem wskazują na jego próby stworzenia doskonałego planu, w jaki sposób zdobyć Sandrinę. Powtórzenie ma charakter bardziej łagodny i narracyjny. W tym momencie fraza „di flauti, e di oboè” ma bardziej łagodny nastrój, a instrumenty takie jak „flauti” i „oboè” są metaforą Sandriny, jakby opisywały cechy Sandriny, które fascynują Podestę. Arogancki Podestà już zaczyna wyobrażać sobie wspaniałe życie po zdobyciu Sandriny („Che gioia, che contento, manco per l'allegrezza, più bel piacer non v'è.”). Akompaniament pomaga w wyrażeniu niestabilności emocjonalnej Podesty, pojawienie się niskich dźwięków ukazuje pewną natarczywość. Następnie w „manco per l'allegrezza” dodanie wariacji odzwierciedla coraz bardziej ożywione myśli Podesty. Podestà, dumny ze swojego planu, czuje się bliski sukcesu („più bel piacer non v'è.” – nie ma większej przyjemności –

107 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 57.

tłum.wł.). Powtarzające się akordy unisono imitują coraz szybsze bicie serca Podesty. W tym momencie jego wewnętrzne pragnienia nasilają się wraz z progresją muzyczną i zaczyna on fantazjować, że Sandrina należy już do niego. (patrz przykład nutowy 27 i 28)

Przykład nutowy 27¹⁰⁸

52
Pod. Den - tro il mio pet - to io sen - to un - suo - no, u - na dol -
In mei - ner Brust er - schal - let ein - lieb - li - ches Er -

55
Pod. - cez - za, u - na dol - cez - za di flau - ti e di
- tō - nen, ein - Er - tō - nen der Flö - te und der

Fl. Ob.

108 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 56.

61
Pod. gio - ia, che con - ten - to, che gio - ia, che con -
Lust mein Herz durch - wal - let, die Lust mein Herz durch -

64
Pod. - ten - to, man - co per l'al - le - grez - za, più
- wal - let. Kann ich die Freud ge - wöh - nen? Ich

67
Pod. bel pia - cer non v'è, più bel pia - cer non
weiß nicht, wo ich steh, ich weiß nicht, wo ich

Środkowa część B stanowi przejście do części A1. Bohater śpiewa „Che gioia, che contento, manco per l'allegrezza, più bel piacer non v'è.”, mając na celu złagodzenie wcześniejszych emocji i przygotowanie gruntu pod powtórzenie części A1. Śmiejąca się ironicznie Sandrina sprawia, że Podestà interpretuje to, iż jego strategia działa, co motywuje go do jeszcze większego zaangażowania. Ostatnie cztery „No” w tej części potwierdzają, że

109 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 57.

Podestà jest bardzo zadowolony ze swojego występu. (patrz przykład nutowy 29 i 30)

Przykład nutowy 29¹¹⁰

76 IL PODESTÀ

Pod. *Che Die*

78

Pod. *gio - ia, oh che con - ten - to, che gio - ia, oh che con -*
Lust____ mein Herz durch - wal - let, die Lust____ mein Herz durch -

Fl. *dr*

p

vi

110 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 58.

Przykład nutowy 30¹¹¹

87
Pod. v'è, più bel pia - cer non v'è, no, no, no, steh, ich weiß nicht, wo ich steh, wo, wo, wo,
f p cresc.

90
Pod. no, wo? Den - tro il mio In - tro mei - ner
Ob. f p Archi

93
Pod. pet - - - to io sen - to, io sen - to un suo-no, u-na dol - Brust er - schal - let, er - schal - let ein lieb - li - ches Er -
tr

Część A1 jest zmodyfikowaną reprzyzą. Sandrina, przestraszona przesadnie komicznym zachowaniem Podesty, stopniowo wycofuje się. Podestà przepełniony pożądaniem, stara się emanować swoją „męską charyzmą”. Ta część melodii jest zasadniczo podobna do części A, ale emocje są bardziej przesadzone i komiczne. Ta zmiana jest szczególnie widoczna w powtórzeniu „Che gioia, che contento”, gdzie kompozytor podwyższa melodię o pół tonu, aby oddać jeszcze większe podekscytowanie Podesty. Natomiast w „manco per l'allegrezza, più bel piacer non v'è.” w porównaniu do pierwszego pojawienia się tej frazy, tonacja jest obniżona o

111 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 59.

cały ton. W ten sposób obrazuje kompozytor zaloty podstarzałego kochanka, którego chęci są większe niż siły fizyczne. Jego komiczne występy przerażają Sanrinę, która ucieka. Podestà, wyczerpany, uważa, że jakaś tajemnicza siła wpływa na jego urok, więc stara się jeszcze bardziej pokazać swoją „charyzmę” („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.” - Lecz, o Boże, jak nagle zmienia się harmonia, która sprawiała, że serce było mocniej. Wkraczają altówki i mroczną melodią zaczynają mnie niepokoić – tłum.wł.). (patrz przykład nutowy 31 – 33)

Przykład nutowy 31¹¹²

113
Pod. gio - ia, che con - ten - to, che gio - ia, che con -
Lust mein Herz durch - wal - let, die Lust mein Herz durch -

116
Pod. - ten - to, man - co per l'al - le - grez - za, più
- wal - let. Kann ich die Freud ge - wöh - nen? Ich

112 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 61.

Przykład nutowy 32¹¹³

62

119

Pod.

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

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 si can - gia l'ar - mo -
wie, was muss ich hö - ren? Welch schwar - ze Har - mo -

128

Pod.

- ni - a che il cor fa pal - pi - tar,
- ni - e, die mich er - zit - tern macht,

Przykład nutowy 33¹¹⁴

131
Pod. pal - pi - tar, pal - pi - tar.
zit - tern macht, zit - tern macht.

Sekcja C jest ostatnią częścią utworu. Emocje osiągają tu szczytu, czyniąc ją najbardziej napiętą dramatycznie. W tej części Podestà zaczyna walczyć z tą „tajemniczą siłą”. Wcześniej eleganckie, instrumenty muzyczne, które symbolizowały piękno damy, zostają zastąpione przez potężne, o niskim stroju i perkusję, które symbolizują tę „tajemniczą siłę” („Poi sorge un gran fracasso: li timpani, le trombe, fagotti, e contrabbasso mi fanno disperar.”- Potem powstaje wielki hałas: kotły, trąbki, fagoty i kontrabas doprowadzają mnie do rozpacz – tłum.wł.). Te instrumenty pojawiają się jak kolejni wyimaginowani „wrogowie” Podesty. Jednocześnie widz ma wrażenie, iż ci „wrogowie” są nie do pokonania, co pośrednio ukazuje jego pretensjonalność, arogancję i absurdalny charakter. Koda kończy komiczny występ Podesty.

2.1.2 Analiza arii Podesty „Una damina una nipote” (Pewna dama, pewna siostrzenica – tłum.wł.)

Aria „Una damina, una nipote” pojawia się w I akcie opery *La finta giardiniera* (KV 196). W arii wyraża swoją frustrację wobec zamieszania w relacjach damsko-męskich, a także swoje egoistyczne podejście do miłości. Aria wymaga biegłości wokalne oraz umiejętności aktorskich – wykonawca musi przekazać zarówno frustrację, jak i komizm postaci.

Aria utrzymana jest w C-dur, co podkreśla jej lekki i żartobliwy charakter. Metrum 4/4, z wyraźnym, tanecznym pulsem w tempie *allegretto* – żywe, energiczne, oddaje zdenerwowanie i komiczny ton Podesty.

114 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 63.

Muzyka pełni tu funkcję narracyjną, odzwierciedlając osobowość bohatera. Mozart stosuje krótkie, powtarzalne frazy, które podkreślają poczucie irytacji i braku cierpliwości Don Anchisego (Podesty).

Tabela 2

Schemat struktury muzycznej: forma trzyczęściowa

Pierwotna struktura formalna (forma jednoczęściowa)	Wstęp	A	B	Interludium	A	Koda
Numery taktów	2	44	28	7	79	7
Liczba taktów początkowych i końcowych	1-2	3-46	47-74	75-81	82-160	161-167
Tonacja i tonalność	G	G—D—A	D	D	D—G—D—G	G

Aria ta składa się z czterech głównych części: A, B, A' i kody, tworząc formę trzyczęściową. Jest to aria o bardzo wyrazistym charakterze, która doskonale ukazuje egoistyczną i arogancką naturę postaci Podesty. Podestà, odkrywszy, że Belfiore jest mordercą, czuje ogromną wściekłość. Uważa, że został bardzo upokorzony, jednak w swoich słowach nie wyraża oburzenia z powodu samego morderstwa, lecz wielokrotnie podkreśla, że jego honor został naruszony.

W sekcji A Podestà, dowiedziawszy się, że narzeczony jego siostrzenicy jest mordercą, czuje, że stracił twarz. Wściekle obwinia swoją siostrzenicę, że mimo iż jest piękna i bogata, to nie potrafi dobrze oceniać ludzi („una nipote, vistosa e nobile con buona dote. voglio affogarla, precipitarla?” - Siostrzenica, wystawna i szlachetna, z dobrą posagą. Chcę ją utopić, strącić w przepaść – tłum.wł.). Akordy tremolo w akompaniamencie przy frazie „una nipote, vistosa e nobile con buona dote” wskazują na niezwykle wzburzenie Podesty. Jednak dwukrotne powtórzenie zdania „voglio affogarla, precipitarla?” z narastającym tonem głosu oraz powtarzającymi się akordami w akompaniamencie po krótkiej pauzie, wskazuje, że

Podestà rozważa, jak zachować swoją „reputację”. Dwukrotne powtórzenie „voglio affogarla” kończące się za każdym razem tą samą melodią przy słowie „precipitarla” pokazuje, że po przemyśleniach ostatecznie kieruje swoją złość na Arminę. (patrz przykład nutowy 34)

Przykład nutowy 34¹¹⁵

312

N° 17 Aria
Allegro

IL PODESTÀ

Oboi
Corni
Archi

Tutti *f* Archi *fp*

U - na da - mi - na, u - na ri - po - te,
Wie, was, ein Fräü - lein und mei - ne Nich - te,

7

Pod.

vi - sto - sa e no - bi - le con buo - na do - te vo - gli o af - fo - gar - la,
reich, schön von An - ge - sicht, von ho - hem Stan - de, wie, die - se sollt ich

13

Pod.

pre - ci - pi - tar - la? vo - gli o af - fo - gar - la,
un - glück - lich se - hen? wie, die - se sollt ich

17

Pod.

pre - ci - pi - tar - la? Il ma - tri -
un - glück - lich se - hen? Nein! die - se

p

W części B, po znalezieniu przysłowiowego „kozła ofiarnego”, Podestà stopniowo przestaje być wściekły i rozpoczyna odbudowywanie swojej reputacji. W tym momencie akompaniament, oparty na ósemkach, szybko przechodzi z napiętej atmosfery do żywego,

115 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 312.

radosnego stylu, wyrażając dumę z „genialnego” pomysłu, który przyszedł mu do głowy („Il matrimonio sia per non fatto, or vado e subito guasto il contratto, questo far devesi, questo convien.” - Małżeństwo niech będzie uznane za niebyłe, teraz idę i natychmiast unieważniam kontrakt, tak trzeba postąpić, tak należy. – tłum.wł.). Podestà pociesza się, myśląc, że skoro małżeństwo nie zostało zawarte, więc może się wycofać. Dwukrotne wspomnienie o zerwaniu zaręczyn („or vado e subito guasto il contratto”) w relacji progresywnej podkreśla rozwiązanie problemu. (patrz przykład nutowy 35 i 36)

Przykład nutowy 35¹¹⁶

Przykład nutowy 36¹¹⁷

W tym momencie, mimo że nadal wydaje się wściekły, w głębi duszy cieszy się, że znalazł rozwiązanie. Ponownie wspomina swoją „cenną reputację”, znaną w różnych krajach. Akordy, które przechodzą w kołyszące się dwudźwięki i *tremolo* na pojedynczych nutach, („Sarei tacciato nell'Alemagna, avrei critica in Francia, in Spagna” - Byłbym krytykowany w

116 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 312.

117 Tamże, str. 313.

Niemczech, spotkałbym się z krytyką we Francji i Hiszpanii – tłum.wł.) odzwierciedlają fakt, że Podestà jest pewny swej pozycji i znaczenia. W „cosa direbbesi nel mondo intero d'un uom celebre, d'un cavaliere, d'un letterato, d'un Podestà?” (co powiedziałby cały świat o sławnym człowieku, kawalerze, literacie, Podesście? – tłum.wł.) akompaniament muzyczny naprzemiennie stosuje poważny i żywy styl, podkreślając komiczny charakter jego pretensjonalnego afiszowania się swoją pozycją. (patrz przykład nutowy 37)

Przykład nutowy 37¹¹⁸

314

34

Pod. - cia - to nel - l'A - le - ma - gna, a - vrei la cri - ti-ca in Fran-cia, in
 ta - deln mich im gan - zen Lan - de, mir, ei - nem Amt - mann, wär's ew - ge

37

Pod. Spa - gna, co - sa di - reb - be - si nel mon - do in - te - ro d'un uo - mo
 Schan - de. Deutsch - lands und Spa - ni - ens und Frank - reichs Dich - ter, mich, ei - nen

Część B składa się z sześciu fraz muzycznych tworzących zwartą formę, w której każda para fraz tworzy relację paralelną. Po znalezieniu „idealnego” rozwiązania dla swojej „reputacji” nastrój Podesty natychmiast się poprawia. Żywiołowy, szybki, zstępujący skok o oktawę oddaje szybkie wygasanie jego „gniewu”. Podestà uspokaja się, mówiąc sobie, żeby wszystko zostawić swojemu biegowi („Non ci pensate, non vi adirate, cos'ha da essere, così sarà.”- Nie myślcie o tym, nie złościście się, co ma być, tak się stanie – tłum.wł.). Powtarzające się „samouspokajanie” oraz zmiany w akompaniamencie od lekkich, skocznych tonów do napiętych *tremolo*, a następnie do poważnych akordów pokazują, jak emocje Podesty

118 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 314.

przechodzą od nieskrywanej, niedorzecznej radości do pretensjonalnej powagi. (patrz przykład nutowy 38)

Przykład nutowy 38¹¹⁹

Teraz jego gniew stanowi jedynie bluff w celu realizacji planu, jakim jest zrzucenie odpowiedzialności na osoby trzecie. Dlatego kompozytor zmienił kolejność tekstu, stosując przeplatane użycie fraz (“Una damina, voglio affogarla? una nipote, precipitarla? vistosa e nobile con buona dote voglio affogarla precipitarla?”- Pewna dama – czy chcę ją utopić? Siostrzenica – strącić w przepaść? Wystawna i szlachetna, z dobrą posagą – chcę ją utopić, strącić w przepaść? – tłum.wł.). Ponadto, wielokrotne użycie zmiennych dźwięków na końcu fraz wzmacnia ton niepewności, ukazując, że Podestà faktycznie blefuje („Una damina” i „una nipote”). Akompaniament zmienia się na lżejszy z powtarzającymi się interwałami, co dodatkowo ukazuje jego buńczuczność. W „or vado e subito guasto il contratto” (Teraz idę i natychmiast niszcę kontrakt – tłum.wł.) akompaniament zmienia strukturę rytmiczną z szesnastek na ósemki, a w „subito guasto il contratto” melodia przedstawiająca zniszczenie

119 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 315.

kontraktu różni się od pierwszej frazy, która była pełna dźwięków wyrażających wahanie. Zamiast tego melodia ma bardziej radosny charakter, ukazując, że bohater jest pewny swego planu. We fragmencie „questo far devesi, questo convien” (Tak trzeba postąpić, tak należy – tłum.wł.) kompozytor usunął dźwięki chromatyczne i podwyższył tessiturę, aby wyrazić radość Podesty z powodu pomysłu na „odzyskanie reputacji”. (patrz przykład nutowy 39 i 40)

Przykład nutowy 39¹²⁰

The image displays three systems of a musical score for 'IL PODESTÀ'. Each system consists of a vocal line (Pod.) and a piano accompaniment (Archi). Red boxes highlight specific melodic phrases in the vocal line.

System 1 (Measures 82-87):

Vocal line: U - na da - mi - na vo-glio af - fo - gar - la? u - na ri - po - te
 Wie, was, ein Fräulein un-glück-lich se-hen? Wie, mei-ne Nich-te

Piano line: *Archi fp*

System 2 (Measures 88-92):

Vocal line: pre - ci - pi - tar - la? vi - sto - sa e no - bi - le, con buo - na
 un-glück-lich se-hen? reich, schön von An - ge-sicht, von ho - hem

Piano line: *p*

System 3 (Measures 93-97):

Vocal line: do - te vo-glio af - fo - gar - la? pre - ci - pi - tar - la?
 Stan - de, und die - se sollt ich un-glück-lich se-hen?

Piano line: *f*

120 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 317.

Przykład nutowy 40¹²¹

102
Pod. *Il ma-tri-mo-ni-o sia per non fat-to, sia per non
Nein, die-se Hei-rat kommt gar nicht zu-stande, gar nicht zu-*

106
Pod. *fat-to, or va-do e su-bi-to gua-sto il con-trat-to, or va-do e su-bi-to gua-sto il con-
-stande, und al-ler Eh-ver-trag ist null und nich-tig, und al-ler Eh-ver-trag ist null und*

110
Pod. *-trat-to, que-sto far de-ve-si, que-sto con-vien, que-sto far
nich-tig, ja, ja, so muss es sein, nun dann es sei, ja, ja, so*

W części, gdzie Podestà fantazjuje o sobie („Sarei tacciato nell'Alemagna, avrei critica in Francia, in Spagna, cosa direbbesi nel mondo intero d'un uom celebre, d'un cavaliere, d'un letterato, d'un Podestà”- Byłbym potępiony w Niemczech, krytykowany we Francji, w Hiszpanii — cóż powiedziałyby o mnie cały świat — o człowieku sławnym, o kawalerze, o literacie, o Podeście – tłum.wł.), kompozytor również usuwa dźwięki chromatyczne z poprzedniej melodii, aby ukazać, że Podestà jest dumny ze swojej „mądrości”. Burmistrz arogancko wierzy, że jego „reputacja” zostanie nie tylko ochroniona, ale jeszcze wzmocniona dzięki „sprytnemu” rozwiązaniu problemu. (patrz przykład nutowy 41)

121 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 318.

113

Pod. 

de - ve - si, que - sto con - vien. Sa - rei tac -
muss es sein, nun dann es sei. Man wü - de

116

Pod. 

- cia - to nel - l'A - le - ma - gna, a - vrei la cri - ti - ca in Fran - cia, in
ta - deln mich im gan - zen Lan - de, mir, ei - nem Amt - mann, wü - r's ew - ge

119

Pod. 

Spa - gna, co - sa di - reb - be - si nel mon - do in - te - ro d'un uo - mo
Schan - de. Deutsch - lands und Spa - ni - ens und Frank - reichs Dich - ter, mich, ei - nen

122

Pod. 

ce - le - bre, d'un ca - va - lie - ro, d'un let - te - ra - - - to, d'un
E - del - mann, mich, ei - nen Rich - ter, wü - ren sie schel - - - ten in

122 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 319.

Na końcu kompozytor czterokrotnie powtórzył tekst „Non ci pensate, non vi adirate, cos'ha da essere, così sarà.” (Nie myślcie o tym, nie złościć się, co ma być, tak się stanie – tłum.wł.) umieszczając go w najwyższym rejestrze arii, by podkreślić wagę wypowiedzianych przed Podestę słów (patrz przykład nutowy 42).

Przykład nutowy 42¹²³

322

152

Pod.

- rà, non ci pen - sa - te, non vi a - di - ra - te, co - sì ha
- bei, spart eu - re Wor - te, al - les ist rich - tig, ja, ja, so

f *p*

155

Pod.

da es - se - re, co - sì sa - rà, co - sì sa -
muss es sein, es bleibt da - bei, es bleibt da -

Orkiestra w tej arii to instrumenty smyczkowe i dęte, z wyraźnie zaznaczoną rolą fagotów i obojów, które podkreślają humorystyczny ton. Szczególnie interesujące są szybkie figury w partii smyczków, które nadają arii żywiołowość. „Una damina, una nipote” to doskonały przykład mozartowskiej arii z opery buffa – pełna lekkości, humoru i finezji muzycznej. Aria nie tylko ukazuje charakter Don Anchisego, ale także wpisuje się w szerszy kontekst opery, gdzie zamieszanie i nieporozumienia miłosne napędzają akcję.

123 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 322.

2.1.3 Analiza arii Podesty “Mio padrone io dir volevo”

Tabela 3

Schemat strukturalny: forma dwuczęściowa

Pierwotna struktura formalna (forma jednoczęściowa)	A (sekcja kulminacyjna)						Interludium	B (sekcja dwuczęściowa z reprzyżą)		Koda
Wtórna struktura muzyczna	a	b	c	d	e	f		g	h	
Trzeciorzędowa struktura muzyczna	a' b' a' c' Rozwinięcie	d' d' e' f' Interludium	g' interludium g'	h' h' Rozwinięcie	i' j' k' l'	m' n' o' Rozwinięcie		p' q' r' s'	t' q' r' u' u' Rozwinięcie	
Numery taktów	21	19	15	13	16	17	3	19	21	5
Liczba taktów	1-21	22-40	41-55	56-68	69-84	85-101	102-104	105-123	124-144	145-149
Tonacja i tonalność	C	G	G—a	d—C	C	C—G	C	C	C	C

Aria składa się z czterech głównych części: sekcji A, interludium, sekcji B oraz kody, w tempie *allegro*. Arminda i Ramiro przybywają jednocześnie do rezydencji Don Anchise, każde z innym pragnieniem: Arminda chce uzyskać zgodę na małżeństwo z hrabią, podczas gdy Ramiro pragnie poślubić Arminde. W końcowym efekcie wściekły Podestà, ostatecznie przepędza kłócącą się parę. Aria ma w dużej mierze skupia się głównie na dialogach między Podestą, Arminą i Ramirem, utrzymanych w stylu komicznym, dowcipnym i wyraźnie ukierunkowanym.

Sekcja A składa się z sześciu kontrastujących ze sobą akapitów. Akapit „a” ma strukturę niesymetryczną i składa się z czterech fraz.-Aria ta ucieleśnia styl narracji typowy dla postaci. W arii Podesta usiłuje uspokoić hałasujących Ramira i Arminde, mówiąc kolejno: „Mio padrone, io dir volevo, che la cosa...adagio un poco...” (Mój panie, chciałem powiedzieć, że ta sprawa... trochę wolniej – tłum.wł.) oraz „Mia Signora, io non credevo... ma lasciatemi parlar.” (Moja pani, nie wierzyłem... ale pozwólcie mi mówić.. – tłum.wł.). Z treści tekstu możemy zauważyć, że w części skierowanej do Ramira, ze względu na jego szlacheckie pochodzenie, ton Podesty jest bardziej uprzejmy. Używa on grzecznego zwrotu „Mio padrone”. W treści

przeważają wyjaśnienia i prośby o mówienie wolniej („adagio un poco”). Ton w dialogu między Podestą a Armindą („Mia Signora, io non credevo... ma lasciatemi parlar”) jest nieco bardziej stanowczy. Dwukrotne powtórzenie „io non credevo” wyraźnie sugeruje pewną irytację. Trzykrotne powtórzenie w zmienionej formie reprimendy „ma lasciatemi parlar” wraz z towarzyszącym akompaniamentem, który przechodzi od żywych skocznych fraz do gęściej napisanych grup szesnastkowych, ukazuje narastającą irytację Podesty z powodu kłótni między dwojgiem ludzi. Wyraźnie też różnicuje jego podejście do Armindy i Ramira, pokazując, że traktuje ich inaczej. (patrz przykład nutowy 43)

Nº 25 Aria

(a Ramiro)
(zu Ramiro)

Allegro

IL PODESTÀ

Mio pa - dro - ne,
Nun, mein Herr,

io dir vo - le - vo,
ich woll - te sa - gen,

io dir vo -
ich woll - te

Oboi
Corni
Trombe
Archi

p

5

Pod.

- le - vo,
sa - gen,

che la co - sa ...
dass die Sa - che ...

che la co - sa ...
dass die Sa - che ...

a - da - - gio un
Ge - duld, nur

cresc.

9

(ad Arminda)
(zu Arminda)

Pod.

po - co ...
sach - te ...

Mia si - gno - ra,
Sie, mein Fräü - lein,

io non cre - de - vo ...
ich kann nicht glau - ben ...

f

p

13

Pod.

io non cre - de - vo ...
ich kann nicht glau - ben ...

ma la - scia - te - mi par - lar,
oh, so hö - ren Sie mich an,

ma la -
oh, so

fp

fp

fp

fp

124 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 473.

Sekcja „b” to czterofrazowa struktura składająca się z dwóch fraz równoległych i dwóch kontrastujących ze sobą. Po tym, jak Ramiro skończył mówić, Podestà kontynuował przekonywanie („La nipote, sappia lei...”- Siostrzenica (lub bratanica), niech pani wie – tłum.wł.), a następnie wyraził swoje niezadowolenie wobec Armindy („Il Contino, non vorrei... senta un poco in cortesia... io dirò, nipote mia... questa è cosa da crepar” –Hrabiątko, nie chciałbym... proszę posłuchać przez chwilę, z łaski swojej... powiem, moja siostrzenico... to jest sprawa, od której można umrzeć – tłum.wł.). W tym fragmencie nadal zwraca się do Belfiore używając tytułu „Il Contino”, podczas gdy opisuje zdarzenie spowodowane przez Armindę jako bardzo poważne („io dirò, nipote mia... questa è cosa da crepar” - powiem, moja siostrzenico... to jest sprawa, od której można umrzeć – tłum.wł.). Powtarzanie tych słów wzmacnia podkreślenie, co ma obrazować brak szacunku w stosunku do Armindy. W partii akompaniamentu, jak można zauważyć w zapisie nutowym, w miejscu „La nipote, sappia lei... Il Contino, non vorrei...” (Siostrzenica, niech pani wie... Hrabiątko, nie chciałbym – tłum.wł.) muzyka zmienia się na bardziej spokojne powtarzane dźwięki z dodanymi żywiołowymi ozdobnikami szesnastkowych nut. To wskazuje, że po uspokojeniu swoich emocji ponownie przechodzi do przekonywania. W miejscu „senta un poco in cortesia... io dirò, nipote mia... questa è cosa da crepar” (niech pan/pani posłucha uprzejmie... powiem, moja siostrzenico... to jest rzecz nie do wytrzymania – tłum.wł.) akompaniament na krótko powraca do żywiołowego *staccato*. W końcówce frazy „da crepar” przy dwukrotnym powtórzeniu, *staccato* ponownie znika, a atmosfera znów staje się napięta. (patrz przykład nutowy 44 i 45)

Przykład nutowy 44¹²⁵

20 (a Ramiro) (zu Ramiro) (ad Arminda) (zu Arminda)

Pod. 8 - lar. an. La ni - po - te, sap - pia le - i... il Con -
Mei - ne Nich - te wollt ich fra - gen... wenn der

24 - ti - no, non vor - re - i... sen - ta un po - co in cor - te - si - a...
Graf nun Um - ständ mach - te... woll - ten Sie mir doch er - lau - ben...

28 in cor - te - si - a. Io di - rò, ni - po - te mi - a, ni - po - te
mir doch er - lau - ben, was zu tun in sol - chem Fall, in sol - chem

125 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 474.

32

Pod. mi - a ... que - sta è co - sa da cre - par, que - sta è co - sa da cre - par, da cre - par, da cre -
 Fall, ach, ich bers - te noch vor Gall, ach, ich bers - te noch vor Gall, noch vor Gall, noch vor

35

Pod. - par, que - sta è co - sa da cre - par.
 Gall, ach, ich bers - te noch vor Gall.

Ob. VI.

cresc.

f

Sekcja „c” składa się z dwóch równoległych fraz, z których obie zawierają przedtakty. Z treści tekstu możemy zauważyć, że część „io dir volevo, che la cosa...” (chciałem powiedzieć, że ta sprawa – tłum.wł.) nie została tutaj powtórzona. W tym fragmencie akompaniament powraca do żywiołowego *staccato* z grupami trójek (trzy ósemki z grupy czterech po pauzie ósemkowej). Podesta w końcu uzyskał upragniony spokój, co pozwoliło mu szybko uspokoić swoje emocje. ((patrz przykład nutowy 46)

126 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 475.

32
Pod. mi - a ... que-sta è co-sa da cre-par, que-sta è co-sa da cre-par, da cre-par, da cre -
Fall, ach, ich bers-te noch vor Gall, ach, ich bers-te noch vor Gall, noch vor Gall, noch vor

35
Pod. -par, que - sta è co - sa da cre - par.
Gall, ach, ich bers - te noch vor Gall.

40
(a Ramiro)
(zu Ramiro)
Pod. Mio pa - dro - ne, io dir vo - le - vo, che la co - sa ... a - da-gio un
Nun, mein Herr, ich woll-te sa - gen, dass die Sa - che ... Ge-duld, nur

44
Pod. po - co ... a - da - - - gio un po-co ...
sach - te ... Ge - duld ... nur sach - te.

Sekcja „d” składa się z trzech fraz: dwóch równoległych oraz jednej kontrastującej, tworzących strukturę trójczłonową. W tym momencie muzyka wyraźnie przyspiesza. Podestà

127 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 475.

żywo opowiada („La nipote, sappia lei...Il Contino, non vorrei...”), jednak jego słowa są „zakłócone przez coraz głośniejszą kłótnię. W tej sytuacji musi często zmieniać adresata, do którego się zwraca, aby zapewnić sobie możliwość dokończenia wypowiedzi („Mio padrone, Mia signora, ma lasciati parlar.”). Ostra kłótnia ostatecznie zagłusza głos Podesty, co doprowadza do wybuchu jego emocji („ma lasciati parlar”). Mozart znakomicie obrazuje kłótnie dwójki, a jednocześnie trzecią osobę, która próbuje im przerwać wygłaszane racje. Wszystko to łączy w harmonicznym brzmieniu, nic nie gubiąc z intensywności wypowiedzianych kwestii. (patrz przykład nutowy 47 i 48)

Przykład nutowy 47¹²⁸

52

Pod. *- de - vo ... a - da-gio un po - co ... a - da - - gio un po-co.*
glau - ben ... Ge-duld, nur sach - te ... Ge - duld ..., nur sach-te.

56 IL PODESTÀ (a Ramiro) (ad Arminda)
 Pod. *La ni - po - te, sap-pia le - i ... Il Con - ti - no non vor-*
 DER AMTSHAUPTMANN (zu Ramiro) (zu Arminda)
 Pod. *Mei-ne Nich - te wollt ich fra - gen ... wenn der Graf nun Um - ständ*

60 IL PODESTÀ / DER AMTSHAUPTMANN
 Pod. *- re - i. Mio pa - dro - ne, mia si - gno - ra, ma la - scia - te-mi par-*
mach - te. Nun, mein Herr ... Sie, mein Fräü - lein ... ach, ich bers - te noch vor

64

Pod.

8 - lar,
Gall,

ma la - scia - te - mi par - lar,
ach, ich bers - te noch vor Gall, la -
ich

fp *fp* *fp* *fp* *cresc.*

(a Ramiro)

Sekcja „e” to konstrukcja złożona z czterech kontrastujących ze sobą fraz. Kiedy Podestà stracił panowanie nad emocjami, spowodowało to chwilowe uspokojenie się kłótni. Widząc to bohater powrócił do poprzedniego przekonywania (“La nipote, sappia lei...” “Il Contino, non vorrei... senta un poco in cortesia... io dirò, nipote mia, nipote mia... questa è cosa da crepar.”). We fragmencie „La nipote, sappia lei...” „Il Contino, non vorrei..” partia akompaniamentu jest nieco łagodniejsza niż wcześniej, co odpowiada delikatnemu uspokojeniu się nastroju. Niestety chwila nie jest trwała. Kłótnia powraca na nowo. (patrz przykład nutowy 49 i 50)

129 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 477.

Przykład nutowy 49¹³⁰

67 (a Ramiro)
(zu Ramiro)

Pod. scia - te - mi par - lar. La ni - po - te, sap - pia
bers - te noch vor Gall. Mei - ne Nich - te wollt ich

70 (ad Arminda)
(zu Arminda)

Pod. le - i ... il Con - ti - no, non vor - re - i ... sen - ta un po - co in cor - te -
fra - gen ... wenn der Graf nun Um - ständ mach - te ... woll - ten Sie mir doch er -

74 [J]

Pod. - si - a, in cor - te - si - a ... io di - rò, ni - po - te
- lau - ben, mir doch er - lau - ben, was zu tun in sol - chem

Przykład nutowy 50¹³¹

81

Pod. - par, da cre - par, da cre - par, que - sta è co - sa da cre -
Gall, noch vor Gall, noch vor Gall, ach, ich bers - te noch vor

cresc.

130 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 477.

131 Tamże, str. 478.

Sekcja „f” ma budowę tryfrazową, składającą się z trzech kontrastujących ze sobą fraz. Ze względu na ponowne zaostrenie się kłótni, muzyka akompaniująca w miejscach „Mio padrone, a dagio un poco” „Mia signora, a dagio un poco” przechodzi w bardziej dynamiczną. W porównaniu do poprzedniej frazy, w *pizzicato* pojawiają się nie ćwierćnuty, a ósemki - „La nipote, il Contino, sappia lei... non vorrei, questa è cosa da crepar”. Sugeruje to, że kłótnia została tymczasowo uspokojona pod wpływem dominującej postawy Podesty. Jednak na końcu frazy, akompaniament wskazuje na ponowne pogorszenie sytuacji. Zmieniające się dźwięki sugerują, że Podestà stracił już całkowicie cierpliwość. (patrz przykład nutowy 51 i 52)

Przykład nutowy 51¹³²

84

Pod. Mio pa - dro - ne, a - da-gio un po - co ... Mia si -
 Gall. Nun, mein Herr ... Ge-duld, nur sach - te ... Sie, mein

87

Pod. gno - ra, a - da-gio un po - co. La ni - po - te, il Con-
 Fräü - lein ... Ge-duld, nur sach - te. Mei-ne Nich - te wollt ich

132 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 478.

Przykład nutowy 52¹³³

96

Pod. *-par, que - sta è co - sa da cre - par, que - sta è*
Fall, ach, ich bers - te noch vor Gall, ach, ich

99

Pod. *co - sa da cre - par.*
bers - te noch vor Gall.

cresc. *f* *p*

Sekcja B to mała dwuczęściowa część z repryzą. W tej części, Podestà czuje się upokorzony i zdenerwowany przez lekceważenie i brak należytej uwagi. Szybka zmiana tempa na *presto* pokazuje, że stracił cierpliwość. „Lei si prenda il suo Contino”, „lei si sposi la nipote; faccia lei quel che gli pare lei mi lasci d’inquietare” - wznoszącemu się „tonowi partii wokalnej towarzyszy żywiołowy styl akompaniamentu. „Che vergogna, che insolenza! È una vera impertinenza, non mi state più a seccar” (Co za wstyd, co za bezczelność! To prawdziwa impertynencja, przestańcie mnie już dręczyć – tłum.wł.) - w tym fragmencie, długie dźwięki prowadzące do trioli z szesnastek, a następnie skoki do dwóch ćwierćnut, wyraźnie wskazują na tendencję do akompaniamentu o silnym charakterze. Podestà jest wyjątkowo zły i chce tylko, żeby obie osoby opuściły go. Kompozytor podnosi rejestr i dodaje synkopy, aby zwiększyć siłę wyrazu. (patrz przykład nutowy 53 i 54)

133 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 479.

Przykład nutowy 53¹³⁴

480

103 **Presto** (ad Arminda)
(zu Arminda)

Pod. 8

Lei si pren-da il suo Con - ti - no,
Neh - men Sie nur wie Sie schaf - fen,

107 (a Ramiro)
(zu Ramiro) Cor.

Pod. 8

lei si spo - si la ni - po - te; fac - cia lei quel che gli
Sie die Nich - te, Sie den Gra - fen, je - des nehm, was es ge -

111

Pod. 8

pa - re, lei mi - la - sci d'in - quie - ta - re, che ver -
- wähl - let, nur lass man mich un - ge - quā - let, sol - che

115

Pod. 8

- go - gna, che in - so - len - zal è u - na ve - ra im -
Grob - heit, pfui der Schan - del! schickt sich die für

134 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 480.

119
Pod.
-per - ti - nen - za, non mi sta - te più a sec - car, non mi sta - te più a sec -
Leut von Stan - de, las - sen Sie nur mich in Ruh, las - sen Sie nur mich in
cresc.

Powtórzenie wielokrotnych zmian w „non mi state più a seccar” i rozszerzenie dwóch wysokich skoków w „più a seccar” podkreśliło, że Podestà był już bardzo zły i chce tylko, żeby oboje szybko zniknęli przed jego oczu. (patrz przykład nutowy 55)

135 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 481.

Przykład nutowy 55¹³⁶

482

134

Pod.

- len - za! è u - na ve - raim - per - ti - nen - za, non mi sta - te più a sec -
 Schan - de! schickt sich die für Leut von Stan - de, schickt sich die für Leut von

138

Pod.

- car, no, non mi sta - te più a sec - car, non mi sta - te più a sec -
 Stan - de, las - sen Sie nur mich in Ruh, las - sen Sie nur mich in

142

Pod.

- car, più a sec - car, più a sec - car. [520]
 Ruh, mich in Ruh, mich in Ruh.

(parte)
(ab)

146

Aria kończy się zdecydowanie, obrazując zdenerwowanie Podesty, który ma dość uciążliwych i nieproszonych gości. Jest bardzo dobrym przykładem, w jaki sposób można

136 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 482.

wykorzystać Spieltenora do odgrywania takich postaci. Zarówno od strony wyrazowej jak i muzycznej stanowi znakomite połączenie wymogów aktorskich i wokalnych.

2.2 Analiza dwóch arii Pedrillo z *Die Entführung aus dem Serail* W.A.Mozart'a

Die Entführung aus dem Serail to opera Wolfganga Amadeusza Mozarta w trzech aktach. Libretto w języku niemieckim napisał Gottlieb Stephanie. Fabuła opowiada historię głównego bohatera Belmonte, który przy pomocy swojego sługi Pedrilla próbuje uratować ukochaną Constanze z haremu Paszy Selima. Opera miała swoją premierę 16 lipca 1782 roku w Vienna Burgtheater, pod dyktando samego kompozytora. Postać Pedrilla w operze jest reprezentatywną rolą dla Spieltenora i ma bardzo pozytywny charakter. Łączy w sobie cechy bystrości, odwagi, humoru i dowcipu, odgrywając kluczową rolę w planie ratunkowym. Kompozytor wykazał się niezwykłą pomysłowością podczas tworzenia dwóch arii Pedrilla, nadając im wyjątkowe walory muzyczne i znacząco wpływając na całość dzieła.

2.2.1 Aria Pedrillo „Frisch zum kampf” z *Die Entführung aus dem Serail*

Tabela 4

Struktura formalna: forma trzyczęściowa

Pierwotna struktura formalna (forma jednoczęściowa)	Wstęp	A	Interludium	B	A	Interludium	B	A	Interludium	A	Koda
Wtórna struktura muzyczna		a b c d		e f	b c d		e f	b g d ¹		b Rozwinięcie	
Numery taktów	6	5+6+4+4	2	5+6	6+4+4	2	5+6	6+8+6	6	6+2	6
Liczba taktów początkowych i końcowych	1-6	7-25	26-27	28-38	39-52	53-54	55-65	66-85	86-91	92-99	100-105
Tonacja i tonalność	D	D-A	A	A	D-A	A	D	D	D	D	D

Aria umiejscowiona jest w trzecim akcie i zbudowana w formie trzyczęściowej. pochodzi z trzeciego aktu opery i jest zbudowana w formie trzyczęściowej (A,B,coda). Kompozytor podzielił ją następująco, wprowadzając introdukcję i interludia pomiędzy częściami: introdukcja, część A, interludium, część B, coda.

Prolog składa się z sześciotaktowego motywu. Dzięki żywiołowemu stylowi szybko następuje przejście do sekcji A.

Sekcja A ma strukturę niesymetryczną i składa się z czterech fraz. To moment, kiedy Pedrillo zakończył spotkanie ze swoją ukochaną Blonde. Zachęta napełniła go nadzieją na powodzenie misji ratunkowej, a teraz jest pełen zapału i bojowego ducha. Ta aria jest „deklaracją bojową”, a sekcja A, będąca początkiem tej deklaracji, jest niezwykle silna i pełna mocy. Wyraża, że mężczyzna jest gotowy do walki („Frisch zum Kampfe! Frisch zum Streite!” – gotowy do walki, gotowy do kłótni – tłum.wł.). Muzyczne akcenty na krótkich, silnych słowach „Kampfe” i „Streite” dodatkowo podkreślają jego determinację. Bohater twierdzi, że tylko tchórze są nieśmiali („Nur ein feiger Tropf verzagt” – tylko tchórz zawodzi – tłum.wł.). Akompaniament w tej części, składający się z akordów, naśladuje mocny marszowy krok. Dzięki temu zdanie to, wspierane przez muzykę, nabiera wyraźnie heroicznego charakteru. (patrz przykład nutowy 56)

Przykład nutowy 56¹³⁷

The musical score is for measures 137-140 of 'Die Entführung aus dem Serail'. It is in G major and 2/4 time. The tempo is 'Allegro con spirito.' The score includes a piano introduction with a 'Pedrillo' section. The vocal parts (Soprano and Tenor) enter with the lyrics 'Frish zum Kampfe! Sü a Kämpfe!'. The piano accompaniment includes a 'Pedrillo' section with a 'Quart.' (quartet) of notes. The score is marked 'Allegro con spirito.' and 'Pedrillo.'

Po mocnej deklaracji akompaniament nabiera tempa. Triole w akompaniamentcie oraz linia melodyczna partii wokalnych tworzą wrażenie wzajemnego dialogu. W tym momencie Pedrillo, w formie retorycznego pytania, wyraża pogardę dla tchórzy i tchórzliwego zachowania, podkreślając swoją determinację („Sollt' ich zittern?” Sollt' ich zagen? Nicht mein Leben muthig wagen?” – Czy mam się bać? Czy mam się wahać? Moje życie nie stawiać na szali? – tłum.wł.). W tym zdaniu kluczowe słowa takie jak „zittern”, „zagen”, „wagen” szczególnie są podkreślone, by wyartykułować pogardę dla tchórzliwego zachowania. (patrz przykład nutowy 57)

137 Mozart, Wolfgang; Stephanie, Johann Gottlieb (Edit), „Die Entführung aus dem Serail”, Leipzig: Breitkopf und Härtel, str. 88.

Przykład nutowy 57¹³⁸

The image shows a musical score for a piano and voice. It consists of two systems. The first system has three measures. The lyrics are: "Sollt ich zit-tern? E tre-ma - re? sollt ich za-gen? in da-ress - st? nicht mein Le - ben mu - thig ne azzardar ta - re - ta". The second system has two measures. The lyrics are: "wa-gen? mi - a? nicht mein Le - ben mu - thig wa-gen? ne azzardar ta - re - ta mi - a?". Red boxes highlight the words "zit-tern?", "za-gen?", and "wa-gen?". The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piano part features triplets and chords. The voice part features a melodic line with some grace notes.

Akapit B ma strukturę dwufrazową, w której obie frazy są ze sobą kontrastujące. W akapicie B Pedrillo udziela stanowczej, negatywnej odpowiedzi na retoryczne pytanie z części A („Nein, ach nein, es sei gewagt!” – nie, nie, będzie ryzykowane – tłum.wł.). Ponieważ część A nagle kończy się na retorycznym pytaniu, muzyczny rozwój naturalnie przechodzi do części B, tworząc wrażenie, że obie części wzajemnie się uzupełniają i odpowiadają na siebie. Ten zabieg sprawia, że fraza „Nein, ach nein, es sei gewagt!” brzmi jeszcze bardziej stanowczo. Zwrot ten powtarzany jest aż sześciokrotnie, co pokazuje rosnącą determinację Pedrilla. Sekcja B kończy się w kulminacyjnym punkcie zadanych pytań. (patrz przykład nutowy 58)

138 Mozart, Wolfgang; Stephanie, Johann Gottlieb (Edit), op. cit. str. 88.

Po sekcji B kompozytor dokonał skróconej repyzy sekcji A, powtarzając tylko trzy ostatnie frazy, wprowadził tonikę, by w zakończeniu powrócić do dominanty. Kompozytor pomija tutaj deklarację („Frisch zum Kampfe! Frisch zum Streite!”), lecz zaczyna bezpośrednio od słów tekstu („Nur ein feiger Tropf verzagt.”). Kompozytor rozładowuje napięcie w części B. W tym momencie Pedrillo ponownie zadał sobie pytanie, czy powinien się odważyć. Powtórzenia pokazują rosnącą determinację bohatera i utwierdzenie w podejmowanych decyzjach. (patrz przykład nutowy 59)

139 Mozart, Wolfgang; Stephanie, Johann Gottlieb (Edit), op. cit. str. 89.

Przykład nutowy 59¹⁴⁰

The image shows a musical score for Example 59, consisting of three systems of vocal and piano parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal part is in the upper staff, and the piano part is in the lower staff. The lyrics are in German and Italian. Red boxes highlight specific musical phrases in both staves.

System 1:

Vocal: Nur ein fei-ger Tropf ver-zagt, nur ein fei-ger Tropf ver-zagt.
 Che pa-ven-tu so-lo il vil, che pa-ven-tu so-lo il vil.

Piano: The piano part features a series of chords and arpeggios, with some notes highlighted by red boxes.

System 2:

Vocal: Sollt' ich zit-tern? sollt' ich za-gen? nicht mein Le-ben mu-thig
 E tre-ma-re io d-ren-si? nò azzardar la vi-ta

Piano: The piano part continues with arpeggiated figures, with some notes highlighted by red boxes.

System 3:

Vocal: wa-gen? nicht mein Le-ben mu-thig wa-gen?
 mi-a, nò azzardar la vi-ta mi-a.

Piano: The piano part concludes with a final arpeggiated figure, with some notes highlighted by red boxes.

Po dwutaktowej przerwie kompozytor powtórzył część B, odpowiadając na poprzednie pytanie retoryczne. W tym momencie odpowiedź Pedrilla przenosi się do wyższego rejestru („Nein, ach nein, es sei gewagt!”). Pedrillo jest teraz całkowicie gotowy, by poświęcić wszystko i stawić czoła wszelkim konsekwencjom. ((patrz przykład nutowy 60)

90

nutowy 61)

141 Mozart, Wolfgang; Stephanie, Johann Gottlieb (Edit), op. cit. str. 90.

91

Kam - pfe! frisch zum Strei - - te! frisch zum Kam - - pfe! frisch zum
guer - ra, sü a lot - - ta! Sü a guer - ra, sü a

cresc.

Ob.

Tromp.

p

Viol.

Quart.

p

Tutti. f

Sekcja A jest odtwarzana z jedną ostateczną zmianą. W tym momencie, po zauważeniu, że strażnik odszedł, Pedrillo cicho wychyla się i ponownie wyraża swoją determinację („Nur ein feiger Tropf verzagt.“). Fraza ta, prowadzona powoli, w towarzystwie spokojnego interludium, pokazuje, że Pedrillo nie tylko ma odwagę, ale także potrafi działać ostrożnie i z rozważą. Gdy strażnik całkowicie się oddala, Pedrillo kończy swoją „arię ponownie wysoką i pełną napięcia deklaracją, wyrażając swoją gotowość do walki („Frisch zum Kampfe!“ Frisch zum Streite!“). (patrz przykład nutowy 62)

142 Mozart, Wolfgang; Stephanie, Johann Gottlieb (Edit), op. cit. str. 91.

Przykład nutowy 62¹⁴³

Strei - te!

Bläser. Viol.

Tutti. *f*

Nur ein fei-ger Tropf ver - zag!, nur ein fei-ger Tropf ver -

che pa - ven-ta so - loit est, che pa - ven-ta so - loit

zag! Frisch zum Strei-te! frisch zum Kan-n-pfe! frisch zum Strei-te!

rit. Sü a guer-ra! sü a lot - ta! sü a guer-ra!

Tutti. *f*

Ostatnia fraza kończy się na dominancie, która prowadzi do cody. Coda składa się z sześciotaktowego akompaniamentu fortepianowego, w którym wielokrotnie powtarzany jest akord toniczny. W ten sposób zgrabnie kompozytor zamyka wypowiedź Pedrillo i kończy arię. (patrz przykład nutowy 62)

143 Mozart, Wolfgang; Stephanie, Johann Gottlieb (Edit), op. cit. str. 92.

2.2.2 Aria Pedrillo „Im mohrenland gefangen war” z *Die Entführung aus dem Serail*

Tabela 5

Struktura formalna: forma z powtarzającym się motywem części A

Pierwotna struktura formalna (forma jednoczęściowa)	Wstęp	A	Interludium	A	Interludium	A	Interludium	A	Koda
Wtórna struktura muzyczna		a a b		a a b		a a b		a a b	
Numery taktów	6	4+4+4	5	4+4+4	5	4+4+4	5	4+4+4	4
Liczba taktów początkowych i końcowych	1-6	7-18	19-23	24-35	36-40	41-52	53-57	58-69	70-73
Tonacja i tonalność	D	D—A—C— G—#f		D—A—C— G—#f		D—A—C— G—#f		D—A—C— G—#f	

Pedrillo wykorzystuje tę serenadę jako sygnał, by dać znać dziewczynom, że nadszedł czas na ucieczkę. Aria umiejscowiona jest w III akcie. Struktura utworu nie jest skomplikowana, ale subtelne ukazanie stanu emocjonalnego postaci oraz jego rola w muzyce operowej są wręcz mistrzowskie. Na pierwszy rzut oka, Pedrillo opowiada w formie serenady historię dziewczyny, która po przeżyciu wielu trudności zostaje uratowana przez bohatera. W rzeczywistości jednak utwór ten stopniowo ujawnia szczegóły ich obecnej sytuacji i planowanej akcji. Ukryta jest w nim niecierpliwość Pedrilla z powodu braku odpowiedzi oraz wezwanie dziewczyn do szybkiego działania.

Introdukcja składa się z sześciotaktowego akompaniamentu, który zaczyna się od akordu tonicznego trzeciego stopnia i kończy się na akordzie głównym. Powolna i melodyjna linia akompaniamentu oddaje spokojną atmosferę nocnej scenerii oraz zapowiada cichą realizację „akcji ratunkowej”. (patrz przykład nutowy 63)

Sekcja A ma strukturę trzyfrazową, symetryczną. Sprytny Pedrillo, widząc, że dwie dziewczyny nie przyszły o umówionej porze, postanawia użyć metody, która nie przyciągnie uwagi w nocy, aby dać im znać, że czas na działanie. Śpiewa więc pod oknem Konstancji. Ponieważ była to późna noc, a strażników było wielu, musiał przekazać wiadomość w sposób, który nie przyciągnie zbytnej uwagi. Dlatego w części A jego zaśpiew pozostaje na etapie subtelnych aluzji. Ta część melodii jest wprawdzie piękna, płynna, romantyczna, o wyrazistych

liniach i kierunkowości, ale skoczny rytm wskazuje na ukryte za romantyczną melodią niebezpieczne działanie. Historia zaczyna się od opowieści o pięknej czarnowłosej dziewczynie, która została uwięziona na ziemiach Maurów i dniami oraz nocami płakała i wzdychała ("In Mohrenland gefangen war Ein Mädel hübsch und fein;" „Sah roth und weiss, war schwarz von Haar, Seufzt' Tag und Nacht und weinte gar;" - W krainie Maurów była więziona dziewczyna — ładna i delikatna; Jej cera była rumiana i jasna, a włosy czarne; Wzdychała dniami i nocami, i nawet płakała; – tłum.wł.). Pedrillo sprytnie wpłótł cechy wyglądu Konstanze oraz jej sytuację do tej opowieści, mając nadzieję, że opisane podobieństwa skłonią dziewczęta do szybkiego działania. (patrz przykład nutowy 63)

Przykład nutowy 63¹⁴⁴

Nº 18. ROMANZE. **PEDRILLO.**

The image shows a musical score for a piece titled 'Nº 18. ROMANZE.' by Pedrillo. The score is written for piano (left hand) and voice (right hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The piano part is marked 'sempre staccato quasi pizzicato.' and features several red boxes highlighting specific chords and rhythmic patterns. The vocal part includes the lyrics 'In Mohrenland gefangen war ein Mädel hübsch und fein, sah roth und weiss, war schwarz von Haar, Seufzt' Tag und Nacht und weinte gar,'. The lyrics are written in German. The score is annotated with red boxes and lines, highlighting specific musical and lyrical elements. The first system shows the piano introduction and the beginning of the vocal line. The second system shows the vocal line continuing with the lyrics 'land gefangen war ein Mädel hübsch und fein, sah roth und weiss, war schwarz von'. The piano part continues with accompaniment. The red boxes highlight specific chords and rhythmic patterns in both parts.

Pedrillo zaczął wyglądać na nieco zaniepokojonego, gdy zauważył, że dziewczyny nie odpowiadają. Dwukrotnie powtarza, że dziewczyna z opowieści pragnie ocalenia („Wollt' gern erlöset sein” – chciałaby być ocalona – tłum.wł.). W tym momencie ogólna melodia zaczyna opadać, a dwukrotne powtórzenie z wariacją bezpośrednio wskazuje na „akcję ratunkową”. Wyraża to narastające zmartwienie Pedrilla o los dziewcząt oraz jego nieco przygnębiony

144 Mozart, Wolfgang; Stephanie, Johann Gottlieb (Edit), op. cit. str. 128.

nastrój. Dodatkowe dźwięki, w drugim powtórzeniu, odzwierciedlają komplikacje i zawirowania związane z tą akcją. W tym miejscu utwór przechodzi do interludium, które wykorzystuje materiał z introdukcji. Jest to motyw, który przewija się przez cały utwór, tworząc spójność muzyczną i stanowiąc solidną podstawę do powtórzenia części A. Jednocześnie interludium tworzy spokojną atmosferę nocnej scenerii, która kontrastuje z burzliwymi emocjami Pedrilla. (patrz przykład nutowy 64)

Przykład nutowy 64¹⁴⁵

129

Haar, seufzt Tag und Nacht und weinte gar, wollt gern erlöset sein, wolt

gern erlöset sein.

Po interludium następuje pierwsze powtórzenie części A. W tym momencie Pedrillo uspokaja emocje i kontynuuje subtelne wskazówki dla dziewcząt, aby zasygnalizować im konieczność działania. Pedrillo zaczyna rozwijać opowieść zawartą w partii wokalne, wplatając sytuację ich dwóch ratowników w postaci rycerzy z opowieści. W ten sposób daje dziewczętom wskazówki na temat niebezpiecznej sytuacji, w której się znajdują. Pedrillo mówi, że pewien rycerz, który przybył z daleka, po usłyszeniu o losie dziewcząt, postanowił zaryzykować życie, aby je uratować. ("Da kam aus fremdem Land daher Ein junger

145 Mozart, Wolfgang; Stephanie, Johann Gottlieb (Edit), op. cit. str. 129.

Rittersmann; “Den jammerte das Mädchen sehr; ha, rief er, wag'ich Kopf und Ehr” - Wtedy przybył z obcej krainy młody rycerz; Bardzo uzalił się nad losem dziewczyny; Ach — zawołał — zaryzykuję głowę i honor – tłum.wł.), treść zawarta w tym miejscu wskazuje, że dziewczęta są w niebezpieczeństwie, a czas nagli. (patrz przykład nutowy 65

Przykład nutowy 65¹⁴⁶

The image displays three systems of a musical score in G major (one sharp). Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). Red boxes highlight specific musical phrases in the vocal line:

- System 1:** The first box highlights the notes for "Da kam aus fremdem Land da - her". The second box highlights the notes for "ein junger Rit - tersmann, den jammer -".
- System 2:** The first box highlights the notes for "te das Mädchensehr, ha! rief er: wag' ich Kopf und Ehr;". The second box highlights the notes for "wenn ich sie ret - ten".
- System 3:** The first box highlights the notes for "kann, - wenn ich sie ret - ten kann.". A red arrow points to the right, indicating the continuation of the phrase.

Jednak sygnał Pederillo nadal pozostaje bez odpowiedzi, co bardzo go martwi. Wyrażenie „Wenn ich sie retten kann” (jeżeli mogę je uratować – tłum.wł.) ponownie nawiązuje do akcji ratunkowej. Podczas interludium Belmonte próbuje przekonać Pedrilla, by ten kończył śpiewanie, jednak sługa prosi, by Książę pozostał nadal na swoim miejscu i czekał. (patrz przykład nutowy 66)

146 Mozart, Wolfgang; Stephanie, Johann Gottlieb (Edit), op. cit. str. 129.

BE LM.
Mach ein Ende!

PED R.
An mir liegt es nicht,
dass sie sich noch nicht
zeigen, entweder schla-
fen sie fester als jemals,
oder der Bassa ist bei
der Hand, wir wollen's
weiter versuchen, bleiben
Sie nur auf ihrem Posten.

Ich komm zu dir in finst'rer
Nacht, lass Liebchen husch mich ein, ich fürchte weder Schloss noch Wacht, holla, horch
auf! um Mitternacht sollst du erlöset sein, sollst du erlöset
sein. Gesagt ge.

Strukturalnie treść sekcji A jest powtarzana wielokrotnie. W tym momencie Pedrillo zdecydował się przejść do okna Blonde, aby wysłać sygnał w nadziei uzyskania odpowiedzi.

Dwukrotnie podkreśla, że przyjdą przed północą i nie boją się żadnego niebezpieczeństwa, nawołując dziewczyny do szybkiego działania („Ich komm zu dir in finstrer Nacht, Lass, Liebchen, husch mich ein! Ich fürchte weder Schloss noch Wacht; Holla! horch auf! um Mitternacht” - Przychodzę do ciebie w ciemną noc, Wpuść mnie, kochanie, cichutko do środka! Nie lękam się ani zamku, ani straży; Hola! nasłuchuj – o północy – tłum.wł.). Tutaj dwukrotnie podkreślono ustalony czas. Pederillo z powodu niepokoju bezpośrednio ostrzega dziewczęta. (patrz przykład nutowy 66)

Na końcu tego fragmentu Pedrillo ponownie wspomina o akcji ratunkowej („Sollst du erlöset sein.”), ale bohater bardzo się niepokoi, że czas upływa. (patrz przykład nutowy 66 i 67)

Przykład nutowy 67¹⁴⁸



Po interludium ponownie pojawia się materiał z części A, ale treść utworu wraca do wcześniej opowiadanej historii, a bezpośrednia narracja znów przechodzi w aluzję. Pedrillo wciąż ma nadzieję na powodzenie akcji ratunkowej. Wyraża, że dotrzymali obietnicy, przybywając na ratunek, i ponownie nawołuje dziewczyny, aby skorzystały z osłony nocy i szybko działały. (“Gesagt, gethan; Glock zwölfe stand Der tapfre Ritter da; Sanft reicht sie ihm die weiche Hand, Früh man die leere Zelle fand;” - Powiedziane — zrobione; gdy zegar wybił

148 Mozart, Wolfgang; Stephanie, Johann Gottlieb (Edit), op. cit. str. 130.

dwunastą, Dzielny rycerz już tam stał; Ona łagodnie podała mu miękką dłoń, A raniemn znalaziono celę pustą. (patrz przykład nutowy 67 i 68)

Przykład nutowy 68¹⁴⁹

Hand, früh man die lee-re Zelle fand, fort war sie, hop-sa-sa! fort

war sie, hop-sa-sa!

Pedrillo na końcu oznajmia, że dziewczęta zostaną (na co ma nadzieję) zostały uratowane („Fort war sie, hopsasa!”). To była ostatnia próba Pedrillo przed przybyciem strażników. (patrz przykład nutowy 68)

Po ostatniej repetycji utwór przechodzi do kody, która również wykorzystuje materiał z wstępu. W tonacji głównej pojawia się kadencja na tonice, powodując stopniowe wyciszenie melodii. W tym momencie aria się kończy. (patrz przykład nutowy 68)

2.3 Analiza arii Don Basilia „In quegli anni in cui val poco” z opery *Le Nozze di Figaro*

Don Basilio to intrygant i plotkarz, nauczyciel muzyki oraz doradca Hrabiego Almavivy. Choć nie jest główną postacią, jego obecność ma istotne znaczenie dla fabuły, ponieważ często podsycia konflikty swoją skłonnością do manipulacji i rozsiewania plotek. W operze *Le Nozze di Figaro* Don Basilio wykonuje krótką, lecz charakterystyczną arię „In quegli anni in cui val poco”. Aria pojawia się w IV akcie i utrzymana jest w lekkim, szybkim tempie, co oddaje przebiegły i żartobliwy charakter bohatera. Wzmacnia komediowy aspekt opery i ukazuje Don

149 Mozart, Wolfgang; Stephanie, Johann Gottlieb (Edit), op. cit. str. 131.

Basilia jako postać cyniczną, lecz niegroźną w porównaniu do innych intrygantów, takich jak Hrabia Almaguira czy Marcellina. Jego słowa podkreślają motyw manipulacji i władzy plotki w społeczeństwie przedstawionym przez Mozarta i Da Ponte.

Tabela 6

Schemat struktury muzycznej: forma trzyczęściowa

Pierwotna struktura formalna (forma jednoczęściowa)	Wstęp	A			B				C	Koda
Wtórna struktura muzyczna		a	b	c	d	e	f	d ¹	g	
Numery taktów	4	5+4+2	4+4+2	4+4+4+4	4+4+4+3	4+4+4	6+4+4+4	4+4+8	4+4+4+4+4+6+4	7
Liczba taktów początkowych i końcowych	1-4	5-15	16-25	26-41	42-56	57-68	69-86	87-102	103-131	132-138
Tonacja i tonalność	^b B	^b B	F—C	C—F	^b B—g	g	^b A— ^b B—F	^b B	^b B	^b B

Aria ma strukturę ABC. Jest skomponowana w tonacji B-dur, w metrum 4/4 i tempie *andante*. Na zaproszenie Figara, Don Basilio i Bartolo udają się razem do ogrodu, aby na gorącym uczynku przyłapać kochanków. W ogrodzie Don Basilio śpiewa arię, wygłaszając pretensjonalne kazanie, a następnie chełpi się swoją „filozofią życiową”. Jej styl jest głównie narracyjny, pozwalając nam lepiej zrozumieć tę oportunistyczną i przebiegłą postać.

Wstęp składa się z czterech taktów akompaniamentu, rozpoczynających się akordem tonicznym. Liczne ozdobniki i skoki melodyczne odzwierciedlają tu komiczny i pretensjonalny charakter Basilia. (patrz przykład nutowy 69)

Dowiedziawszy się, że Figaro ma problemy w związku, Basilio zaczyna opowiadać o swoim wynaturzonym podejściu do życia. Mówi, że w młodości również robił nieracjonalne rzeczy, ale teraz tego nie robi, uważając to za głupotę. W tym fragmencie (”In quegli'anni, in cui val poco la mal pratica ragion, ebbi anch'io lo stesso foco, fui quel pazzo ch'or non son.”- W tamtych latach, gdy marna praktyka rozsądku niewiele znaczyła, ja także miałem ten sam ogień, byłem tym głupcem, którym już nie jestem. – tłum.wł.) zdania zaczynają się od anakruzy,

a skokowe melodie i żywy akompaniament ukazują filozofię życiową Basilia jako farsę, jednocześnie odzwierciedlając jego pretensjonalny charakter. (patrz przykład nutowy 69)

Przykład nutowy 69¹⁵⁰

The musical score is for a scene from 'Le nozze di Figaro'. It features the character Basilio, who is a barber. The tempo is 'Andante'. The score is written for voice and piano. The lyrics are in both English and Italian. Red boxes and arrows are used to highlight specific musical features, such as leaps in the melody and rhythmic patterns in the accompaniment.

System 1: The tempo is marked 'Andante'. The vocal line for Basilio is shown. The piano accompaniment is in the right hand. The lyrics are: 'Youth will In quag!'.

System 2: The lyrics are: 'not give heed to rea-son, As my own sad past could show; For both an-ni, in cui val po-co la mai pra-ti-ca ra-gion, ebbi anch' in and out of sea-son io lo stea-so fo-co, I did fool-ish things, I know. Ah! but fui quel paz-zo, ch'or non son, fui quel'.

System 3: The lyrics are: 'in and out of sea-son io lo stea-so fo-co, I did fool-ish things, I know. Ah! but fui quel paz-zo, ch'or non son, fui quel'.

W tym fragmencie Basilio wielokrotnie podkreśla, że nie jest już tym „naiwnym człowiekiem”, którym był wcześniej („fui quel pazzo ch'or non son”) (patrz przykład nutowy 69). Jego poważne słowa w zestawieniu z dowcipną melodią akompaniamentu tworzą wyraźny kontrast, który sprawia, że komiczna postać Basilia wywołuje u publiczności śmiech. Bohater wyjaśnia, że w miarę upływu czasu okrucieństwo rzeczywistości sprawiło, że dorósł i uspokoił („Ma col tempo e coi perigli, donna flemma capitò; e i capricci, ed i puntigli dalla testa mi cavò.” - Lecz z czasem i przez doświadczenia przyszła do mnie kobieca powściągliwość; a

150 Mozart, Wolfgang Amadeus; Dent, Edward (trans.), „Le nozze di Figaro”, Boosey & Hawkes Press, New York, 1947, str. 291.

kaprysy i upór wyrzuciłem z głowy. – tłum. wł.) W tym czasie akompaniament staje się na chwilę bardziej napięty, lecz potem ponownie zmienia w żywą i dowcipną progresję, znaczącą tajemniczy punkt zwrotny opowieści Don Basilio. (patrz przykład nutowy 70)

Przykład nutowy 70¹⁵¹

292

that was long a - go. And I learnt, as I grew ol - der, How to take a calm - er
poz-zo, ch'èr non son. Ma col tem-po e coi pe - ri-gli, don-na Flem-ma ca - pi.

view; Heads are clear - er when blood is cold - er: Com-mon sense con-firms i
- tò; e i ca - prio - ci ed i pun - ti - gli dal-la te - sta mi ca

true, com-mon sense con-firms it true. One fine day I met a
- vò, dal-la te - sta mi ca - vò. Presso un piccio-lo a-bi

W takiej atmosferze opowiada fantastyczną historię: pewnego dnia zjawa/bogini zaprowadziła go do chatki i zdjawszy ze ściany wiszącą tam oślą skórę, podarowała mu ją („Presso un piccolo abituro, seco lei mi trasse un giorno, e togliendo giù dal muro del pacifico soggiorno una pella di somaro” - Do małej chatki pewnego dnia mnie zabrała zdejmując ze ściany spokojnego schronienia skórę osła – tłum.wł.). Przy słowach „Presso un piccolo abituro, seco lei mi trasse un giorno” partia akompaniamentu i partia wokalna harmonijnie się

151 Mozart, Wolfgang Amadeus; Dent, Edward (trans. 1947), op. cit. str. 292.

przeplatają i uzupełniają. Forma pytań i odpowiedzi oraz liczne progresje chromatyczne w akompaniamencie tworzą wrażenie wznoszenia się i opadania, co doskonale ukazuje pretensjonalne zachowanie Don Basilia i tworzy niezwykle komiczny efekt. (patrz przykład nutowy 71)

Przykład nutowy 71¹⁵²

The musical score for Don Basilio's aria is presented in three systems. Each system consists of a vocal line for the bass (labeled 'Bas.') and a piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment features a series of chromatic ascending and descending lines, which are highlighted with red boxes. The lyrics are in English and Italian. The first system includes the lyrics: 'true, com-mon sense con-firms it true. One fine day I met a Presso un piccio-lo a-bi'. The second system includes the lyrics: 'fai-ry - tu-ro, (You may think I am ro-mano-ing), She drew near me, light an-se-co lei mi tras-se un gior-no, e to-gien-do giù da'. The third system includes the lyrics: 'air-y, and with graceful step ad-vano-ing Threw me something rough and hai-ry, rough and hairy, rough as mu-ro del pa-ci-fi-co sog-gior-no u-na poi-le di so-ma-ro, di so-ma-ro, di so.' The piano accompaniment is marked with 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo) and 'f' (forte).

Następnie Basilio zaczyna naśladować słowa bogini, gdy wręczała mu oślą skórę („prendi disse, oh figlio caro” - weź to – rzekła – o mój drogi synu – tłum.wł.). Muzyka w tym miejscu jest powolna i elegancka, a przesadnie manieryczny głos Basilia sprawia, że scena staje się wyjątkowo komiczna. Muzyka szybko powraca do wcześniejszego, żywego i skocznego stylu („poi disparve, e mi lasciò.” - potem zniknęła i mnie zostawiła – tłum.wł.). Jednocześnie

152 Mozart, Wolfgang Amadeus; Dent, Edward (trans. 1947), op. cit. str. 292.

dwukrotne powtórzenie frazy jest zabiegiem, w którym tchórzliwy Basilio podkreśla, że kobieta naprawdę odeszła. To szczegółowe ujęcie przez kompozytora podkreśla tchórzliwą naturę Basilia. (patrz przykład nutowy 72)

Przykład nutowy 72¹⁵³

Część B również ma formę trzyczęściową z repryzą (ABA), na której końcu następuje repryza pierwszego tematu. Kompozytor zastosował rytm menuetta do wyrażenia części B. stylu często używanego w operach do przedstawiania niezwykłych scen. Przykładem jest francuski kompozytor Hector Berlioz, który w swojej operze *La damnation de Faust* wykorzystuje rytm menueta w scenie, w której po zaśnięciu Marguerite, diabeł Méphistophélès przywołuje grupę ognistych duchów, które tańczą wokół Marguerite w rytmie menueta. Menuet został użyty do zilustrowania dziwacznej scenerii, w historii opowiedzianej przez Don Basilia, w której po odejściu kobiety (zjawy) pojawiają się błyskawice, grzmoty i grasujące dzikie zwierzęta. Don Basilio dwukrotnie powtarza „Mentre ancor tacito guardo quel dono” (Podczas gdy wciąż milcząc patrzę na ten dar – tłum.wł.), aby podkreślić przejście od nagłego napięcia do niezwykłego spokoju. Muzyka w tym miejscu łagodnieje, przygotowując grunt

153 Mozart, Wolfgang Amadeus; Dent, Edward (trans. 1947), op. cit. str. 293.

pod kolejne, pełne napięcia sceny. (patrz przykład nutowy 73)

Przykład nutowy 73¹⁵⁴

Tempo di Menuetto

Then as I look'd at it, si-lent in won-der,
Men-tre an-cor ta-ci-to guar-do quel do-no, look'd at it, si-lent in
men-tre an-cor guar-do quel

won-der,
do-no, A flash of light'ning came,
il ciel s'an-nu-vo-la, loud roard the
rim-bom-ba il

Następnie Basilio opisuje sceny, które napawają go ogromnym lękiem: ciemne chmury, błyskawice, burzę, deszcz i grad („il ciel s'annuvola rimbomba il tuono, mista alla grandine scroscia la piova” - Niebo się chmurzy, grzmot rozbrzmiewa, z deszczem zmieszany grad ulewa – tłum.wł.). Muzyka w tym momencie staje się bardzo napięta, a melodia zaczyna naśladować scenę burzy z piorunami i gradem, tworząc kontrast z wcześniejszym spokojem. Basilio ogarnął rodzaj paniki i niepokoju, ponieważ nie miał się gdzie ukryć. (patrz przykład nutowy 74)

154 Mozart, Wolfgang Amadeus; Dent, Edward (trans. 1947), op. cit. str. 293.

Przykład nutowy 74¹⁵⁵

The image shows two systems of a musical score. The top system is for a vocal part (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "won - der, do - no, A flash of light - ning came, il ciel s'am - mu - vo - la, loud roar'd the rim - dom - ba il". The piano part has two red boxes: one around the first measure and another around the second measure. The bottom system continues the vocal part with lyrics: "thun - der, And then the rain be - gan; it near - ly drown'd me, it near - ly drown'd me. fno - no, mi - sa - si - la gran - di - ne acro - scia la pio - va, acro - scia la pio - va." The piano part has three red boxes: one around the first measure, one around the second measure, and one around the third measure. The piano part also includes dynamic markings: *p*, *cresc.*, and *f*.

Część druga ma strukturę trzyfrazową. W tym momencie akompaniament przechodzi w marszowy styl, przerywany pauzami, opisując napięte emocje Basilia, gdy właśnie otrzymana ośła skóra ledwie zakrywa jego kończyny, ratując go przed niebezpieczeństwem („Ecco le membra coprir mi giova col manto d'asino che mi donò” - Oto ciało osłania mnie z radością skórą osła, która mi została podarowana– tłum.wł.). Możemy zauważyć, że styl muzyczny w frazie „ecco le membra coprir mi giova” oddaje uczucie ulgi i niedowierzania po przebytej grozie i stopniowym uświadamianiu sobie przez bohatera, że niebezpieczeństwo minęło. (patrz przykład nutowy 75)

155 Mozart, Wolfgang Amadeus; Dent, Edward (trans. 1947), op. cit. str. 293.

294

Bas. I seiz'd the ass's skin, wrapp'd it well round me, For I had nothing else
Ec - co - le mem - bra co - prir mi gio - va col man - to d'a - si - no,

Bas. to keep me dry, for I had nothing else to keep me dry. The storm was
che mi do - nò, col man - to d'a - si - no che mi do - nò. Fi - ni - sce il

Niedługo później scena w opowieści ponownie się zmienia, a Basilio ponownie ogarnia strach („Finisce il turbine, nè fo due passi, che fiera orribile dianzi a me fassi” – Kończy się burza i nie zrobię dwóch kroków, kiedy przed sobą zobaczę straszną bestię – tłum.wł.). Styl muzyczny ponownie staje się bardzo napięty, a półtonowe ruchy w oktawach tworzą wrażenie zawrotów głowy i dezorientacji. Bohater boi się, bo przerażająca bestia jest tak blisko. Tchórzliwy Basilio nie ma w sobie odwagi, by się bronić („già già mi tocca l'ingorda bocca, già di difendermi speme non ho” - Już, już dotyka mnie chciwa paszcza, już nie mam nadziei, by się obronić – tłum.wł.). Jednak przy frazie „già già mi tocca l'ingorda bocca” żywy, radosny akompaniament z ozdobnikami tremolo sugeruje publiczności, że nie jest to straszna opowieść. Natomiast we frazie „già di difendermi speme non ho” muzyka przechodzi w styl marszowy, co wzmacnia napiętą atmosferę opowieści. Basilio trzykrotnie powtarza frazę „speme non ho”, co pogłębia atmosferę grozy i jednocześnie przygotowuje na nadchodzący zwrot akcji. To także podkreśla jego skłonność do przesady i udawania. (patrz przykład nutowy 76 i 77)

156 Mozart, Wolfgang Amadeus; Dent, Edward (trans. 1947), op. cit. str. 294.

Przykład nutowy 76¹⁵⁷

The musical score consists of four systems, each with a vocal line (Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are in English and Italian. Red boxes highlight specific musical passages in both the vocal and piano parts.

System 1: The vocal line has the lyrics "to keep me dry, for I had nothing else to keep me dry. The storm was". The piano accompaniment has the lyrics "che mi do-nò, col man-to d'a-si-no che mi do-nò. Fi-ni-sce il".

System 2: The vocal line has the lyrics "o-ver soon, and off I start-ed, When some fe-roc-ious beast straight at... me..". The piano accompaniment has the lyrics "tur-bi-me, io fo due pas-si. Che fie-ra or-ri-bi-le dian-zia me..".

System 3: The vocal line has the lyrics "dart-ed; Its eyes were gleam-ing, its chop were". The piano accompaniment has the lyrics "fas-si; giù, giù mi toc-ca, l'in-gor-da".

System 4: The vocal line has the lyrics "steam-ing, And to... de-fend my-self how could I try?". The piano accompaniment has the lyrics "doc-ca, giù di... di-fen-der-mi spe-me non ho,".



Po zbudowaniu napięcia, Basilio czuje, że nadszedł moment zwrotu akcji. W tym momencie muzyka, po krótkiej pauzie, staje się powolna i jasna. Basilio mówi, że ośła skóra sprawiła, że bestia straciła apetyt („Ma il finto ignobile del mio vestito tolse alla belva sì l'appetito” - Lecz pozorna podłość mego ubrania odebrała bestii apetyt – tłum.wł.). Melodia tej frazy redukuje i powtarza spokojny styl z części B, segmentu D, wyrażający spokój po odejściu „bogini”. Jego rola polega na złagodzeniu napiętej melodii, a także na nawiązaniu do wcześniejszej sceny „daru”, co przekształca emocje muzyczne z żalu w radość. Następnie Basilio zaczyna wyrażać radość, że bestia go zlekceważyła („che disprezzandomi, si rinselvò” - Która, gardząc mną, odeszła – tłum.wł.), a jasna, wznosząca się melodia oddaje jego szczęście. Następnie opadająca melodia oraz odpowiedź na frazę „si rinselvò” odzwierciedlają samozadowolenie Basilia w tym momencie. Muzyka doskonale oddaje pretensjonalność Basilia oraz jego charakter, który jest oportunistyczny, tchórzliwy. (patrz przykład nutowy 78)

158 Mozart, Wolfgang Amadeus; Dent, Edward (trans. 1947), op. cit. str. 295.

295

Saa. How could I try? How could I try?..... But as the mon-ster my per-son was
spe-me non ho, spe-me non ho..... Ma il fin-to i-gno-bi-le del mia ve-

Saa. near-ing, That horrid o-dour of what I was wear-ing Des-troy'd its ap-petite, des-troy'd its
-ssi-to, tol-erant-la del-va si l'ap-pe-ti-to, che di-sprez-zan-do mi che di-sprez-

Saa. ap-pe-tite. and made it fly, and made it
-nan-do-mi, si rin-sel-vo, si rin-sel-

Allegro
 Saa. fly. For ev-ry in-ju-ry it is.. a.. plas-ter,
-eo. Co-si co-no-sce-re mi fè la sor-te,

Trzecia część jest podsumowaniem „życiowej filozofii” Basilia po zakończeniu jego opowieści. Tempo *allegro* sprawia, że aria osiąga kulminacyjny punkt. W tym momencie dumnie stwierdza, że to los nauczył go tej mądrości (”Così conoscere mi fè la sorte” - Tak oto los dał mi poznać – tłum.wł.). Następnie Basilio rozpoczyna swoje „przemówienie”, w którym twierdzi, że można przetrwać niebezpieczeństwa, hańbę i śmierć, jeśli tylko porzuci się

godność („ch'onte, pericoli, vergogna, e morte, col cuoio d'asino fuggir si può” - Że hańbę, niebezpieczeństwo, wstyd i śmierć można uniknąć w osłej skórze – tłum.wł.). Melodia w frazie „ch'onte, pericoli, vergogna, e morte” (hańbę, niebezpieczeństwo, wstyd i śmierć – tłum.wł.) jest mocna i energiczna, co kontrastuje z pretensjonalnym i udawanym poważnym tonem Basilia, tworząc silny efekt ironii i komizmu. Dalsze, wznoszące się linie melodyczne oraz powtarzanie frazy „col cuoio d'asino fuggir si può” (w osłej skórze można uciec – tłum.wł.) wyrażają jego niepoahamowane zadowolenie i dumę. (patrz przykład nutowy 79)

Przykład nutowy 79¹⁶⁰

The image shows a musical score for an 'Allegro' section. The top system is for a Bass voice and piano accompaniment. The lyrics are: 'fly. -eo. For ev-'ry in-ju-ry it is. a. plan-ter, Co-sì co-no-sce-re mi fà la sor-te,'. The bottom system continues the lyrics: 'Sean-dal or cal-um-ny, af-flic-tion, dis-as-ter- Who wears the ch'on-te, pe-ri-co-il, ver-go-gna, e mor-te, col cuo-jo'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line. Several red boxes are drawn around specific musical phrases in the piano part, highlighting the rhythmic and melodic structure.

Aria w komiczno-humorystyczny sposób oddaje egoistyczny, bezczelny i oportunistyczny charakter Basilia, stanowiąc idealne przygotowanie do finału opery.

2.4 Operetka *Candide* – zarys dzieła.

Candide to operetka skomponowana przez Leonarda Bernsteina z librettem opartym na powieści *Kandyd*, czyli *optymizm* Voltaire’a. Po raz pierwszy wystawiona w 1956 roku, jest satyrycznym i muzycznie barwnym dziełem, łączącym elementy opery, musicalu i farsy. Historia opowiada o młodym i naiwnym Kandydzie, wychowanym w duchu optymistycznej

160 Mozart, Wolfgang Amadeus; Dent, Edward (trans. 1947), op. cit. str. 295.

filozofii jego nauczyciela Panglossa, który głosi, że „żyjemy w najlepszym ze światów”. Kandyd zakochuje się w Kunegundzie, ale zostaje wyrzucony z zamku i rozpoczyna pełną nieszczęść podróż po świecie. Po drodze doświadcza wojen, zdrady, katastrof i rozczarowań, które wystawiają na próbę jego wiarę w optymizm Panglossa. Ostatecznie Kandyd powraca do prostej prawdy – zamiast ślepo wierzyć w filozoficzne teorie, postanawia „uprawiać swój ogródek”, czyli skupić się na realnym, praktycznym życiu.

Wszyscy główni bohaterowie są postaciami z opery buffa. W niniejszym tekście wybrano arię głównego bohatera Candide'a „Candide's lament” oraz arię innej wybitnie komicznej postaci, gubernatora Buenos Aires, „My love”, aby zbadać i przeanalizować zastosowanie Spieltenora w muzyce operetkowej.¹⁶¹

2.4.1 Analiza arii „Candide's lament”

„Candide's Lament” to aria z operetki *Candide* Leonarda Bernsteina. Aria, z I -go aktu pojawia się w momencie, gdy główny bohater, Kandyd, konfrontuje swoje naiwne przekonania o świecie z brutalną rzeczywistością. Wcześniej wierzył w filozofię Panglossa, według której „żyjemy w najlepszym z możliwych światów”, jednak kolejne tragiczne wydarzenia sprawiają, że zaczyna wątpić w tę ideę. Kandyd jest nieślubnym siostrzeńcem barona Thunder-ten-Troncka, mieszkającym w jego zamku. Mimo że był lekceważony przez baronową i zastraszany przez jej syna Maximiliana, Kandyd, wychowany w duchu optymizmu przez Doktora Panglossa, czuł się duchowo bogaty. Wszystko jednak zostało zaprzepaszczone, gdy wróg zdobył zamek. Jego przyjaciele i towarzysze z dzieciństwa cierpieli z powodu wojny i zostali brutalnie zamordowani, podczas gdy Kandyd, dzięki wygnaniu, uniknął tego losu. Kiedy wrócił do rodzinnej miejscowości, zobaczył panujący tam chaos i jego optymistyczny światopogląd został poddany w wątpliwość. Aria „Candide's Lament” jest emocjonalnym wyrazem rozczarowania i smutku. Utrzymana jest w lirycznej, melancholijnej tonacji, a jej melodia, obfitująca w frazy pod łukami w akompaniamencie, podkreśla uczucia bohatera. Bernstein stosuje bogatą harmonizację, łącząc elementy klasyczne z nowoczesnymi rozwiązaniami harmonicznymi.

161 Music Theatre International, *Candide* (1973), <http://www.mtishows.com/candide-1974-version>.

Tabela 7

Struktura formalna: forma trzyczęściowa z prologiem i kodą

Pierwotna struktura formalna (forma jednoczęściowa)	Wstęp	A	B	C	Koda
Wtórna struktura muzyczna		a b a b	c	b c	
Numer taktów	19	4+4+4+5	7	5+5	12
Liczba taktów początkowych i końcowych	1-19	20-36	37-43	44-53	54-65
Tonacja i tonalność	F	F-A-F	F	A-F	F

Utrzymana jest w tonacji F-dur, metrum 3/4 i tempie *andante*. Wprowadzenie składa się z dziewiętnastu taktów rozpoczynając się od akordu subdominantowego. Orkiestracja operuje kontrastami – delikatne smyczki i subtelne akordy instrumentów dętych drewnianych budują atmosferę zadumy, podczas gdy bardziej dramatyczne momenty podkreślane są przez mocniejsze akcenty w sekcji dętej blaszanej i perkusyjnej. W introdukcji trzy wezwania Kandyda do Kunegundy, ukazują niepokój Candida, który po zniszczeniu rodzinnego miasta gorączkowo szuka ukochanej. Jednocześnie muzyka stopniowo wznosi się w niezwykle dynamiczny sposób, wzmacniając dramatyczne napięcie. (patrz przykład nutowy 80)

Przykład nutowy 80¹⁶²

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 80-82) is for the piano, marked 'Andante' and 'p'. It features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The second system (measures 83-85) introduces the vocal line for Candide, marked 'p' and 'dolce'. The piano accompaniment continues with a steady rhythm. The third system (measures 86-90) features the vocal line for Voltaire, marked 'mp' and 'mf cresc.'. The piano accompaniment becomes more active, with a 'cresc.' marking. The score concludes with a final measure marked 'f cresc.'.

System 1 (Measures 80-82): Piano part. Markings: *Andante*, *p*, *dolce*. Red boxes highlight the melodic phrase in the right hand and the harmonic accompaniment in the left hand.

System 2 (Measures 83-85): Vocal part for Candide. Markings: *p*, *dolce*. Lyrics: "CANDIDE (calling) Cu-ne-gon - de!". Red boxes highlight the vocal phrase and the piano accompaniment.

System 3 (Measures 86-90): Vocal part for Voltaire. Markings: *mp*, *mf cresc.*, *f cresc.*. Lyrics: "VOLTAIRE: ...their lives brought to an end. Cu-ne-gon - de!". Red boxes highlight the vocal phrase and the piano accompaniment.

Sekcja A składa się z dwóch kontrastujących fraz muzycznych, tworząc całość, będącej fragmentem nieregularnym i zamkniętym. Nastrój partii akompaniamentu, której napięcie

dramatyczne osiąga swój szczyt w interludium, służy w tym momencie za podkład dla partii wokalne. Kandyd, nie może uwierzyć w to, co widzi, i desperacko woła Kunegundę, nie mogąc zaakceptować, że jego ukochana została mu odebrana na zawsze („Is it true? Is it you so still and cold, love?” - Czy to prawda? Czy to ty, tak nieruchomy i zimny, ukochany? – tłum.wł.) Jednak brutalna rzeczywistość zmusza go do przebudzenia się z tego snu. Przepelniony głębokim smutkiem, ubolewa nad krótkotrwałością ich szczęśliwego życia („Could our young joy, just begun, not outlast the dying sun?” - Czy nasza młoda radość, ledwie rozpoczęta, nie mogła przetrwać umierającego słońca? – tłum.wł.). Ten fragment charakteryzuje się spokojnym stylem muzycznym, który subtelnie przenika przez pełne żalu skargi wokalne. To wzbogaca emocjonalny wyraz partii wokalne, jednocześnie stopniowo pogłębiając atmosferę smutku. Zakończenie frazy kadencją w tonice sygnalizuje nadchodzącą zmianę emocji. (patrz przykład nutowy 81)

Przykład nutowy 81¹⁶³

The musical score is for the song "CANDIDE" by Leonard Bernstein. It consists of three systems of music, each with a vocal line (labeled "Can.") and a piano accompaniment. The first system starts at measure 18 and ends at measure 21. The second system starts at measure 22 and ends at measure 26. The third system starts at measure 27 and ends at measure 30. The tempo is marked "rall." and "Adagio". Dynamics include "pp", "mf", "dim.", "cresc.", and "ppp". Red boxes highlight specific musical phrases in the vocal line: "Cu-ne - gon - de, is it true? Is it" in the first system, "you so still and cold, love? Could our young joys, just be - gun, Not out - last the dy-ing" in the second system, and "sun? When such bright - ness dies so soon Can the heart find strength to" in the third system.

163 Bernstein, Leonard, op. cit. str. 55.

Ze względu na głęboko zakorzeniony optymizm, Kandyd, nawet w obliczu tak ekstremalnego smutku, wciąż stara się znaleźć pozytywną odpowiedź. Na zawsze będzie pamiętał utracone piękne chwile („When such brightness dies so soon. Can the heart find strength to bear it? Shall I ever be consoled, love? No, I swear it, by the light of this lover’s moon” - Gdy taka jasność gaśnie tak szybko, czy serce znajdzie siłę, by to znieść? Czy kiedykolwiek znajdę ukojenie, ukochana? Nie, przysięgam na światło tego księżyca kochanków – tłum.wł.) W tej części muzyka, po wcześniejszej ciszy, stopniowo zaczyna się budzić. Wzrasta wraz z emocjonalną ekspresją linii wokalne, a następnie powoli opada, odwzorowując wahania bohatera. Po chwili Kandyd zastanawia się, czy jego serce znajdzie siłę, by to znieść (“Can the heart find strength to bear it? Shall I ever be consoled, love?” - Czy serce znajdzie siłę, by to znieść? Czy kiedykolwiek zaznam ukojenia, miłości? – tłum.wł.). Po chwili nastrój Kandyda zaczyna się zmieniać. Ponownie znajduje siłę ducha, by sprostać wyzwaniom, które niesie życie (“Shall I ever be consoled, love? No, I swear it, by the light of this lover’s moon” (Czy kiedykolwiek zaznam ukojenia, miłości? Nie, przysięgam na blask tego księżyca zakochanych – tłum.wł.) Zmiany dynamiczne od *mezzo forte* do *forte* ukazują, że po przeżyciu dramatu, Kandyd nabiera nadziei. Pozostaje nadal tym samym czystym, naiwnym i dobrym Kandydem, którego kocha Kunegundę. W tej części akompaniament z dynamiką *piano pianissimo* i legowanymi dźwiękami partii prawej i lewej ręki (partii fortepianu) obrazuje pozytywny nastrój bohatera. (patrz przykład nutowy 82)

Przykład nutowy 82¹⁶⁴

31 *mf* *f* *mp*
 1. bear it? Shall I ev - er be con - soled, love? No, I swear it By the
cresc. *mf* *mp*
 35 *rall.* *a tempo*
 1. light of this lov - er's moon. Though I must see to-mor-row's dawn,
rall. *a tempo* *p* *espr.*

Sekcja B to sekcja kontrastowa, oparta na tonice. Stanowi ona rodzaj odpowiedzi na sekcję A. W interludium ponownie rozbrzmiewa wcześniejszy lament Kandyda, przypominając o tragicznych wydarzeniach i pozostawiając widzów w stanie głębokiego poruszenia. Serce Kandyda oddała się wraz z odejściem Kunegundy („Though I must see tomorrow’s dawn, my heart is gone where you are gone.” - Choć muszę ujrzeć jutrzejszy świt, moje serce odeszło tam, dokąd ty odeszłaś. – tłum.wł.). Choć śpiew dosłownie wyraża smutek Kandyda z powodu straty ukochanej, dalszy fragment sugeruje, że dzięki optymizmowi, Kandyd odzyskał spokój i jest gotów iść dalej („Though I must see tomorrow’s dawn” - Choć muszę ujrzeć jutrzejszy świt. – tłum.wł.).

Rzeczywiście, w sekcji C muzyka powtarza fragmenty sekcji A i B, używając podobnych motywów. Ten fragment, wykonany w formie instrumentalnej, ponownie odzwierciedla

164 Bernstein, Leonard, op. cit. str. 56.

wewnętrzne przeżycia Kandyda („When such brightness dies so soon. Can the heart find strength to bear it?”). Tym razem Kandyd używa bardziej stanowczego tonu („Shall I ever be consoled, love? No, I swear it, by the light of this lover’s moon” - Czy kiedykolwiek zaznam ukojenia, miłości? Nie, przysięgam na blask tego księżyca kochanków. – tłum.wł.) Silna, stopniowo narastająca muzyka, wsparta jaśniejszą barwą instrumentalną, zwiększa napięcie dramatyczne, ukazując, jak Kandyd stopniowo wychodzi z rozpacz, ponownie umacnia swoje przekonania i żegna się z przeszłością. Z optymistycznym nastawieniem wyrusza w nieznana, nową podróż („Goodbye my love, my love goodbye. My heart is gone where you are gone.” - Żegnaj, moja miłości, moja miłości, żegnaj. Moje serce odeszło tam, dokąd ty odeszłaś. – tłum.wł.). Na końcu, powtarzając frazę „my heart is gone where you are gone”, muzyka stopniowo cichnie, symbolizując odejście przeszłości i oddalanie się od niej. Jednocześnie odzwierciedla to, że Kandyd nadal pełen nadziei patrzy w przyszłość. (patrz przykład nutowy 83 i 84)

Przykład nutowy 83¹⁶⁵

31 *mf* *f* *mp*
 bear it? Shall I ev - er be con - soled, love? No, I swear it By the

cresc. *mf* *mp*

35 *rall.* *a tempo*
 light of this lov - er's moon. Though I must see to-mor-row's dawn,

p *espr.*

39
 My heart is gone where you are gone.

43 *f* *rall.*
 Shall I ev - er be con-soled, love? No, I swear it by the light of this lov - er's

mf *p* *rall.*

Przykład nutowy 84¹⁶⁶

The image displays a musical score for Example 84, consisting of two systems of vocal and piano parts. The first system (measures 48-57) is marked 'a tempo' and includes the lyrics: 'moon. Good-bye, my love, my love, good - bye. my heart is gone where you are'. A red arrow points from measure 57 to the second system. The second system (measures 52-57) is marked 'poco accel.' and 'Andante (he kisses her)'. It includes the lyrics: 'gone. poco accel. Andante'. The piano part features dynamic markings: *pp* (pianissimo) at measure 52, *mp* (mezzo-piano) at measure 54, and *mf* (mezzo-forte) at measure 56. The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

W kodzie tempo wraca do *andante*, a forma przypomina wstęp, łącząc akompaniament z fragmentami melodii. Dwa wezwania do Kunegundy nawiązują do introdukcji, tworząc spójną strukturę muzyczną. Po *ritardando* tempo wraca do *adagio*, a utwór kończy się kadencją na akordzie tonicznym. W tym momencie dwa wezwania różnią się od tych z prologu, symbolizując pożegnanie Kandyda z przeszłością i rozpoczęcie nowej podróży. (patrz przykład nutowy 85)

166 Bernstein, Leonard, op. cit. str. 57.

Przykład nutowy 85¹⁶⁷

52 **poco accel.** **Andante** (he kisses her)

Can. gone! **poco accel.** **Andante**

pp **mp** **mf**

56 **1** **2** **rall.**

Can. Cu-ne-gon - de! Cu-ne-gon - de!

pp **f**

meno mosso **rit.** **Adagio**

60 **pp**

pp

167 Bernstein, Leonard, op. cit. str. 57.

2.4.2 Analiza arii „My love”

Tabela 8

Schemat struktury muzycznej: forma trzyczęściowa z prologiem i kodą

Pierwotna struktura formalna (forma jednoczęściowa)	Wstęp	A	B	B	A	Koda
Wtórna struktura muzyczna		a a b Rozwinięcie	c d e e Rozwinięcie	c d e e Rozwinięcie	a a b	
Numery taktów	2	2+2+3+1	2+2+2+2+2	2+2+2+2+1	3+2+2	7
Liczba taktów początkowych i końcowych	1-2	3-10	11-20	21-29	30-36	37-43
Tonacja i tonalność	^b B	^b B	^b D- ^b A	^b D- ^b A	^b B	^b B

"My Love" z II aktu, to aria Gubernatora. Historia rozgrywa się na rynku niewolników w Montevideo, gdzie Maximilian i Paquette zostają schwytani przez handlarzy niewolników i sprzedani. Lokalny gubernator zwrócił uwagę na Maximiliana, przebranego za kobietę. Aria jest gorącym wyzwaniem miłości gubernatora. To aria oparta na średnim rejestrze i dźwiękach przejściowych, reprezentująca bogactwo emocji. Aria obrazuje silną, dominującą, pełną pasji i rozwiązłą naturę gubernatora. Składa się z części: prologu, sekcji A, B, B, A oraz kody, w tonacji B-dur, metrum 4/9 i tempie *allegretto maestoso*, nadającym jej żywy i radosny styl. Prolog składa się z dwóch taktów, z których każdy jest zbudowany z trzech grup arpeggiowanych akordów. (patrz przykład nutowy 86)

Segment A ma strukturę złożoną z trzech fraz muzycznych oraz jednego taktu rozszerzenia. Początek segmentu, oznaczony wyrazem *largamente all'Italiana*, kontrastuje z żywym stylem wstępu. W tym momencie Gubernator nie kryje swoich pragnień. Oświadcza, żeby nie wierzyć w romantyczną miłość opisaną przez poetów, ponieważ te historie są kłamstwami ("Poets have said love is undying, my love. Don't be misled; they were all lying, my love." - Poeci mówili, że miłość jest nieśmiertelna, moja miłości. Nie daj się zwieść; wszyscy kłamali, moja miłości. – tłum.wł.). Uważa, że miłość jest przelotna i należy korzystać z chwili, ponieważ to jest najwłaściwsze podejście ("Love's on the wing, but now while he hovers, let us be lovers. One

soon recovers, my love.” - Miłość jest w locie, lecz gdy się unosi, bądźmy kochankami. Szybko się goi, moja miłości. – tłum.wł.). Kompozytor w obrazowy sposób przedstawia proces, w którym Gubernator przechodzi od budzących się uczuć, przez ich rozkwit, aż po niepowstrzymaną namiętność. (patrz przykład nutowy 86)

Przykład nutowy 86¹⁶⁸

The image displays a musical score for a scene from 'Gubernator' by Leonard Bernstein. It features a vocal line for the Gubernator and a piano accompaniment. The score is divided into several systems, each with a vocal staff and a piano staff. The vocal line includes the following lyrics: "GOVERNOR: Even me, if you insist. Po - ets have said Love is un - dy - ing, my love; Don't be mis-led; They were all ly - ing, my love. Love's on the wing, But now while he hov - ers, Let us be lov - ers, One soon re - cov - ers, my love. Soon the fe - ver's fled, For love's a tran-sient." The piano accompaniment is marked with "Allegretto maestoso" and "f quasi arpa". The vocal line is marked with "largamente all'Italiana" and "mp grazioso". The piano accompaniment is marked with "mp". The score is annotated with red boxes highlighting specific musical phrases and dynamics. A red arrow points from the piano staff to the vocal staff in the second system.

168 Bernstein, Leonard, op. cit. str. 154.

Sekcja B ma strukturę czterofrazową. Po pełnej pasji „przemowie” gubernator „kuje żelazo, póki gorące”, intensyfikując swoją ofensywę. Jednakże w zapisie nutowym widzimy określenie artykulacji *grazioso*, który wskazuje na zmianę nastroju muzyki, sugerując, że po mocnym wejściu, gubernator przechodzi do eleganckiej perswazji. W tym momencie, udaje dżentelmena, i stwierdza, że namiętność szybko mija, a miłość kończy się westchnieniami i łzami. Następnie szybko wraca do swojego tematu – korzystania z chwili („Soon the fever’s fled, For love’s a transient blessing. Just a week in bed, and we’ll be convalescing. Why talk of morals When spring-time is flying? Why end in quarrels, Reproaches and sighing, Crying for love? My love?” - Wkrótce gorączka minie, bo miłość to dar nietrwały. Tydzień w pościeli – i będziemy zdrowi, kochana. Po co o moralności mówić wiosenną porą? Czemu kończyć kłótnią, wyrzutem i skargą, płacząc za miłością? Moja miłości? – tłum.wł.). Na końcu każdej frazy arpeggiowany, stopniowo opadający ruch, subtelnie kontrastuje ze wznoszącą się melodią wokalną, ukazując hipokryzję gubernatora. W zapisie nutowym przy frazie „Why talk of morals When spring-time is flying?” (Po co mówić o moralności, gdy wiosna ucieka? – tłum.wł.) oznaczenie *quasi* wskazuje na narracyjny charakter śpiewu, ale wraz z oznaczeniem dynamicznym *forte* wyraźnie odczuwamy, że jego „perswazja” nie dopuszcza sprzeciwu. W tym momencie ton gubernatora staje się coraz bardziej przymuszający. Pojawiające się oznaczenie *cresc. sempre* (zawsze zgłaśniając) jeszcze bardziej to podkreśla, pozwalając nam odczuć, że gubernator stopniowo traci cierpliwość. A silny kontrast pomiędzy *fortissimo* w „For love?” a *pianissimo* w „My love?” nadaje pytaniu, wyglądającemu na retoryczne, wyraźnie groźny charakter. (patrz przykład nutowy 87)

Przykład nutowy 87¹⁶⁹

The musical score is for a vocal piece by Leonard Bernstein. It consists of four systems of music, each with a vocal line (Gov.) and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4.

- System 1:** The vocal line starts with the lyrics "bless - ing. Just a week in bed, And we'll be con - va -". The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a more active line in the left hand. Red boxes highlight specific chords in both hands.
- System 2:** The vocal line continues with "lesc - ing. Why talk of mor - als When spring-time is". The piano accompaniment includes a "cresc." marking and a "quasi f" marking. A red box highlights a section of the piano accompaniment.
- System 3:** The vocal line has "fly - ing? Why end in quar - rels, Re-proach-es and". The piano accompaniment features a "cresc. sempre" marking. A red arrow points to a specific note in the vocal line.
- System 4:** The vocal line includes "sigh - ing, Cry - ing for love? My love?". The piano accompaniment is marked "rall." and "CUNEGONDE mp". It features various dynamics: "ff" (fortissimo), "pp" (pianissimo), "mf" (mezzo-forte), and "dolce". Red boxes highlight specific sections of the piano accompaniment.

Po oświadczeniu Gubernatora powtarzany jest motyw sekcji B. W zależności od wersji,

wykonanie tej części może się różnić. W niniejszej pracy wykorzystano wersję, w której odpowiada Maximilian. Wprowadzenie męskiego głosu naśladowującego żeński dodaje komediowego charakteru. Maximilian, wiedząc, że nie ma wyjścia, odpowiada Gubernatorowi z konieczności. Znając rozwiązłość Gubernatora, próbuje go delikatnie odrzucić, używając małżeństwa jako wymówki ("I cannot entertain your shocking proposition. How could I regain my virginal condition?" I am so pure that before you may bed me, you must assure That first you will wed me. Wed me!" - Nie mogę rozważyć twej szokującej propozycji. Jak mogłabym odzyskać swą dziewiczą czystość? Jestem tak czysta, że zanim mnie posiadziesz, musisz przysiąc, że najpierw mnie poślubisz. Poślub mnie! – tłum.wł.) W tym fragmencie Maximilian niemal całkowicie wykorzystuje motyw z sekcji B, w którym Gubernator próbuje przekonać ("Why talk of morals when spring-time is flying?". Why end in quarrels, Reproaches and sighing, Crying for love? My love?" - Po co mówić o moralności, gdy wiosna ucieka? Czemu kończyć kłótniami, wyrzutami i westchnieniami, płacząc za miłością? Moja miłości? – tłum.wł.) aby odpowiedzieć na bezczelne żądania gubernatora. Komiczny powrót muzyki, w połączeniu z udawanym „kobiecy” głosem Maximiliana tworzy zabawny efekt. (patrz przykład nutowy 88)

Przykład nutowy 88¹⁷⁰

21 *mp* **graziosa**
 can-not en - ter - tain Your shock-ing pro - po - si - tion.

23 **cresc.**
 How could I re - gain My vir-gin-al con - di - tion?

25 **quasi f**
 I am so pure that Be - fore you may bed me,

27 *cresc. sempre* **rall.**
 You must as-sure me That first you will wed me. Wed me! **GOVERNOR ff** Well

The score is written for voice and piano. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo/mood is indicated by *mp* (mezzo-piano) and *graziosa*. The score includes various dynamics such as *mp*, *mf*, *cresc.*, *quasi f*, *cresc. sempre*, *rall.*, *f*, *ff*, and *mf*. The lyrics are written below the vocal line. A red box highlights the section from measure 27 to the end of the page, which includes the vocal line and the piano accompaniment. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Kiedy Maximilian kończy wypowiedź, gubernator odpowiada z niecierpliwością. W tym miejscu muzyka w dużej mierze odtwarza treść segmentu A, wprowadzając jedynie niewielkie zmiany w rytmie trzeciej frazy. Na końcu frazy, po zakończeniu na dominantę, przechodzi do kody. Ku zaskoczeniu Maksymiliana, gubernator zdecydowanie przystaje na jego prośbę. Oświadcza, że jest gotów spełnić każde życzenie Maximiliana, nawet poślubić go, jeśli tylko będą mogli spędzić razem tę noc („Since you are so pure, I shall betroth you, my love, Though I feel sure I'll come to loathe you, my love” - Skoro jesteś tak czysta, zaręczę się z tobą, moja miłości, choć mam przeczucie, że wkrótce cię znienawidzę, moja miłości. – tłum.wł.). Ze stopniowego przejścia od *dolce* do *pianissimo* w partyturze możemy wywnioskować, że gubernator, będąc pod wpływem pragnienia, deklaruje, że spełni każde życzenie. Niezadowolenie z wymijających odpowiedzi Maximiliana wciąż jest odczuwalne („Though I feel sure I'll come to loathe you, my love.” - Choć mam pewność, że wkrótce cię znienawidzę, moja miłości. – tłum.wł.). Żądza jednak bierze górę i Gubernator chce za wszelką cenę spędzić z Maximilianem upojną noc („Still for the thrill I'm perfectly willing” – A jednak dla dreszczu emocji jestem całkowicie chętny. – tłum.wł.). Dynamika *crescendo molto* w tym fragmencie również odzwierciedla pilne i natarczywe uczucia Gubernatora. Ciągłe wzmocnienie dynamiki ukazuje, że emocje Gubernatora osiągnęły szczyt; jest pełen pasji i pożądania wobec nadchodzącej nocy. Partia wokalna kończy się długą nutą na najwyższym dźwięku arii (“my love!”). W tym miejscu akompaniament nagle przyspiesza, przyjmując bardzo dynamiczny rytm w tempie *più mosso* i kończy się stopniowym przyspieszeniem z oznaczeniem *accel.*, co zwiastuje wydarzenia, o których marzy Gubernator. (patrz przykład nutowy 89)

30 *dolce* *a tempo* *pp* 157

Gov. then, — Since you're so pure, I shall be-troth you, my love, Though I feel sure I'll come to

34 *cresc. molto* *mf* *f*

Gov. loathe you, my love. Still for the thrill I'm per-fect-ly will-ing. — For

37 *rall.* *rall.* *col canto*

Gov. if we must wed — Be-fore we may bed, — Then come let us wed, — my

40 *a tempo (più mosso)* *ff* *accel.*

Gov. love!

a tempo (più mosso) *accel.* *ff*

Aria „My Love” z opery *Candide* Leonarda Bernsteina to utwór, który łączy elementy humoru, ironii i dramatyzmu. Wykonanie tej arii przez Spieltenora, ma kluczowe znaczenie w oddaniu całej jej złożoności emocjonalnej. Spieltenor z łatwością może przejść od ekspresyjnych, pełnych pasji momentów do łżejszych, bardziej żartobliwych fragmentów arii, dzięki czemu udaje się zachować balans między ironią a autentycznymi emocjami. Spieltenor, dzięki swojej technice wokalne i interpretacji aktorskiej, powinien ukazać wewnętrzny konflikt bohatera, który z jednej strony pragnie miłości, ale z drugiej jest pełen wątpliwości i lęków.

Rozdział 4: Kształcenie i rozwój Spieltenora

1. Charakterystyka fizjologiczna Spieltenora

Tenor to klasyczny męski głos śpiewaczy, który jest najwyższym z męskich głosów poza kontratenorem (skala głosu c – c2; w literaturze anglojęzycznej określa się ten zakres od C3 do C5)¹⁷². Spieltenor ma zazwyczaj zakres od c – h1 (angl. C3 do C5)¹⁷³. To specyficzny rodzaj głosu, który nie tylko powinien dysponować wyżej wymienioną skalą, ale też bardzo dobrymi umiejętnościami aktorskimi. Zdarza się czasem, że Fach Spieltenora zaczynają wykonywać liryczni tenorzy, których kariera zakończyła się w repertuarze lirycznym. W procesie edukacji zdarza się, że studenci zaczynają na etapie początkowym śpiewać repertuar Spieltenora, nawet jeżeli dysponują głosem lirycznym lub liryco-spinto, by móc wypracować umiejętności wokalne na tym repertuarze.

Ze względu na swoje charakterystyczne cechy aktorskie, Spieltenor wymaga szczególnej kondycji fizycznej i koordynacji ruchowej. Ich sprawność fizyczna i zdolność do synchronizacji są kluczowe dla sprostaną wymagającym występom scenicznym.

Spieltenor wyróżnia się również specyficznymi cechami głosowymi. Ze względu na komediowy charakter postaci, od Spieltenora często wymaga się wydobywania dźwięków sprzecznych z klasycznymi standardami wokalnymi, aby stworzyć efekt komiczny. Na przykład w *Les Contes d'Hoffmann* próby śpiewu postaci Frantza są celowo przerywane i fragmentaryczne (patrz przykład nutowy 90). Ze względu na te czynniki, które odbiegają od tradycyjnych estetycznych kanonów piękna prowadzenia linii melodycznej. Spieltenor staje w obliczu wyzwań dramaturgii postaci, która wymaga od niego elastyczności głosowej.

¹⁷² Jackson, Roland, op. cit. str. 458.

¹⁷³ Suverkrop, Bard; Draayer, Suzanne (2017). „Tenor Aria”. IPASource.com. Retrieved 15 March 2024.

Przykład nutowy 90¹⁷⁴



2. Styl wokalny Spieltenora

Spieltenor często pojawia się w operach jako postać komiczna lub poboczna. Choć postacie te mogą wydawać się nieistotni, przy głębszym poznaniu okazuje się, że często są kluczowymi dla rozwinięcia głównej fabuły lub służą jako łącznik rozwijający fabułę i relacje między głównymi postaciami. W śpiewie Spieltenor dąży do czystości samogłosek, kontrolowanej dynamiki głosu oraz wyrażania piękna i ekspresji oraz umiejętności modyfikacji brzmienia na potrzeby aktorskie, bez uszczerbku związanego z błędną emisją. Charakteryzuje go elastyczność (jak w humorystycznej i dynamicznej arii „O Colombina” Arlekina z *I Pagliacci*), a także umiejętność prowadzenia legatowego dźwięku (jak w serenadzie Pedrilla „Im Mohrenland gefangen war” z *Die Entführung aus dem Serail*). Jednocześnie, ze względu na swoje aktorskie właściwości, śpiew Spieltenora często kładzie większy nacisk na aspekty performatywne. Oznacza to konieczność wykonywania wielu ruchów scenicznych przy jednoczesnym utrzymaniu prawidłowej emisji, co stanowi ogromne wyzwanie dla śpiewaków i jest charakterystyczną cechą roli Spieltenora (jak w przypadku Gubernatora w *Candide*, Peppe w *I Pagliacci* czy Frantza w *Les Contes d'Hoffmann*). Kolejną cechą śpiewu Spieltenora jest zdolność do wyraźnego wykonania trudnego tekstu, w dość szybkim przebiegu rytmicznym (jak w arii Monostatos „Alles fühlt der Liebe Freuden” z *Die Zauberflöte*), co jest niezbędne dla uzyskania precyzyjnego efektu komicznego. (patrz przykład nutowy 91)

174 Offenbach, Jacques; Barbier, Jules; Carre, Michel, op. cit. str. 228.

Przykład nutowy 91¹⁷⁵

No. 13 Aria
Allegro
(Alles wird so piano gesungen und gespielt, als wenn die Musik in weiter Entfernung wäre.)

Flauto piccolo
Flauto
Clarinetti
Fagotti
Archi

Tutti
sempre *pp*

7 MONOSTATOS §

Mon.

1. Al - les fühlt der Lie - be Freu - den, schnä - belt,
2. Drum so - will ich, weil ich le - be, schnä - beln,

Archi

Dla śpiewaków klasycznych, koordynacja oddechu jest pierwszorzędą techniką, którą należy opanować, i dotyczy to również Spieltenora. Ta umiejętność jest zasadniczo taka sama jak w przypadku innych typów głosu. Kluczem do techniki oddechowej jest nauka kontrolowania przepływu powietrza i ciśnienia podgłośniowego. Wymaga to precyzyjnej koordynacji aerodynamiki i elastyczności mięśni, co stanowi podstawę śpiewu wykwalifikowanego śpiewaka¹⁷⁶.

Wiele teorii śpiewu sugeruje, że oddychanie podczas śpiewu powinno być podobne do oddychania podczas mówienia. Jednak normalny, spokojny cykl wdechu i wydechu (bez wydawania dźwięków) trwa około 4-5 sekund, podczas gdy śpiewacy często muszą utrzymywać dłuższe frazy na wyższych tonach niż przy normalnej mowie. Dlatego tempo oddychania podczas mówienia nie jest wystarczające, aby wspierać profesjonalny śpiew. Oddech śpiewaka powinien zawsze być cykliczny. Podczas wdechu przepona przesuwa się w dół i naciska do przodu na narządy w jamy brzusznej, powodując lekkie rozszerzenie brzucha

175 Mozart, Wolfgang, op. cit. str. 142.

176 Miller, Richard; Chen Xiaolun 陈晓伦 (trans.), „Trening głosu tenorowego” (Training Tenor Voices), People's Music Publishing House 人民音乐出版社, Beijing, 1993, ISBN: 9787103051078, str. 19.

na zewnątrz. Ten ruch tworzy stabilną podstawę dla narządów jamy brzusznej, pozwalając dolnym żebróm rozszerzyć się i zwiększyć pojemność płuc. Podczas śpiewania długich fraz nasz mostek powinien być uniesiony (mostek znajduje się w centralnej części klatki piersiowej i odgrywa kluczową rolę w rozszerzaniu żeber oraz ruchu przepony; jego funkcja nie polega na aktywnym ruchu, lecz na utrzymaniu odpowiedniej pozycji). Klatka piersiowa powinna być rozszerzona, a mięśnie brzucha muszą zachować stan napięcia przeciwdziałającego (napięcie przeciwdziałające, a nie napinanie), aby jak najdłużej utrzymać komfortową pozycję zbliżoną do stanu wdechu. W takim cyklicznym stanie wydechu nasze ciało wydaje się wyższe i bardziej wyprostowane. To właśnie dlatego niektórzy mistrzowie śpiewu porównują stan śpiewania do „utrzymywania szlachetnej postawy”¹⁷⁷. Tę koordynację mięśni tułowia w międzynarodowych szkołach śpiewu opisuje się jako *la lotta vocale* (wokalna walka). Ten sposób kontroli oddechu nie jest tylko przedłużeniem normalnego cyklu oddechowego, ale stanowi specjalną technikę kontroli oddechu do śpiewania („przeciwdziałanie stanowi wdechu i wydechu”). W tej formie, wraz z cichą i bezgłośnie wymianą oddechu, śpiew staje się bardziej stabilny, umożliwiając wydawanie pięknego i kontrolowanego dźwięku. Ten rodzaj przeciwdziałania tworzy technikę „wsparcia oddechowego” znaną jako *appoggio*. Termin *appoggio* pochodzi od włoskiego czasownika „appoggiare”, który oznacza „pochylać się”, „opierać się”, „wspierać” i „podtrzymywać”. Jednak *appoggio* to nie tylko technika koordynacji oddechu; obejmuje także równowagę mięśni i organów, które nie są bezpośrednio związane z oddychaniem. Na przykład niektórzy mówią o technice *appoggio della nuca*: „wspieranie” tylnej części szyi¹⁷⁸. W koncepcji tego wsparcia mieści się zarówno działanie prowadzące do uzyskania idealnego rezonansu, jak i efektywna kontrola oddechu.

Na bazie odpowiedniej siły mięśniowej i umiejętności koordynacyjnych Spieltenor powinien opracować zestaw ćwiczeń łączących koordynację mięśniową i oddechową. Na początkowym etapie należy skoncentrować się głównie na otwartych samogłoskach (takich jak a, o). Na początek warto zacząć od melodii opartych na gamach, aby lepiej poczuć miejsce fonacji. Na tej podstawie można pracować nad ciągłością dźwięku, ponieważ rozwijanie

¹⁷⁷ Miller, Richard; Chen Xiaolun 陈晓伦 (trans.), op. cit. str. 19.

¹⁷⁸ Tamże, str. 28.

umiejętności wyczuwania rezonansu i wibracji jest kluczowe. (Ćwiczenie 1) (Ćwiczenie 2)

Ćwiczenie 1¹⁷⁹



Ćwiczenie 2¹⁸⁰



Zjawisko *passaggio* (przejścia między rejestrami) od dawna wzbudza duże zainteresowanie wśród nauczycieli śpiewu i badaczy głosu. A ten koncept jest szczególnie ważny dla tenorów (zazwyczaj punkt przejścia między rejestrami: piersiowym i głowowym u Spieltenora znajduje się, podobnie jak u tenora lirycznego, w okolicach fis¹). Znany pedagog wokalny Manuel Garcia wyjaśnia to pojęcie następująco: „Przez termin 'rejestr' rozumiemy serię następujących po sobie dźwięków o podobnej jakości, wytwarzanych przez ten sam mechanizm, różniących się zasadniczo od innego zestawu dźwięków produkowanych przez inny mechanizm”¹⁸¹. Z tego wynika, że zmiana rejestru ma na celu utrzymanie jednolitej jakości dźwięku, a nie jest jedynie prostą zmianą. Pamiętanie o tym jest niezwykle ważne dla uczących się śpiewu. W praktyce włoska szkoła śpiewu, stosująca technikę *copertura* (przykrywanie dźwięku), proponuje stopniową modyfikację samogłosek w skali wznoszącej w celu osiągnięcia płynnej zmiany brzmienia. To doskonale opisuje proces przechodzenia przez dźwięki *passaggio*. W tym procesie krtań, po wdechu, powinna pozostawać w wygodnej, stosunkowo niskiej pozycji, bez wymuszania jej opuszczania ani podnoszenia. Powinno to przebiegać bez nagłej „zmiany biegu”, bez „wymuszonego napięcia” czy „przewracania”

179 Concone, Giuseppe; Nicholl, H. W. (edit), Feng Bing 冯冰 (trans.), „Concone: 50 ćwiczeń na wysoki głos” (Concone 50 lessons for high voice), Hunan Literature and Art Publishing House 湖南文艺出版社, 2004, ISBN: 9787540432584, str. 21.

180 Miller, Richard; Chen Xiaolun 陈晓伦 (trans.), op. cit. str. 126.

181 Tamże, str. 1.

dźwięku. Mimo że w gardle powinno się odczuwać otwarcie, nie należy świadomie napinać mięśni krtani¹⁸².

Na podstawie określonej zdolności do odczuwania i kontrolowania rezonansu, możemy zacząć wprowadzać ćwiczenia przejścia między rejestrami oraz próbować zamkniętych samogłosek (jak „i”) lub samogłosek z mniejszym otwarciem (jak „e”). Na początku, ćwiczymy w sposób powolnej skali, powtarzając przed i za punktem – ostatni dźwięk *passaggio* i pierwszy dźwięk kryty, kształtując różne samogłoski, aby doświadczyć odpowiedniego kształtowania samogłosek i ich odczuwania. (Ćwiczenie 3)

Ćwiczenie 3¹⁸³



Następnie możemy wykonywać bardziej zróżnicowane ćwiczenia wokalne, które obejmują strefę zmiany rejestru i wymagają większej zręczności, aby poczuć jednolitość i spójność w strefie zmiany rejestru. (Ćwiczenie 4)

Ćwiczenie 4¹⁸⁴

182 Miller, Richard; Chen Xiaolun 陈晓伦 (trans.), op. cit. str. 45.

183 Tamże, str. 127.

184 Concone, Giuseppe; Nicholl, H. W. (edit), Feng Bing 冯冰 (trans.), op. cit. str. 21.

Jednocześnie, ze względu na performatywne właściwości Spieltenora, który często wymaga odpowiedniej dynamiki wykonania, ten typ głosu potrzebuje umiejętności koordynowania nierzadko karkołomnych zadań scenicznych ze stabilnością oddechową.

Na początkowym etapie możemy włączyć nieco mniej wymagające (w znaczeniu rozpiętości skali) arie Spieltenorowe. Przykładem może tu być aria Monostatos „Alles fühlt der Liebe Freuden”. Po biegłym opanowaniu słów libretta, ten szybki i skomplikowany utwór jest bardzo pomocny w ćwiczeniu artykulacji, ale też i opanowania oddechowego. (patrz przykład nutowy 92)

Przykład nutowy 92¹⁸⁵

No. 13 Aria

Allegro

(Alles wird so piano gesungen und gespielt, als wenn die Musik in weiter Entfernung wäre.)

Flauto piccolo
Flauto
Clarineti
Fagotti
Archi

Tutti
sempre *pp*

7 MONOSTATOS

Mon.

1. Al - les fühlt der Lie-be Freu-den, schnä-belt,
2. Drum so_ will ich, weil ich le - be, schnä-beln,

Archi

Możemy również ćwiczyć spójność i przejścia między samogłoskami w utworach o wolniejszym tempie, ale z mniejszą liczbą słów, aby poczuć połączenie między tekstem a linią muzyczną (jak aria „Candide's Lament” z operetki *Candide*). (patrz przykład nutowy 93)

185 Mozart, Wolfgang, op. cit. str. 142.

Przykład nutowy 93¹⁸⁶

The musical score is divided into two systems. The first system is a piano introduction marked 'Andante' and 'dolce'. It features a treble and bass staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The piano part consists of a series of chords and moving lines, with a 'p' (piano) dynamic marking. The second system begins with a vocal entry for 'CANDIDE (calling)' marked 'p'. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The lyrics 'Cu - ne - gon - de!' are written below the vocal line. The piano accompaniment continues in the same key and time signature, with a 'p' dynamic marking.

Jednocześnie, w kontekście ćwiczenia *passaggio* trzy arie postaci Podestę z opery *La finta giardiniera* Mozarta: „Dentro il mio petto io sento”, „Mio padrone, io dir volevo” i „Una damina una nipote” są znakomitymi utworami, pomagającymi w opanowaniu tych trudnych miejsc (patrz przykład nutowy 94-96). Są one bardzo odpowiednie dla śpiewaków do doskonalenia techniki w kwestii dźwięków przejściowych, co stanowi solidną podstawę do wykonywania bardziej zaawansowanych i wymagających utworów w przyszłości.

186 Bernstein, Leonard, op. cit. str. 49.

Przykład nutowy 94¹⁸⁷

30 IL PODESTÀ

Pod. 8 Den - tro il mio pet - - to io sen - to, io
In mei - ner Brust er - schal - let, er -

33

Pod. 8 sen - to un suo - no, u - na dol - cez - za, un
- schal - let ein lieb - li - ches Er - tö - nen, [h] ein

36

Pod. 8 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.

187 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 53.

480

103 **Presto** (ad Arminda)
(zu Arminda)

Pod. 

Lei si pren-da il suo Con - ti - no,
Neh - men Sie nur wie Sie schaf - fen,

107 (a Ramiro)
(zu Ramiro) Cor.

Pod. 

lei si spo - si la ni - po - te; fac - cia lei quel che gli
Sie die Nich - te, Sie den Gra - fen, je - des nehm, was es ge -

111

Pod. 

pa - re, lei mi - la - sci d'in - quie - ta - re, che ver -
- wä - let, nur lass man mich un - ge - quä - let, sol - che

188 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 480.

140

Pod.

- ra - te, co - sì ha da es - se - re, co - sì sa - rà,
rich - tig, ja, ja, so muss es sein, es bleibt da - bei,

143

Pod.

non ci pen - sa - te, non vi a - di -
spart eu - re Wor - te, al - les ist

p *f* *p*

W celu rozszerzenia skali głosu, możemy wykonywać pewne ukierunkowane ćwiczenia.
(Ćwiczenie 5) (Ćwiczenie 6) (Ćwiczenie 7)

Ćwiczenie 5¹⁹⁰

189 Mozart, Wolfgang; Angermüller, Rudolph; Berke, Dietrich (Edit), op. cit. str. 321.

190 Miller, Richard; Chen Xiaolun 陈晓伦 (trans.), op. cit. str. 128.

Ćwiczenie 6¹⁹¹



Ćwiczenie 7¹⁹²



Do tego dodajemy szybkie przebiegi skal, aby ćwiczyć elastyczność głosu oraz szybkość koordynacji oddechu z wytwarzanymi dźwiękami. (Ćwiczenie 8) (Ćwiczenie 9) (Ćwiczenie 10)

Ćwiczenie 8¹⁹³



Ćwiczenie 9¹⁹⁴



191 Miller, Richard; Chen Xiaolun 陈晓伦 (trans.), op. cit. str. 128.

192 Tamże, str. 128.

193 Tamże, str. 107.

194 Tamże, str. 107.

Ćwiczenie 10¹⁹⁵



W zakresie utworów poszerzających skalę głosu możemy wybrać nieco trudniejsze dzieła dla Spieltenora, takie jak „Frisch zum Kampfe” lub „Jour et nuit je me mets”. (patrz przykład nutowy 97 i 98)

195 Miller, Richard; Chen Xiaolun 陈晓伦 (trans.), op. cit. str. 109.

90

Nein, ach nein, es sei ge - wagt! ach nein, nein, nein, es sei ge -
ma nò, sùz - zar - di pur; ma nò, nò, nò, sùz - zar - di

wagt! nein, es sei ge - wagt, es sei ge - wagt, es sei ge -
pur; nò, sùz - zar - di pur; sùz - zar - di pur; sùz - zar - di

wagt, es sei ge - wagt, es sei ge - wagt!
pur; sùz - zar - di pur; sùz - zar - di pur!

Nur ein fei - ger Tropf ver - zagt, nur ein fei - ger Tropf ver - zagt.
Chor pa - ren - ta so - lo il vil, che pa - ren - ta so - lo il vil.

Frìsch zum Kam - pfe! frìsch zum Strei - tel frìsch, frìsch zum
Sù a guer - ra, sù a lot - ta! sù! sù a

228

(He slips and falls)

ad lib.

Tra la la la la la la la la la la la la la la la la It is just the method!
La la la la la la lu lu lu la la la lu lu lu lu Non, c'est la mē-tho-de,

rit

'tis on-ly meth-od, 'tis on-ly method, en-ly meth
c'est la mē-tho-de, c'est la mē-tho-de, la mē-tho-

col canto

rall.

-oll Tra la
de, Tra lu

p

(He drops into a chair)

la.
la.

Te arie mają szeroki zakres skali, wysoką *tessiturę* i zawierają wiele fragmentów w oraz powyżej *passagio*, co jest bardzo korzystne dla doskonalenia umiejętności wokalnych.

Spieltenor to typ głosu, który łączy w sobie unikalny urok sztuki wokalne z kolorystyką sztuki performatywnej.

Rozdział 5: Powstanie i rozwój Spieltenoru w Chinach

1. Rozwój Bel Canto w Chinach

W 1898 roku Kang Youwei przedłożył cesarzowi Guangxu pismo pt. „Prośba o otwarcie szkół”, w którym proponował wprowadzenie zachodniego systemu edukacji. Jednym z elementów proponowanych zmian było także wprowadzenie zachodnich metod nauczania muzyki. Dnia 8 marca 1907 roku, chińskie ministerstwo edukacji oficjalnie wydało „Regulamin Szkoły Podstawowej dla Dziewcząt” oraz „Regulamin Szkoły Nauczycielskiej dla Dziewcząt”, co stanowiło krok w kierunku formalizacji szkolnictwa dla dziewcząt w Chinach. W tych dwóch regulaminach określono, że szkoły dla dziewcząt powinny oferować lekcje muzyki. Był to pierwszy raz, kiedy oficjalnie określono, że lekcje muzyczne powinny być formalnie częścią programu nauczania szkół w chińskich dokumentach rządowych. Okres ten nazywany jest okresem „Muzyki i Pieśni Szkolnej”. Od tego momentu kultura muzyczna Zachodu, zwłaszcza gatunek śpiewu, zaczęła być wprowadzana do Chin i zaczęła się mieszać z chińską kulturą muzyczną. Bel canto rozpoczęło swoją wschodnią podróż w tym okresie. W ostatnim stuleciu, w związku z ogólnymi trendami globalizacji, Bel Canto już od dawna zakorzeniło się „w Chinach. Pod wpływem długiej historii i kultury Chin, ten styl zagraniczny został spleciony z chińską tradycją kulturową, tworząc nowy styl, w którym dominują chińskie utwory wokalne. Odzwierciedla płynną i spójną charakterystykę Bel Canto, ale także podkreśla wyraźną i poprawną wymowę wynikającą z nawyków fonologicznych języka chińskiego. W tym samym czasie wprowadzenie Bel Canto sprawiło, że różne, skomplikowane lokalne style wokalne w Chinach zaczęły się do siebie zbliżać i łączyć, tworząc ostatecznie unikalny i wzajemnie powiązany system. Te czynniki kulturowe sprzyjały powstaniu chińskiej muzyki wokalne, a także nowoczesnego systemu edukacji muzycznej. Chiński rozwój stylu Bel Canto przyczynił się do rozwoju lokalnej narodowej kultury muzycznej Chin. Poprzez adaptację obcej kultury, Chińczykom udało się podkreślić unikalne cechy swojej własnej kultury.¹⁹⁸

198 Wang Yuhe 汪毓和, „Historia współczesnej muzyki chińskiej”, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne 人民音乐出版社, Beijing, 2009, ISBN: 9787103034477, str. 46.

2. Sytuacja i kierunek rozwoju Spieltenoru w Chinach

Koncepcja chińskiej opery zaczęła pojawiać się w nowoczesnych Chinach (1840-1949), stanowiąc unikalny gatunek muzyczny, różniący się od tradycyjnego chińskiego teatru, ale także od opery zachodniej. Po okresie „Ruchu Czwartego Maja”¹⁹⁹ chińscy muzycy, przyjmując zachodnie koncepcje kulturowe, podjęli śmiałe próby połączenia formy opery zachodniej z elementami kultury chińskiej, miejscową „estetyką, tradycjami muzycznymi i przyzwyczajeniami społecznymi.

Rozwój chińskiej opery można podzielić na następujące etapy:

„Etap eksploracji” (1919-1944) - pod wpływem nowych idei kulturalnych Ruchu Czwartego Maja, w celu promowania ducha demokracji, chińscy kompozytorzy, z Li Jinhui na czele, zaczęli wykorzystywać formy zachodniej opery do tworzenia serii oper o charakterze oświeceniowym, takich jak dziecięca opera taneczna Li Jinhui *Winogronowa Wróżka* (1922), *Burza nad rzeką Jangcy* (1934) autorstwa Nie Era oraz *Wang Zhaojun* (1930) autorstwa Zhang Shuja. Był to ważny początek nacjonalizacji chińskich form artystycznych.

„Etap ustanowienia podstaw” (1944-1955), rozpoczął się po konferencji literacko-artystycznej w Yan'an, która zapoczątkowała ruch „nowej opery yangge”. W tym okresie chińska twórczość operowa stopniowo dojrzewała. Pojawiło się wiele dzieł operowych odzwierciedlających prawdziwe życie ludzi oraz walkę rewolucyjną. Na przykład *Białowłosa* (1945) stworzona wspólnie przez artystów z terenów wyzwolonych, *Liu Hulan* (1954) stworzona wspólnie przez Chen Zi, Mao Yuana i Ge Guangrui, *Małżeństwo Xiao Erhei* (1952) stworzyła przez Ma Ke.

„Etap dogłębnych poszukiwań” (1956–), kiedy to kierowano się „hasłem „niech zakwitnie sto kwiatów i rywalizuje sto ptaków”, co dodatkowo stanowiło ogromne wyzwanie dla twórców nowej opery chińskiej. Nowe dzieła operowe powstawały bardzo licznie i były coraz bardziej zróżnicowane stylistycznie. Niektóre z nich łączyły tradycyjną operę chińską z

199 Ruch 4 Maja - ruch studencki we współczesnej historii Chin. 4 maja 1919 roku studenci w Pekinie zorganizowali demonstrację, protestując przeciwko przekazaniu prowincji Shandong Japonii na mocy Traktatu Wersalskiego, mimo że Chiny były jednym ze zwycięzców I wojny światowej. 4 maja w Chinach odbyły się ogólnokrajowe protesty, strajki szkolne, bojkoty handlowe i strajki, w tym ruch 6-3, w którym uczestniczyły kręgi handlowe. Doprowadziło to do dymisji pro-japońskich urzędników, takich jak Cao Rulin, Zhang Zongxiang i Lu Zongyu. Ostatecznie chińska delegacja 28 czerwca odmówiła podpisania Traktatu Wersalskiego.

nowoczesnymi technikami twórczymi (jak na przykład *Ogień i wiosenny wiatr trawia stare miasto* autorstwa Zhang Zhuoy'a i Wang Zujie'go z 2007 roku). Niektóre z nich, czerpiąc z zachodnich form twórczych, inspirowane były operą *Białowłosa*, wykorzystując więcej nowoczesnych elementów i koncepcji symfonicznych (jak na przykład *Siostra Jiang* z 1964 roku, skomponowana przez Yang Minga, Jiang Chunyang i Jin Sha, oraz *Czerwona Gwardia z Honghu* stworzona przez Hubei Experimental Theater Troupe w 1958 roku). Powstawały również „operzy nawiązujące do stylistyki ludowej, podkreślające język i ekspresję „treści (jak na przykład *Ayi Guli* z 1966 roku, skomponowana przez Shi Fu i Usmanaję).

Można powiedzieć, że w ciągu ostatnich stu lat opera chińska wchłonęła formę i charakterystykę „muzyczną opery zachodniej i połączyła ją z chińską kulturą, tradycyjną muzyką i rzeczywistością społeczną, osiągając całkowicie nową „jakość. W procesie rozwoju chińskiej opery postać Spieltenora staje się coraz bardziej wyraźna. W początkowym etapie rozwoju chińskiej opery, ze względu na ówczesną trudną rzeczywistość społeczną i wieloletnie wojny, tematyka oper często koncentrowała się na odzwierciedlaniu cierpienia i walki, a elementy komediowe rzadko się w nich pojawiały. Jednak po reformach i otwarciu (1978 rok), wraz z rozwojem społeczno-gospodarczym, tematyka chińskiej oper zaczęła się stopniowo wzbogacać. Na przykład opera *Ogień i wiosenny wiatr trawia stare miasto* autorstwa Zhang Zhuoy'a i Wang Zujie'go, to adaptacja powieści o tym samym tytule autorstwa słynnego pisarza Li Yingru, odzwierciedlająca sceny walki podczas wojny z Japonią. Pokazuje, że można dostrzec elementy postaci Spieltenora w roli partyzanta Gao Zipinga. Elementy te są „szczególnie widoczne w jego arii „Dziś mamy wino, dziś się nim upijmy”. Arię tę śpiewał, chodząc w przedstawieniu pijany na ulicach. Po wypiciu alkoholu Gao Ziping poczuł zawroty głowy, a wszystko, co zobaczył, stało się przesadzone i „wywrócone do góry nogami”. Dryfujące, przesuwające się, dysonansowe melodie i styl muzyczny ze zmienionym akcentem w prologu doskonale odzwierciedlają stan upojenia bohatera. (patrz przykład nutowy 99 i 100)

Przykład nutowy 99²⁰⁰

歌剧《野火春风斗古城》

第七场—街头

作曲：张卓娅 王祖皆

5

7

今朝有酒今朝醉 对酒当歌人生

p

200 Zhang zhuoya 张卓娅, Wang Zujie 王祖皆, „Wiatr walczący ze starożytnym miastem” 野火春风斗古城, The Opera Troupe of the General Political Department of the Chinese People's Liberation Army, 中国总政文工团, Beijing, 2007. scena 7 – „Ulica”, str. 1.

Przykład nutowy 100²⁰¹

The image displays a musical score for a song, consisting of three systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are in Chinese.

System 1 (Measures 10-12):

- Lyrics: 美 今 朝 有 酒 今 朝 醉
- Red boxes highlight the piano accompaniment in measures 11 and 12.

System 2 (Measures 13-15):

- Lyrics: 真 是 活 人 见 了 鬼 月 亮 怎 么 地 上
- Red boxes highlight the vocal line in measure 15 and the piano accompaniment in measure 15.

System 3 (Measures 16-18):

- Lyrics: 坠 呀 坠 灯 泡 怎 么 天 上 飞 呀 飞
- Red boxes highlight the vocal line in measure 16, the piano accompaniment in measure 16, and the vocal line in measure 18.

W tej postaci można dostrzec wiele cech Spieltenora - przesadna gra aktorska przedstawiająca upojenie alkoholowe; kolokwialny sposób wyrażania się; naśladowanie

201 Zhang zhuoya 张卓娅, Wang Zujie 王祖皆, „Wiatr walczący ze starożytnym miastem” 野火春风斗古城, op. cit. str. 2.

tonu człowieka podczas kłótni pod wpływem upojenia. Z tych pełnych ekspresji treści możemy dostrzec obraz Gao Zipinga jako człowieka tchórzliwego, zakompleksionego, egoistycznego i głupiego. Jego zachowania oraz przesadna gestykulacja sprawiają, że widzowie się śmieją.

W niezwykle dynamicznie rozwijających się współczesnych Chinach, gdzie życie ludzkie staje się coraz bardziej zróżnicowane, role, które mogą być obsadzone przez Spieltenora, charakteryzującego się zabawnym i lekkim głosem, stają się coraz liczniejsze. Chiny jako dynamiczny rynek muzyczny coraz bardziej potrzebują dzieł zbliżonych do życia, lekkich i humorystycznych. Dlatego też Spieltenor nieuchronnie będzie odgrywać coraz istotniejszą rolę w chińskiej branży operowej.

Zakończenie

Spieltenor korzeniami swoimi tkwi w bogatej tradycji światowej muzyki wokalne, czerpiąc z charakterystycznych cech tradycyjnej Commedia dell'arte, wzbogacając swój własny styl wykonawczy oraz ekspresję, jednocześnie zachowując i rozwijając humorystyczne elementy. Jako jeden z rodzajów głosów, Spieltenor wzbogaca artystyczną ekspresję jednego z najbardziej urokliwych typów głosu - tenoru, dzięki czemu zarówno role szlachetne i eleganckie, jak i te męskie i pasjonujące, zyskują lekki, humorystyczny i zabawny charakter, jednocześnie z zachowaniem bogactwa gry aktorskiej. W opowieści operowej Spieltenor sprzyja rozwojowi głównego wątku fabularnego, kładzie podwaliny pod dramaturgię opery oraz stanowi czynnik wyzwalający powiązanie i rozwój wydarzeń, tak aby fabuła opery mogła się płynnie rozwijać. Z muzycznego punktu widzenia, arie Spieltenora często pełnią rolę bufora przed wybuchem dramatycznego napięcia. Dla samego śpiewaka charakterystyka sceniczna ról Spieltenorowych może pomóc w rozwoju umiejętności aktorskich oraz zdolności ekspresji ciała, co stanowi solidną podstawę dla przyszłej kariery wykonawcy scenicznego. Studia wybranych partii, przeznaczonych dla głosu Spieltenora, nie tylko pozwalają nam na wszechstronne zrozumienie charakteru tych ról, cech muzycznych oraz ich znaczenia w operze. Jednocześnie, ponieważ kompozytorzy często nadają rolom i utworom Spieltenora funkcjonalne znaczenie w muzyce operowej, szczegółowe zrozumienie roli Spieltenora w operze może pomóc docenić twórcze zamysły kompozytora. Można zauważyć, że badania nad Spieltenorem mają bardzo dużą wartość naukową. Autor ma nadzieję, że dysertacja ta stanie się pomocą zarówno dla absolwentów, studentów jak i osób zainteresowanych tematem.

III. Bibliografia

1. *Alan, R.; Dunton-Downer, L.* (2006). „Opera”. London: Dorling Kindersley Limited.
ISBN: 9780756622046
2. *Balfe, M.* (1957). „Nowa Uniwersalna Metoda Śpiewu” [A New Universal Method of Singing]. London: Boosey & Sons.
3. *Bernstein, L.* (1999). *Candide*. Alabama: Amerson Holdings LLC.
4. *Boldrey, R.* (1994). „Przewodnik po rolach operowych i ariach” [Guide to Operatic Roles and Arias]. Caldwell Publishing. ISBN: 9781877761645
5. *Bourne, J.; Kennedy, M.* (1998). „Kto jest kim w operze: Leksykon postaci operowych” [Who’s Who in Opera: A Guide to Opera Characters]. Oxford: Oxford University Press. ISBN: 9780192100238
6. *Chaffee, J.; Crick, O.* (2015). „Commedia Dell’Arte: Kompendium Wydawnictwa” [Routledge The Routledge Companion to Commedia Dell’Arte]. London: Routledge Taylor and Francis Group. ISBN: 9780415745062
7. *Concone, G.; Nicholl, H. w.; Feng, Bing (冯冰)* (trans.) (2004). „Concone: 50 ćwiczeń na wysoki głos” [Concone: 50 Lessons for High Voice]. Hunan Literature and Art Publishing House (湖南文艺出版社). ISBN: 9787540432584
8. *Ducharte, P. L.* (1966). „Włoska Komedie: Scenariusze improwizacji, życiorysy, atrybuty, portrety i maski znakomitych postaci Commedia Dell’Arte” [The Italian Comedy: The Improvisation Scenarios, Lives, Attributes, Portraits and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia Dell’Arte]. New York: Dover Publications.

9. *Elisabetta, R.* (2002). „Mario Del Monaco: Pomnik trwalszy niż ze *spizu*” [Mario del Monaco : Monumentum aere perennius]. Azzali Press. ISBN: 9788888252131
10. *Grantham, B.* (2000). „Gra w commedia dell’arte: Przewodnik treningowy technik performatywnych” [Playing Commedia: A Training Guide to Commedia Techniques]. Portsmouth: Nick Hern Books. ISBN: 9781854594662
11. *Grupa Hubei Provincial Experimental Theater.* (1958). „Czerwona Gwardia Honghu ” [洪湖赤卫队]. Wuhan: Hubei Provincial Experimental Theater (湖北省实验剧院)
12. *Hartnoll, P.* (1983). „Teatr: Kompendium Wydawnictwa Oxford” [The Oxford Companion to the Theatre]. Oxford: Oxford University Press. ISBN: 9780192115461
13. *Hopkin, J. A.* (1974). „Wpływ Commedia Dell’Arte na rozwój opery buffa” [The Influence of the Commedia dell’Arte on Opera Buffa]. North Texas State University.
14. *Jackson, R.* (2013). „Praktyka wykonawcza: Słownik-przewodnik dla muzyków” [Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians]. Oxford: Routledge Press. ISBN: 9781136767708
15. *Katritzky, M. A.* (2006). „Sztuka commedia dell’arte: Studium z lat 1560–1620 ze szczególnym uwzględnieniem źródeł ikonograficznych” [The Art of Commedia: A Study in the Commedia dell’Arte 1560–1620 with Special Reference to the Visual Records]. Oxford: University of Oxford.
16. *Lea, K. M.* (1962). „Włoska Komedie Popularna: Studium Commedia Dell’Arte, 1560–1620 ze szczególnym uwzględnieniem angielskiej sceny teatralnej” [Italian Popular Comedy: A Study In The Commedia Dell’arte, 1560–1620 With Special Reference to the English Stage]. New York: Russell & Russell INC.

17. *Lei, Lei (雷蕾)*. (2011). „Sierotki z Zhao” [赵氏孤儿]. Beijing: National Grand Theater of China (中国国家大剧)
18. *Leoncavallo, R.; Chapman, H. G.* (1906). „Pagliacci”. New York: G. Schirmer, Inc.
19. *Maurice, S.* (1915). „Harlekinada: Historia postaci Arlekina” [The History of the Harlequinade]. New York: Benjamin Bloom, Inc.
20. *McGinnis, P. Y.* (2010). „Zrozumienie europejskiego systemu Fach: Przewodnik zawodowy dla śpiewaków operowych” [Understanding the European Fach System: The Opera Singer’s Career Guide]. Lanham: The Scarecrow Press. ISBN: 9780810869158
21. *Miller, R.; Chen, Xiaolun (陈晓伦)* (trans.) (1993). „Trening głosu tenorowego” [Training Tenor Voices]. Beijing: People’s Music Publishing House (人民音乐出版社). ISBN: 9787103051078
22. *Mo, Fan (莫凡)*. (2006). „Burza” [雷雨]. Shanghai: Shanghai Opera House (上海歌剧院)
23. *Mozart, W.* (2011). „Die Zauberflöte”. Bärenreiter-Verlag
24. *Mozart, W. A.; Dent, E.* (trans., 1947). „Le nozze di Figaro”. New York: Boosey & Hawkes Press.
25. *Mozart, W.; Angermüller, R.; Berke, D.* (2004). „La Finta Giardiniera”. Bärenreiter-Verlag. ISBN: 9790006451074
26. *Mozart, W.; Dent, E.* (1944). „Die Zauberflöte”. New York: Boosey & Hawkes.
27. *Mozart, W.; Stephanie, J. G.* „Die Entführung aus dem Serail”. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

28. *Nicoll, A.* (1963). „Maski, mimowicie i misteria” [Masks, Mimes and Miracles]. New York: Cooper Square Publishers, Inc. ISBN: 9780815401636
29. *Offenbach, J.; Agate, E.; Guiraud, E.; Bazille, A.* (1963). „Les Contes d’Hoffmann”. New York: E.F. Kalmus Publications.
30. *Offenbach, J.; Barbier, J.; Carre, M.* (1986). „Les Contes d’Hoffmann”. New York: G. Schirmer Press.
31. *Rudlin, J.* (1994). „Commedia Dell’Arte: Podręcznik dla aktorów” [Commedia Dell’Arte: An Actor’s Handbook]. New York: Routledge Publications. ISBN: 9780415047692
32. *Shi, Guangnan (施光南)*. (1981). „Opłakiwanie zmarłych” [伤逝]. Beijing: China Opera and Dance Theatre (中国歌舞剧院)
33. *Smith, P. J.* (1970). „Dziesiąta Muza” [The Tenth Muse]. New York: Schirmer Press. ISBN: 9780394448220
34. *Sobol, E.; Stankiewicz, A.* (1995). „Słownik wyrazów obcych”. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. ISBN: 8301114878
35. *Stanislavski, K.; Venecianova, M. A.* (red.); Zheng, X. 郑雪来 (trans.) (2008). „Istota systemu Stanisławskiego” [The Essence of Stanislavsky’s System]. Beijing: China Film Press (中国电影出版社). ISBN: 9787106029593
36. *Stanislavski, K.; Zheng, Xuelai.* 郑雪来 (trans.) (2012). „Dzieła wszystkie Stanisławskiego”. Beijing: Central Compilation & Translation Press (中央编译出版社). ISBN: 9787511710284

37. *Stark, J.* (2003). „Bel Canto: Historia Pedagogiki Śpiewu” [Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy]. Toronto: University of Toronto Press. ISBN: 9780802086143
38. *Suverkrop, B.; Draayer, S.* (2017). „Tenor Aria,,. IAPSource.com.
39. *Toft, R.* (2013). „Bel Canto: Przewodnik dla Wykonawców ” [Bel Canto: A Performer’s Guide]. Oxford: Oxford University Press. ISBN: 97801998323234
40. *Trahan, C.* (2012). „Uniting Commedia Dell’arte Traditions With the Spieltenor Repertoire”. Texas: University of North Texas.
41. *Yang, Ming (羊鸣); Jiang, Chunyang (姜春阳); Jin, Sha (金砂).* (1964). „Siostra Jiang” [江姐]. Beijing: Chinese People’s Liberation Army Air Force Political Department Cultural and Art Troupe (中国空政文工团)
42. *Yao, Yaping (姚亚平).* (2005). „Gatunki muzyki zachodniej i analiza słynnych utworów” [西方音乐流派与名作分析]. Beijing: Minzu University of China Press (中央民族大学出版社). ISBN: 9787810568821
43. *Yin, Qing (印青).* (2012). „Kanał” [运河谣]. Beijing: National Grand Theater of China (中国国家大剧院)
44. *Yin, Qing (印青).* (2016). „Długi Marsz” [长征]. Beijing: National Grand Theater of China (中国国家大剧)
45. *Zhang, Zhuoya (张卓娅); Wang, Zujie (王祖皆).* (2007). „Wiatr walczący ze starożytnym miastem” [野火春风斗古城] (scena 7 – „Ulica”). Beijing: The Opera Troupe of the General Political Department of the Chinese People’s Liberation Army (中国总政文工团)

46. Wang Yuhe (汪毓和).(2009) „Historia współczesnej muzyki chińskiej” (中国近现代音乐史).Beijing: People's Music Publishing House 人民音乐出版社. ISBN: 978710303447

Podziękowania

Czas płynie jak woda, a lata mijają jak strzały. W mgnieniu oka studia doktoranckie również dobiegają końca. To był piękny, pasjonujący i satysfakcjonujący okres mojego życia. Jak powiedział Mencjusz: „Źródło nieprzerwanie płynie, nie ustając ani na chwilę” - rady i nauki mojego Promotora były niczym życiodajna woda źródłana, która zaspokajała moją chęć poznania i wskazywała mi drogę naprzód. Patrząc wstecz na te lata, były one pełne radości, ekscytacji, ale także niepokoju i trudności... Nauka śpiewu, badania naukowe i pisanie prac nigdy nie były prostym procesem. Wymagały niezłomnej woli, silnej samodyscypliny oraz optymistycznego ducha. Dziękuję sobie, za to, że mimo niepokoju i zagubienia, nigdy nie przestałem się starać i walczyć. Wszystkie te drobne chwile z tych lat staną się najcenniejszymi wspomnieniami w moim życiu.

Przede wszystkim pragnę podziękować mojemu Promotorowi, profesorowi Robertowi Cieśli. Jestem mu wdzięczny za to, że dał mi szansę studiowania na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina oraz za jego troskliwe nauczanie, dzięki któremu zrozumiałem, czym jest prawdziwa sztuka wokalna. Jego wzniosły duch badawczy jest jak latarnia morska, która prowadziła mnie w odkrywaniu tajemnic nauki. Podczas studiów doktoranckich profesor Cieśla zawsze robił wszystko, co w jego mocy, aby pomóc mi w rozwiązywaniu wszelkich problemów i trudności. Jako tenor, który ma trudności z wysokimi dźwiękami, doskonale zdaję sobie sprawę z podwójnych wyzwań, zarówno fizycznych, jak i psychicznych, jakie mnie czekają, chcąc iść dalej. Pojawienie się profesora Cieśli sprawiło, że na mojej dotychczas niejasnej drodze pojawiło się światło. Z powodu słabych podstaw moje zajęcia na początku nie przebiegały pomyślnie. Każda lekcja wymagała od nauczyciela poświęcenia dodatkowego czasu na skorygowanie wielu moich złych nawyków. Jednak nigdy nie czułem się zirytowany moją powolną nauką. Zawsze cierpliwie mnie zachęcał, gdy traciłem nadzieję, i nieustannie demonstrował, próbując pomóc mi lepiej zrozumieć działanie głosu. W ten sposób, dzięki jego troskliwemu nauczaniu, moja nauka zaczęła stopniowo nabierać kierunku i weszła na właściwe tory. Profesor Cieśla nie tylko kładł nacisk na rozwijanie umiejętności wokalnych swoich studentów, ale także na rozwijanie ich zdolności akademickich. Często inspirował nas do

rozważań naukowych i prowadził dyskusje na różne tematy. Jego celem było, abyśmy nie tylko stali się dobrymi śpiewakami, ale także przyszłymi nauczycielami, uczonymi i badaczami, którzy przyczynią się do rozwoju sztuki wokalne. Profesor również przywiązywał ogromną wagę do praktyki scenicznej studentów. Poświęcał nawet wiele ze swojego wolnego czasu na kierowanie, planowanie i przygotowywanie koncertów, aby zapewnić mi warunki sceniczne do zaprezentowania tego, czego uczyłem się na co dzień. Profesor, mimo ogromnego obciążenia pracą, osobiście poświęcał wiele godzin, aby wielokrotnie pokazywać nam kluczowe ruchy i techniki śpiewu podczas przygotowań do naszych operowych występów. Te chwile wciąż wyraźnie pamiętam. Profesor również troszczył się o życie swoich studentów. Zima 2021 roku była dla mnie niezapomnianym koszmarem – nagły wypadek samochodowy spowodował poważne złamanie nogi i pozbawił mnie śledziony. Wypadek ten przykuł mnie do łóżka na sześć długich miesięcy. Profesor, dowiedziawszy się o mojej sytuacji, natychmiast udzielił mi pomocy, co znacznie złagodziło moje uczucia rozpacz w tamtym czasie. Podczas okresu rekonwalescencji po operacji bardzo interesował się moim stanem zdrowia i często pytał o moje samopoczucie. Gdy odzyskałem zdolność chodzenia, profesor przeprowadził wiele ćwiczeń rehabilitacyjnych z zakresu technik wokalnych, uwzględniając moją operację brzucha. Dzięki temu odzyskałem pewność siebie w swojej dziedzinie, stopniowo wychodząc z cienia i idąc naprzód. Dla mnie Profesor był kimś więcej niż nauczycielem – był jak życzliwy, przystępny starszy członek rodziny. Atmosfera życzliwości i jedności w klasie Profesora również była zasługą jego silnych umiejętności przywódczych. Jego nauczanie nie ograniczało się jedynie do kształcenia utalentowanych studentów, ale również obejmowało troskę o rozwój sztuki wokalne. Jego otwartość, szeroka międzynarodowa perspektywa i głębokie poczucie patriotyzmu budziły podziw każdego studenta. Jego rygorystyczne podejście do pracy naukowej stało się „dla mnie wzorem do naśladowania na całe życie.

Równocześnie chciałbym podziękować mojej Pianistce, pani dr Yan Rong. Jest naszą niezaprzeczalną mentorką i przyjaciółką, która nie tylko z oddaniem zgłębia swoją specjalizację i dziedzinę naukową, pracując sumiennie, ale także troszczy się o swoich

studentów z wielką starannością, będąc wzorem do naśladowania. Dr Yan zawsze wykazuje się ogromnym zrozumieniem i za każdym razem, gdy napotykamy trudności w naszej specjalizacji, potrafi trafnie zidentyfikować problem z perspektywy artystycznej i udzielić starannego, pełnego troski wsparcia. Zawsze potrafi dodać studentom otuchy, co pozwala nam stabilniej podążać naszą ścieżką zawodową. Jej rygorystyczne podejście do nauki było również niezwykle pomocne podczas pisania naszych prac dyplomowych, co pozwoliło nam stale doskonalić i udoskonalać nasze akademickie dzieła.

Chciałbym również podziękować moim kolegom z grupy, którzy wspierali mnie i pomagali na wiele sposobów. To ciepłe, wspierające środowisko w naszej grupie było dla mnie wielkim wsparciem zarówno w trakcie nauki, jak i pisania pracy dyplomowej. Wymiana poglądów, dzielenie się życiem, wzajemne zachęcanie i wspieranie były źródłem wielkiej radości i satysfakcji. Jestem wdzięczny za możliwość poznania i zaprzyjaźnienia się z Wami.

Dzięki troskliwemu nauczaniu Profesora i licznym praktykom scenicznym nie tylko poprawiłem swoje umiejętności zawodowe, ale również miałem szczęście poznać wielu utalentowanych śpiewaków. W trakcie nauki i wymiany doświadczeń z innymi profesjonalistami, często dochodziło do twórczych zderzeń myśli, które przynosiły niespodziewane inspiracje. Połączenie nowej wiedzy, myślenia i możliwości tchnęło także nowe życie w moje badania. Dziękuję moim przyjaciółom, którzy szli ze mną ramię w ramię.

Na koniec chcę podziękować moim Rodzicom. To właśnie ich pełna poświęcenia i ciężkiej pracy pomoc oraz wsparcie pozwoliły mi iść naprzód bez obaw na ścieżce mojej zawodowej nauki. W trakcie mojego rozwoju i nauki zawsze bezwarunkowo wspierali mnie, okazywali szacunek i zrozumienie. To ich wielkość, bezinteresowność, bez względu na cenę, nieproszenie o nic w zamian i niezrównana miłość, która mnie dzisiaj pielęgnuje. Dziękuję moim wspomniałym Rodzicom! Miłość rodzicielska jest orzeźwiająca jak wiosenny deszcz i cicho nas nawilża!

W 2024 roku wiosna znów nadeszła, żegnając pandemię Covid i przechodząc przez mroki wypadku samochodowego. Wkrótce zakończę ostatni etap mojego życia

studenckiego i wkroczę w życie dorosłe. Mam nadzieję, że uda mi się przekształcić wieloletnie wyniki mojej nauki w praktyczne osiągnięcia, przyczyniając się do rozwoju i szerzenia kultury wokalne. Chciałbym również, aby mój śpiew opowiadał historie życia, wychwalał codzienność i przekazywał piękno!

Życie jest jak morze i góry, a ja, przebywając morza i pokonując góry, nie oczekuję, że przyszłość będzie gładka i bez przeszkód. Pragnę jedynie, aby moje serce pozostało niezmiennie i abym mógł iść naprzód bez wahania.