

**UNIwersYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA
WYDZIAŁ WOKALNO-AKTORSKI**

**Dziedzina: sztuki
Dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne**

ZHE ZHENG

**PROBLEMATYKA EKSPRESJI SOPRANU KOLORATUROWEGO
W WYBRANYCH ARIACH OPEROWYCH
KOMPOZYTORÓW WŁOSKICH Z XIX WIEKU**

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr hab. Krystyny Jaźwińskiej-Dobosz prof. UMFC
Przekład z j. chińskiego – Sebastian Jurgiel

Warszawa 2024

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

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

Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. **„Problematyka ekspresji sopranu koloraturowego w wybranych ariach operowych kompozytorów włoskich z XIX wieku”** została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

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

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

Data..... Podpis autora pracy.....

Spis treści

DZIEŁO ARTYSTYCZNE.....	5
WPROWADZENIE.....	6
WSTĘP.....	7
1. CEL I ZNACZENIE BADAŃ	7
2. TREŚĆ I METODY BADAWCZE	7
3. TEORETYCZNE I PRAKTYCZNE ZNACZENIE TEMATU PRACY	7
4. STAN BADAŃ NA DZIEŃ DZISIEJSZY	8
ROZDZIAŁ 1. SOPRAN KOLORATUROWY I OPERA WŁOSKA W XIX WIEKU	11
1.1 SOPRAN KOLORATUROWY	11
1.2. OPERA WŁOSKA W XIX WIEKU	13
ROZDZIAŁ 2. GIOACHINO ROSSINI	16
2.1 ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ.....	16
2.2. OPERA „IL BARBIERE DI SEVIGLIA”(CYRULIK SEWILSKI).....	20
2.2.1 Tło powstania opery	20
2.2.2 Zarys fabuły.....	21
2.2.3 Aria Rozyny <i>Una voce poco fa</i>	23
ROZDZIAŁ 3. VINCENZO BELLINI.....	35
3.1. ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ.....	35
3.2 OPERA „LA SONNAMBULA”(LUNATYCZKA)	40
3.2.1 Tło powstania opery	40
3.2.2. Zarys fabuły.....	40
3.2.3. Aria Aminy <i>Ah, non credea mirarti / Ah, non giunge...</i>	42
3.3. OPERA „I PURITANI”	53
3.3.1 Tło powstania opery	53
3.3.2 Zarys fabuły.....	54
3.3.3 Aria Elwiry <i>Qui la voce sua soave</i>	55
ROZDZIAŁ 4. GAETANO DONIZETTI	65
4.1 ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ.....	65
4.2. OPERA „ŁUCJA Z LAMMERMOORU” (LUCIA DI LAMMERMOOR).....	67
4.2.1 Tło powstania opery	67
4.2.2 Zarys fabuły.....	67
4.2.3 Aria Łucji <i>Regnava nel silenzio</i>	68
4.3. OPERA „DON PASQUALE”	76
4.3.1 Tło powstania opery	76
4.3.2 Zarys fabuły.....	77
4.3.3 Aria Noriny <i>Quel guardo il cavaliere</i>	78

ROZDZIAŁ 5. GIUSEPPE VERDI.....	88
5.1 ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ.....	88
5.2. OPERA „RIGOLETTO”	89
5.2.1 Tło powstania opery	89
5.2.3 Aria Gildy Caro nome	91
PODSUMOWANIE.....	100
PODZIĘKOWANIA	102
SPIS PRZYKŁADÓW NUTOWYCH	103
SPIS TABEL.....	105
BIBLIOGRAFIA	106

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Płyta CD

ARIE OPEROWE WŁOSKICH KOMPOZYTORÓW

ZHE ZHENG

SOPRAN

Wang Jiale – fortepian

1. Gioachino Rossini – *Una voce poco fa* – aria Rozyny z I aktu op. „Cyrulik Sewilski”
2. Vincenzo Bellini – *Ah, non credea mirarti* / Ah, non giunge – aria Aminy z II aktu op. „Lunatyczka”
3. Vincenzo Bellini – *Qui la voce sua soave* – aria Ewiry z II aktu op. „Purytanie”
4. Gaetano Donizetti – *Regnava nel silenzio* – aria Łucji z I aktu op. „Łucja z Lammermooru”
5. Gaetano Donizetti – *Quell guardo il cavaliere* – aria Noriny z I aktu op. „Don Pasquale”
6. Giuseppe Verdi – *Caro nome* – aria Gildy z I aktu op. „Rigoletto”

Wang Peng – reżyser nagrania

Nagranie zrealizowano w 2024 r.

Wprowadzenie

W XIX-wiecznej historii muzyki włoskiej opera, na tle innej twórczości muzycznej, niewątpliwie jest lśniąącym klejnotem, którego blask, nieprzycmiony przemijającym czasem nadal jaśnieje, zdobywając wciąż nowych admiratorów. Aria jako dusza i rdzeń opery, nie tylko ukazuje głęboki świat emocji kompozytora, ale także stanowi doskonałe połączenie techniki wokalne i wyrazu dramatycznego. W tej wspaniałej muzycznej wypowiedzi sopranistka koloraturowa, dzięki unikatowemu urokowi tego głosu, stała się niezastąpioną postacią na scenie operowej.

Soprany koloraturowe, z racji swoich wysokich głosów i niezwykłych umiejętności technicznych, nieczym najjaśniejsze gwiazdy na nocnym niebie rozświetlające firmament, opromieniają cały świat muzyki operowej. Ich brzmienie jak niebiańska muzyka, ma zarówno przenikającą jasność jak i delikatność płynącego strumienia. Ozdobniki dźwiękowe, na kształt błyszczących pereł, zdobią śpiew, sprawiając, że każde słowo wydaje się ożywać i wybrzmiewać rozkoszą w uszach słuchaczy.

Wraz z postępem czasu i ewolucją gustów estetycznych, zaczęto głębiej i bardziej różnorodnie analizować rolę sopranów koloraturowych w ariach oper włoskich XIX wieku.

Niniejsza dysertacja ma na celu zbadanie tego zagadnienia oraz dokonanie obiektywnej i wszechstronnej oceny artystycznej wartości sopranów koloraturowych w wybranych ariach włoskich oper XIX wieku. Będziemy analizować ten temat z wielu perspektyw, badając techniki wokalne sopranów koloraturowych, wyrażanie emocji za pomocą kunsztownych przebiegów nutowych oraz ich związek ze stylem utworów i kontekstem epoki. Poprzez studium i dyskusję zamierzamy ukazać wartość sopranów koloraturowych w sztuce operowej oraz dostarczyć cennych wskazówek dla przyszłych twórców i wykonawczyń oper.

Wstęp

1. Cel i znaczenie badań

Celem niniejszej pracy jest zbadanie – poprzez analizę wybranych arii – jak XIX-wieczni włoscy kompozytorzy przedstawiali sopranów koloraturowych w operze, a także rola i znaczenie tych głosów w fabule dzieła. Zadaniem Autorki jest dostarczenie materiału do porównań i refleksji dla wszystkich aspirujących śpiewaczek – sopranów koloraturowych, aby mogły one z szerszej perspektywy spojrzeć na kreowane przez siebie postacie w operze, zwiększyć swoje zrozumienie kompozycji, poprawić własną ekspresję wypowiedzi i tym samym zbliżyć się do tych dzieł i ról.

2. Treść i metody badawcze

Treść badań obejmuje przede wszystkim charakterystykę muzyczną arii, technikę wokálną oraz rolę sopranu koloraturowego w operze. Autorka bada te zagadnienia poprzez przegląd literatury oraz analizę muzyczną wybranych arii koloraturowych z dziewiętnastowiecznych włoskich oper. Studium to obejmuje okoliczności powstania dzieł, strukturę tematyczną, budowę arii, tonalność, a także znaczenie ich ekspresji w rozwoju wątków dramatycznych dzieła scenicznego. Autorka ma nadzieję, że pomoże to w głębszym zrozumieniu roli i statusu koloraturowego sopranu w operze, a także pokaże jak odzwierciedlał on cechy społeczne, kulturowe i artystyczne tamtych czasów.

3. Teoretyczne i praktyczne znaczenie tematu pracy

Każdy kompozytor nosi w sobie niezatarty ślad swojego czasu, społeczeństwa, w którym żył oraz багаż własnych doświadczeń życiowych. Dlatego, aby poprawnie zinterpretować utwór lub postać w dziele, konieczne jest dogłębne zrozumienie życia i szczegółów twórczości dawnych mistrzów muzyki. Prowadzi to do lepszej interpretacji postaci. Pisząc tę pracę, Autorka ma nadzieję na dalsze doskonalenie swoich umiejętności wokalnych, a także na dostarczenie teoretycznych wskazówek innym wykonawczynom. Pod względem

teoretycznym niniejsza praca stanowi wkład w dyskusję przedmiotową i promocję formy muzycznej (arii) przeznaczonej dla sopranu koloraturowego. Badanie występowania arii koloraturowej w XIX-wiecznej operze włoskiej nie tylko pomaga nam głębiej zrozumieć historię i rozwój tej formy muzycznej, ale także przyczynia się do jej promocji i dalszego rozwoju we współczesnej muzyce.

Jeśli chodzi o praktykę, studium to może pomóc śpiewakom w lepszym zrozumieniu partii wokalne i wykonywaniu kreowanych przez niego ról. Poprzez dogłębne badanie miejsca i znaczenia sopranu koloraturowego w operze, a także analizę technik wokalnych i wyrażania emocji, może dostarczyć śpiewakom dodatkowej wiedzy, a przez to precyzyjniejszych sposobów interpretacji. To z kolei przyczyni się do podniesienia poziomu artystycznego wykonania, co pozwoli na lepsze kultywowanie i rozwój tej formy wypowiedzi wokalne.

Zjawisko występowania sopran koloraturowego jako rodzaju głosu cieszącego się dużą popularnością wśród słuchaczy, jest tematem wielu badań teoretycznych i obszernych publikacji. Autorka ma nadzieję wnieść wkład w tę dziedzinę poprzez własne doświadczenie i analizy i dodać do nich odrobinę koloru. Może to jeszcze bardziej wzbogacić wizerunek sopranu koloraturowego w świadomości odbiorców.

4. Stan badań na dzień dzisiejszy

Obecnie istnieje wiele opracowań badawczych poświęconych problematyce sopranu koloraturowego. Wiele z nich skupia się na aspektach historycznych i kulturowych, badając pochodzenie, rozwój i zastosowania technik ornamentacyjnych oraz ich wpływ na śpiew koloraturowy w operze włoskiej XIX wieku. Inne koncentrują się na technice wokalne i aktorskiej, skupiając się na umiejętnościach i ekspresji emocjonalnej sopranów koloraturowych.

W badaniach historycznych i kulturowych wielu naukowców uważa, że sopran koloraturowy wywodzi się z wczesnej europejskiej muzyki religijnej i pojawił się w operze włoskiej na przełomie XVII i XVIII wieku. Z biegiem czasu sopran koloraturowy stał się szerzej stosowany w XIX-wiecznej operze włoskiej i stał się ważną formą wypowiedzi muzycznej. W ramach tych analiz uczeni badali także status i rolę sopranu koloraturowego we włoskiej kulturze i społeczeństwie.

Przy rozważaniach nad koloraturową techniką wokalną analizy te obejmują technikę wykonania wysokich tonów, zdobienia, zakres głosu czy zmiany jego barwy; omawiają także ekspresję emocji poprzez śpiew oraz kreację postaci.

Studium sopranu koloraturowego zawarto między innymi w następujących opracowaniach:

1. Berton Coffin, *Coloratura, Lyric and Dramatic Soprano*, tom 1, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1960
2. Richard Boldrey, Robert Caldwell, Werner Singer, Joan Wall, Roger Pines, *Singer's Edition (Light Lyric Soprano): Operatic Arias - Light Lyric Soprano*, Caldwell Publishing Company, 1992
3. Apel, Willi (1968). *Harvard Dictionary of Music: Second Edition*. Belknap Press.
4. Boldrey, Richard (1994). *Guide to Operatic Roles and Arias*. Caldwell Publishing.
5. Coffin, Berton (1960). *Singer's Repertoire: Part I: coloratura, soprano, lyric soprano and dramatic soprano*. Scarecrow Press. ISBN 978-0-8108-45268. Rowman & Littlefield.

Chińskie badania sopranu koloraturowego zawarto w następujących źródłach:

1. Pu Peifang: *Studium wokalne włoskiego sopranu koloraturowego w pierwszej połowie XIX wieku*, Uniwersytet w Nanchang, 2017;
2. Hao Yuyan: *Odkrywanie pieśni „Wiosenny balet” i jej wykonania*, Konserwatorium w Tianjin, 2018;
3. Yin Dan: *Analiza techniki wokalne sopranu koloraturowego w operach Mozarta na przykładzie opery „Die Zauberflöte”*;
4. Song Tinglin: *Analiza charakterystyki muzycznej i porównanie wokalne utworów na sopran koloraturowy „Ah, moje serce jest pełne radości” i „Wiosenny balet”*, Yunnan University of the Arts, 2017;
5. Sun Ning: *Różnica między lekkim sopranem koloraturowym a lirycznym sopranem koloraturowym*, Konserwatorium Centralne;
6. Ma Xiao: *Analiza charakterystyki wokalne włoskiego sopranu koloraturowego*, Konserwatorium w Xi'an;
7. Liu Jing: *Zastosowanie repertuaru w kształceniu sopranu koloraturowego*, Uniwersytet Pedagogiczny Prowincji Shandong;

8. Wei Yijun: Pieśni artystyczne Shang Deyi a nauczanie sopranu koloraturowego, Uniwersytet Pedagogiczny Chin Północno Zachodnich, 2006;
9. Jian Jia: Uwtór na sopran koloraturowy „Quella pace imploro” – analiza artystyczna i wykonawcza, Uniwersytet Pedagogiczny w Prowincji Jiangxi, 2017;
10. Cao Ruidi: Studium porównawcze chińskiej i zachodniej sztuki śpiewu sopranu koloraturowego, Uniwersytet Pedagogiczny w Prowincji Shaanxi;

Rozdział 1. Sopran koloraturowy i opera włoska w XIX wieku

1.1 Sopran koloraturowy

Koloraturowy sopran odnosi się do typu głosu sopranowego, w którym śpiewaczka podczas wykonania używa techniki koloratury¹. Jego początki sięgają renesansowych Włoch, kiedy to kompozytorzy operowi zaczęli czerpać inspirację z muzycznej kultury starożytnej Grecji, tworząc nowy typ głosu – koloraturę, która odgrywa ważną rolę w historii muzyki.

Początkowo koloratura była szeroko stosowana w śpiewie kastratów², jednak z czasem również śpiewaczki zaczęły eksperymentować z tą techniką, co stopniowo doprowadziło do powstania współczesnego sopranowego głosu koloraturowego. W miarę upływu lat kobiety zaczęły grywać główne role w operach, a śpiew koloraturowy stawał się jedną z niezbędnych umiejętności technicznych sopranistek.

Na początku XVIII wieku w Europie popularność zdobyła sobie opera włoska, a z biegiem lat, u schyłku wieku, sopran koloraturowy stał się jednym z głównych głosów kreujących pierwszoplanowe partie operowe. Kompozytorzy, tacy jak Mozart, Rossini, Bellini, stworzyli wiele oper z rolami przeznaczonymi dla sopranów koloraturowych. Twórcy ci nieustannie rozszerzali zakres i repertuar sopranów koloraturowych, sprawiając, że ich ranga w muzyce stawała się coraz bardziej znacząca.

W XIX wieku, wraz z rozwojem opery, biegłość śpiewu koloraturowego również uległa zmianie. Techniki wokalne stały się bardziej skomplikowane, a zakres głosu poszerzył się. Jednocześnie sopran koloraturowy stopniowo uwalniał się od operowych ograniczeń, stając się inspiracją dla kompozytorów do tworzenia samodzielnych form wokalnych przeznaczonych na

¹ Koloratura – (wł. coloratura z łac. *color* - barwa, zabarwienie) – rodzaj ozdoby fragmentu melodii w kompozycji wokalne przeznaczonej dla wirtuozów (np. arii lub pieśni) wykorzystujący pasaże, tryle i inne techniki ornamentacji. Ten styl śpiewu kwitł w okresie największego rozwoju opery włoskiej w XVIII i XIX wieku. Koloratura służy do demonstracji umiejętności wokalne śpiewaka. Wymaga od wykonawcy biegłości i sprawnego dysponowania skalą głosu. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Koloratura> (sierpień 2024)

– wirtuozowskie ozdabianie śpiewanej melodii pasażami, trylami, staccatami itp.: również śpiew urozmaicany takimi ozdobnikami lub rodzaj głosu predystynujący do takiego śpiewu. <https://sjp.pwn.pl/slowniki/koloratura> (sierpień 2024)

² We wczesnych operach role kobiece były często odgrywane przez tenorów oraz kastratów, ponieważ w tamtym czasie kobietom zabraniano występować publicznie. Kastraci posiadali wyższy zakres i większą siłę głosu, co pozwalało im lepiej sprostać wymaganiom operowym dotyczącym wysokich tonów. Rogers, Francis. "Męski Sopran." *The Musical Quarterly*, tom 5, nr 3, 1919, s. 417

ten rodzaj głosu³. W XX wieku, wraz z rozwojem technologii nagraniowej i rozszerzeniem rynku muzycznego, sopran koloraturowy zyskał sobie jeszcze szerszą popularność i większe uznanie.

Sopran koloraturowy, któremu poświęcona jest ta dysertacja, (ale dodajmy, że techniką tą mogą posługiwać się i inne rodzaje głosów – mezzosoprany, kontratenory, tenory, barytony czy basy) to głos, który ma wyjątkową giętkość, zakres i styl śpiewania. Barwa sopranu koloraturowego jest zwykle jasna, przejrzysta, miękka, lekka i elastyczna. Śpiewaczki dysponujące tym rodzajem głosu mają doskonałą techniką wokalną i ekspresją, dzięki którym potrafią poprzez śpiew oddać różnorodne emocje i nastroje.

Zakres tonalny sopranów koloraturowych zazwyczaj rozciąga się od h małego do Fis³, a ich wykonania w wysokich rejestrach są szczególnie imponujące. Posiadają one niezwykle biegłość i elastyczność, co pozwala im na wykorzystanie różnych technik koloraturowych, takich jak tryle, glissanda, staccato i innych, aby wzbogacić efekty muzyczne wykonania.

Sopran koloraturowy wymaga bardzo wysokich umiejętności wokalnych, w tym koordynacji strun głosowych, pozwalającą na śpiewanie w bardzo wysokich rejestrach. Śpiewaczki szczególnie muszą nauczyć się kontrolować oddech, siłę głosu oraz regulować napięcie strun głosowych. Sopran koloraturowy powinien wyrażać emocje i nastrój poprzez muzykę. Musi posiadać zdolność do bogatej ekspresji muzycznej, mogącej poruszyć publiczność i przekazać jej skrajne emocje oraz delikatne uczucia.

Artystka na scenie powinna także przekazywać odczucia i artystyczną koncepcję muzyki za pomocą mowy ciała i ruchu (umiejętności aktorskie), dlatego musi opanować pewną ilość ekspresji fizycznej; a więc zwrócić uwagę na swoją postawę, wyraz oczu oraz gesty, aby wzmocnić swój przekaz wokalny.

Sopranistka koloraturowa (podobnie jak i każdy świadomy artysta – śpiewak) musi także przyswoić wiedzę z zakresu teorii muzyki, obejmującą takie elementy jak m.in. melodyka, rytmika, harmonika, dynamika itd. Te umiejętności mogą pomóc jej lepiej zrozumieć i interpretować utwory muzyczne.

Soprany koloraturowe, jak zresztą wszystkie głosy, przechodzą długotrwałe szkolenie

³ Np. pieśni Luigi Ardittiego (1822-1903) – pieśni „Il Baccio”, „Parla” /https://pl.wikipedia.org/wiki/Luigi_Arditi (czerwiec 2024)

wokalne i ćwiczenia, aby podnieść swoje umiejętności muzyczne i technikę śpiewu. Koloratura wymaga jednak szczególnej biegłości i giętkości głosu, co zobowiązuje śpiewaczkę do stałego treningu, zwłaszcza w zakresie ćwiczenia precyzji dźwięku, lekkości i elastyczności w wykonywaniu ozdobników wokalnych, czuwania nad koordynacją strun głosowych i ekspresją muzyczną.

Sopran koloraturowy musi zatem opanować szeroki zakres technik wokalnych i posiadać wszechstronną wiedzę muzyczną, aby móc w pełni zaprezentować swoje umiejętności artystyczne. Osiągnięcie takiego poziomu wykonawczego wymaga długotrwałego treningu i praktyki. Ale w trakcie doskonalenia swoich umiejętności każdy wokalista powinien zwracać uwagę również na zdrowie i ochronę swoich strun głosowych, co powinno zapewnić mu długą karierę zawodową.

1.2. Opera włoska w XIX wieku

Na początku XIX wieku społeczeństwa zachodnie przechodziły głębokie przemiany. Wiele krajów doświadczyło gwałtownych zmian politycznych, ekonomicznych i społecznych, takich jak w Europie – Rewolucja Francuska, wojny napoleońskie, rewolucja przemysłowa w Anglii oraz na kontynencie amerykańskim – wojna o niepodległość Stanów Zjednoczonych. Te wydarzenia miały dalekosiężny wpływ na polityczny i kulturalny krajobraz kultury zachodniej, wywołując szereg ruchów intelektualnych i artystycznych.

Romantyzm to ruch kulturalny, który przeciwstawiał się Oświeceniu i Klasycyzmowi. Dążył do wyrażania emocji, fantazji i indywidualności, a także opowiadał się za wolnością i ekspresją osobistą. W dziedzinie muzyki kompozytorzy okresu Romantyzmu starali się wyrażać emocje i myśli poprzez swoją twórczość.

XIX wiek to złoty okres opery włoskiej, w którym tworzyło wielu znakomitych kompozytorów, m.in. Rossini, Bellini, Donizetti i Verdi.

Opera romantyczna pojawiła się na początku XIX wieku, a za jej początki we Włoszech uważa się czas aktywności twórczej wielkiego kompozytora Rossiniego (1792-1868). Jego

pierwszą udaną operą komiczną była „La cambiale di matrimonio” (1810)⁴. Jego sława trwa do dziś dzięki operom „Il Barbiere di Siviglia” (1816) oraz „La Cenerentola” (1817). Pisał również opery poważne, jak „Tancredi” (1813) czy „Semiramide” (1823).

Następcami Rossiniego w dziedzinie włoskiej opery *bel canto*⁵ byli Bellini (1801-1835), Donizetti (1797-1848) i Verdi (1813-1901).

Styl muzyczny Belliniego również cechował się romantyzmem, a jego najważniejsze dzieła to m. in. „La Sonnambula”. „Norma” „I Capuleti e i Montecchi”. Jego muzyka charakteryzuje się wielkim liryzmem i ma silną ekspresję emocjonalną.

Donizetti był bardzo płodnym kompozytorem, skomponował ok. 70 oper, a do jego najwybitniejszych dzieł zalicza się „Łucję z Lammermooru” „Eliksir miłości” „Córkę Pułku” oraz „Don Pasquale”. Jego styl muzyczny charakteryzuje się dużą uczuciowością z naciskiem na ekspresję emocji oraz kreację wizerunkową postaci.

Verdi był jednym z najważniejszych kompozytorów w historii włoskiej opery, który w trakcie swojej długiej kariery twórczej diametralnie zmienił jej oblicze. Jego pierwsza opera, która odniosła niekłamany sukces, „Nabucco” (1842), przyciągnęła uwagę publiczności swoją żywiołową muzyką i wspaniałymi chórami. Verdi, eksperymentując z łączeniem muzyki i form dramatycznych, odkrył, że doskonałą harmonię tych dwóch elementów osiągnąć można jedynie w operze. Na przestrzeni swego długiego życia ciągle doskonalił rzemiosło kompozytorskie pozostawiając po sobie około 30 oper (m.in. Traviatę, Trubadura, Rigoletto, Aidę, Don Carlosa, Makbeta). W 1887 stworzył operę „Otello”⁶, którą krytycy okrzyknęli najlepszym dziełem włoskiej opery romantycznej.⁷ Ostatnia opera Verdiego, „Falstaff” (1893), całkowicie przełamała tradycyjne formy. Odwołując się do zwykłych wzorców komunikacji językowej,

⁴ „La cambiale di matrimonio” to opera komiczna skomponowana przez Rossiniego w 1810 roku, kiedy kompozytor miał zaledwie 18 lat. Odniosła ona sukces podczas swojej premiery, kładąc podwaliny pod jego późniejszą twórczość operową. Audette, Greg. "Tragi-Komedia: Studium w Rossini." The Massachusetts Review, tom 12, nr 2, 1971, s. 264.

⁵ „Bel canto” to włoski termin, który dosłownie oznacza „piękny śpiew”. W operze termin „bel canto” odnosi się do specyficznego stylu wokalnego, który kładzie nacisk na technikę i muzykalność śpiewaka, a nie na fabułę czy ekspresję sceniczną. Opery w stylu bel canto zazwyczaj zawierają wspaniałe arie, płynne melodie, bogato zdobioną muzykę i skomplikowane harmonizacje wokalne. Elliott, Martha. "Włoski Bel Canto." Śpiewanie w stylu: Przewodnik po praktykach wokalnych, Yale University Press, 2006, s. 127.

⁶ „Otello” to czteroaktowa opera skomponowana w 1887 roku i oparta na dramacie „Otello” Williama Szekspira. Libretto zostało napisane przez włoskiego autora Arrigo Boito. Roy E. Aycok "Szekspir, Boito i Verdi." The Musical Quarterly, tom 58, nr 4, 1972, s. 588–604.

⁷ ibidem

zapoczątkowała nową erę, której wzorce te stały się niezwykle istotne.

Opera XIX wieku stanowiła artystyczną syntezę pięknego śpiewu, wizualnego przepychu, bogatych kostiumów, starannej orkiestracji i interesującej gry scenicznej. Od momentu swoich narodzin w okresie baroku do dojrzałości w epoce romantyzmu, opera stała się medium służącym do ponownego opowiadania historii i mitów, pobudzając wyobraźnię słuchaczy i stopniowo przekształcając się w coraz wspanialszy dramat muzyczny.

Rossini, Bellini, Donizetti i Verdi, ci czterej wielcy włoscy kompozytorzy, osiągnęli wybitne sukcesy w tworzeniu oper, wnosząc istotny wkład w rozwój muzyki w całej Europie. W ich dziełach operowych sopran koloraturowy często odgrywał dominującą rolę.

Rozdział 2. Gioachino Rossini

2.1 Życie i twórczość

Gioachino Antonio Rossini⁸ (29 lutego 1792 – 13 listopada 1868) był jednym z najważniejszych kompozytorów okresu rodzącego się włoskiego romantyzmu i jednym z najpopularniejszych kompozytorów operowych pierwszej połowy XIX wieku. Stworzył wiele niezapomnianych dzieł, takich jak przykładowo „Il Barbiere di Siviglia”, „Wilhelm Tell” „La Cenerentola”, „L’Italiana in Algeri” czy „Semiramida”, uważanych za klasykę złotego wieku opery włoskiej.

Rossini urodził się w 1792 roku w Pesaro, dorastał w Lugo, w rodzinie zawodowych muzyków i od najmłodszych lat pozostawał pod wpływem muzycznej edukacji w swoim domu. Jego ojciec był znanym trębaczem, a matka śpiewaczką. Od dziecka charakteryzował się żywą inteligencją i wykazywał wyjątkowy talent muzyczny.

W dorosłym życiu był osobą życzliwą i pełną poczucia humoru, a także miał niemal obsesyjną miłość do dobrego jedzenia. Najbardziej znane są jego błyskotliwe opery komiczne, zajmujące wyjątkowe miejsce w historii rozwoju opery. Ze względu na charakterystyczne użycie narastającego dźwięku w swojej muzyce, zyskał przydomek „Pan Crescendo”⁹ i stał się jednym z najbardziej uznanych i zamożnych kompozytorów swoich czasów. Choć po latach okazało się, że to właśnie jego opery poważne miały większe znaczenie historyczne i wpływ na rozwój opery, to nade wszystko był mistrzem *opery buffa*, doprowadzając ten gatunek do szczytu rozkwitu. Jego innowacyjny styl zdominował włoską operę na całe pół wieku.

Wrodzona miłość Rossiniego do opery komicznej wynikała z jego dziecięcych lat, kiedy grał na altówce w orkiestrze podczas karnawałowych występów rodziców. W 1806 roku Rossini

⁸ Biografia kompozytora została opracowana na podstawie m.in. Herbert Weinstock: Rossini, 1968 oraz Richard Osborne: Rossini: His Life and Works - 2007 roku.

⁹ Rossini zyskał przydomek „Crescendo Signor” („Pan Crescendo”), ponieważ wprowadził do włoskiej opery wczesnego XIX wieku liczne techniki i efekty crescendo (stopniowego zwiększania głośności). W swojej twórczości często stosował tę technikę muzyczną, sprawiając, że muzyka stopniowo zwiększała swoją głośność i intensywność, osiągając kulminację. Ta cecha stała się jednym z wyróżników jego twórczości muzycznej, dlatego ludzie nadali mu ten przydomek, aby wyrazić szacunek dla jego wkładu w dziedzinie muzyki. John Stone. "Creative Malice - 'Il Barbiere' Revisited." The Musical Times, tom 133, nr 1788, 1992, s. 63–65.

wstąpił do Konserwatorium w Bolonii, gdzie rozwinął głębokie zainteresowanie twórczością Mozarta. To zainteresowanie towarzyszyło mu przez całe życie i wyraźnie wpłynęło na jego opery. Po zakończeniu nauki pracował w lokalnym teatrze, gdzie komponował dodatkowe arie do oper innych kompozytorów. W końcu, w 1812 roku, odniósł przełomowy sukces dzięki swojej szóstej operze. „L'inganno felice” („Szczęśliwe oszukanie”) była jego pierwszym wielkim triumfem, który miał miejsce podczas premiery w Teatro San Moisè w Wenecji. To osiągnięcie przyciągnęło liczne zamówienia od głównych włoskich teatrów, w tym od La Scali w Mediolanie. Wczesne lata kariery kompozytorskiej Rossiniego były niezwykle płodne, choć często wykorzystywał te same motywy muzyczne w różnych operach, przechodząc od jednej produkcji do drugiej.

„Tancredi” (1813) była jego pierwszą dojrzałą operą poważną, która cieszyła się wielkim powodzeniem. Słynna aria Tankreda *Di tanti palpiti* była śpiewana na ulicach Włoch jeszcze przez wiele dekad po premierze. Większość jego oper poważnych, w tym „Otello” (1816) i „Mosè in Egitto” (Mojżesz w Egipcie”) (1818), została wystawiona w Neapolu, gdzie Rossini mieszkał od 1815 do 1823 roku. Wybitny poziom muzyków i śpiewaków w tym mieście pozwolił Rossiniemu doskonalić i rozwijać swoje umiejętności kompozytorskie. Pionierski styl tych oper obejmuje silnie zarysowane postacie, rozbudowane ansamble oraz dramatyczne wykorzystanie chóru. Mimo że wczesne dzieła Rossiniego rzadko są dziś wystawiane, utorowały one drogę późniejszym mistrzom włoskiej opery, takim jak Bellini, Donizetti i Verdi. Jednak sam Rossini przyznał Richardowi Wagnerowi¹⁰ w 1860 roku: "Naprawdę uważam, że jestem lepszy w operze komicznej"¹¹. Jego niekwestionowane arcydzieło, „Il barbiere di Siviglia”, skomponowane w 1816 roku dla teatru w Rzymie, zawiera żywe postacie i fabułę pełną radosnych, komicznych akcentów. Opera ta skrzy się humorem dzięki niezapomnianym melodiom, żywiołowym rytmom, energicznemu ansamblom i dynamicznej orkiestracji. Kolejna opera, „Kopciuszek” („La Cenerentola”) z 1817 roku, stanowi zaskakująco poważne podejście do popularnej baśni o Kopciuszku, całkowicie pomijając zwykle obecne w niej elementy

10 Richard Wagner (22 maja 1813 – 13 lutego 1883), urodzony w Lipsku w Niemczech, był niemieckim kompozytorem i dyrygentem okresu romantyzmu. "Richard Wagner." The Musical Times and Singing Class Circular, tom 24, nr 481, 1883, s. 117.

nadprzyrodzone. Stanowi ona zapowiedź dramatów sentymentalnych, takich jak „La Sonnambula” Belliniego (1831), chociaż jej muzyce nie brakuje blasku.

W prostej operze „La gazza ladra” („Sroka złodziejka”) (1817) Rossini dalej rozwijał to bardziej poważne podejście w interpretacji napięć komediowych. W poszukiwaniu nowych wyzwań Rossini przeniósł się w 1824 roku do Paryża, gdzie został dyrektorem Théâtre Italien i otworzył sobie drogę do wielkiej opery (*opera grande*) – luksusowego i monumentalnego stylu, który był tam wówczas bardzo popularny. Po wygaśnięciu kontraktu został „pierwszym kompozytorem króla oraz głównym inspektorem do spraw śpiewu” we Francji¹² Po komediowych akcentach w „Le Comte Ory” (1828), monumentalna opera „Guillaume Tell” (1829) połączyła włoski liryzm z francuskim rozmachem. Zapowiadała również epokę Meyerbeera¹³, najbardziej znanego i odnoszącego sukcesy kompozytora operowego tamtych czasów i nadal wpływała na różnych kompozytorów, takich jak Verdi, Berlioz i Wagner. Muzyka jego zwiastowała wielkie romantyczne poematy tonalne Liszta i Straussa, a także była hołdem dla symfonii Beethovena. Uwertura do „Wilhelma Tella” to misternie skomponowane dzieło, które zawiera idylliczne pejzaże, żywiołową burzę, a sama opera porywający chór. „Wilhelm Tell” to 39. i ostatnia opera Rossiniego. W 1829 roku, w wieku 37 lat, zaszokował świat muzyczny obwieszczając, że nie skomponuje już żadnej opery. Po przejściu na tę kompozytorską emeryturę żył jeszcze 40 lat i pomimo wielu próśb pozostał wierny swej obietnicy. Powodów może być wiele, łącznie z burzliwą sytuacją polityczną we Francji. Rewolucja 1830 spowodowała rozwiązanie kontraktu Rossiniego w paryskiej Operze Italien. W ciągu niecałych 20 lat stworzył ponad 30 oper, a to szaleńcze tempo mogło sprawić, że poczuł się wyczerpany twórczo, sukces zaś Meyerbeera mógł sprawić, że wydawało mu się, iż on sam należy już do przeszłości. Początkowo czas jego twórczej bezczynności był niezbyt szczęśliwy. Rossiniego nękały choroby i problemy małżeńskie. W 1836 roku wrócił do Bolonii i pełnił funkcję honorowego dyrektora swojej macierzystej uczelni, Konserwatorium Bolońskiego. Choć nadal komponował, skupiał się głównie na muzyce religijnej i kameralnej.

¹² <https://pl.wikipedia.org/wiki/> (sierpień 2024)

¹³ Giacomo Meyerbeer (5 września 1791 – 2 maja 1864) był żydowskim kompozytorem urodzonym w Niemczech, ale większość życia spędził we Francji i tu stworzył swe najwybitniejsze dzieła, dlatego zaliczany jest do twórców francuskich i uważany za jednego z najsłynniejszych kompozytorów operowych XIX wieku. Everist, Mark. „Giacomo Meyerbeer, Théâtre Royal de l'Odéon i dramat muzyczny w restauracji w Paryżu”. Muzyka XIX wieku, tom 17, nr 2, 1993, s. 124.

W tym okresie stworzył również ważne dzieło „Stabat Mater” (1841), które jest monumentalne i pełne olśniewającego, nieodpartego ducha operowego. W 1855 roku Rossini przeniósł się z powrotem do Paryża, gdzie w cudowny sposób odzyskał zdrowie. Jego poczucie humoru powróciło, a on sam ponownie zaczął komponować urocze, dowcipne miniatury salonowe, które nazwał „Grzechami starości” (Péchés de vieillesse). Napisał ponad 150 takich dzieł, które później wywarły wpływ na tak różnych kompozytorów, jak Saint-Saëns i Satie. Kulminacyjnym momentem tego okresu była jego msza „Petite Messe solennelle” („Mała Msza uroczysta”) na 4 śpiewaków – solistów, chór, dwa fortepiany i organy, która jest jednym z najwspanialszych dzieł Rossiniego. Nasycił ją większą ilością emocji niż większość swojej muzyki operowej, łącząc majestat baroku¹⁴ z wysublimowanymi, podnoszącymi na duchu melodiami.

Mimo że osiągnięcia Rossiniego w dziedzinie muzyki są powszechnie uznawane, jego życie nie było spokojne. Na przestrzeni lat doświadczył wielu wzlotów i upadków, w tym konfliktów z ówczesnym środowiskiem politycznym i różnymi teatrami operowymi oraz nieporozumień w relacjach międzyludzkich. W ostatnich dziesięcioleciach życia, zdrowie Rossiniego zaczęło się stopniowo pogarszać. Cierpiał na poważne choroby i ostatecznie zmarł w 1868 roku w wieku 76 lat. Po śmierci kompozytora, tysiące ludzi uczestniczyło w jego pogrzebie, a we Francji i Włoszech odbyło się wiele dużych ceremonii żałobnych.

Najważniejsze dzieła Rossiniego:

- **Opery** (ok. 30)
 1. *La Cambiale di Matrimonio* (*Weksel małżeński*)
 2. *La scala di seta* (*Jedwabna drabinka*)
 3. *Tancredi* (*Tankred*)
 4. *L'Italiana in Algeri* (*Włoszka w Algierze*)
 5. *Il Turco in Italia* (*Turek we Włoszech*)
 6. *Il Barbiere di Siviglia* (*Cyrulik Sewilski*)

¹⁴ Barok to styl muzyczny i artystyczny okresu baroku (ok. końca XVII – początków XVIII w.). Barokowa muzyka jest znana ze swojej bogatej polifonii, ozdobnych melodii i skomplikowanych, zmiennych rytmów. "Historia muzyki barokowej w skrócie." Music Educators Journal, tom 71, nr 5, 1985, s. 37–41.

7. *Otello*
8. *La Cenerentola* (*Kopciuszek*)
9. *La gazza ladra* (*Sroka złodziejka*)
10. *Semiramide* (*Semiramida*)
11. *Il viaggio a Reims* (*Podróż do Reims*) –
12. *Le Comte Ory* (*Hrabia Ory*)
13. *Guillaume Tell* (*Wilhelm Tell*)

- **Muzyka sakralna**

1. *Messa di Gloria*
2. *Stabat Mater*
3. *Petite Messe solennelle* (*Mała msza uroczysta*)

- **Muzyka wokalne** (*Pieśni*)

- **Muzyka instrumentalna** (*Sonaty, wariacje, symfonie*)

- **Utwory fortepianowe:** *Péchés de vieillesse* (*Grzechy starości*)

Choć życie Rossiniego było pełne zawirowań, to jego pozycja w historii muzyki pozostaje niezachwiana. Był nade wszystko mistrzem *opery buffa* i gatunek ten w jego twórczości osiągnął szczyt rozkwitu. Jego dzieła zapoczątkowały nowy styl w operze XIX wieku i wywarły ogromny wpływ na późniejszych kompozytorów.

2.2. Opera „Il barbiere di Seviglia”(Cyrulik Sewilski)

2.2.1 Tło powstania opery

W 1816 roku Rossini otrzymał zlecenie napisania nowej opery, która miała być częścią sezonu teatralnego 1816 – 1817 w rzymskim teatrze Argentina. Jednym z istotnych wymogów tego projektu było to, że nowe dzieło miało zostać ukończone w ciągu miesiąca, aby mogło zostać wystawione przed Wielkanocą. Dlatego Rossini musiał tworzyć szybko i zdecydował się wykorzystać jako libretto pierwszą część trylogii teatralnej o Figaro, napisanej przez

francuskiego pisarza Beaumarchais w 1775 roku, zatytułowaną „Le Barbier de Séville”¹⁵. Zwrócił się więc do kompozytora Paisiello¹⁶, który to był wcześniejszym twórcą opery pod tym samym tytułem, o zgodę na wykorzystanie jego libretta autorstwa Petroseilliniego. Uzyskawszy jego przyzwolenie przystąpił do pracy.

Mimo że podczas procesu tworzenia napotkał wiele trudności, ostatecznie ukończył w rekordowym tempie pracę nad partyturą w połowie stycznia. W celu uniknięcia nieporozumień pierwotnie zatytułowano dzieło „Almaviva ossia L'inutile precauzione” (*Almaviva lub Zbyteczna ostrożność*), by ostateczny tytuł przyjąć pół roku później, po śmierci Paisiello. 20 lutego 1816 roku odbyła się premiera dzieła w rzymskim Teatro Argentina. Spektakl poniósł kompletne fiasko. Tego dnia na widowni gwizdom i okrzykom dezaprobaty nie było końca, a publiczność niemal nie słyszała, co śpiewają artyści. Była to wroga manifestacja wielbicieli twórczości Paisiello. Lecz sytuacja poprawiła się następnego dnia, dzieło odniosło niebywały sukces. Później przedstawienie święciło ogromne triumfy w całych Włoszech i kolejno w Europie i na świecie, i wraz z „Weselem Figara” Mozarta zaczęło być uznawane za jedną z dwóch najlepszych oper komicznych. Powodzenie to położyło solidne fundamenty pod dalszą karierę zawodową kompozytora.

Sukces opery „Il barbiere di Siviglia” przyniósł Rossiniemu dożywotni szacunek, a jego styl muzyczny wywarł głęboki wpływ na późniejszych kompozytorów, takich jak m. in. Chopin, Brahms i Verdi.

2.2.2 Zarys fabuły

„Il barbiere di Siviglia” (*Cyrulik Sewilski*) to, pełna humoru i zwrotów akcji, opera komiczna, której fabuła jest zwartą i niezwykle zręczną konstrukcją. Każda scena ma głębokie znaczenie i pełni ważną funkcję w rozwoju akcji.

Osoby występujące to: Figaro – cyrulik, Doktor Bartolo, Rozyna – jego wychowanica, Hrabia Almaviva, Don Basilio – nauczyciel muzyki i inni.

¹⁵ Francuski pisarz Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais napisał w 1775 roku trylogię dramatyczną z Figaro w roli głównej. Były to kolejno: „Le Barbier de Séville”, „Le Mariage de Figaro” i „La Mère coupable”. Te trzy dramaty tworzą historię życia Figara, ukazując za pomocą humoru, dowcipu i satyry różne problemy i niesprawiedliwości społeczne tamtych czasów. ARNOULD, E. J. "BEAUMARCHAIS I OPERA." *Hermathena*, nr 79, 1952, s. 75–88.

¹⁶ Giovanni Paisiello (1740 – 1816), włoski kompozytor epoki klasycyzmu, autor ponad 100 oper (głównie oper buffa) - https://pl.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Paisiello (czerwiec 2024)

Akt I

Dzięki narracji Figara, widzowie poznają różne postacie i sytuację w mieście Sewilla. Doktor Bartolo jest opiekunem Rosiny. Zamierza ją poślubić i przejąć jej majątek. Hrabia Almadiva zakochuje się w Rozynie i pragnie zdobyć jej serce. Pod jej balkonem wyśpiewuje serenady, ukrywając swój tytuł i przedstawiając się jako Lindor. Aby pomóc Hrabie zblżyć się do Rosiny, Figaro, jako dawny jego sługa, czyni szereg intryg, aby wspomóc Hrabiego w jego zalotach, np. proponuje mu przebranie się za pijanego żołnierza, który ma nakaz zakwaterowania w domu Bartola. Tymczasem Rozyna pisze list do Lindora (aria *Una voce poco fa*) wspominając jego czułe słowa śpiewane pod balkonem. Pojawia się Lindor w przebraniu żołnierza i żąda zakwaterowania w domu gospodarza. Wzbudza to jednak podejrzenia doktora Bartola, który obawiając się, że jego małżeńskie plany mogą zostać zniweczone chce wyrzucić awanturującego się intruza. Ostatecznie interweniuje patrol wojskowy i Almadivie nie udaje się zakwaterować w domu Doktora.

Akt II

Posłuszny nowemu pomysłowi Figara Hrabia Almadiva, w przebraniu, przychodzi ponownie do domu Bartola, tym razem jako Don Alonso, asystent Don Basilio, rzekomo chorego, aby udzielić lekcji śpiewu Rozynie. Podstęp się udaje, młodzi zaczynają czułą rozmowę, gdy zjawia się don Basilio. Wszyscy wmawiają mu, że jest ciężko chory i musi jak najprędzej położyć się do łóżka. Natomiast Figaro przystępuje do golenia Bartola, ale ten wysłyszał jakieś nieostrożne słówko rzekomego asystenta skierowane do Rozyny. Wściekły przegania go wraz z Figarem z domu, a Rozynę zamyka na klucz w pokoju. Postanawia wezwać notariusza, aby czym prędzej zawrzeć ślub z wychowanicą. Ostatecznie Figaro wykorzystuje swoją inteligencję, aby pomyślnie rozwiązać konflikt: młodzi podpisują akt małżeństwa, a Bartolo w zamian musi pocieszyć się posagiem Rozyny, którym hrabia Almadiva nie jest zainteresowany.

Muzyka i treść opery uzupełniają się. Mistrzowska kompozycja wznosząca się na wyżyny muzycznego dowcipu nie tylko odzwierciedla zmiany w fabule i znakomicie charakteryzuje osobowości bohaterów, ale specjalnie podkreśla efekty komiczne zaistniałych sytuacji. Dzieło

to zajmuje ważne miejsce w historii rozwoju opery włoskiej, ciesząc się niesłabnącym powodzeniem i jest wystawiane do dziś na całym świecie.

Aria Rozyny (w pierwotnej wersji przeznaczona na mezzosopran) pojawia się w II odsłonie pierwszego aktu opery, gdy młoda dziewczyna zauroczona śpiewem, pod jej balkonem, adoratora Lindora, po napisaniu do niego bileciku, wspomina czułe słowa ukochanego. Aria ta jest wizytówką postaci Rozyny, pokazującą jej charakter, inteligencję spryt i silną wolę, a także jej pragnienie wolności i miłości.

2.2.3 Aria Rozyny *Una voce poco fa*

2.2.3.1 Analiza struktury muzycznej i wykonawczej arii

Struktura arii

Arię Rozyny możemy podzielić na 3 części poprzedzone wstępem orkiestrowym i zakończone radosnym postludium.

WSTĘP	CZĘŚĆ A	ŁĄCZNIK	CZĘŚĆ B	CZĘŚĆ B'	POSTLUDIUM
TAKTY 1-14	TAKTY 14-43	TAKTY 44-55	TAKT 56-90	TAKTY 91-115	TAKTY 116-122

Tabela 1. Struktura arii Rozyny

Wstęp orkiestrowy to monumentalny początek arii (takt 1-2) w tempie *Andante*, w którym zastosowano oktaowy pochód instrumentów, wzmacniający ciężar linii melodycznej, uzyskując w ten sposób poważną atmosferę i efekt dobrego wprowadzenia. Po czym następuje lekka, figlarna melodia zapowiadająca pojawienie się Rozyny: (Przykład 1-1).

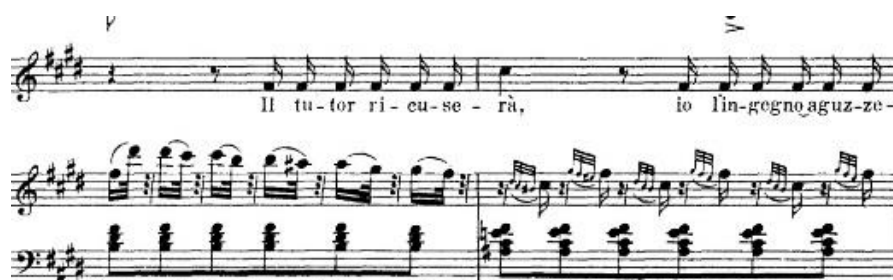


Przykład 1. (1-1) Aria Rozyny (takty 1-5)¹⁷

¹⁷ Internet "IMSLP" G. Rossini <Il barbiere di Siviglia> "Una voce poco fa". Milan: G. Ricordi, n.d.(ca.1920).

Część A arii ukazuje pozornie bardziej łagodną i spokojną stronę bohaterki. Punktowany rytm jest stabilny i swobodny, ale zwiastujący temperament postaci, melodia jest subtelna, wyrażając gorące pragnienie Rozyny do słodkiej miłości.

Od taktu 31 (przykład muzyczny 1-3), rytm zaczyna się zmieniać. Zmiany te są skorelowane ze zmianami nastroju Rozyny. Wcześniej wyrażała swoje pragnienie miłości, ale teraz (rytm nagle staje się zwarty i szybki) okazuje niechęć i niezadowolenie wobec jej opiekuna, Bartola, który ją ogranicza.



Przykład 2. (1-2) Aria Rozyny (takty 131-132)¹⁸

Jednak ta emocjonalna intensywność trwa przez pięć taktów. W części przedstawionej w przykładzie muzycznym 1-3 (takty 35-37), które są powtórzeniem taktów 23-25, rytm, nagle staje się bardziej swobodny, a akompaniament ogranicza się do akordów filarowych. Ponownie ukazuje to pragnienie Rosiny do wolności w miłości i małżeństwie. Melodia staje się bardziej ozdobna i urzekająca, po czym rytm zwalnia, tworząc wyraźny kontrast z wcześniejszą postawą wobec Bartola. To powtórzenie pozwala na wprowadzenie przez śpiewaczkę, na kanwie poprzedniej melodii, ozdobników, które mogą obrazować jej pogodny nastrój i uniesienie z powodu ogarniającej ją miłości do Lindora.

¹⁸ Internet "IMSLP" G. Rossini<Il barbiere di Siviglia>"Una voce poco fa". Milan: G. Ricordi, n.d.(ca.1920).



Przykład 3. (1-3) Aria Rozyny (takty 35-37)¹⁹

Drugą część arii (część B) zapowiada łącznik orkiestrowy w tempie *Allegro moderato*:

Przykład 1-2 (takty 44-55).



Przykład 4. (1-4) Aria Rozyny (takt 44)²⁰

Metrum zmienia się z 3/4 na 4/4. To daje wrażenie, jakby Rozyna pogrążyła się w zadumie. Po głębokim namyśle, postanawia przełamać przeszkody stawiane przez Bartola i ofiarować swoją miłość ukochanemu. Kontrast ten wynika ze zmiany rytmu, który podkreśla znaczenie tekstu arii, ukazując precyzyjne zrozumienie kompozytora dla zmian zachodzących w umyśle bohaterki, przyczyniając się do uwypuklenia psychologii postaci. Łagodna kantylena tej części arii (takty 55-66) współgra z tekstem mówiącym o spolegliwym charakterze postaci, a grupy biegników podkreślają jej czułość i delikatność aż do taktu 67, gdzie trzy grupki opadających biegników szesnastkowych prowadzą do dźwięku *h* w oktawie małej, oznaczonego fermatą. W tym momencie nastrój arii się zmienia, a Rozyna okazuje cały swój temperament, wspomagany skocznym ósemkowym akompaniamentem i licznymi biegnikami kantyleny, oddającymi jej zadziorność i zarazem przestrożę, żeby nikt nie próbował jej się sprzeciwić.

Część B' jest powtórzeniem części B z wariacjami, oranamentyką, dającą możliwość popisu śpiewaczce i jej inwencji melodycznej i możliwości technicznych. Wzmacnia to ekspresję i emocje Rozyny, do czego przyczynia się narastające tempo (*piu allegro* od taktu 103)

¹⁹ Internet "IMSLP" G. Rossini <Il barbiere di Siviglia> "Una voce poco fa". Milan: G. Ricordi, n.d.(ca.1920).

²⁰ ibidem

prowadzące do efektownej kadencji, na końcu arii, po której następuje brawurowe postludium orkiestrowe. (takty 116-122)

Analiza wykonawcza arii

- **Zmiany tempa**

Aria posiada swój niepowtarzalny urok, wyrażający się między innymi w zmianach tempa, które obrazują zmienność nastrojów bohaterki.

Początek arii w metrum 3/4 i tempie *Andante* wprowadza narrację całej arii. Po dwóch taktach dostojnego orkiestrowego wstępu pojawia się radosna i żartobliwa melodia poprzedzająca pojawienie się Rozyny i będąca jakoby wizytówka tej postaci.

W drugiej części (takt 44) następuje zmiana metrum na 4/4 i przyspieszenie tempa do *Allegro Moderato*, żeby w końcowym fragmencie przejść do *Piu Allegro* podkreślającym narastanie emocji i kulminację całej arii.

W trakcie całej arii śpiewaczka ma możliwość również zmieniania tempa wypowiedzi w zależności od własnej ekspresji czy indywidualnej interpretacji. Rossini umożliwił to dzięki orkiestracji; partia orkiestry często dialoguje ze śpiewaczką pozostawiając jej możliwość zaśpiewania wybranej grupy nut wolniej lub bardziej kapryśnie stosownie do jej fantazji. (Przykład 1-4 takt 35-37. Przykład 1-5 (takt 79-81))



Przykład 5. (1-5) Aria Rozyny (takty 35-37)



Przykład 6 (1-6) Aria Rozyny (takty 89-81)²¹

²¹ Internet "IMSLP" G. Rossini<Il barbiere di Siviglia>"Una voce poco fa". Milan: G. Ricordi, n.d.(ca.1920).

- **Zmiany rytmiczne**

W operze „Il barbiere di Siviglia” melodie często opierają się na zmianach rytmicznych, które są bezpośrednim środkiem i sposobem wyrażania emocji wewnętrznych. Rossini uchwycił wpływ rytmu na wnętrze słuchacza, skutecznie przyciągając wzloty i upadki emocjonalne publiczności. Podobnie jak nadmierny, nieregularny hałas może wywołać irytację, rytmiczna muzyka rockowa pobudza emocje, a delikatna, wolna muzyka relaksacyjna przynosi ukojenie, tak wykorzystanie zmian rytmu w operze komicznej podkreśla zwroty akcji i uwydatnia silne kontrasty dramatyczne.

Niewątpliwie rytmiczny, skoczny i dowcipny akompaniament orkiestry, towarzyszący Rozynie ma wpływ na to, że aria jej odbierana jest jako lekka i radosna. Rossini używa też często punktowanego rytmu (zwłaszcza w pierwszej części arii), który dodaje jej finezji i zwiewności.

Ciekawym, zabiegiem kompozytora jest też to, że niemal każda fraza kantyleny zaczyna się poza akcentowanymi uderzeniami; często są to przedtakty lub wejścia na słabej części taktu. Rossini celowo unika wprowadzenia melodii na pierwszą miarę, co w subtelny sposób wzmacnia wyjątkowość rytmu i skuteczniej przyciąga uwagę słuchaczy. Jak pokazano wcześniej w przykładzie muzycznym 1-2, melodia wchodzi na drugą połowę drugiej miary, co wyraża niechęć Rozyny wobec Bartolo. Powodem, dla którego widzowie odczuwają silne poczucie empatii, jest to, że wejście na drugą połowę taktu tworzy napięcie i wprowadza opóźnienie względem akompaniamentu. Zwiększa to niestabilność rytmu i pobudza rozwój melodii.

Podobnie w przykładzie muzycznym 1-5, końcowy dźwięk poprzedniej frazy znajduje się na pierwszej mierze, natomiast początek następnej frazy pojawia się na drugiej połowie trzeciej miary, z użyciem synkopy. Takie połączenie sprawia, że rytm staje się bardziej zróżnicowany, pozwalając słuchaczom głębiej odczuć figlarność i spryt Rozyny, a jednocześnie ukazując jej zawstydzenie związane z zakochaniem.

Zastosowanie rytmu poza akcentami w operach buffa Rossiniego często służy podkreśleniu efektu komicznego, co wpływa na zainteresowanie słuchacza i w sposób

nieświadomy wzmacnia dramatyczny charakter dzieła. Niezależnie od tego, czy celem jest ukazanie żywiołowości, delikatności czy smutku, zastosowanie nieakcentowanych wejść może w ramach opery komicznej stworzyć charakterystyczne kontrasty.

- **Zmiany dynamiczne**

W arii Rozyny liczne zmiany dynamiczne, głównie w partii orkiestry, przejścia gwałtowne od *forte* do *dolce*, a także *decrescenda* i *crescenda*, zwłaszcza w zakończeniu arii mają niezwykle wpływ na barwność utworu i rzutują na ekspresję wykonawczą śpiewaczki.

- **Zastosowanie triol**

W arii tej wykorzystano dużą liczbę triol, niekiedy pojawiających się pojedynczo, kiedy indziej zaś w ciągach. Jak pokazano w przykładzie muzycznym 1-7, tutaj triola pojawia się pojedynczo. Jej zastosowanie ma na celu stworzenie kontrastu z wcześniejszymi i późniejszymi figurami rytmicznymi, pełniąc funkcję typowego dla opery komicznej elementu urozmaicającego. Dzięki temu słuchacze nie odczuwają monotonii.



Przykład 7. (1-7) Aria Rozyny (takty 14-17)²²



Przykład 8. (1-8) Aria Rozyny (takty 57-59)²³

Podobnie jak w przykładzie muzycznym 1-8, gdzie pojawiają się ciągłe triole, a fraza tekstu *sono rispettosa* podkreśla znaczenie tych słów. W środkowej części pojawiają się kolejne ciągłe triole w środku frazy. Taki nagły sposób zmiany rytmiki często ma na celu wprowadzenie nieoczekiwanego kontrastu, przełamując podświadome oczekiwanie słuchaczy dotyczące stałego rytmu. Szczególnie w zestawieniu z przykładem muzycznym 1-3, gdzie gęsty rytm wyraża niechęć do Bartola, a następnie linia melodyczna nagle zwalnia, gdy Rozyna wypowiada imię ukochanego - *Lindoro*. Potem następuje ciąg trioli w opadającej gamce, co

²² Internet "IMSLP" G. Rossini<Il barbiere di Siviglia>"Una voce poco fa". Milan: G. Ricordi, n.d.(ca.1920).

²³Ibidem

sprawia, że wahania między swobodą a napięciem są wyraźnie zauważalne. Słuchacze mogą odczuć, jak serce Rosiny bije szybciej z ekscytacji na myśl o ukochanym. To właśnie w takich momentach uwidacznia się urok trioli.

- **Radosna melodia**

Melodia arii *Una voce poco fa* jest bardzo lekka i żywa. Ma wyraziste tempo, radosny i jasny charakter, ekspresyjne linie melodyczne oraz płynne przejścia między frazami.

Przede wszystkim druga część tej arii charakteryzuje się szybszym tempem, z szesnastkami jako podstawowymi jednostkami rytmicznymi. Tempo to tworzy lekką i radosną atmosferę, szczególnie w części refrenowej, gdzie rytm jest jeszcze bardziej wyraźny. Drobne wartości nut w połączeniu z pełnym pasji śpiewem sprawiają, że trudno się oprzeć jej urokowi.

Ponadto, linia melodyczna utworu jest klarowna i jasna, co sprawia wrażenie niezwykle radości. Cała melodia utworu jest płynna, a każda linijka tekstu ma wyraźny kontur melodyczny, przez co cały utwór brzmi bardzo przyjemnie.

Zmiany melodyczne w utworze są bardzo zręczne, szczególnie wyraźne w kulminacyjnym fragmencie arii. Linia melodyczna w wysokich rejestrach unosi się i opada, co czyni ją niezwykle porywającą i pełną emocji. Jednocześnie pojawiają się radosne zwroty melodyczne, które wprowadzają zmienność i dynamikę, sprawiając, że cała kompozycja tętni życiem i energią.

- **Znakomita orkiestracja**

Rossini w *Una voce poco fa* wykazał się mistrzostwem w zakresie instrumentacji. Umiejętnie wykorzystuje różne instrumenty, aby podkreślić melodię, harmonię i rytm. W arii tej wykorzystał Rossini szereg instrumentów, takich jak fortepian, skrzypce, altówki, wiolonczele, kontrabasy, flet, klarnet, fagot i róg, z których każdy posiada unikatowe brzmienie i wyrazistość, a Rossini umiejętnie łączy je, aby stworzyć najpiękniejszy i najbardziej harmonijny efekt dźwiękowy.

Przykładowo, utwór rozpoczyna prosta i jasna melodia. Następnie skrzypce, altówka i wiolonczela grają razem, tworząc żywy rytm, który dodaje arii energii. W pierwszej głównej części fagot i klarnet grają naprzemiennie, tworząc melodyjne i piękne frazy, które sprawiają, że utwór staje się jeszcze bardziej porywający. W części kulminacyjnej instrumenty dęte blaszane i kontrabasy dodają rytmiki i dynamiki, zwiększając efektywność muzyki.

Rossini dodał także orkiestrowy fragment między sekcjami A i B utworu. Fraza ta tworzy delikatny i świeży efekt i zapewnia płynne przejście między różnymi częściami utworu przygotowując grunt pod dalszy rozwój melodyczny, prowadzący do końcowej kulminacji arii.

Każda z partii instrumentalnych orkiestry ma tu niebagatelne znaczenie. Na przykład, krótkie linie melodyczne grane przez flet i skrzypce bardzo wzbogacają muzyczny efekt całego utworu. Natomiast dialogi i efekty symfoniczne pomiędzy różnymi instrumentami orkiestry dodają mu napięcia.

2.2.3.2 Elementy ekspresji wykonawczej arii

Aria *Una voce poco fa* cieszy się popularnością wśród sopranów koloraturowych, ponieważ stawia wysokie wymagania co do umiejętności i techniki śpiewu, pozwalając wykonawczyniom zaprezentować swoje zdolności wokalne. Sopran koloraturowy śpiewając ten utwór musi wykazać się następującymi cechami:

- **Charakterystyka dźwięku:**

Głos podczas śpiewania powinien być wyrównany i czysty. W wykonaniu tej arii śpiewaczka musi używać dźwięcznego i jasnego głosu, aby oddać zmiany melodii i złożoną strukturę muzyczną, jednocześnie demonstrując klarowność dźwięku i precyzję wysokości tonów. Wykonawczynie musi charakteryzować się muzykalnością i wyrazistością. Konieczne jest przekazanie emocji i znaczenia utworu za pomocą głosu i słów tekstu, wyrażając piękno melodii, atrakcyjność muzyki i zawarte w nich poruszające uczucia.

- **Technika wokalna**

Podczas wykonywania arii sopran koloraturowy musi opanować szereg technik wokalnych, aby osiągnąć najlepszy efekt muzyczny.

Przykładach 1-9 (takty 107-109) pokazuje przebieg szybkich opadających biegników.



Przykład 9. (1-9) Aria Rozyny (takty 107-109)²⁴

Żeby prawidłowo i pięknie je wykonać przede wszystkim potrzebna jest stabilna kontrola oddechu, która stanowi podstawę śpiewu. Jest to szczególnie istotne w przypadku koloraturowych gamek, które wymagają dużej technicznej precyzji. Elastyczność oddechu jest niezwykle ważna również ze względu na obecne w tej arii liczne *legato*. Wymaga to równomiernego rozłożenia oddechu, aby zachować płynność i piękno fraz. Jednocześnie *legato* wymaga bardzo wyraźnej artykulacji, ponieważ łatwo można przeoczyć niektóre nuty, pominąć je lub wykonać z nieprawidłową intonacją. Nawet niewielkie niedokładności mogą wpłynąć na odbiór całego utworu. Podczas śpiewania opadających biegników z wysokich dźwięków należy zwrócić uwagę na wykorzystanie rezonansu głowowego, aby frazy były prezentowane płynnie i naturalnie.

Śpiewaczka powinna czuwać także nad harmonijnym i jednolitym przejściem pomiędzy rejestrami. W koloraturowych pasażach seria szybkich zmian skali często obejmuje wysokie, średnie i niskie rejestry. Przejścia między tymi rejestrami powinny być naturalne, a barwa dźwięku musi być jednolita i spójna w każdym z tych rejestrów. Dla sopranistek, w niskim i średnim rejestrze ważne jest elastyczne stosowanie mieszania rejestrów średnicy i głowowego, natomiast w wysokim rejestrze naturalne przechodzenie do rejestru głowowego. Taka technika sprawia, że całość wykonania, mimo falującej linii melodycznej przypominającej przejażdżkę

²⁴ Internet "IMSLP" G. Rossini<Il barbiere di Siviglia>"Una voce poco fa". Milan: G. Ricordi, n.d.(ca.1920).

kolejką górską, jest płynna i spójna. Sopran koloraturowy lepiej radzi sobie z mieszanym rezonansem w wysokim rejestrze, natomiast częste przejścia między średnicą a dźwiękami piersiowymi, w niskim rejestrze stanowią dla niego znacznie większe wyzwanie i dlatego umiejętne przechodzenie między rejestrami jest kluczowe dla zapewnienia harmonii i spójności wykonania utworu.

W częściach z koloraturą pojawia się wiele fraz technicznych, które wymagają od śpiewaka niezwyklej biegłości, wzbogacając wykonanie. Im wyższy poziom techniki koloraturowej, tym bardziej oszałamiająca będzie część z ozdobnikami, więc jest to technika, którą szczególnie warto rozwijać. Wymaga ona precyzyjnej wysokości dźwięków, lekkości, płynności oddechu, równomiernego rozkładu głośności oraz czystości barwy głosu. Dlatego sopran koloraturowy podczas śpiewania powinien utrzymywać stabilną pozycję wysokich dźwięków, silne wsparcie oddechowe oraz płynne przejścia między rejestrami.

W tej arii dominują triole, które często pojawiają się podczas wariacji przebiegając zarówno w górę jak i w dół skali, dlatego płynne i klarowne ich wykonanie jeszcze bardziej uwydatnia wdzięk utworu. Jednocześnie, prezentując technikę koloraturową, sopranistka musi zwrócić uwagę na autentyczność ekspresji emocji. Ważne jest, aby słuchacze nie tylko podziwiali wysoki poziom techniczny, ale również wczuli się w opowieść, którą niesie muzyka.

- **Śpiew w rejestrach środkowych**

Rejestry środkowe sopranu obejmują dźwięki od f w oktawie razkresłej do f w oktawie dwukresłej. Choć dźwięk nie jest bardzo wysoki, konieczne jest zachowanie odpowiednio wysokiej pozycji, aby dźwięk miał odpowiednią teksturę.

Ta aria zawiera wiele fragmentów w środkowych rejestrach, zatem podczas wykonania należy zwrócić szczególną uwagę na emisję i interpretację dźwięków w tym zakresie.

Jak pokazano w przykładzie muzycznym 1-10 (takty 25-27), jest to końcowa część pierwszego segmentu, zawierająca ciągle triole szesnastkowe w niskim i średnim rejestrze, a następnie zstępujące przebiegi trzydziestodwójkowe. Tego rodzaju ściśle połączenia wymagają płynnego i mocnego wsparcia oddechowego, aby zapewnić spójność i dźwięku śpiewaka.

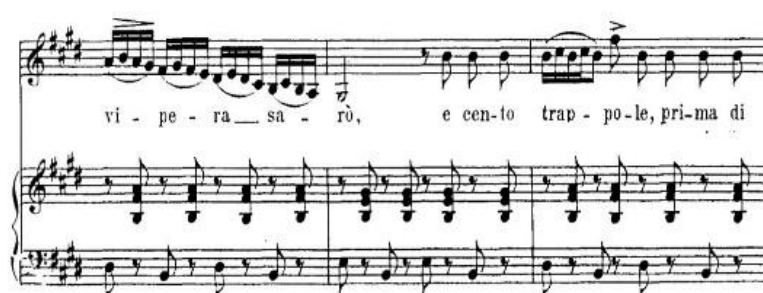


Przykład 10. (1-10) Aria Rozyny (takty 25-27)²⁵

W środkowym rejestrze, oprócz stabilnego podparcia oddechowego konieczne jest zastosowanie odpowiedniego rezonansu, wysokiej impostacji głosu, które również zapewnią spójność barwy głosu w całym utworze, co pozwoli na uzyskanie jednolitego i harmonijnego brzmienia. Jak pokazano w przykładach 1-11 (takty 64-66) i 1-12 (takty 94-96)²⁶



Przykład 11. (1-11) Aria Rozyny (takty 64-66)



Przykład 12. (1-12) Aria Rozyny (takty 94-96)

²⁵ "IMSLP" <Il barbiere di Siviglia>. Milan: G. Ricordi, n.d.(ca.1920).

²⁶ ibidem

W przykładzie muzycznym 1-11 fraza *mi fo gui-dar* jest szybko opadającym ruchem szesnastkowych nut aż do małego h. W tym momencie konieczne jest silne podparcie głosowe, aby zapewnić mocne i wyraźne brzmienie. W przykładzie nutowym 1-12, *vipera saro* również zawiera szybki spadek linii melodycznej do gis w oktawie małej, który wymaga od śpiewaka dobrego wymieszania rejestrów, aby utrzymać mocne i stabilne brzmienie w niższych dźwiękach. Jednakże, zbyt wiele rejestru piersiowego może sprawić, że tony te będą się niemiło wyróżniać w całym utworze, a zbyt wiele rejestru głowowego może uczynić je płaskimi. Dlatego konieczne jest ciągle ćwiczenie i cyzelowanie dźwięków, aby osiągnąć mistrzostwo w umiejętności mieszania rejestrów, a przez to jednolitą barwę głosu w całej rozpiętości skali.

W operze nie można zaniedbać ekspresji emocjonalnej. Ludzki głos sam w sobie zawiera emocje, a muzyka w istocie jest inną formą wyrażania uczuć. Podczas śpiewania należy wcielić się w postać z dramatu, autentycznie przeżywać jej radości, smutki i złości, oraz zgłębiać jej wewnętrzny świat. W ten sposób można lepiej interpretować dzieło i sprawić, by słuchacze prawdziwie odczuli jego głębsze znaczenie.

Precyzyjne opanowanie wymagających technik koloraturowych pozwoli wykorzystać atuty sopranów w fragmentach z ozdobnikami, co przyczyni się do podniesienia poziomu wykonania i zbliży je do maestrii interpretacyjnej.

Rozdział 3. Vincenzo Bellini

3.1. Życie i twórczość

Vincenzo Bellini (3 listopada 1801 – 23 września 1835) był włoskim kompozytorem okresu romantyzmu, nazywanym „Łabędziem bel canto”²⁷. Jego dzieła muzyczne słyną z pięknych melodii i poruszającej ekspresji.

Większość informacji o życiu i działalności Belliniego pochodzi z zachowanych listów, głównie tych, które pisał do swojego przyjaciela Francesco Florimo²⁸. Poznali się jako studenci w Neapolu i utrzymywali dożywotnią przyjaźń. Inne informacje pochodzą z listów przechowywanych przez przyjaciół i znajomych z jego środowiska.

Urodzony w Katanii na Sycylii Bellini zdobył edukację muzyczną w domu, gdzie ojciec uczył go gry na fortepianie, a dziadek udzielał mu pierwszych wskazówek kompozytorskich²⁹. W wieku 18 lat rozpoczął naukę w Królewskim Konserwatorium w Neapolu. Podczas studiów zetknął się z ówczesnymi gigantami muzycznymi Rossinim i Donizettim i pozostawał pod ich głębokim wpływem.

Muzyka Belliniego słynie z łagodnych, delikatnych melodii, subtelnego wyrażania emocji oraz umiejętności pięknego zharmonizowania linii wokalne z akompaniamentem. W 1825 roku pierwsza opera Belliniego, „Adelson e Salvini”, miała swoją premierę w Neapolu i spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem. Następnie jego dzieła operowe obejmowały takie tytuły jak „I Capuleti e i Montecchi”, „La Sonnambula” (Lunaticzka), „Norma”. Te opery dzięki mistrzowskiemu wykorzystaniu technik wokalnych sprawiają, że głosy śpiewaków, zachowując klarowność i siłę, w pięknej legatowej kantylenie prezentują się pełne uroku.

Styl muzyczny Belliniego pozostawał pod głębokim wpływem romantyzmu, a jego dzieła mają zwykle następujące cechy:

²⁷ Tytuł „Łabędź z Belcanto” pojawia się w książce francuskiego pisarza Stendhala „Rossini et ses amis” (Rossini i jego przyjaciele). Stendhal w swojej książce nazwał Belliniego „Łabędziem bel canto, aby podkreślić jego pozycję w operze włoskiej i jego unikatowy styl muzyczny. Stendhal. „Rossini i jego przyjaciele - Biografia Rossiniego” 1824, s.102.

²⁸ Francesco Florimo (1800 – 1888) był włoskim muzykologiem, kompozytorem i krytykiem muzycznym. <https://pl.wikipedia.org> (sierpień 2024)

²⁹ Piotr Kamiński – Tysiąc i jedna opera, PWM 2015, str. 55

Piękna melodia i wzruszająca ekspresja emocjonalna.

Dzieła muzyczne Belliniego słyną z pięknych melodii, wzruszających emocji i wątków lirycznych. Zwykle używa prostej kantyleny, aby wyrazić uczucia poprzez zmiany linii melodycznej i rytmu. Ten sposób wyrażania emocji jest bardzo bezpośredni, dzięki czemu może łatwiej oddziaływać na słuchacza.

Wybitność partii sopranowych.

Czasy Belliniego to okres niezwykłego rozkwitu sztuki wokalne. Bellini komponując swe opery często miał na myśli konkretnych śpiewaków i partie w swych dziełach pisał z myślą o ich wyjątkowych możliwościach głosowych. Śpiewacy tacy jak np. Giuditta Pasta, Maria Malibran, Angelica Catalani – sopran, Giovanni Rubini – tenor o niezwykle rozległej skali, czy Manuel Garcia – baryton, stali się symbolem najwyższej doskonałości w dziedzinie wokalistyki. Partie sopranowe w operach Belliniego wymagają więc od wykonawczyń wysokich umiejętności technicznych oraz ekspresji emocji, co sprzyjało dalszemu doskonaleniu sztuki śpiewaczej.

Starannie przemyślane postacie.

Postacie w operach Belliniego są żywe i niezwykle sugestywne. Tworzy je używając umiejętnie języka muzycznego, aby oddać ich osobowość, emocje i dążenia. Szczególnie dobrze portretuje postacie kobiece, obrazując ich miękkość, a także siłę poprzez powiązanie kantyleny z dramatyzmem partii orkiestrowej.

Bellini, po osiągnięciu początkowego sukcesu w Neapolu, spędził większość swojego krótkiego życia poza Sycylią, gdzie się urodził i Neapolem (lata wczesnej młodości). Potem mieszkał i tworzył w Mediolanie i północnych Włoszech. Następnie udał się do Paryża. Jego ostatnie arcydzieło, „I Puritani”, zostało wystawione w 1835 roku, a zaledwie 9 miesięcy później, Bellini zmarł we francuskim Puteaux w wieku zaledwie 33 lat.

Oprócz wpływu na muzykę, Bellini odegrał również ważną rolę kulturową w swojej epoce. Był jednym z przedstawicieli włoskiej opery i artystą o znaczącej pozycji społecznej. Jego kompozycje muzyczne cieszyły się dużą popularnością i przyniosły mu szerokie uznanie i szacunek. Utrzymywał bliskie kontakty z wieloma znanymi pisarzami i artystami tamtych czasów, takimi jak m.in. George Byron, Victor Hugo i Gaetano Rossini.

Jednak jego życie nie było usłane różami; zmagał się z twórczymi kryzysami i problemami finansowymi, nieustannie dążył jednak do eksplorowania muzyki. Przedwczesna śmierć kompozytora sprawiła, że powszechnie żałowano, że jego talent muzyczny nie został w pełni rozwinięty. Jednak jego dorobek muzyczny pozostawił głęboki ślad w twórczości przyszłych pokoleń, czyniąc go jednym z ważniejszych kompozytorów operowych w historii.

Nie można bowiem ignorować pozycji i wpływu Belliniego na historię muzyki. Położył następujące wybitne zasługi w dziedzinie sztuki operowej i muzycznej:

- Przyczynił się do rozwoju nowego stylu operowego, kładąc nacisk na kreację postaci i wyrażanie emocji. Jego dzieła nie tylko mają wysoką wartość artystyczną, ale także głęboko poruszają emocje słuchaczy, dzięki czemu opera przestała być jedynie śpiewem i występem, a zaczęła skupiać się bardziej na rozwoju fabuły i postaci. Jednocześnie postulował wyższe standardy dla wykonania oper, w tym ulepszenia efektów scenicznych, kostiumów i oświetlenia.
- Miał wpływ na twórczość innych kompozytorów. Muzyka Belliniego wzbudziła szerokie zainteresowanie w ówczesnym świecie muzyki, a jego styl twórczy odcisnął swoje piętno na twórczości innych kompozytorów tamtej epoki. W historii włoskiej opery dzieła Belliniego położyły fundamenty dla twórczości późniejszych kompozytorów (na przykład, Verdi był pod wpływem pięknej kantyleny Belliniego), a także odegrały ważną rolę w rozwoju niemieckiej muzyki romantycznej.

Dzieła Belliniego wniosły istotny wkład w rozwój włoskiej opery, odniosły sukces w innych krajach Europy i przyczyniły się do rozpowszechnienia tego gatunku na arenie międzynarodowej³⁰.

Charakterystyka twórczości koloraturowej Belliniego

XVII i XVIII wiek to „złoty wiek” bel canto, kiedy to kastraci dominowali na scenach operowych. Trwało to ponad dwieście lat, aż do początku XIX wieku, kiedy stopniowo zaczęli

³⁰ Na podstawie: Osborne, Charles. „Vincenzo Bellini.” *The Opera Lover’s Companion*, Yale University Press, 2004, pp. 11–27.

opuszczać scenę. Kastraci byli mistrzami wirtuozowskich koloratur, posiadając unikalne cechy fizjologiczne: ciało dorosłego mężczyzny i małe struny głosowe dziecka. Po intensywnym treningu i mając bardzo dużą pojemność płuc, ich śpiew był w stanie tworzyć „cuda na ziemi”. Niestety, w tamtych czasach nie wynaleziono jeszcze techniki nagrywania, więc ich głosu nie możemy usłyszeć dzisiaj.

Chociaż w okresie Belliniego kastraci już opuścili scenę operową, w XVII i XVIII wieku prawie wszyscy kompozytorzy operowi tworzyli dla kastratów, tacy jak Mozart, Gluck, Handel, Monteverdi i inni. Pod wpływem tego nurtu Bellini w swojej twórczości operowej również kładł duży nacisk na wirtuozowskie popisy w koloraturowych frazach. Tryle, grupetta, echo i biegniki, to techniki koloraturowe często spotykane w dziełach Belliniego. Szczególnie częste stosowanie echa wzbogaciło treść jego utworów, tworząc unikatowe „Belliniowskie echo”³¹. Przykład 2-1.



Przykład 13. (2-1) Aria Aminy (takty 68-70)³²

W swojej twórczości Bellini również lubił stosować bogatą ornamentykę, ale jego koloraturowe frazy mają unikatowy przebieg, która nie zakłóca rozwoju arii, a jednocześnie emanuje poruszającym i lirycznym blaskiem. Często pojawiają się one w sekcjach uzupełniających, zazwyczaj w formie biegników wiodących w górę i w dół lub rozłożonych akordów, ściśle współgrając z główną fabułą. Przykład 2-2.

³¹ „echo Belliniego” – „echo” – w teorii muzyki powtarzania motywu, naśladujące zjawisko echa (...). Powtarzanie motywu bywało proste, sekwencyjne lub ze zmianą trybu. (W ariach Belliniego zabieg ten jest często stosowany). Stefan Słodziński (red.) - Mała Encyklopedia Muzyki Warszawa PWN 1968, s.255

³² "Opera italiana <soprano>". Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano, s. 194-201



Przykład 14. (2-2) Aria Aminy (takty 71-76)³³

Taki sposób kompozycji zachowując cechy romantyczne, jednocześnie sprawia, że struktura całej arii jest bardzo rygorystyczna i zwarta.

W jego operach arie sopranowe charakteryzują się ścisłą strukturą muzyczną, wyraźnymi kontrastami i tworzeniem intensywnych konfliktów. Bellini kładzie nacisk na melodyjność, tworząc piękne linie melodyczne z szerokimi frazami oddechowymi. Kompozytor lubi stosować ozdobniki, gruppetto, pauzy, legato, akcenty i staccato. Akompaniament harmoniczny jest stosunkowo prosty, a koloratura używana jest z umiarem i wyczuciem, co nadaje ariom wysoką wartość artystyczną.

Najważniejsze utwory:

- **Opery:**

1. *Adelson i Salvini,*
2. *Bianka i Gerlando*
3. *Pirat*
4. *Nieznajoma*
5. *Zira*
6. *Capuletti i Montecchi*
7. *Lunaticzka*

³³ "Opera italiana <soprano>". Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano, s. 194-201

8. *Norma*

9. *Beatrycze z Tendy*

10. *Purytanie*

- **Muzyka kościelna** (*Msze, te Deum*)
- **Muzyka instrumentalna** (*symfonie, koncert na opbój i orkiestrę, soanat organowa*)
- **Pieśni** (15)

3.2 Opera „La Sonnambula”(Lunatyczka)

3.2.1 Tło powstania opery

Według podań inspiracja do „La Sonnambula” pochodziła z rozmowy Belliniego z Romanim³⁴ w górskiej chacie w szwajcarskich Alpach. Romani opowiedział Belliniemu historię młodej dziewczyny, która nieświadomie, pogrążona we śnie, weszła do domu sąsiada, Zainspirowany opowieścią Romaniego, Bellini rozpoczął pracę nad operą „La Sonnambula”. Miała ona swoją premierę 6 marca 1831 roku w Teatro Carcano w Mediolanie i spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem. Wystawiona setki razy, została uznana za jedną z najbardziej udanych kompozycji Belliniego spośród wszystkich jego dzieł scenicznych.

3.2.2. Zarys fabuły

Libretto do „La Sonnambula” zostało napisane przez włoskiego dramaturga Felice Romaniego³⁵. Opowiada ono historię pięknej dziewczyny cierpiącej na somnambulizm. Akcja rozgrywa się w wiosce u stóp szwajcarskich Alp.

34 Felice Romani był znanym włoskim dramaturgiem. Urodził się 31 stycznia 1788 i zmarł 28 stycznia 1865. The Musical Times and Singing Class Circular, tom 33, nr 587, 1892, s. 45–47.

35 Felice Romani - Twórczość jego obejmuje libretta, teksty piosenek i krytykę dramatyczną. Odegrał również ważną rolę w rozwoju opery włoskiej. Ashbrook, William. "Donizetti i Romani." Italica, tom 64, nr 4, 1987, s. 606–631.

Akt I

Scena I: W górskiej wiosce odbywają się zaręczyny młodej i pięknej dziewczyny o imieniu Amina z zamożnym wieśniakiem Elvinem. Podczas gdy cała wioska radośnie świętuje tę uroczystość, jedynie Lisa, szynkarka, jest przygnębiona, ponieważ podkochuje się w Elvinie. W tym momencie do wioski zajeżdża wspaniała karetka, z młodym, wytwornym mężczyzną, który zgubił drogę. Przyłącza się do ogólnej zabawy darząc atencją młodą narzeczoną, co wzbudza zazdrość u Elwina. Okazało się, że był to hrabia Rudolf, dziedzic okolicznych włości. Ponieważ było już późno, Hrabia postanowił zatrzymać się na noc w gospodzie Lisy.

Scena II: W gospodzie, w pokoju Rudolfa Lisa flirtuje z hrabią, próbując wzbudzić jego uczucie. Nagle pojawia się kobieta w bieli, wyglądająca jak duch. Okazało się, że to Amina, pogrążona w lunatycznym śnie. Hrabia nie chcąc jej budzić, by nie czuła się zawstydzona niezręczną sytuacją, opuszcza pokój wraz z Lisą, która przez nieuwagę zostawia tam swój szal, pozostawiając Aminę w głębokim śnie. Lisa, którą dręczy zazdrość o szczęście rywalki, wykorzystując sposobność jej skompromitowania, szybko sprowadza Elvina i mieszkańców wioski. Brutalnie obudzona przez przybyłych wieśniaków Amina nic nie rozumie i nie umie wytłumaczyć swej obecności w pokoju Hrabiego. Elvin, widząc jej zmieszanie, rzuca zaręczynowy pierścionek i odchodzi, a Lisa triumfuje.

Akt II

Scena I: Nazajutrz Rudolf wyjaśnia wieśniakom, że Amina cierpi na somnambulizm i szczegółowo przedstawia okoliczności minionej nocy. Jednak Elvin nigdy wcześniej nie słyszał o lunatyzmie i pozostaje nieprzekonany, uważając, że Hrabia go oszukuje.

Scena II: Elvin, chcąc zemścić się na Aminie za jej rzekomą zdradę, postanawia ożenić się z Lisą. Nie chce dopuścić do tego Teresa, młynarka – przybrana matka Aminy, wietrząc podstęp Lisy i pokazuje Elvinowi chustę szynkarki, znalezioną w pokoju Hrabiego. Nagle, w oknie młyna pojawia się Amina, ubrana w biel i idzie wąską kładką nad rwącym potokiem, oplakując przez sen utraconą miłość (*aria Ah, non credea mirarti*). Widząc tę scenę, Elvin całkowicie uwierzył w niewinność swej narzeczonej. Głęboko wzruszony, delikatnie nałożył pierścionek na rękę Aminy i gdy ta budzi się, błaga ją o przebaczenie. Amina zrozumiała, że miłość i szczęście znów wróciły do jej życia (*Ah, non giunge...*).

3.2.3. Aria Aminy *Ah, non credea mirarti / Ah, non giunge...*

Aria *Ah, non credea mirarti* śpiewana jest przez Aminę w końcowej części II aktu opery.

Amina, będąca w lunatycznym transie oplakuje swoją nieszczęsną sytuację, wspomina piękne chwile spędzone z Elvinem, wyrażając swoją głęboką miłość i tęsknotę za nim. W drugiej części *Ah, non giunge...* okazuje swą radość i szczęście, że los się odmienił, a jej nieporozumienie z Elvinem w cudowny sposób uległo rozwiązaniu.

3.2.3.1 Analiza struktury muzycznej i wykonawczej arii *Ah! Non credea mirarti / Ah, non giunge*

Aria Aminy składa się z dwóch części, które wyraźnie kontrastują ze sobą. Pierwsza część to aria śpiewana przez Aminę podczas lunatykowania. Wyraża głęboki smutek i rozpacz z powodu nagłej decyzji jej ukochanego o odwołaniu ślubu i opuszczeniu jej. Ta część jest wolna, a melodia jest smutna i poruszająca. Druga część to moment, w którym Elvin zrozumiał swój błąd i ponownie pragnie połączyć się z narzeczoną. Amina, w radosnym nastroju odzyskanej miłości, śpiewa tę część w żywym tempie *allegro*. Melodia jest entuzjastyczna, żywa, pełna radości i energii.

Struktura muzyczna i wykonawcza pierwszej części arii (*Ah! Non credea mirarti*)

Sekcja 1A (takty 1-42)	
Akapić 1 <i>a</i> (takty 1-24) a-moll	Akapić 2 <i>b</i> (takty 25-42) C-dur

Tabela 2. Struktura pierwszej części arii Aminy

Jak pokazano w tabeli pierwszą część arii można podzielić na dwie sekcje, tworząc równoległą formę dwuodcinkową. Pierwsza sekcja *a* (takt 1-24) utrzymana jest w tonacji a-moll i ma charakter kantylenowy, a melodia jest piękna, tęskna i smutna.

Czterotaktowe preludium poprzedzające wejście kantyleny wokalne, można podzielić na dwa motywy muzyczne. W pierwszych dwóch taktach, górny głos skacze o kwintę, a towarzyszy mu prosty akordowy akompaniament, co przypomina szlochająca dziewczynę. Następnie, kolejne dwa takty wchodzi od arpeggia pierwszego stopnia w a-moll. Taki sposób pisania jest zgodny z lekkimi krokami Aminy podczas lunatykowania, a także wprowadza wzór

akompaniamentu dla całej sekcji A, pełniąc rolę prezentacji tematu. W tę cichą i melancholijną melodię powoli wkracza partia wokalna: Przykład 2-3 (takty 1-4)



Przykład 15. (2-3) Aria Aminy (takty 1-4)³⁶

Kolejne takty 5-8 wprowadzają główny motyw muzyczny, który jest następnie rozwijany i modyfikowany w dalszej części utworu. Od taktu 10 tekst *che un giorno solo* jest powtórzony trzykrotnie z opadającą linią melodyczną, co pozwala słuchaczom w pełni odczuć rozpacz Aminy. Szczególnie w ostatnim powtórzeniu, gdzie zastosowano stopniowe opadanie z użyciem ćwierćnut z kropką, można niemal usłyszeć jej bolesny szloch prowadzący do skrajnego załamania, co doskonale oddaje tragiczną atmosferę: Przykład 2-4: (takty 5-15).

Przykład 16. (2-4) Aria Aminy (takty 5-15)³⁷

Takt 15-24 to moment, w którym Elvin widzi, jak głęboka i niezłomna jest miłość Aminy do niego. Odczuwa ogromny żal i wyrzuty sumienia. Przeplatające się partie śpiewane przez

³⁶ "Opera italiana <soprano>". Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano, s. 194-201

³⁷ ibidem

Elvina i lunatykującą Aminę wyrażają silne emocje w atmosferze przygnębienia i wewnętrznej walki.

Druga sekcja *b* (takt 25-42) przechodzi do tonacji C-dur, która w porównaniu z tonacją molową jest jaśniejsza. Jednak cała część *b* wciąż wywołuje bardzo smutne i bolesne emocje. Rozpoczyna się od dźwięku *e* w oktawie dwukreślnej, co jest o oktawę wyżej niż początek sekcji *a*. Już z tego powodu zapowiada to bardziej intensywne i bolesne emocje: Przykład 2-5 (takty 23-26).



Przykład 17. (2-5) *Aria Aminy* (takty 23-26)³⁸

W taktach 25 i 26 użycie ósemek z kropką oraz ćwierćnut z kropką pokazuje, że materiał muzyczny tej frazy jest kontynuacją sekcji *a*. Następujące po tym stopniowe wznoszenie się i powtarzanie tych samych dźwięków sprawia, że melodia stopniowo narasta. Fraza *ma ravvivare l'amore il pianto mio* (*łzy nie przywrócą miłości*) staje się przez to jeszcze bardziej rozciągnięta i emocjonalnie intensywna. Zmiana półtonu przy *l'amore* oraz sposób potraktowania frazy *il pianto mio* sprawiają, że odczuwamy wewnętrzny ból, rozpacz i zmagania Aminy. *Ah no no non puo, Ah non credea...* (*Ah, nie, nie, nie mogę, ah, nie wierzyłam...*) w tych dwóch frazach każde „nie” wyrażające niedowierzanie jest umieszczone dokładnie na ciężkiej części synkopy. Wzmacnia to akcent i emocjonalne znaczenie, jednocześnie idealnie rozwijając melodię. Język muzyczny i melodia są w tych fragmentach bardzo umiejętnie zintegrowane. „*Che un giorno sol duro*” (*jak ciężki jest dzień*) w tej frazie poprzez powtarzające się, stopniowo opadające triole Bellini intensyfikuje ból i rozpacz Aminy, doprowadzając sekcję *A* do kulminacji. Ostateczne szybkie koloraturowe frazy w szesnastkowych nutach dają wrażenie płaczu, co jeszcze bardziej podkreśla wewnętrzne cierpienie i desperację Aminy: Przykład 2-6 (takty 37-

³⁸ "Opera italiana <soprano>". Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano, s. 194-201

42).

First system of musical notation for the first part of the aria. It includes a vocal line with lyrics: "rò, che un gior - no sol - du - rò, pas - sa - st'al - par d'a -". The piano accompaniment features a melodic line with markings "lento" and "col canto".

Second system of musical notation, continuing the vocal line with "mor, d'a-mor." and the piano accompaniment.

Przykład 18. (2-6) *Aria Aminy* (takty 37-42)³⁹

Cała pierwsza część ma piękną, tęskną melodię i szerokie frazy. Akompaniament składa się głównie z triol w formie rozłożonych akordów, podczas gdy główna melodia wokalna wykorzystuje wiele nut z kropką, synkop, ozdobników, ech (powtórzeń) i koloraturowych pasaży. Akompaniament przypomina powolne kroki Aminy podczas lunatykowania, a główna melodia wyraża jej bolesne emocje podczas wędrówki. Razem tworzą one bardzo piękny, smutny i poruszający obraz.

Struktura muzyczna i wykonawcza drugiej części arii (*Ah, non giunge...*)

Druga część utworu ma strukturę ronda i utrzymana jest w tonacji B-dur. Ta część jest bardzo radosna i pełna entuzjazmu, opowiada o tym, jak Elvin po rozwianiu swych wątpliwości co do wierności swej narzeczonej, obudził lunatykującą Aminę. Para zakochanych znów jest razem, co wyraża ogromną radość Aminy z odzyskania miłości. Melodia jest lekka i pełna wdzięku, a tempo zmienia się na *Allegro*. Mimo, że metrum pozostaje 4/4, to zmiana tempa tworzy wyraźny kontrast z pierwszą częścią. Melodia akompaniamentu składa się z prostych akordów granych ósemkami, nadającymi jej skoczny i żywy charakter. Główna melodia natomiast z krótkich rytmicznych wzorów, które są ciągle zmieniane i rozwijane. Akcent przesunięty na drugą część następnego taktu, tworzy synkopy, co zwiększa poczucie ruchu i

³⁹ "Opera italiana <soprano>". Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano, s. 194-201

dynamiki: Przykład 2-7.

Przykład 19. (2-7) *Aria Aminy* (takty 53-58)⁴⁰

Po krótkim łączniku następuje powtórzenie tej drugiej, radosnej części, które daje możliwość śpiewaczce popisania się swoją techniką koloraturową przez dodawanie różnych ozdobników i figuracji wokalnych.

Chociaż obie części arii silnie kontrastują ze sobą, można jednak dostrzec liczne powiązania między nimi. Na przykład w drugiej części również wykorzystano wiele nut z kropką, trioli i synkop. Te same rytmy wywołują jednak zupełnie inne emocje. W tej części możemy dostrzec żywą i radosną stronę Aminy, pełną pogody i optymizmu. Harmonia jest nadal bardzo prosta, głównie składająca się z połączeń toniki i dominanty. Taka nieskomplikowana harmonizacja jest charakterystyczna dla stylu Belliniego i odzwierciedla prostotę i dobroć charakteru Aminy.

W drugiej części znajduje się wiele ozdobników złożonych z szesnastkowych wartości, pojawia się dużo nut powtórzonych (echa) i przebiegów gamowych. Szybkie tempo stawia wysokie wymagania techniczne przed śpiewaczką: Przykład 2-8.

⁴⁰ "Opera italiana <soprano>". Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano, s. 194-201



Przykład 20. (2-8) Aria Aminy (takty 110-115)⁴¹

W arii cała struktura muzyczna jest bardzo precyzyjna, kontrasty są wyraźne, a konflikty intensywne. Rozwój muzyki przechodzi od delikatnego smutku do wybuchu radości. Poprzez muzyczny język i kształtowanie melodii, charakterystyka postaci jest przedstawiona bardzo wyraźnie. To dzieło w pełni odzwierciedla zamiłowanie Belliniego do melodyjności oraz jego mistrzostwo w technice twórczej *bel canto*. Jego kompozycje są niezwykle piękne, proste, lecz zarazem i głębokie, z szerokim oddechem, eleganckie i delikatne, w pełni wykorzystując piękno ludzkiego głosu i promujące rozwój technik wokalnych. Dlatego to dzieło stało się udanym wzorcem wirtuozowskiego wykonania.

Cechy charakterystyczne melodii

Bellini charakteryzuje się długimi, rozbudowanymi melodiami. Jego muzyka często rozwija się od krótkiego motywu, który w łagodnych i pięknych frazach stopniowo przechodzi w bardziej żywiołowe i emocjonalne fragmenty, by następnie powrócić do poprzedniej spokojnej i melancholijnej atmosfery. Ten unikatowy styl „spokój-ruch-spokój” jest znany jako „Belliniowski sposób prowadzenia melodii”.

W jego ariach można w pełni to zauważyć. Bellini w swoich utworach często stosował synkopy, nuty z kropką i triole. Taka konstrukcja melodyczna brzmi bardzo pięknie i intrygująco, jednocześnie pozwalając wyczuć smutek i tłumione, nieuleczalne emocje wewnętrzne. Różne ozdobniki i gruppetto stały się jednymi z głównych cech charakterystycznych w twórczości

⁴¹ "Opera italiana <soprano>". Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano, s. 194-201

melodycznej Belliniego, pozwalając na bardziej precyzyjne i subtelne oddanie emocji postaci.

Cechy charakterystyczne akompaniamentu i harmonii.

Bellini opowiadał się za tym, żeby w kompozycjach operowych używać prostych linii melodycznych do wyrażania wewnętrznych emocji postaci. Wierzył, że akompaniament powinien być ściśle powiązany z melodią. Na przykład w *Ah! Non credea mirarti* akompaniament w pierwszej części wykorzystuje powtarzający się rytm trioli, aby podkreślić partię melodyczną. Jest to sposób subtelny i powściągliwy, który w pełni oddaje wewnętrzne zmagania i skrytość emocji bohaterki: Przykład 2-9.



Przykład 21. (2-9) Aria Aminy (takty 4-10)⁴²

Bellini zastosował również wiele rytmów z kropką, aby zobrazować opowieść Aminy podczas lunatykowania. Melodia nabiera silnego, deklamacyjnego charakteru, wyrażając ból i przesiąknięty bezradnością ton, co nadaje dźwiękowi lekko płaczące zabarwienie. Metrum 4/4 sprawia, że muzyka jest bardziej płynna i liryczna.

Druga część jest żywym *allegro*, w której Bellini zastosował prostą fakturę akordową w akompaniamencie, współgrającą z melodią. Taka kombinacja jest prosta, ale doskonale oddając radosne i żywe emocje bohaterki: Przykład 2-10

⁴² "Opera italiana <soprano>". Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano, s. 194-201



Przykład 22 (2-10) *Aria Aminy* (takty 53-60)⁴³

3.2.3.2 Elementy ekspresji wykonawczej arii

Bellini poprzez swoje unikatowe techniki twórcze stworzył w operze postacie wyjątkowo realistyczne, a muzyczny obraz Aminy skłonił wiele śpiewaczek do interpretacji jej arii. W „La Sonnambula” obraz Aminy, która jest niewinna, dobra, czysta i delikatna, budzi współczucie i zapada w serce każdego widza. Jak zatem dobrze zinterpretować jej wizerunek? Oto czynniki wspomagające interpretację arii.

- **Swobodne i naturalne oddychanie**

Oddech jest mocą wspierającą śpiew. Chcąc dobrze wykonać utwór wokalny, nie możemy zapomnieć o stabilnym oddechu.

Jest to bardzo ważne od samego początku arii, gdzie Bellini obficie wykorzystuje nuty z kropką i pauzy, tworząc mglistą atmosferę lunatykowania bohaterki. Śpiewanie tych krótkich fraz często sprawia, że łatwo zapomnieć o utrzymaniu płynności linii melodycznej. Elastyczny i stabilny oddech ułatwi śpiewaczce zachowanie *legata* i spójności kantyleny wokalne: Przykład 2-11 (takty 4-8)

⁴³ "Opera italiana <soprano>". Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano, s. 194-201



Przykład 23 (2-11) Aria Aminy (takty 4-8)⁴⁴

Druga fraza wykorzystuje typowe „echo Belliniego, które jeszcze bardziej podkreśla wewnętrzny smutek bohaterki. Tutaj akompaniament fortepianowy powtarza stały rytm trioli, a zastosowanie nut z kropką i ósemkowych pauz wyraża żal i bezradność młodej dziewczyny. Podczas śpiewania tej części warto rozważyć użycie tonu głosu podobnego do mówienia, jednocześnie kontrolując kontrasty między *crescendo* a *diminuendo*.

Cała sekcja A to wspomnienia i tęsknota Aminy za utraconą miłością. Podczas śpiewania tej części należy kontrolować natężenie dźwięku za pomocą oddechu. Brzmienie nie może być zbyt głośne, ale również nie powinno być zbyt ciche, aby głos nie stracił na jakości i blasku, a przez to na nośności. To wymaga, aby oddech pozostawał w stabilnym stanie. W końcowej części sekcji A pojawia się koloratura, która podnosi emocje do kulminacji. W tym momencie należy uważać, aby nie wypuszczać całkowicie dźwięku, lecz kontrolować jego natężenie i pozycję za pomocą oddechu. Każda nuta w melodii koloraturowej powinna być śpiewana wyraźnie i płynnie. Należy zwrócić uwagę na intonację, ponieważ gęste nuty i szybkie tempo mogą prowadzić do pominięcia nut lub niedokładności w wysokości dźwięków. To wszystko wymaga od śpiewaka regularnego ćwiczenia oddechu, aby zwiększyć jego wydolność i stabilność.

Już sam wstęp do sekcji B daje słuchaczom poczucie świeżości i nowości. Tonacja durowa, wesoły rytm i perliste nuty wyrażają słodki nastrój Aminy po odzyskaniu miłości: Przykład 2-12

⁴⁴ "Opera italiana <soprano>". Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano, s. 194-201



Przykład 24. (2-12) Aria Aminy (takty 43-51)⁴⁵

W tej części Bellini zastosował wiele synkop, kropek i innych wzorów rytmicznych, nadając muzyce uczucia skoczności i radości. Podczas śpiewania tej sekcji całe wykonanie powinno być energiczne, żywe i elastyczne. Aby wyrazić wewnętrzne emocje, należy podążać za linią melodyczną i jej zmiennością. Ważne jest kontrolowanie pozycji dźwięku. W tej części pojawia się decymowy skok interwałowy w dół z *g* dwukreślonego do *es* w oktawie razkreślnej, jak pokazano w przykładzie nutowym 2-13.



Przykład 25. (2-13) Aria Aminy (takty 102-105)⁴⁶

Dlatego ważne jest utrzymanie jednolitej, wysokiej pozycji dźwięku zarówno w niskich, jak i wysokich tonach, z stabilnym podparciem oddechowym, aby duże skoki interwałowe były śpiewane bez wysiłku i bardzo naturalnie. W tej części tempo śpiewu wyraźnie przyspiesza, więc wykonawczynie musi zwrócić uwagę na oddechy między frazami, które powinny być szybkie i zręczne, a jednocześnie niezauważalne dla słuchacza.

⁴⁵ "Opera italiana <soprano>". Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano, s. 194-201

⁴⁶ ibidem

- **Emocjonalne zaangażowanie w śpiew**

Ah! Non credea mirarti zawiera dwie części, które przedstawiają zupełnie różne emocje: w sekcji A bohaterka jest smutna i cierpiąca, pełna bólu i tęsknoty za utraconą miłością; w sekcji B jest natomiast szczęśliwa i radosna. Śpiewając, zwróćmy uwagę na kontrast między tymi dwiema emocjami.

- **Ekspresja śpiewanego słowa**

Ah! Non credea mirarti to włoska aria, a język włoski nazywany jest „językiem śpiewaków”. Dlatego, oprócz opanowania techniki wokalne i zachowania jednolitości dźwięku, musimy także właściwie opanować język śpiewu, aby nie zaniedbać piękna tekstu. Na przykład, podwójne spółgłoski są bardzo powszechne w języku włoskim, a wymagania dotyczące ich wymowy znacznie różnią się od chińskiego i angielskiego. Na przykład, śpiewając „pas-sa-sti”, „pas-sa” tworzy podwójną spółgłoskę. Należy więc zwrócić uwagę na wyraźne wymawianie „s” poprzez przytrzymanie, przedłużenie tej spółgłoski. Podobnie z innymi włoskimi podwójnymi spółgłoskami.

Część druga arii (*Ah, non giunge...*) to *Allegro* z gęsto ułożonym tekstem. Dlatego przed rozpoczęciem śpiewania należy najpierw zrozumieć znaczenie tekstu, dokładnie przeczytać go, zgodnie z rytmem śpiewu. Na podstawie sylab i melodii trzeba określić miejsca na oddech. Kluczowe słowa oraz dłuższe, trudniejsze wyrazy należy szczególnie podkreślić i często ćwiczyć, aby wzmocnić zrozumienie tekstu i utrzymać płynność muzyki. W szybkich fragmentach wskazane jest zwrócenie szczególnej uwagi na wyraźną artykulację. Nie można pozwolić, aby szybkie tempo wpływało na klarowność śpiewu – każde słowo musi być wyraźnie zaśpiewane.

- **Śpiewanie fraz koloraturowych**

W części B pojawia się wiele pasaży koloraturowych, które mają na celu umożliwienie różnym wykonawczyńom wyrażenie odmiennych interpretacji postaci Aminy poprzez ich własne, indywidualne zdobienia. Ciągłe frazy koloraturowe wymagają od śpiewaczek solidnych umiejętności i techniki wokalne: należy wyraźnie śpiewać każdą nutę, utrzymywać odpowiednią pozycję każdego dźwięku, wyrażać melodyjność muzyki i wprowadzać osobiste emocje.

Niektóre frazy koloraturowe mają duże skoki interwałowe, co wymaga od śpiewaka solidnego wsparcia oddechowego i dbałość o jednolitość brzmienia w różnych rejestrach głosu. Utrzymujemy stabilność krtani, bez względu na to, jak zmieniają się nuty. Dźwięk powinien być równomierny, a każda nuta wyraźnie słyszalna. W rzeczywistości, wykonanie i emocje zawsze stanowią całość i nie mogą być od siebie oddzielane. Emocja niesie głos, a głos przekazuje emocje. Oba te czynniki łączą się i wzajemnie zależą od siebie. Aby stworzyć przekonujący wizerunek postaci, konieczne jest wejście w jej wewnętrzny świat. W ten sposób można użyć muzyki do wyraźnego i pełnego przedstawienia jej emocji, osiągając idealne połączenie techniki i sztuki.

Charakterystyka arii „Ah, non credea mirarti”:

- Silny liryzm: Ta aria ma piękną melodię i miękkość, odpowiednią do wyrażenia uczuć. Przepełniona jest emocjami: miłością, smutkiem, tęsknotą i szczęściem.
- Częste wysokie dźwięki: Melodia arii często zawiera wysokie dźwięki, ukazując słodkie i wysokie brzmienie sopranowego głosu.
- Płynność melodii: Cała struktura melodii jest płynna i zwarta, bez nadmiernych zawirowań i gwałtownych zmian. Transformacje w melodii są gładkie i naturalne, co potrafi wywołać rezonans u słuchaczy.
- Bezpośredni wyraz emocjonalny: Melodia tej arii bezpośrednio wyraża wewnętrzny świat głównej bohaterki Aminy, przekazując jej miłość i ból poprzez melodię.
- Melodia jest prosta i łatwa do zapamiętania: melodyjność i urzekająca prostota kantyleny łatwo zapada w pamięć i świadczy o kreatywności Belliniego.

3.3. Opera „I Puritani”

3.3.1 Tło powstania opery

Opera Belliniego „I Puritani” została skomponowana w latach 30. XIX wieku, kiedy Europa przeżywała okres politycznych, społecznych i kulturalnych przemian. W tym okresie kultura romantyzmu osiągnęła swój szczyt, a artyści zaczęli skupiać się na osobistych uczuciach i wyrażaniu emocji, kładąc nacisk na wolność i niezależność jednostki. Ten prąd

myślowy szeroko rozpowszechnił się w dziedzinie muzyki, przyczyniając się do rozwoju opery, muzyki orkiestrowej i form wokalnych. Paryż stał się jednym z kulturalnych centrów Europy, przyciągając wielu włoskich kompozytorów i twórców operowych pragnących rozwoju swojej kariery. Bellini był jednym z nich; w 1833 roku został zaproszony do Paryża, aby stworzyć nową operę dla Théâtre Italien.

Jednak stan zdrowia Belliniego zaczął się pogarszać podczas tworzenia tej opery. Często czuł się zmęczony i osłabiony, co wpłynęło na jego twórczość. Ostatecznie zmarł 9 miesięcy po premierze opery, mając zaledwie 34 lata, co było ogromną stratą dla całego świata muzyki.

3.3.2 Zarys fabuły

Libretto do opery „I Puritani” zostało napisane przez hrabiego Carlo Pepoliego⁴⁷, a adaptowane z historycznej sztuki „Têtes Rondes et Cavaliers” z 1833 roku, stworzonej przez Jacquesa-Arsene Ancelota i Josepha-Xaviera Boniface'a. Opera ta osadzona jest w czasie angielskiej wojny domowej przeciwko Stuartom (1641-1649) i opowiada historię miłości między dwojgiem młodych – Elwirą i Arturem.

Akt I

Elwira jest purytanką, natomiast Artur rojalistą. Ich miłość napotyka przeszkody z powodu różnic w przekonaniach politycznych. Jednak ojcu Elwiry droższe jest szczęście córki, więc przystaje na jej ślub z Arturem. W Elwirze również kocha się purytański generał Riccardo, dowódca wojsk obronnych fortu, którego zarządcą jest ojciec Elwiry. Na uroczystość zaręczyn do twierdzy przybywa Artur z licznymi darami, wśród których jest piękny welon dla przyszłej żony. W twierdzy osadzona jest również królowa – wdowa po właśnie ściętym Karolu I, której również grozi niechybna śmierć. Nie bacząc na własne szczęście Artur postanawia wyprowadzić z twierdzy Królową, przebraną w biały welon swej przyszłej żony. Drogę zastępuje im generał Riccardo, a zorientowawszy się, że pod welonem ukryta jest nie Elwira, lecz królowa pozwala im odejść, aby w ten sposób pozbyć się rywala. Natomiast Elwirze pokazuje przez okno dwie uciekające sylwetki. Elwira, przekonana o porzuceniu przez

⁴⁷ Carlo Pepoli (1796-1881) był włoskim hrabią, poetą i dramaturgiem XIX wieku. Mądra, Mary Ann. „Gry parlorowe: włoska muzyka i włoska polityka w paryskim salonie”. Muzyka XIX wieku, tom 34, nr 1, 2010, s. 39–60.

ukochanego i jego zdradzie popada w obłęd.

Akt II

Sir Ryszard oznajmia zebranych żołnierzom, że Artur za pomoc w ucieczce królowej został pojmany i skazany na śmierć. Tymczasem Elwira krąży po komnatach, opowiadając wszystkim o swej zawiedzionej miłości (aria *Qui la voce sua soave*). Stryj Elwiry daremnie błaga Riccarda, by pozwolił Elwirze zobaczyć ukochanego, co mogłoby ją uzdrowić.

Akt III

Arturowi udało się zbiec z więzienia i mimo niebezpieczeństwa przybył do fortu zobaczyć się z ukochaną. Wyjawia jej tajemnicę swojej ucieczki, a Elwira odzyskuje jasność umysłu. Niestety przybywa Ricardo ze strażą, pojmują Artura i wtracają go do więzienia. Na szczęście przed niechybną śmiercią ratuje Artura wiadomość o zwycięstwie rewolucji i amnestii dla jej przeciwników. Teraz nic już nie stoi na przeszkodzie zaślubin Elwiry i Artura.

Opera przedstawia konflikt miłości, wiary i polityki. Bellini poprzez muzykę i teksty przedstawił wewnętrzny świat bohaterów, ukazując ich uczucia i rozterki. Tematyka opery obejmuje przebaczenie, poświęcenie i miłość - bardzo popularne w ówczesnej kulturze europejskiej.

Wizerunek artystyczny Elwiry:

Postać Elwiry przechodzi wyraźną metamorfozę, a ta aria łączy jej radości i smutki, wyrażając złożone emocje w wyjątkowo trudnych koloraturowych fragmentach. Wachlarz uczuć od niewinności i naiwności po szaleństwo, po odkryciu zdrady ukochanego, w pełni ukazują ekstremalne cechy charakteru Elwiry⁴⁸.

3.3.3 Aria Elwiry *Qui la voce sua soave*

Aria *Qui la voce sua soave* jest śpiewana przez Elwirę w drugim akcie, po domniemanej zdradzie i ucieczce jej ukochanego. Aria ta słynie z delikatnej melodii i wzruszających emocji,

48 Wu Xia: Krótka analiza wizerunku artystycznego i stylu wokalnego Elwiry w operze „I Puritani” Belliniego [J], 2009.

wyrażając głęboką miłość Elwiry do Artura i jej tęsknotę za szczęśliwym życiem. Przedstawia wewnętrzne sprzeczności i zmagania Elwiry, a także jej nadzieje i niepokój dotyczący przyszłości. Ta scena jest momentem kulminacyjnym partii wokalne bohaterki, ukazującym emocjonalną głębię i złożoność jej postaci, dodającym dramatyzmu i mocy całej operze.

3.3.3.1 Analiza struktury muzycznej i wykonawczej arii *Qui la voce sua*

Struktura arii:

RECYTATYW	CZĘŚĆ A	CZĘŚĆ B	CZĘŚĆ B'	CODA
10 TAKTÓW	TAKTY 1-37	TAKTY 38-90	TAKTY 91-124	TAKTY 125-154

Tabela 3. Struktura arii Elwiry

Aria Elwiry składa się z dwóch kontrastujących części. Poprzedzona jest krótkim recytatywem, który wprowadza nas w tragiczny nastrój arii. Recytatyw, w tonacji Es-dur, ma formę dialogu wewnętrznego; Elwira poprzez wzruszającą, oszczędną kantylenę wyraża wielki ból swego serca, który sprawia, że życie nie ma dla niej znaczenia.

Pierwsza część arii w spokojnym tempie *andante*, w tonacji As-dur i metrum 4/4 jest pełną żalu, skargą, będącą kontynuacją nastroju recytatywu.

W takcie 38 (część B) nagle zmienia się charakter muzyki, orkiestra w tempie *allegro moderato* punktowanym pochodem oktaw rozpoczyna muzyczny łącznik przygotowujący wejście głosu Elwiry. Młoda dziewczyna, jakby zapomniawszy o tragedii, która ją spotkała, poprzez energiczne, rwane frazy, wyraża swą miłość do ukochanego i wzywa go, by do niej powrócił. W linii melodycznej pojawiają się drobne nuty, triole, punktowany rytm i liczne biegunki szesnastkowe, prowadzące do kulminacyjnego, trzydziestodwójkowego, opadającego pochodu chromatycznego. Cały ten fragment zdradza początki szaleństwa Elwiry.

Po szesnastotaktowym łączniku następuje część B' która jest dokładnym muzycznym powtórzeniem części B. W praktyce wykonawczej bardzo często fragment ten jest pomijany i aria, poprzez efektowną codę, w której piętrzą się karkołomne biegunki ilustrujące narastające

emocje, dochodzi do błyskotliwej kadencji. Tę burzę ogromnych ekscytacji słyszymy jeszcze w postludium orkiestrowym, a muzyka stopniowo się uspokaja i milknie.

Analiza wykonawcza arii

- **Charakterystyka recytatywu:**

Recytatyw to wokalna forma używana w operze do dialogów i narracji fabuły. Aria Elwiry, poprzedzona jest lirycznym śpiewem, westchnieniem, modlitwą w formie recytatywu. Recytatyw, zwykle jest to śpiew mówiony, charakteryzujący się bardziej naturalnym i spokojnym wyrażaniem emocji, przypominającym intonację recytacji lub mowy. W porównaniu z arią, jego dynamika emocjonalna odznacza się większą powściągliwością, a główny nacisk kładzie się na płynność narracji i dialogów. Struktura recytatywu jest stosunkowo luźna, zazwyczaj podkreśla ton samego języka i służy narracji fabuły. Jeśli chodzi o akompaniament, zwykle jest on bardzo skromny, traktowany jako tło do prezentowanego tekstu. W porównaniu z recytatywem, aria jest solowym fragmentem w operze, który wyróżnia się liryzmem lub dramatyzmem, służącym do wyrażania wewnętrznych przeżyć postaci. Jej wyraz emocjonalny jest bardziej intensywny i pełen uczucia, podczas gdy recytatyw skupia się bardziej na narracji.

Jednak w tej operze Bellini stworzył recytatyw inny niż u większości wcześniejszych kompozytorów. Zamiast typowej narracyjnej formy, bez wyraźnej melodii i przypominającej płynne mówienie, nadał mu piękną linię kantyleny, aby poprzez śpiewne linie melodyczne podkreślić silne emocje głównej bohaterki: *O rendetemi la speme, o lasieatemi morir* (*O zwróćcie mi nadzieję, lub pozwólcie mi umrzeć*): Przykład 3-1

Przykład 26 (3-1) Aria Elwiry (recytatyw)⁴⁹

• Progresja przebiegu dźwięków

Bellini często wykorzystywał elementy skali w swojej twórczości, co jest widoczne już w pierwszej frazie arii. Pierwsze trzy dźwięki to wznosząca się skala Es-dur, a od piątego dźwięku skala zaczyna opadać. Pierwsze dwa takty są złożone z kombinacji tych czterech dźwięków skali. Taki sposób komponowania przyciąga uwagę słuchaczy i stopniowo ich angażuje, a Bellini używając płynnych i długich melodii znakomicie oddaje głęboki smutek Elwiry.

Przykład 3-2 (takty8-14)

⁴⁹ internet "IMSLP" V. Bellini <I puritani>. "Qui la voce sua soave" Milan: G. Ricordi, n.d. Plate 100716.



Przykład 27 (3-2) Aria Elwiry (takty 8-13)⁵⁰

W drugiej części taka progresja dźwięków jest też często obecna; na początku zmienia tonację na As-dur, a pierwsze zdanie to skala wznosząca (przykład 3-3), która pokazuje emocjonalną zmianę głównej bohaterki, od ekstremalnego smutku przechodząc do obłędu. To zdanie *Vien, diletto* jest wielokrotnie powtarzane w drugiej części, raz za razem pokazując szaleństwo i obsesję głównej bohaterki w pełni (takty 43-47)



Przykład 28. (3-3) Aria Elwiry (takty 43-47)⁵¹

Można powiedzieć, że progresje dźwięków w formie gamek są jednym z największych atutów pięknych melodii Belliniego. Taki sposób pisania ściśle łączy poszczególne nuty, a wznoszące i opadające linie kantyleny sprawiają, że melodia przypomina kształtem zbocza i doliny, tworząc niekończące się, pełne wdzięku frazy muzyczne.

- **Wielki skok interwałowy z progresją skali opadającej:**

W pierwszym fragmencie utworu arii *Qui la voce sua soave* następuje skok o sekstę z dźwięku *es* w oktawie razkreslonej do *c* dwukreslonego. Przykład 3-4 (takty 18-20)

⁵⁰ internet "IMSLP" V. Bellini <I puritani>. "Qui la voce sua soave" Milan: G. Ricordi, n.d. Plate 100716.

⁵¹ ibidem



Przykład 29. (3-4) Aria Elwiry (takty 18-20)⁵²

Kolejne skoki sekstowe pojawiają się w taktach 27 i 31.

W całym zakończeniu pierwszego fragmentu Bellini również zastosował tę technikę, najpierw skacząc z *as* razkreślonego o oktawę do wysokiego *as* w oktawie dwukreślnej, wydłużając czas trwania nuty na wysokim dźwięku, a następnie przechodząc w dół dźwiękami akordu dominantowego do pełnego zakończenia na tonice w Es-dur. Pod względem efektu dźwiękowego, oddaje to wysiłek bohaterki, która pragnie z całych sił wzywać pomocy, ale jej smutek jest nie do opanowania, co sprawia, że czuje się wyczerpana i wreszcie opada z sił.

Przykład 3-5 (takty 36-37)

Przykład 30. (3-5) Aria Elwiry (36-37)⁵³

3.3.3.2 Elementy ekspresji wykonawczej arii

Koloratura Elwiry służy głównie do wyrażenia jej rozpaczliwej prowadzącej do szaleństwa. Bellini użył różnych technik koloraturowych, aby doskonale połączyć szaleństwo i smutek Elwiry. Jednym ze sposobów jest naprzemienne prowadzenie szybkich gamek i skoków interwałowych w sekwencjach, jak w przykładzie muzycznym 3-6 (takty 61-64)

⁵² internet "IMSLP" V. Bellini <I puritani>. "Qui la voce sua soave" Milan: G. Ricordi, n.d. Plate 100716.

⁵³ ibidem



Przykład 31. (3-6) Aria Elwiry (takty 61-64)⁵⁴

Skoki interwałowe po biegnikach w takiej kompozycji koloraturowej czyni brzmienie niezwykle nowatorskim i znacznie bardziej przyciągającym uwagę, niż same długie przebiegi gamowe, dodając zarazem wrażenie radości. Jest to raczej szaleństwo wynikające ze skrajnego smutku, które ukazuje młodą dziewczynę, która z rozpacz straciła rozum. Fragmenty koloraturowe są bez wątpienia bardzo trudne do wykonania. Wymagają doskonałej intonacji, kontrolowanego oddechu i odpowiedniego rezonansu.

W arii też zajmują znaczne fragmenty kaskady wartkich i długich biegników. Głównie kompozytor wykorzystuje tutaj szybkie, opadające progresje gamek. Ze względu na bardzo żywe tempo śpiewu, konieczna jest wysoka precyzja i klarowność każdego dźwięku, który musi być śpiewany z równomierną głośnością i jednolitą barwą. Wymaga to również doskonałej kontroli nad siłą oddechu, aby utrzymać równowagę i spójność brzmienia na całej długości skali. Ze względu na to, że szybkie biegniki często obejmują kilka rejestrów głosu, śpiewaczka musi czuwać nad wyrównaniem barwy dźwięku we wszystkich rejestrach, aby głos był płynny, a efekt wykonawczy perfekcyjny. Przykład 3-7 (takty 65-70)

⁵⁴ internet "IMSLP" V. Bellini <I puritani>. "Qui la voce sua soave" Milan: G. Ricordi, n.d. Plate 100716.



Przykład 32 (3-7) Aria Elwiry (65-70)⁵⁵

W zakończeniu przykładu nutowego 3-7, przebieg gamowy zmienia się z całotonowego na półtonowy, a tempo śpiewu staje się wyjątkowo żwawe. To jeszcze bardziej podkreśla smutek bohaterki, zwiększając poziom jej szaleństwa. Skala chromatyczna w wykonaniu partii sopranu koloraturowego należy do trudniejszych technik wokalnych, a problem polega nie tylko na konieczności utrzymaniu odpowiedniego oddechu, lecz także na niezwykle precyzyjnym uchwyceniu intonacji. W porównaniu ze skalą całotonową, śpiewanie półtonów jest bardziej delikatne i zniuansowane, co pozwala na szczegółowe oddanie emocji postaci. Wymaga to od śpiewaczki nie tylko wysokich umiejętności wokalnych, ale także głębokiego artystycznego wyczucia oraz empatii wobec emocji bohaterki. W tym fragmencie muzycznym pojawiają się także wysokie dźwięki przedłużone, po których następują szybko opadające gamy chromatyczne, a następnie, skala wznosi się i powraca do normalnego tempa. Taka kompozycja muzyczna doskonale oddaje stan załamania nerwowego Elwiry, maksymalnie eksponując jej emocjonalne rozchwianie i pogłębiając dramatyzm utworu, prowadząc go do kulminacji.

Zwłaszcza w zakończeniu całej arii, znajduje się najtrudniejszy fragment koloraturowy, będący również kulminacyjnym momentem arii. Jak pokazano w przykładzie nutowym 3-8, ten odcinek wymaga wyjątkowych umiejętności technicznych i emocjonalnych od śpiewaczki, podkreślając dramatyzm i intensywność emocji bohaterki. (Takty 131-136)

⁵⁵ internet "IMSLP" V. Bellini <I puritani>. "Qui la voce sua soave" Milan: G. Ricordi, n.d. Plate 100716.

188

EL: *mo-re rie - - - - -*

R: *not - te il cu - - po or - ror... si,*

G: *not - te il cu - - po or - ror... si,*

Piano: *cres. molto*

EL: *di, rie - di, ah rie -*

R: *si, si, stende not - te il cu - po or -*

G: *si, si, stende not - te il cu - po or -*

44

Przykład 33 (Aria Elwiry (131-136)⁵⁶)

W frazie znajduje się sześć przebiegów chromatycznych, które muszą być zręcznie zaśpiewane w kierunku opadającym, co wymaga jednoczesnego utrzymania wysokiej pozycji dźwięku, czystej intonacji i zachowania tempa. Konieczne jest płynne, spójne i naturalne wykonanie. Linia melodyczna nie może być rwana, ponieważ zakłóciłoby to ciągłość utworu i zniszczyło efekt narastania. Przed ostatnią, najdłuższą grupą półtonów należy wziąć oddech, czuwać nad jego podparciem i kontynuować śpiewanie z większą stabilnością.

Podczas śpiewania tych koloratur, kluczową kwestią jest intonacja. Ze względu na gęstość nut, bardzo szybkie tempo i szeroki zakres tonalny, wykonawca może napotkać problemy z gubieniem nut i odchyleniami wysokości dźwięku. Wokalista może poprzez regularne, powolne powtarzanie ćwiczeń wyrobić sobie pamięć wysokości dźwięków, a następnie stopniowo zwiększać tempo. Ponadto, jeśli chodzi o barwę dźwięku, koloratura charakteryzuje się bogactwem techniki wokalne, z falującymi liniami melodycznymi, szerokim zakresem tonalnym jako głównymi cechami artystycznymi. Dlatego najważniejszą cechą głosu koloraturowej sopranistki jest jego elastyczność i lekkość. Podczas śpiewu należy utrzymywać

⁵⁶ internet "IMSLP" V. Bellini <I Puritani>. "Qui la voce sua soave" Milan: G. Ricordi, n.d. Plate 100716.

głos z wysoką pozycję impostacji, a dzięki sile przepony tworzyć krótki i lekki dźwięk. Na koniec, jeśli chodzi o oddech, wykonanie koloratury wymaga spójności dźwięku, a stabilny oddech jest solidną tego podstawą. Wokalista poprzez kontrolę oddechu oraz koordynację grup mięśniowych ciała i oddychania wzmacnia przejścia rezonansowe, utrzymując stabilność i trwałość oddechu. Jednocześnie, poprzez precyzyjne dobranie momentów oddechu, utrzymuje spójność dźwięku i aktywną postawę wokalną.

Znaczenie i ocena arii

Aria *Qui la voce sua soave* wymagając od sopranu koloraturowego wokalne techniki i zdolności do wyrażania emocji poprzez śpiew, wywarła głęboki wpływ na późniejsze kompozycje operowe zarówno pod względem wokalnym jak i emocjonalnym. Jej miejsce w historii muzyki klasycznej jest niezaprzeczalne, stanowiąc ważne ogniwo w dziejach muzyki.

Aria Elwiry ma znaczną wartość artystyczną w historii muzyki klasycznej, a jej wkład w rozwój śpiewu koloraturowego jest nie do przecenienia, a złożyły się na to:

- Piękna i poruszająca melodia
- Bogata ekspresja emocjonalna
- Trening techniczny (ta aria wymaga od wykonawcy zaawansowanych umiejętności wokalnych, stanowiąc doskonałą okazję do treningu śpiewu koloraturowego i podnosząc poziom techniczny wykonawczy).

Aria *Qui la voce sua soave* nie tylko posiada ogromną wartość artystyczną, ale także wniosła ogromny wkład w rozwój i sztukę wykonawczą sopranu koloraturowego. Stała się ważnym elementem sztuki operowej, zapewniając pełną platformę do prezentacji technik wokalnych i ekspresji emocjonalnej koloraturowej sopranistki.

Rozdział 4. Gaetano Donizetti

4.1 Życie i twórczość

Gaetano Donizetti urodził się w 1797 roku w Bergamo i zmarł tamże w 1848 roku⁵⁷. Był on jednym z reprezentatywnych kompozytorów opery włoskiej początku XIX wieku, a jego twórczość obejmuje różnorodne gatunki – opery komiczne, tragedie czy dramaty historyczne. Donizetti urodził się w biednej rodzinie, bez tradycji muzycznych. Jednak jego talent w tej dziedzinie został odkryty przez Simona Mayra⁵⁸, który umożliwił mu studia w Konserwatorium w Bolonii (1815-1817)

Zaczął komponować wcześniej, ale jego utwory z lat 1816–1817 nigdy nie doczekały się wykonywania. Kariera jego nabrała tempa dopiero z chwilą premiery opery "Enrico di Borgogna"⁵⁹. Donizetti doskonalił swoją technikę twórczą w niemal wszystkich gatunkach operowych, m. in. operze komicznej (*buffa*), operze poważnej (*seria*), melodramacie romantycznym. Prawdziwe uznanie publiczności zyskał sobie jednak dopiero dzięki „Zoraide di Grenata”. Przyniosła mu ona kontrakt ze słynnym impresario Domenico Barbaia, pozwalający mu tworzyć w Neapolu przez następnych 18 lat⁶⁰. Domenico Barbaia był oczarowany "Zoraide di Grenata" Donizettiego i wiedział, że jeśli da mu szansę, może on dokonać cudów. Jak się okazało, miał w tym całkowitą rację. Następne osiem lat było dla Donizettiego okresem intensywnej aktywności twórczej, podczas których tworzył jednocześnie dla Rzymu, Mediolanu i Neapolu. Następnie w 1830 roku ukazało się jego arcydzieło „Anna Bolena”. Opera wystawiona w Mediolanie przyniosła Donizettiemu sławę na arenie

⁵⁷ Williama Ashbrook: Donizetti - życie i twórczość, 1982

⁵⁸ Simon Mayr (!763-1845) osiadły we Włoszech kompozytor pochodzenia niemieckiego, autor oper, pedagog <https://en.wikipedia.org> (sierpień 2024)

⁵⁹ Akcja „Enrico di Borgogna” rozgrywa się we Włoszech i kręci się głównie wokół miłości i walki politycznej pomiędzy Henrykiem, księciem Burgundii (Enrico) i jego żoną Elmirą. Henryk jest łagodnym i życzliwym władcą, a Elmelio jest inteligentną i pełną pasji kobietą. Ich małżeństwo zostało zakwestionowane przez siły zewnętrzne, w tym przez politycznych wrogów Henryka i emocjonalne uwikłania Elmelio. VERJAT, ALAIN. "Gaetano Donizetti (1797-1848)". El Ciervo, tom 37, nr 451/452, 1988, s. 38.

⁶⁰ Premiera „Zoraide di Granata” miała miejsce w 1822 roku. Fabuła osadzona jest w XV-wiecznej Grenadzie i opisuje historię miłości między chrześcijaninem a muzułmanką oraz konflikty polityczne i religijne. Opera ta odniosła wówczas znaczący sukces, co przyczyniło się do ugruntowania reputacji i pozycji Donizettiego jako kompozytora operowego. Ukazała ona talent Donizettiego w dziedzinie opery romantycznej, wyrażając głębokie emocje i dramatyczną fabułę poprzez bogatą muzykę. Domenico Barbaia był jednym z najważniejszych dyrektorów teatrów w Neapolu. Jego kontrakt z Donizettim zapewnił kompozytorowi możliwość pracy w Neapolu, co przyczyniło się do dalszego rozwoju i sukcesu Donizettiego w świecie włoskiej opery. Op.cit

międzynarodowej. Kręgi muzyczne całej Europy doceniły wreszcie jego talent. Wkrótce potem pojawiła się opera „L'elisir d'amore” (Napój miłosny) (1832), która zyskała szeroki rozgłos. Następnie Donizetti stworzył „Łucję z Lammermoor”, będącą kolejnym wielkim sukcesem. Obie opery cieszą się niekłamanym powodzeniem po dziś dzień. Oprócz oper, których stworzył w liczbie ok. 70 Donizetti komponował także kantaty, muzykę religijną, symfonie, kwartety i kwintety smyczkowe, a także liczne utwory na fortepian solo.

Do najczęściej wystawianych jego oper należą „Napój miłosny” (1832), „Łucja z Lammermooru” (1835) i „Don Pasquale” (1843). Znaczną popularnością wśród publiczności cieszą się również „Córka pułku” (1840), „Faworyta”, „Anna Bolena” (1830), „Roberto Devereux” i „Lucrezia Borgia”.

Donizetti posiadał szczególny talent w tworzeniu pięknych i melodyjnych arii, które nie tylko pozwalały śpiewakom na pokazanie swoich umiejętności wokalnych, ale także zachwycały słuchaczy urokiem i śpiewnością kantyleny. Ponadto był także mistrzem orkiestracji, umiejętnie dobierał i łączył różne instrumenty, sprawiając, że wzajemnie się uzupełniały, tworząc bogate muzyczne barwy i głębię brzmienia. Jego dzieła inspirowały innych kompozytorów i często stawały się przedmiotem naśladownictwa.

Twórczość muzyczna Donizettiego odzwierciedlała styl i trendy kulturowe oraz artystyczne początku XIX wieku w Europie. Muzyczna emerytura Rossiniego i przedwczesna śmierć Belliniego (których wpływy na jego twórczość były niewątpliwe) spowodowały, że na kilkanaście lat zawładnął niepodzielnie sceną operową we Włoszech. Dzieła muzyczne Donizettiego zajmują ważne miejsce w całej historii muzyki zachodniej. Nie tylko cieszył się wielkim uznaniem w europejskim świecie opery swoich czasów, ale także wpłynął na wielu późniejszych kompozytorów.

4.2. Opera „Łucja z Lammermooru” (Lucia di Lammermoor)

Premiera opery „Łucja z Lammermooru” odbyła się w 1835 roku w Teatro San Carlo w Neapolu. Libretto oparte jest na powieści historycznej Sir Waltera Scotta z 1819 roku „The Bride of Lammermoor”. Uznawana jest ona za jedno z arcydzieł włoskiej opery romantycznej i jedno z najbardziej reprezentatywnych dzieł Donizettiego.

4.2.1. Tło powstania opery

W 1835 roku Donizetti został poproszony o skomponowanie opery opartej na szkockiej legendzie „The Bride of Lammermoor”⁶¹. Historia ta opowiada o kobiecie imieniem Łucja, która z powodu rodzinnych spraw majątkowych zostaje zmuszona do poślubienia mężczyzny, którego nie kocha. Ostatecznie, w wyniku załamania psychicznego, popełnia samobójstwo. Donizetti stworzył swoją operę na podstawie tej właśnie historii, opracowanej przez librecistę Salvatore Cammerano.

4.2.2. Zarys fabuły

Jest to opera w trzech aktach, pełna romantycznego ducha, z pięknymi melodiami oraz głębokimi i szczerymi emocjami. Fabuła obraca się wokół czterech postaci: Łucji, Edgara, Astona i Artur Bucklawa

Akt I

Łucja to piękna i zamożna arystokratka, która z powodu długów swego brata Ashtona zmuszana jest przez niego do małżeństwa z lordem Arturem Bucklaw, mężczyzną, którego nie kocha. Edgar to młody szlachcic, który pokochał Łucję z wzajemnością, jednak ich rody, dzielą zadawnione krzywdy i podziały.

⁶¹Fabuła oryginalnej powieści Sir Waltera Scotta opiera się na prawdziwym wydarzeniu mającym miejsce w Szkocji w 1669 roku. Opisuje sagę rodziny Dalrymple. Chociaż libretto opery w dużej mierze opiera się na oryginale Scotta, zawiera również bardzo duże zmiany postaci i wydarzeń. W powieści Scotta to matka tytułowej Łucji, Lady Ashton, jest sprawczynią całego spisku, a nie Enrico. Poza tym Bucklaw został ranny przez Łucję dopiero po ich niefortunnych zaślubinach, a po wyleczeniu ran wyjechał za granicę. W operze proces pogrążania się Łucji w szaleństwo jest szybszy, bardziej dramatyczny i widowiskowy, podczas gdy w książce jest on bardziej tajemniczy i niejasny. Ponadto w powieści ostatnia rozmowa i pożegnanie Edgara i Łucji (przeprowadzona pod nadzorem matki) jest znacznie mniej dramatyczna i spokojniejsza, choć efekt końcowy jest równie destrukcyjny dla nich obojga. Pod koniec powieści Edgar zaginął (jego ciała nigdy nie znaleziono), w fabule zasugerowano, iż mógł zginąć w jakimś wypadku w drodze na pojedynek z bratem Łucji. Nie popełnił więc tak jak w operze spektakularnego samobójstwa nożem po tym, jak dowiedział się o śmierci Łucji. De Thémynes, M. i Margaret Cecilia Cleveland. "Donizetti: Jego życie i dzieła." Watson's Art Journal, tom 8, nr 2, 1867, s. 17–18.

Łucja, jak co dzień, oczekuje Edgara w ogrodzie (aria *Regnava nel silenzio*). Edgar przybywa, żeby pożegnać się z nią przed wyjazdem. Młodzi wymieniają pierścionki i przysięgają, że będą razem. Młodzieniec, w imię miłości do niej gotów jest wybaczyć krzywdy jej rodziny wyrządzone jego przodkom.

Akt II

Po wyjeździe Edgara Ashton zmusza Łucję do małżeństwa, przedstawiając jej sfałszowane listy Edgara, świadczące o jego zdradzie. Na moment zaślubin trafia Edgar, który właśnie przybył, aby prosić Łucję o rękę. Zrozpaczona Łucja nie ma siły, aby wyjaśnić mu sytuację, Edgar zaś w geście gniewu i rozpacz rzuca do jej stóp zaręczynowy pierścień.

Akt III

Edgar oczekuje Ashtona, którego wyzwiał na pojedynek, przy jego rodzinnym grobowcu Tymczasem na zamku trwa uczta weselna. Nagle wśród zebranych pojawia się obłąkana Łucja, która w ataku szału zamordowała swego męża. Edgar z oddali słyszy dźwięk dzwonu śmierci i dowiaduje się o tragicznych wydarzeniach i śmierci Łucji. Zrozpaczony przebija się sztyletem.

4.2.3. Aria Łucji *Regnava nel silenzio*

Aria *Regnava nel silenzio* ukazuje stan psychiczny i emocje Łucji. Początkowo jest pełna wewnętrznego spokoju, ale wraz z postępem utworu zaczyna ujawniać swoje obawy i wątpliwości. W kulminacyjnym momencie pierwszej części jej emocje osiągają apogeum i wyrażają głęboki ból i rozpacz. To odzwierciedla jej wewnętrzne konflikty i zmagania psychiczne, jednocześnie wzmacniając u widzów współczucie i empatię dla jej postaci.

4.2.3.1 Analiza struktury muzycznej i wykonawczej arii *Regnava nel silenzio*

Struktura arii

Aria składa się z dwóch kontrastujących części połączonych łącznikiem.

WSTĘP	CZĘŚĆ A	ŁĄCZNIK	CZĘŚĆ B +B'	CODA	ZAKOŃCZENIE
4 TAKTY	38 TAKTÓW	15 TAKTÓW	40+40TAKTÓW	4 TAKTY	6 TAKTÓW

Tabela 4. Struktura arii Łucji

Budowa zaledwie czterotaktowego orkiestrowego wstępu orkiestrowego, w tempie *largo*, metrum 6/8 i tonacji D-dur, jest zmienna i zwiastuje nadchodzący dramat. Dwa początkowe takty pogodne i łagodne, nagle prowadzą do zstępującego złowieszczonego pochodu oktawaowego, po czym następuje zawieszenie – cały takt pauzy, który prowadzi do części pierwszej A.

Po jednotaktowym wprowadzeniu na arpeggiach akompaniamentu wchodzi pozornie promienny i pełen spokoju śpiew Łucji, gdy nagle w 12 takcie następuje przyspieszenie *affrettando* do *presto*, a tekst i przebieg linii melodycznej wskazują na przerażenie Łucji, która opowiada o swoim widzeniu. Po czym narracja początkowo wydaje się uspokoić, lecz za chwilę emocje narastają, następuje delikatne przyspieszenie i wyraźne poruszenie strwożonej bohaterki, która ujrzała zakrwawioną wodę sadzawki. Następuje łącznik w tempie *Allegro*, w którym powiernica Alicja przestrzega swoją panią przed złowrogą przepowiednią, prowadzący do pogodnej i pełnej optymizmu części B w tonacji G-dur i tempie *moderato*. Nastrój arii się zmienia diametralnie, a po powtórzeniu części B' następuje coda z wysokim *c* trzykreślnym i sześciotaktowe orkiestrowe zakończenie arii.

Analiza wykonawcza

O świcie Łucja z służącą Alicją przychodzi do ogrodu. główna bohaterka opowiada służącej o przerażających wizjach, jakie miała w swoich halucynacjach. Choć początkowo jej śpiew jest spokojny i łagodny, to w miarę narracji strach Łucji narasta. To wymaga wyraźnego ukazania emocjonalnego napięcia i grozy, które odczuwa, co wzmocni dramatyzm całej sceny. Kolejna fraza rozpoczyna się bezpośrednio od „Ed ecco” po długim crescendo od taktu 17, następnie wzmacnia się dynamicznie. Potem nagle, z pełną siłą, pojawia się wysoka nuta *g* dwukreślna, po której następuje szybka opadająca gamka koloraturowa. Łucja trzykrotnie powtarza tekst *l'ombra mostrarsi a me (zjawia mi się ukazuje)*, za każdym razem w innej konfiguracji melodyjnej, wyrażając narastające emocje. Przykład 4-1 (takty 18-21)

Przykład 34 (4-1) Aria Łucji (takty 18-21)⁶²

Mimo zastosowania kontrastu w dynamice, intonacji i barwie, wykonanie powinno być zwarte, tak aby takty od 14-20 były zaśpiewane *legato* – płynnie i bez przerw. To pozwoli oddać napięcie i strach Łucji na widok ducha, aż do momentu kulminacyjnego, gdy niemal krzyczy *Ah!* w szczytowym momencie przerażenia.

Po pauzie z fermatą muzyka znowu staje się łagodna, wracając do motywu akompaniamentu z początku arii. Następnie przechodzi do części, która zaczyna się wciąż narracyjnym tonie. Łucja śpiewa: *Qual di chi parla muoversi il labro suo veda...* (*Duch wydaje się mówić, widzę jego usta poruszające się, a jego martwe ręce, jakby mnie wzywały. Stoi nieruchomo, a potem nagle znika. A woda, która wcześniej była tak czysta, stała się czerwona jak krew*). Ten fragment dodatkowo podkreśla, że stan psychiczny Łucji jest już zaburzony, dlatego podczas wykonania należy zastosować wyraźne kontrasty w barwie i dynamice głosu. Na przykład w taktach 22-24 w których pojawiają się powtarzające się dźwięki i progresje tonalne, jak w przykładzie nutowym 4-2, należy zastosować narastające przyspieszenie, aby nadać muzyce skrajnie niepokojący charakter, odzwierciedlając rosnący strach bohaterki. Na końcu frazy następuje nagłe przejście od silnego do słabego dźwięku i opadającej skali chromatycznej, aby stopniowo uspokoić emocje muzyczne i przywrócić pierwotne tempo przed przejściem do taktu 24.

⁶² "Opera italiana <soprano>". Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano s.130-141

29 chia - mar - mi a se - pa - re - - a;
 30 stet - te un mo - men - to im -
 31 mo - bi - le, poi rat - ta di - le - guò,
 32
 33
 34

p cresc. ed affrett. a poco
cresc. ed affrett. a poco
 1° Tempo

Przykład 35 (4-2) Aria Łucji (takty 29-34)⁶³

W tym momencie Łucja uspokaja się i kontynuuje śpiew w narracyjnym tonie, płynnie wykonując kolejne frazy muzyczne. Taki naprzemienny sposób zmiany dynamiki i tempa idealnie odzwierciedla stan psychiczny Łucji, która znajduje się na krawędzi załamania. Od taktu 35 użyto skoków interwałowych i przebiegów drobnych nut – szesnastek i trzydziestodwójek, aby przedstawić narastające przerażenie Łucji, Przykład 4-3 (takty 35-39)

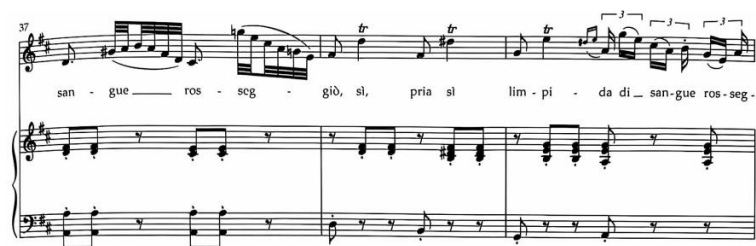
35 e l'on - da pri - a si lim - pi - - da, di
 36
 37
 38
 39

p

Przykład 36 (4-3) Aria Łucji (takty 35-39)⁶⁴

⁶³ "Opera italiana <soprano>". Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano s.130-141

⁶⁴ ibidem



Przykład 37 (4-3-) Aria Łucji (takty35-39)⁶⁵

Tempo tych pasaży koloraturowych nie powinno być zbyt szybkie. Wykonanie ich może być nieco nerwowe i nie musi być całkowicie równe. Mogą one obrazować dreszcze grozy, które wstrząsają dziewczyną. Następnie pojawiają się tryle, aby wyrazić lekko drżący głos Łucji spowodowany strachem. Przy śpiewaniu słowa *rosseggio* (zabarwienie na czerwono), występuje duży skok interwałowy, który tworzy silny efekt dramatyczny. To wyraża niemal niekontrolowane emocje Łucji, gdy widzi, jak woda w źródle zmienia się w krew.

Po tym, jak służąca namawia Lucję do porzucenia miłości do Edgara, bohaterka wyraża swoje głębokie, namiętne uczucia w przejmującym i pełnym emocji recytatywie. Z pasją i determinacją oznajmia, że Edgar jest dla niej światłem, które opromienia jej dni i pocieszeniem na jej zgryzoty. Jej słowa są pełne wzruszającej szczerości i ogromnej tęsknoty, co wprowadza widza w głęboki, emocjonalny świat bohaterki. Następnie Lucja śpiewa radosną arię, w której wyraża swoje marzenia i tęsknotę za Edgarem. W tym momencie wykonawczynie musi całkowicie porzucić wcześniejsze emocje i zapomnieć o przerażających wizjach, aby głos mógł wyrazić radosne podniecenie Łucji.

Kompozytor w strukturze dwóch części arii stworzył fragmenty kontrastujące ze sobą, które są doskonale dopasowane do fabuły i charakteryzują uczucia bohaterki.

W całej arii Donizetti zastosował liczne techniki muzyczne i wyrazowe, takie jak rytm punktowany, synkopy, triole, tryle, biegniki koloraturowe, które wzmocniły emocjonalną ekspresję muzyki. Ponadto akompaniament, czasami delikatny i melodyjny, a innym razem niespokojny i pełen ekscytacji współdziałał z głosem wykonawczynie, tworząc raz pogodną, a innym razem tajemniczą i niepokojącą atmosferę.

⁶⁵ "Opera italiana <soprano>". Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano s.130-141

4.2.3.2 Elementy ekspresji wykonawczej arii

- **Wykorzystanie rytmu:**

Rytm nie tylko wzmacnia artystyczną ekspresję utworu, ale również nadaje charakteru linii melodycznej, podkreślając intensywność emocji.

W tej arii rytmy są różnorodne i złożone. W pierwszej części charakterystyczną cechą kantyleny jest to, że muzyka w metrum 6/8 ma równomierne rozłożenie jednej nuty na każdą miarę, co tworzy doskonałe warunki do narracji, zapewniając płynność i stabilność. Od tego momentu każdorazowe pojawienie się tematu melodii wykorzystuje ten rytmiczny schemat lub jego drobne wariacje. Dzięki temu nie tylko wyróżnia się samodzielnie, ale także zapewnia odpowiednią platformę dla rozwoju całej muzyki. Częste powtarzanie tego motywu w tej części pozostawia trwałe wrażenie.

Rola rytmu w partii orkiestrowej jest równie istotna. Pełniąc rolę tła dla głosu, nie powinna przyciągać zbytnej uwagi ani dominować, lecz powinna wspierać wokalistkę, pomagając osiągnąć najdoskonalsze wykonanie. Na przykład, w drugiej części arii, już w interludium rytm wprowadza pogodny nastrój. Zob. przykład 4-4:



Przykład 38 (4-4) Aria Łucji (takty 56-61)⁶⁶

Rytm partii basowej akompaniamentu w 4/4 jest oparty na równomiernym schemacie ośmiu ósemek. Akompaniament wykorzystuje arpeggio akordów w tonacji G-dur, a melodia w górnej warstwie orkiestry jest wyraźna, z punktowanym rytmem. Ten rytmiczny schemat, przypominający uderzenia bębna, jest lekki i żywy. Taki akompaniament nadaje melodii większą płynność i skoczność, a także odzwierciedla zmieniające się emocje Łucji zgodne z wyrazem muzyki. W trakcie śpiewu wykonawczyni powinna utrzymać wyraźny i precyzyjny rytm, aby wyrazić radosny stan psychiczny bohaterki, tworząc wyraźny kontrast z

⁶⁶ Opera italiana <soprano>" Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano s.130-141

wcześniejszymi, pełnymi grozy momentami.

- **Wykorzystanie tempa:**

Tempo odgrywa ważną rolę w utworze muzycznym, bezpośrednio wpływając na wyraz, charakter i podstawowy obraz muzyki. Własne umiejętności muzyczne i poczucie rytmu mogą pomóc w wyczuciu tempa utworu, ale należy pamiętać, że powinno ono nie tylko respektować intencje kompozytora i odpowiadać emocjom zawartym w muzyce, ale także być dokładnie wyrażone przez śpiew. Na przykład, w pierwszej części arii kompozytor oznaczył tempo jako *Larghetto*, co wskazuje na nieco szerszą frazę, odpowiednią do powolnej i lirycznej muzyki. Ponieważ metrum jest 6/8, śpiew powinien być płynny i delikatny. W 18. takcie pojawia się nagle oznaczenie *Presto*, co wymaga od wykonawczynie gwałtownego przyspieszenia, aby oddać nagłą reakcję Łucji na przerażenie związane z jej widzeniem. W 22. takcie, temat zostaje powtórzony, przywracając wcześniejsze tempo.

Na przykład, w łączniku do drugiej część arii, kompozytor gwałtownie przechodzi od wolnego tempa do *Allegro*, co wywołuje nagłą zmianę emocjonalną. Szybkie arpeggia w akompaniamencie, zbieżne w dół, wprowadzają słuchacza w stan podniecenia i napięcia.

- **Ekspresja dynamiki:**

Zmiany w dynamice mogą ukazać kontrast emocji postaci, skuteczniej kształtując muzyczny obraz. Na przykład pojawia się wiele dynamicznych zmian, takich jak *crescendo* (przykładowo w takcie 17 i 33), *decrescendo* (w takcie 28), *fortissimo*, *pianissimo*, oraz zmiany z *forte* na *piano* i odwrotnie. Kontrast między *fortissimo* a *pianissimo*, naturalne przejścia między *crescendo* a *diminuendo* oraz różnice między *piano* a *pianissimo* — wszystkie te oznaczenia dynamiczne w utworze wymagają perfekcyjnej techniki wokalne, aby były subtelnie wyrażone. W 21. takcie, wykrzyknik *Ah!* z oznaczeniem nagłego *forte*, intensyfikuje wyraz emocji i lęku w koszmarze Łucji tworząc bogaty i realistyczny obraz jej przerażenia.

- **Ekspresja barwy:**

Śpiewaczka powinna także wyrażać swoje emocje za pomocą barwy głosu. Na przykład, przy wyrażaniu stanu przerażenia i paniki Łucji należy zastosować bardziej ekspresyjną barwę dźwięku, zwłaszcza w niskich rejestrach, używając brzmienia przypominającego sposób

mówienia. Z jednej strony wyrażana jest niepewność i lęk Łucji wobec otoczenia oraz przyszłości, z drugiej zaś strony jej ogromne podekscytowanie i pragnienie szczęścia w miłości. Interpretacja tych dwóch stanów emocjonalnych determinuje sposób przetwarzania barwy dźwięku w śpiewie. Kluczowe jest dostosowanie barwy dźwięku do różnic i przejść między średnim, wysokim i niskim rejestrem głosu. Zrozumienie treści muzycznej i uchwycenie jej głównych emocji pozwala na doskonałe niuansowanie odcieni brzmienia głosu poprzez zaawansowane i subtelne techniki wokalne.

- **Wymagania techniczne:**

Śpiew koloraturowy zazwyczaj wymaga doskonałej techniki wokalne, takich jak szybkie przebiegi gamowe, arpeggia, tryle. Inwencja twórcza Donizettiego w tej arii, która mnoży ornamentykę stawia bardzo wysokie wymagania techniczne przed wykonawczynią. Ponadto powtórzenie części B' pozwala śpiewaczce zaprezentowanie jej umiejętności wokalne, które są obrazem jej biegłości koloraturowej, ale także jej wrażliwości i fantazji muzycznej.

- **Skala głosu i tessitura arii:**

Zakres dźwięków w arii obejmuje ponad dwie oktawy – od *b* małego do *c* trzykreślnego. W interpretacji Łucii, artystka musi wielokrotnie przechodzić przez różne rejestry głosowe, od niskich tonów pełnych grozy, przez delikatne w średnicy, po jasne, wysokie dźwięki. Wymaga to od wykonawczyni umiejętnego mieszania rejestrów i płynnego ich łączenia, przy zachowaniu jednocześnie stabilności i szlachetnej jakości dźwięku.

- **Przekazywanie emocji:**

Przeżycia emocjonalne obejmują odcienie od delikatności i radości po grozę i szaleństwo. Wykonawczyni musi przekazać te zmiany emocjonalne poprzez wyrazistość głosu, co wymaga wysokiego poziomu ekspresji i zaangażowania emocjonalnego.

- **Wykorzystanie ozdobników:**

W operze tej sopran koloraturowy często dodaje ozdobniki do linii melodycznej, takie jak tryle, biegniki, przednutki, aby zwiększyć wirtuozerię i ekspresję muzyki. W arii Łucji wykonawczyni musi precyzyjnie kontrolować te ozdobniki, aby w pełni oddać stan emocjonalny postaci.

- **Skrajne zmiany emocjonalne:**

Postać Łucji przechodzi przez bardzo duże wahania emocjonalne, od radości pierwszej miłości po szaleńczą rozpacz. Śpiewaczka, wykorzystując swe umiejętności techniczne powinna, poprzez swoje żarliwe zaangażowanie, wyrażać autentycznie stany doznań psychicznych Łucji i cały wachlarz jej wrażliwości, aby widzowie mogli w pełni identyfikować się z bohaterką.

Podsumowując: inwencja melodyczna Donizettiego w operze „Lucia di Lammermoor” osiąga wyżyny, przewyższając jego dotychczasowe dokonania. Przepiękne frazy śpiewane przez bohaterkę nie tylko są wokalnym popisem na najwyższym poziomie, pieszcząc ucho słuchaczy, ale przemawiają do odbiorcy promieniejąc żarliwymi uczuciami i psychologiczną prawdą.

4.3. Opera „Don Pasquale”

4.3.1 Tło powstania opery

Opera „Don Pasquale” Donizettiego została napisana w 1842 roku, kiedy kompozytor cieszył się już dużą popularnością. Jej powstanie było ściśle związane z ówczesną kulturą muzyczną i sytuacją społeczną.

„Don Pasquale” należy do kategorii oper komicznych (*opera buffa*). Jej fabuła porusza powszechne w ówczesnym społeczeństwie europejskim zjawisko — małżeństwie starszych mężczyzn z młodymi kobietami. Donizetti, w oparciu o ten fenomen stworzył pełną humoru i rozrywki operę, jednocześnie poprzez muzykę i teksty, ujawniającą obłudę i sprzeczności społecznych norm moralnych.

Donizetti, będąc w Paryżu zetknął się z operetkową twórczością Jacques’a Offenbacha⁶⁷. Znanego ze swoich beztroskich, zabawnych dzieł i charakterystycznego stylu muzycznego. Niewykluczone, że twórczość tego kompozytora miała wpływ na zainspirowanie Donizettiego do stworzenia opery dowcipnej, o zręcznej, lekkiej fabule. Donizetti uważał, że jego muzyka musi iść z duchem czasu, dlatego starał się napisać dzieło o bardziej swobodnej strukturze i

⁶⁷ Jacques Offenbach był znanym francuskim kompozytorem XIX wieku. Urodził się 20 czerwca 1819 roku w Kolonii w Niemczech. Słynął z lekkich i pełnych humoru dzieł operetkowych.

nieskomplikowanej muzyce, aby odzwierciedlić ówczesne trendy sceny paryskiej.

W swej operze wprowadził klasyczne elementy włoskiej komedii dell'arte, takie jak nieporozumienia, intrygi, złożoność relacji małżeńskich i inne. Zacerpnął także niektóre wątki i postaci z komedii Moliera „Skąpiec”⁶⁸ i zaadaptował je do fabuły „Don Pasquale”.

4.3.2 Zarys fabuły

„Don Pasquale” to typowa włoska opera komiczna, która łączy w sobie najnowsze trendy muzyczne i teatralne tamtych czasów, zajmując stałe miejsce w historii opery i ciesząc się niesłabnącym powodzeniem po dziś dzień. Opera ta miała swoją premierę 3 stycznia 1843 roku i odniosła ogromny sukces. Powszechnie uważa się ją za szczyt tradycyjnej opery komicznej XIX wieku, a w rzeczywistości oznaczała również koniec tej tradycji.

Fabuła opery koncentruje się wokół tytułowego bohatera, bogatego Don Pasquale, który jest starym kawalerem.

Akt I

Don Pasquale, nie chcąc zgodzić się na ślub swego bratanka Ernesta z Noriną w obawie, że to może zagrozić jego bogactwie, obmyśla plan swego ożenku, by w ten sposób wydziedziczyć młodzieńca. Wtajemnicza w swoje zamierzenia zaprzyjaźnionego z nim Doktora Malatestę, a ten postanawia ożenić go z swoją rzekomą siostrą, której cnoty wychwala pod niebiosa, jako osoby niebywale skromnej, pobożnej i pracowitej. Ernest jest zrozpaczony, bo perspektywa ślubu stryja niweczy jego, ubogiego młodzieńca, plany matrymonialne. Norina, pogrążona w lekturze romansu (aria *Quel guardo il cavaliere*), właśnie dostała list od Ernesta z tą wiadomością, ale nadchodzi Malatesta i powiadamia ją o swym planie – to ona ma odegrać rolę jego siostry. Po fikcyjnym ślubie z Don Pasqualem ma tak uprzykrzyć życie małżonkowi, że stary kawaler zgodzi się na wszelkie warunki, żeby się od niej uwolnić, więc szczęście jej i Ernesta nie jest zagrożone.

68„Skąpiec” to dramat francuskiego pisarza Moliera, stworzony przez niego w 1668 roku. Spektakl w humorystyczny sposób ukazuje naturę ludzkiej chciwości i skąpstwa i jest jednym z najsłynniejszych dzieł Moliera.

Akt II

Don Pasquale po przybyciu Malatesty z swą rzekomą siostrą jest całkowicie oczarowany młodą i piękną dziewczyną, do tego stopnia, że czym prędzej posyła po notariusza, aby spisać akt zaślubin. Na jego mocy przyszła żona zostaje właścicielką połowy jego majątku. Po ślubie nagle zachowanie małżonki zmienia się nie do poznania: z grzecznej, potulnej istoty przeobraża się w istną jędzę, osobę apodyktyczną i rozrzutną, tyranizującą starca.

Akt III

Don Pasquale w domu przechodzi istne piekło pod rządami małżonki, a przy tym musi płacić wysokie rachunki za jej zachcianki i tolerować liczną służbę przez nią zatrudnioną. Na domiar wszystkiego znajduje czuły bilecik od tajemniczego adoratora, skierowany do niej (co jest intrygą Noriny) z zaproszeniem na wieczorną schadzkę. Postanawia przyłapać niewierną żonę na gorącym uczynku. W kulminacyjnym momencie Don Pasquale odkrywa prawdziwą tożsamość swej małżonki i wreszcie akceptuje małżeństwo młodej pary. Cała historia kończy się szczęśliwie.

4.3.3 Aria Noriny *Quel guardo il cavaliere*

Arię *Quel guardo il cavaliere* można podzielić na dwie części:

W pierwszej części Norina, pojawia się, czytając książkę o miłości rycerza i damy i delektując się pełnymi emocji słowami w książce. Jednak, gdy zamyka książkę, jej śmiech „ha, ha” – obrazuje jej ironiczne podejście do miłosnych perypetii tam opisanych. W drugiej części, Norina zaczyna odważnie i z entuzjazmem wyrażać swoje poglądy na temat miłości. Doskonale wie, jak wykorzystać swój urok i różne sztuczki, by zdobyć serce mężczyzny. Ten fragment wykorzystuje liczne żywe i skoczne rytmy ósemkowe z kropką oraz ozdobniki, takie jak np. przednutki, aby ukazać jej żywiołowy i energiczny charakter. Dzięki uroczej, radosnej muzyce postać Noriny została przedstawiona niezwykle realistycznie jako figlarna, pewna siebie, porywająca i mądra młoda dama.

4.3.3.1 Analiza struktury muzycznej i wykonawczej arii *Quel guardo, il cavaliere*

Struktura arii

Aria ta ma budowę dwuczęściową; część A w tempie *Andante*, a część B to *Allegro*.

A			
Struktura małej pieśni trzyczęściowej			
Preludium (1-10)	a (11-18)	b (19-22)	a' (23-31)

Tabela 5. Struktura I części arii Noriny

B			
Struktura małej pieśni trzyczęściowej			
Preludium (32-43)	c (44-86)	d (87-118)	c' (119-202)

Tabela 6. Struktura II części arii Noriny

Część A (takty 1-31) w tonacji G-dur i tempie *Andante* to mała pieśń trzyczęściowa z reprzyzą, z preludium złożonym z 10 taktów. Linia wokalne wchodzi w taktie 11 i można ją podzielić na dwie frazy, z których każda ma 4 takty. Ta część *a* ma piękną melodię i tworzy komfortową atmosferę. Sekcja *b* (takt 19-22) ma tylko 4 takty i zmienia tonację do dominanty D-dur, a następnie powraca do G-dur. Pełni ona funkcję łącznika, po którym główna bohaterka Norina przechodzi przez krótką fazę marzeń do sekcji *a'* (takt 23-31). Tonacja pozostaje w G-dur, a struktura dzieli się na dwa okresy muzyczne, każdy po 4 takty, tworząc regularną formę. Następnie, wraz ze wzrostem dynamiki, tonacja zaczyna modulować do B-dur, przygotowując grunt pod drugą część.

Struktura części B w tempie *Allegretto* jest uproszczoną formą reprzyzową w trzech częściach. Interludium (takty 32-43) ma łącznie 12 taktów. Część *c* (takty 44-85) zaczyna się w B-dur i można ją podzielić na pięć fraz muzycznych, tworzących nieregularną strukturę. W części *d* (takty 87-118) pierwsze cztery frazy mają regularną strukturę, następnie następuje modulacja do b-moll. Naprzemienne użycie paralelnych tonacji durowych i molowych sprawia, że melodia nabiera wyraźnego kontrastu, a kolorystyka muzyczna staje się bardziej

zróznicowana. Część *c'* (takt 119-200) jest wariacyjną reprzyzą, opartą na części *c*, rozwijając jej oryginalną melodię. W takcie 156 rozpoczyna się koda, ozdobiona koloraturowymi biegnikami prowadząc do brawurowego zakończenia arii na trzymanym, wysokim *b* dwukreślnym, przypięcętowanym dwoma końcowymi akordami orkiestry.

Analiza wykonawcza arii

- **Charakterystyka rytmu**

„Muzyka wywodzi się z rytmu, a rytm jest podstawowym elementem muzyki. W tworzeniu muzyki układ rytmiczny jest najważniejszym środkiem wyrażania treści ideowej, a dopiero potem melodyka, tonalność, harmonia i inne elementy⁶⁹. Rytm jest nie tylko kluczowym składnikiem muzyki, ale również najważniejszym środkiem wyrazu koncepcji twórczej kompozytora. Donizetti jest znany z umiejętności wykorzystania bogatych, typowych wzorców rytmicznych do tworzenia dzieł o silnym efekcie dramatycznym. Na przykład, w trzeciej i siódmej mierze w preludium tej arii (przykład 5-1), pojawiają się dwa przejścia w postaci sześciu szesnastkowych nut, prowadzone półtonami. Następnie użyta linia *legato* łączy te nuty, przygotowując wprowadzenie dla melodii wokalne i zapowiadając wejście tematu muzycznego.



Przykład 39 (5-1) Aria Noriny (takty 1-9)⁷⁰

69 Yi Zihan: Muzyczny status rytmu, Krytyka Artystyczna, nr 19, 2022.

70 Opera italiana <soprano>" Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano s.74-84

Wydaje się, że Donizetti w tej arii szczególnie upodobał sobie taką specyficzną figurę rytmiczną jaka jest triola. Przykład 5-2:

90 zar-ra, son pron-ta, vi - va - ce, son pron-ta, vi - va - ce, bril-la - re mi pia-ce, mi pia-ce scher-

95 zar, mi pia-ce scher-zar. Se mon-to-jin-fu - ro - re, di ra-do sto al se-gno,

rall. con forza *a tempo* *rall.* *f a tempo*

Przykład 40 (5-2) Aria Noriny (takty 90-99)⁷¹

Częste występowanie rytmów z triolami oraz powtarzające się teksty tworzą wewnętrzny monolog głównej bohaterki. Umożliwia to rozwinięcie melodii, stanowiąc wyraźny kontrast do poprzednich lirycznych fragmentów. Również rytm punktowany nadaje charakter melodii. Dzięki temu zabiegowi zostaje podkreślona ekscentryczna i figlarna osobowość postaci.

• Tekstura akompaniamentu

Dla ostatecznego efektu wykonawczego arii istotne znaczenie ma również akompaniament orkiestrowy. Jego faktura i tekstura jest niezwykle istotna. Nie tylko wpływa na kolorystykę połączeń harmoniczych, ale również podkreśla i uzupełnia kantylenę, wspomagając wyrażanie emocji oraz rozwijanie warstw melodycznych. W arii Noriny, w części A od 10. taktu, faktura akompaniamentu jest bardzo prosta i łagodna, zintegrowana z partią wokalną. Zastosowano arpeggiowane akordy toniczne, co sprawia, że melodia jest płynna i spokojna. To podkreśla cechy melodyczne i przygotowuje grunt pod całą arię. Przykład 5-3:

10 Norina

"Quel guar - do il ca - va - lie - re -"

Przykład 41 (5-3) Aria Noriny (takty 10-12)⁷²

⁷¹ Opera italiana <soprano>" Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano s.74-84

⁷² Opera italiana <soprano>" Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano s.74-84

Zmiany w stylu akompaniamentu oraz rytmiczne modyfikacje wzbogacają i ozdabiają niektóre frazy wokalne, co znacząco dodaje im barw. Wykonawczyni i akompaniament nieustannie zachowują relację głosu przewodniego i akompaniującego. Przykład 5-4 (takty 75-77)



Przykład 42 (5-4) Aria Noriny (takty 75-77)⁷³

W partii basowej występują naprzemiennie ósemkowe pauzy i oktawy, natomiast kantylena orkiestry imituje melodię partii wokalne, a oktawy wzmacniają akcenty na mocnych częściach taktu, nadając muzyce większą pewność i siłę, co odpowiada charakterystyce postaci, którą kompozytor pragnie przedstawić.

4.3.3.2 Elementy ekspresji wykonawczej arii

Aria *Quel guardo il cavaliere* jest prawdziwą perełką w koloraturowym repertuarze sopranów. Utwór ten cechuje się piękną melodią, wyraźnie zarysowanymi warstwami emocji oraz rytmiczną strukturą, która łączy w sobie liryzm i żywiołowość.

- **Zastosowanie ozdobników dźwiękowych**

- Zastosowanie przednutek

Donizetti cenił bogactwo prostej kantyleny, a także umiejętnie wykorzystywał konstrukcję melodii do przedstawienia postaci w dramacie. Kompozytor bardzo zręcznie dodał przed grupami rytmicznymi akcentowane ozdobniki, co wzbogaciło charakter melodii i zwiększyło wyrazistość muzyczną fragmentu, żywo ukazując postać głównej bohaterki jako osobę figlarną i pełną życia (takty 42-44). W tej arii znajduje się wiele fragmentów wykorzystujących ozdobniki, które w różnym stopniu wzbogacają znaczenie dzieła: Przykład 5-5:

⁷³ ibidem



Przykład 43 (5-5) Aria Noriny (tacts 41-45)⁷⁴

○ Sposób łączenia dużych interwałów

Kompozytor, aby podkreślić dramatyczność tego fragmentu, zastosował „quasi” *portamento*, jak pokazano w przykładzie 5-6, wzbogacając dramatyczny kontrast utworu, wypełniając duże interwały (przejście z wysokiej nuty do niskiej) biegnikami i nadając melodii bardziej śpiewny charakter, co zwiększa atrakcyjność kompozycji. Podczas śpiewania tych „portamentowych” przejść musimy cały czas utrzymywać wysoką pozycję, nie możemy pozwolić, by pozycja dźwięku spadła wraz z kierunkiem melodii. W trakcie śpiewania musimy kontrolować emocje oraz zachować wyrazistość dźwięku. Przykład 5-6:



Przykład 44 (5-6) Aria Noriny (25-27)⁷⁵

○ Stosowanie trylu

Tryl to rodzaj ozdobnika dźwiękowego, który polega na szybkim, naprzemiennym śpiewaniu dźwięku głównego i jego górnej sekundy. Kompozytor w taktach 114-120 wydłużył czas trwania trylu, aby lepiej wyrazić emocje i płynnie przejść do powtórzenia tematu. Takie rozwiązanie wzbogaca wykonanie, wypełnia środkową, część, czyniąc utwór bardziej złożonym i zwiększając przestrzeń dla ekspresji wokalne. Przykład 5-7.

⁷⁴ Opera italiana <soprano>" Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano s.74-84

⁷⁵ ibidem

Przykład 45 (5-7) Aria Noriny (takty 110-121)⁷⁶

o Zastosowanie triol

Wymienione poniżej fragmenty wykorzystują formę trioli, które zawsze zaczynają się od nieakcentowanej części taktu (takty 89-94). Przykład 5-8:

Przykład 46 (5-8) Aria Noriny (86-94)⁷⁷

⁷⁶ Opera italiana <soprano>" Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano s.74-84

⁷⁷ Opera italiana <soprano>" Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano s.74-84

Układ trójnutowych rytmów w ciągłości jest starannie zaprojektowanym efektem przez kompozytora, który ma na celu umożliwienie śpiewaczce swobodniejsze i bardziej efektowne wykonanie oraz interpretację. Te dwie sekcje triolowe pojawiają się dokładnie w miejscach, które stanowią zakończenie fragmentu z ozdobnikami oraz początek szybkiego tempa. Dlatego środkowa część jest przejściem między swobodą a zwartością, co dodatkowo wzbogaca doznania słuchowe widzów. Takie rozwiązanie nie tylko dodaje indywidualnego charakteru dramatycznym barwom utworu, ale również angażuje emocje widowni, pozostawiając trwałe wrażenie.

- o Koloraturowe kadencje

“Wokaliza to technika śpiewu bel canto, która dodaje precyzyjne ozdoby do wykonania. Partie wokaliz często wykorzystują długie frazy, szybkie przebiegi, kadencje, ozdobniki, co sprawia, że melodie utworów są bogate i piękne.”⁷⁸ W arii Noriny znajdujemy wspaniałe kadencje, wymagające wysokiego poziomu umiejętności wokalnych śpiewaczki, a więc: dobrej kontroli oddechu, dziewczęcego, delikatnego i lekkiego brzmienia głosu, dużej jego elastyczności, umiejętności śpiewania szybkich biegników wznoszących i opadających oraz zmiennej dynamik, aby przekazać gorące, radosne emocje.

Pierwsza z nich w sekcji B (takty 81-87), przykład 5-11.



Przykład 47 (5-11) Aria Noriny (takty 81-87)⁷⁹

⁷⁸Hu Shanshan: Studium techniki koloraturowej w utworach wokalnych Handla, Drama House, 2022, wydanie 29.

⁷⁹Opera italiana <soprano>" Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano s.74-84

W tym fragmencie pojawiają się dwa szybkie biegniki koloraturowe, składające się z dwóch kolejnych opadających gamek. Pierwsze biegniki zaczynają się od dźwięku *b* dwukreślnej i opadają do *f* w oktawie razkreślnej, drugie od *c* w oktawie trzykreślnej i do *a* razkreślnej. Oddają one zmiany emocji wewnętrznych Noriny, które można podkreślić gradacją dynamiki od *forte* do *piano* w każdej frazie. Pamiętajmy, aby zwracać uwagę na klarowność i selektywność każdego dźwięku.

Druga kadencja koloraturowa znajduje się w taktach 168-173 sekcji B, przykłady 5-12:

Przykład 48 (5-12) Aria Noriny (168-173)⁸⁰

To najdłuższa fraza koloraturowa w tej arii, a zarazem najtrudniejsza. Sprawdza ona umiejętność panowania śpiewaczki nad wysokimi dźwiękami. W tak długiej i gęstej melodii z szesnastkowymi nutami musi ona dobrze kontrolować oddech i stabilność pozycji głosu, aby jak najlepiej oddać istotę koloraturowego fragmentu.

Podsumowanie – czynniki wspomagające ekspresję wokalną;

1. Głębokie zrozumienie emocji utworu:
2. Zmiany dynamiki: Umiejętne stosowanie, w zależności od potrzeby, *crescendo* i *decrescendo* może podkreślić emocjonalne kulminacje frazy lub fragmentu utworu.

⁸⁰ Opera italiana <soprano>" Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano s.74-84

3. Ozdobniki dźwiękowe i skoki interwałowe: Odpowiednie użycie dźwięków dekoracyjnych, takich jak tryle czy portamento, w celu wzmocnienia dekoracyjnego efektu muzyki. Natomiast skoki interwałowe mogą służyć do wyrażania ekscytacji emocjonalnej.
4. Kontrola oddechu i płynność: odpowiednie rozłożenie oddechów, aby zapewnić piękno i spójność utworu.
5. Opanowanie mimiki i gry scenicznej wyrażającej emocje postaci, oraz w przypadku występu w spektaklu operowym interakcja z partnerami scenicznymi, aby lepiej oddać sens muzyki.

Poprzez kompleksowe zastosowanie tych technik sopran koloraturowy może wzbogacić muzyczną ekspresję arii, przekazując myśli i emocje Noriny. Jednocześnie te techniki wspomagają koloraturową sopranistkę w wzbogaceniu wykonania arii i w stworzeniu niezapomnianych muzycznych doznań wśród słuchaczy.

Rozdział 5. Giuseppe Verdi

5.1 Życie i twórczość

Giuseppe Verdi (1813-1901) urodził się w małej wiosce Roncole, w północnych Włoszech. Od najmłodszych lat przejawiał ogromną miłość do muzyki, śpiewał w chórze kościelnym na wsi i pobierał lekcje muzyki u miejscowego organisty. Potem kontynuował naukę w Bussetto u kompozytora maestro Ferdinando Provesi. Muzyczny talent Verdiego przyciągnął uwagę miejscowego miłośnika muzyki i przyszłego teścia Antonia Barbieri⁸¹, który stał się jego mecenasem. W wieku osiemnastu lat, po nieudanej próbie dostania się do Konserwatorium Muzycznego w Mediolanie, Verdi rozpoczął naukę teorii kompozycji u znanego kompozytora Vincenzo Lavigna, korepetytora z mediolańskiej La Scali⁸². To rozpoczęło jego profesjonalną drogę twórczości muzycznej.

W trakcie swojej kariery Verdi skomponował łącznie 26 oper. Początkowo jego dzieła powstawały na tle włoskiego ruchu wyzwolenczego, zmierzającego do zjednoczenia kraju i wyzwolenia północnych prowincji spod okupacji austriackiej. Opery, które w tym czasie tworzył, miały za temat walkę o wolność podbitych i uciśnionych ludów („Joanna d’Arc”, „Lombardczycy”, „Nabucco”, „Ernani”). Następne utwory to „Luiza Miller i „Makbet”, „Bal maskowy”, które są zapowiedzią kolejnych arcydzieł. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX wieku, czyli w środkowym okresie twórczości Verdiego, styl jego dzieł uległ znaczącej zmianie. Tematyka stopniowo przeszła od patriotyzmu i heroizmu do konfliktów ludzkich oraz rzeczywistości społecznej. Przykładem tego są dzieła: „Rigoletto”, „Il Trovatore” „Nieszpory Sycylijskie (w których widoczny jest wpływ wielkiej opery francuskiej) oraz „La Traviata”. W operach tych muzyczne kreacje postaci są silnie nacechowane romantyzmem, a warsztat ulega ciągłemu doskonaleniu. „Simona Boccanegra” oraz „Aida”, kończą ten okres twórczości operowej. W 1873-74 powstanie genialne Requiem,

⁸¹ Barbieri był zamożnym kupcem i miłośnikiem muzyki, prowadzącym dobrze prosperującą firmę zajmującą się produkcją wyrobów ślusarskich i maszyn. Interesował się muzyką i finansował studia muzyczne Verdiego. Później Verdi poślubił córkę Barbieriego, Margaritę Barbieri, co jeszcze bardziej zacieśniło więzi między ich rodzinami. Przez swoje wsparcie i pomoc finansową, Barbieri przyczynił się do rozwoju kariery muzycznej Verdiego, a także pośrednio wspierał rozkwit opery włoskiej.

⁸² Giuseppe Verdi - Encyklopedia Baidu

czczący pamięć poety Alessandra Manzoniego i przez kilka kolejnych lat wydaje się, że Verdi przeszedł na twórczą emeryturę. Jednak sędziwy kompozytor obdarował potomnych kolejnymi arcydziełami „Don Carlosem”, „Otellem” i jedyną w jego twórczości operą komiczną. W wieku 80 lat, na podstawie komedii Szekspira „Wesołe kumoszki z Windsoru”, powstał „Falstaff”.

W ciągu swojego długiego życia Verdi miał ogromny wpływ na rozwój opery w Zachodnim świecie. Nieobojętny na wpływy – czy to opery francuskiej, czy niemieckiej, pozostał sobie wierny, cały czas doskonaląc warsztat orkiestrowy, język harmoniczny, współgrający z dramatyzmem fabuły, którą czerpał z wybitnej literatury (Szekspir, Hugo, Schiller). Na bazie doskonałych tradycji charakterystycznych dla rodzimej opery, pełnej śpiewności i melodyjnej kantyleny, przeprowadził bezprecedensową reformę, tworząc opery nasycone dramatyzmem i włoskim narodowym realizmem.

5.2. Opera „Rigoletto”

„Rigoletto” to trzyaktowa opera, oparta na satyrycznej sztuce Victora Hugo „Król się bawi” (Le Roi s'amuse)⁸³. Została skomponowana w latach 1850-1851 i miała premierę 11 marca 1851 roku w Wenecji. Ze względu na swoją znakomitą konstrukcję pod względem muzycznym, jak i dramatycznym - wraz z „Il Trovatore” i „La Traviata” - uznawana jest za jedno z trzech największych dzieł Verdiego.

5.2.1 Tło powstania opery

Verdi, który poszukiwał do swych oper niebanalnej fabuły, zawsze interesował się twórczością Victora Hugo, która była pełna rewolucyjnych akcentów. Gdy otrzymał zamówienie z opery La Fenice w Wenecji, postanowił wziąć na warsztat dramat tego francuskiego pisarza zatytułowany „Król się bawi”, będący zajadłą satyrą dworu francuskiego i rozwiązłego trybu życia króla Franciszka I. Jednak libretto opracowane przez Francesca Piave⁸⁴ spotkało się z ostrym sprzeciwem cenzury austriackiej

⁸³ Fabuła „Le roi s'amuse” nawiązuje do autentycznej postaci z historii Francji – króla Franciszka I, opisując jego liczne wybryki i niemoralne zachowania na dworze arystokratycznym. Ta sztuka wzbudziła niezadowolenie władz ze względu na ostrą satyrę na życie arystokracji i polityczną korupcję. Uznano ją za zagrażającą ówczesnemu porządkowi politycznemu i społecznemu.

⁸⁴ Francesco Maria Piave (1810-1876), włoski librecista, znany głównie z współpracy z Giuseppe Verdim https://pl.wikipedia.org/wiki/Francesco_Maria_Piave (sierpień 2024)

(przypomnijmy, że Wenecja pozostawała pod wpływami monarchii Austro-Węgierskiej). Ostatecznie, po koniecznych przeróbkach doszło do premiery dzieła pod tytułem „Rigoletto”

5.2.2 Zarys fabuły

Akcja opery rozgrywa się w XVI-wiecznym włoskim mieście Mantua i jego okolicach.

Akt I

Księżę Mantui to pozbawiony skrupułów młody człowiek, żądny uciech i rozkoszy. Jego głównym zajęciem jest uwodzenie młodych dam, w czym sekunduje mu jego błazen, garbaty Rigoletto, znienawidzony, za to pomocnictwo i za swój cięty język, przez większość dworu. Hrabia Cerpano, którego żona wpadła w oko Księżciu, obrażany przez błazna pragnie się zemścić. Wraz z dworzanami planują porwać dla księcia domniemaną kochankę Rigoletta, podpatrzywszy, że błazen co wieczór podąża do domu młodej dziewczyny. Nie wiedzą, że to jego córka - Gilda, która wychodzi z domu tylko w niedzielę do kościoła, a którą ukrywa w obawie przed rozpustnym księciem. Rigoletto również nie wie, że Księżę przypadkiem wyszedł jego córkę zdążającą na mszę i że teraz zaczął się w okolicach jego domostwa. Rigoletto zaniepokojony jakimś hałasem opuszcza dom, co wykorzystuje Księżę, wchodząc do środka, przedstawiając się Gildzie jako biedny student i rozbudzając w niej miłość. Ona już wcześniej zauważyła tego młodzieńca w drodze do kościoła i jej serce zapłonęło do niego uczuciem (aria *Caro nome*). Księżę oczarowany jej wdziękiem opuszcza jej dom. Rigoletto tymczasem postanawia wrócić do córki. W drodze spotyka dworaków, którzy proszą go o pomoc w porwaniu nowej zdobyczy Księcia - hrabiny Cerpano, która mieszka w sąsiedztwie, na co on przystaje. Zawijają mu oczy, Rigoletto jest przekonany, że to maska, która ma uchronić go przed rozpoznaniem, a on sam przytrzymuje drabinę, po której wynoszą domniemaną Hrabinę, a w istocie Gildę. Gdy zrozumie podstęp dworaków, jest już za późno, z oddali słyszy tylko rozpaczliwy krzyk córki.

Akt II

Rigoletto, zgnębiony i pełen niepokoju, przybywa do pałacu, gdzie przekonuje się, że jego córka została zhańbiona przez Księcia. Nie bacząc na prośby Gildy poprzysięga mu zemstę.

Akt III

Rigoletto, z Gildą, przebraną za mężczyznę, przybywa do zajazdu bandyty Sparafucila.

Błazen przyprowadził tu swoją córkę, aby przekonała się jak niecną osobą jest jej ukochany. Księżę bowiem w oberży raczy się winem, zalecając się do siostry bandyty - Magdaleny. Rigoletto odprawia swą córkę do Werony, sam zaś dobija targu z bandytą, płacąc mu za zgładzenie Księcia. Ma zjawić się o północy po ciało zamordowanego. Gilda, zaślepiona miłością wraca jednak do zajazdu i przypadkiem podsłuchuje rozmowę rodzeństwa, w której zauroczona księciem Magdalena prosi, brata by nie zabijał śpiącego młodzieńca, upojonego winem i miłosną rozkoszą. Z oporami Sparafucilo godzi się na to, jeśli znajdzie się jakaś osoba w zamian. Gilda nie waha się, gotowa jest oddać swe życie w ofierze, puka więc do drzwi, podając się za zbłąkanego wędrowca i pada pod ciosem bandyty. Rigoletto o północy powraca po swój łup, gdy wnet, przerażony, słyszy wesolą piosenkę Księcia. Rozcina worek, w którym miało być ciało zamordowanego księcia i dostrzega gasnące życie Gildy, która ostatnim tchnieniem błaga ojca o wybaczenie.

5.2.3 Aria Gildy *Caro nome*

Aria *Caro nome* pochodzi z drugiej sceny pierwszego aktu, kiedy to Gilda, oczarowana osobą nieznajomego z upodobaniem powtarza jego imię, marząc o miłości.

Jej uczucia do księcia są czyste i głębokie. Z tęsknoty za nim, pełna młodzieńczej pasji i marzeń przeżywa ich spotkanie. Gilda wyraża swoje fantazje i nadzieje związane z osobą ukochanego, wierząc, że jest on tym jedynym wybrankiem, który może ofiarować jej szczęście. To właśnie głębokie uczucie Gildy doprowadza ją do tragicznej śmierci, co jednocześnie podkreśla ironię losu, w wyniku której Rigoletto ponosi konsekwencje swoich własnych działań.

5.2.3.1 Analiza struktury muzycznej i wykonawczej arii „Caro nome”

Struktura arii

Całą arię możemy podzielić na trzy części.

A	B	A'
(1-10)	a (11-27) a'(28-47) b (48-63)	(64-86)

Tabela 7. Struktura arii Gildy

Analiza wykonawcza

Sekcja A (takty 1-10) to rodzaj recytatywu, zaczynającego się trzytaktowym preludium orkiestrowym, po którym wchodzi głos wokalne: Gilda wymawia domniemane imię ukochanego *Gualtier Maldè*. Partia basowa orkiestry opiera się na akordach filarowych, podczas gdy partia górna to progresja arpeggiowana w kierunku wznoszącym (jak w przykładzie nutowym 6-1 (takty 1-5)). Gilda delikatnie śpiewa, jej głos jest łagodny, pełen marzeń o słodyczy i rozkoszy miłości. Oznaczenie tempa *Allegro assai moderato* w partyturze wskazuje na żywy i pogodny styl wykonania tego fragmentu, co odzwierciedla radosny nastrój głównej bohaterki. Wyraża również delikatne i nieśmiałe uczucia młodej dziewczyny, w której budzi się miłość.



Przykład 49 (6-1) Aria Gildy (takty 1-5)⁸⁵

Muzyczne oznaczenie *morendo* na końcu recytatywu, oznaczające śpiewanie coraz słabsze aż do stopniowego zanikania, wzmacnia połączenie między recytatywem a arią. Jednocześnie przygotowuje grunt pod narastające emocje Gildy związane z jej pragnieniem miłości i rosnącymi uczuciami do księcia, tworząc podbudowę do dalszego rozwoju emocjonalnego i wewnętrznego wzmocnienia jej głosu: Przykład 6-2:



Przykład 50 (6-2) Aria Gildy (takty 9-12)⁸⁶

⁸⁵ internet "IMSLP" <Rigoletto>. Milan: G. Ricordi, 1914. Plate 113960

⁸⁶ internet "IMSLP" <Rigoletto>. Milan: G. Ricordi, 1914. Plate 113960.

Część B (takty 11 – 63) to aria, podzielona na trzy części (*a, b, a'*). Wraz z falującymi emocjami Gildy, muzyka staje się coraz bardziej intensywna, tworząc najbardziej efektowną i olśniewającą część całej arii.

Część *a* (takty 11-27) w tempie *Allegro moderato* stanowi główną melodię arii, która utrzymana jest w tonacji E-dur. Jasne brzmienie tej tonacji oddaje rozświetlone serce Gildy wypełnione miłością. Cała kantylena jest żywa i radosna; kompozytor użył fraz składających się z ósemek i ósemkowych pauz, aby oddać zawstydzenie młodej dziewczyny, która po raz pierwszy doświadcza miłości. Gilda delikatnie woła imię ukochanego, wyrażając swoją tęsknotę za nim. Przykład 6-3 (takty 17-24)



Przykład 51 (6-3) Aria Gildy (takty 17-24)⁸⁷

Użycie ozdobników w postaci triol oraz koloraturowych pasaży sprawia, że emocje utworu stają się jeszcze bardziej intensywnie. Wydłużone nuty w koloraturowych frazach oddają wybuch i determinację uczuć Gildy w tym momencie: Przykład 6-4 (takty 29-32)



Przykład 52 (6-4) Aria Gildy (takty 29-32)⁸⁸

Część *b* (48-63) doprowadza arię do kulminacji. Skaczący rytm szesnastkowo-ósemkowy

⁸⁷ internet "IMSLP" <Rigoletto>. Milan: G. Ricordi, 1914. Plate 113960.

⁸⁸ ibidem.

oraz akompaniament z appoggiaturami podkreślają radosne uczucia Gildy, którą rozpiera miłość. Dzięki zwartemu rytmowi i pulsującej muzyce, nuty oddają radość i szczęście przepełniające jej serce. Koloraturowe pasaże, w których dźwięki przemieszczają się naprzemiennie w górę i w dół, wznoszą całą arię na najwyższy punkt emocjonalny.

Przykład 6-5 (takty 48-50)



Przykład 53 (6-5) Aria Gildy (takty 48-50)⁸⁹

W taktach 57–60 akompaniament i partia wokalna prowadzą dialog. Dwa takty powtarzających się opadających tercji, wykonane w żywym staccato, stanowią przygotowanie do drugiego koloraturowego fragmentu utworu. Przykład 6-6 (takty 57-60)



Przykład 54 (6-6) Aria Gildy (takty 57-60)⁹⁰

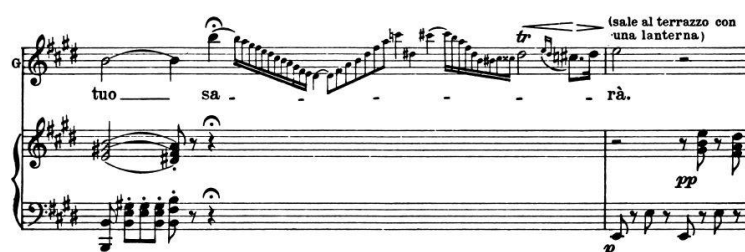
Ostatni koloraturowy fragment zawiera biegnące w górę i w dół gamki. Kulminacja

⁸⁹ internet "IMSLP" <Rigoletto>. Milan: G. Ricordi, 1914. Plate 113960.

⁹⁰ ibidem

rozpoczyna się w takcie 61 od skoku oktawowego z *h* w oktawie razkreślnej *do* *h* w dwukreślnej, po czym szybko przechodzi w zwartą opadające biegniki. Po krótkim zatrzymaniu na *dis* w oktawie razkreślnej melodia ponownie wznosi się do *cis* trzykreślnej, wykonując *staccata*, co podkreśla najwyższy stopień emocji. Ukazuje to tęsknotę Gildy za miłością i ukochanym. Zstępujące gamki koloraturowe wydają się oddawać jej żal z powodu odejścia ukochanego, a wznoszące – symbolizują determinację, by być z nim na zawsze oraz jej nadzieje i oczekiwania wobec miłości. Jest to jeden z najważniejszych momentów tej arii.

Przykład 6-7(takty 61-62)



Przykład 55 (6-7) Aria Gildy (takty 61-62)⁹¹

Trzecia część arii A' (takty 64-86) jest swobodnym powtórzeniem części A. Główna melodia rozbrzmiewa ponownie, a w tym momencie serce Gildy odzyskuje spokój. Delikatnie ponownie woła imię ukochanego, żywo oddając niewinność młodej dziewczyny oraz jej wspomnienia, marzenia i oczekiwania związane z miłością.

5.2.3.2 Elementy ekspresji wykonawczej

- **Kontrola głosu**

Kontrola głosu wymaga odpowiedniego zarządzania oddechem. Ilość wdychanego powietrza, jego utrzymanie i przepływ mają kluczowe znaczenie dla jakości dźwięku. Podczas śpiewania oddech powinien być płynny, jamy rezonansowe otwarte, krtąń odpowiednio obniżona i stabilna, co pozwala na uzyskanie pożądanego efektu dźwiękowego. W tej arii technika koloraturowa wymaga elastyczności i dobrego ułożenia oddechu, który powinien być zarazem dynamiczny i płynny.

⁹¹ internet "IMSLP" <Rigoletto>. Milan: G. Ricordi, 1914. Plate 113960.

Dobre podparcie oddechowe jest kluczowe dla techniki wykonawczej, nie tylko przy wykonywaniu karkołomnych ozdobników. Przykładowo w fragmencie początkowym i końcowym arii, gdzie bohaterka woła imię ukochanego, zdawałoby się, że na niewysokim *e* dwukreślnym, utrzymanie tego dźwięku przez dwa takty, nie powinno stanowić problemu, jednak jest dużym wyzwaniem dla stabilności oddechu i jego należytego podparcia.

LEVA
(entra nelle stanze, e la voce si perde a poco a poco)

MAR.
no - me, tuo - sa - rà. Gualtier Mal, del... Gualtier Mal.
Par fa - ta odangiol.
L'amante è quella di Ri-go.
L'amante è quella di Ri-go.

BOBBA
del...
Oh, quan.to è bel - la!
Oh, quan.to è bel - la!
Oh, quan.to è bel - la!
Oh, quan.to è bel - la!
letto! Oh, quan.to è bel - la!
letto! Oh, quan.to è bel - la!

CEP.
letto! Oh, quan.to è bel - la!
letto! Oh, quan.to è bel - la!

pppp

- **Ekspresja emociji**

W arii *Caro nome* głównym motywem emocjonalnym jest piękna i idealistyczna miłość młodej dziewczyny do ukochanego oraz jej marzenia o jej spełnieniu. Jednakże właśnie ta doskonałość Gildy mocno kontrastuje z podłością i brzydotą charakterów zarówno księcia jak

96

i Rigoletta, tworząc silne przeciwieństwo postaci. Ten kontrast ukrywa w sobie zapowiedź tragicznego losu Gildy. Im bardziej Gilda jest przedstawiana jako niewinna, słodka, jasna i czysta, tym bardziej słuchacze będą odczuwać dla niej współczucie, co prowadzi do silnej emocjonalnej więzi z odbiorcą.

- **Technika wokalna**

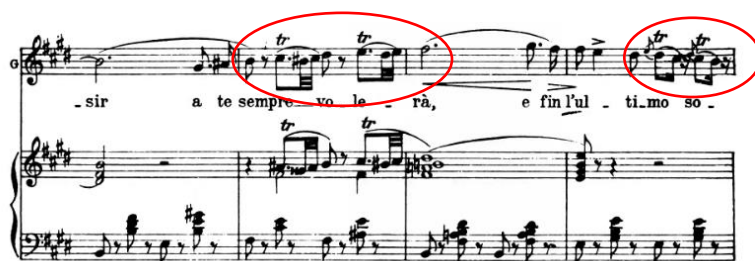
- 1. Skoki dźwięków**

Jest to ważny element techniki sopranu koloraturowego i często pojawia się w *Caro nome*. Skoki w wysokich rejestrach mogą przekazywać różne emocje poprzez gwałtowne zmiany wysokości dźwięku. W arii wysokie skoki tonalne odgrywają kluczową rolę w podkreślaniu kulminacji emocji i pasji goszczących w sercu Gildy. Dzięki nim można odczuć jej intensywne uczucia oraz młodzieńczy entuzjazm i marzenia o miłości.

- 2. Ozdobniki dźwiękowe**

Ozdobniki są charakterystycznym znakiem rozpoznawczym sopranu koloraturowego, wzbogacającym melodię. To właśnie dzięki nim aria staje się bardziej złożona i pełna wyrazu, pozwalając śpiewaczce na zaprezentowanie technicznej biegłości i artystycznej wrażliwości. W arii *Caro nome* ozdobniki nadają utworowi więcej subtelności i wyszukania, czyniąc śpiew bardziej ekspresyjnym. Dzięki nim melodia staje się bogatsza, a emocje Gildy są przedstawione z większą subtelnością i intensywnością.

Przykład 6-9 (takty 29-32)



Przykład 57 (6-9) Aria Gildy (takty 29-30)⁹³

⁹³ internet "IMSLP" <Rigoletto>. Milan: G. Ricordi, 1914. Plate 113960.

Te przednutki i tryle zwiększają złożoność melodii, ukazując jednocześnie stan psychiczny bohaterki. Pozwalają one również podkreślić muzyczną wrażliwość i technikę śpiewaczki, wzmacniając wyrazistość i głębię emocjonalną jej wykonania.

3. Diminuendo i crescendo

Crescendo i *diminuendo* to sposoby wyrażania dynamiki w muzyce, które podkreślają wzloty i opadanie emocji bohaterki. Dzięki nim kompozytor i wykonawczynie mogą stworzyć napięcie, dramatyzm lub spokój, nadając muzyce dodatkową warstwę wyrazu i głębi. Śpiewak poprzez stopniowe osłabianie dźwięku (*diminuendo*) stwarza efekt delikatności, a ta zmiana dynamiczna wzmacnia ekspresję emocjonalną śpiewu, subtelniej oddając wewnętrzne przeżycia postaci, a jednocześnie pozwalając na zaprezentowanie zdolności kontroli głosu przez wykonawczynię.

Szczegółowa analiza cech poszczególnych technik koloraturowych oraz wybranych przykładów pozwoli nam na lepsze zrozumienie ich zastosowania w arii oraz tego, jak wzbogacają one wykonanie, podkreślają emocje postaci Gildy oraz ukazują umiejętności i ekspresję śpiewaczki. Wykorzystanie tych technik daje wykonawczyniom możliwość zaprezentowania swojego talentu muzycznego, a także dodaje głębi emocjonalnej postaci i zwiększa wyrazistość muzyczną.

Podsumowując, aria ta dla wykonawczynie niesie ze sobą następujące walory:

1. Mistrzowska prezentacja techniki:

„Caro nome” to aria pełna koloraturowych technik, a wykonanie przez sopran koloraturowy polega na umiejętnym wkomponowaniu tych technik w muzykę. Duże skoki, tryle i ozdobniki wymagają od sopranów koloraturowych wysokiego poziomu w zakresie zmiany interwałów i kontroli głosu, co pozwala na ukazanie ich talentu muzycznego i elastyczności głosu. Umiejętne przedstawienie technik nie tylko zwiększa przyjemność wizualną i słuchową, ale także stanowi platformę dla sopranów koloraturowych do zaprezentowania swoich profesjonalnych umiejętności.

2. Przekazywanie głębokich emocji:

Aria ta jest kluczowym momentem emocjonalnej ekspresji bohaterki Gildy. Sopranistka

koloraturowa poprzez zmiany w głosie, przekaz emocji i podkreślanie elementów muzycznych, przekazuje wewnętrzny świat uczuć Gildy widzowi. *Tryle*, *diminuendo* i *crescendo* odgrywają kluczową rolę w przekazywaniu emocjonalnych wahań, pozwalając publiczności głęboko odczuć przemiany uczuć Gildy, od początkowego rozkwitu miłości po późniejsze emocjonalne zawirowania.

3. Wkład w kreację postaci:

Sopranistka poprzez interpretację wokalną ukazuje charakter i emocje Gildy. Technika koloraturowa, bogata ornamentyka podkreślają doznania młodej dziewczyny i złożoność jej wnętrza. Sopranistka koloraturowa poprzez swoje wykonanie może odmalować głębokie uczucia postaci, tworząc dla widzów trójwymiarowy i żywy obraz bohaterki.

4. Wyraz muzykalności:

Mistrzowski śpiew to nie tylko ekspresja emocji, lecz także wyraz muzykalności wykonawczynie. Poprzez zmianę barwy głosu, akcentowanie interwałów i kontrolę dźwięku przekazuje ona melodykę i strukturę harmoniczną arii, zanurzając publiczność w pięknie świata muzycznego kompozycji.

5. Przejaw osobowości artystycznej:

Każda wykonawczynie może zaprezentować swoją wyjątkową osobowość artystyczną śpiewając arię *Caro nome*. W oparciu o cechy swojego głosu, technikę wokalną, zrozumienie muzyki i bogactwo własnego świata emocjonalnego, może nadać tej arii unikatowy styl i charakter. Indywidualne wykonanie sprawia, że każda wersja wykonania może stać się odrębnym, niepowtarzalnym dziełem sztuki.

Podsumowanie

Zagadnienie interpretacji arii operowych przez sopranistki koloraturowe w operach włoskich kompozytorów XIX wieku jest obszarem badawczym niezwykle pojemnym i różnorodnym. Poprzez analizę dzieł kompozytorów, takich jak Rossini, Bellini, Donizetti i Verdi, możemy dostrzec, jak ważną rolę odgrywał sopranistki koloraturowe w operze. Ich arie charakteryzują się zarówno olśniewającą muzyką, jak i uczuciową głębią postaci przez nie kreowanych. Ich technika i wykonawstwo ściśle łączą muzykę z dramatem, przynosząc głębokie doświadczenie emocjonalne zarówno wykonawczyniom jak i słuchaczom.

Technika wokalna i cechy głosu sopranów koloraturowych dostarczają unikatowego sposobu wyrażania przeżyć i oddawania charakteru postaci. Wysokie umiejętności śpiewaczek, giętkość ich głosu i łatwość stosowania ozdobników nadają emocjom postaci dużą intensywność i zróżnicowanie. W arii potrafią poprzez modulację barwy głosu i zmiany dźwięku bezpośrednio przekazać wewnętrzne przeżycia postaci, co pozwala widzom głębiej zrozumieć rozterki i konflikty bohaterki. Ponadto każde wykonanie sceniczne wykracza także poza tradycyjne techniki muzyczne; język ciała oraz interakcje z innymi postaciami stanowią istotne elementy ekspresji. Występ wokalny w połączeniu z sztuką aktorską tworzą niezapomniane doświadczenie audiowizualne.

Różni kompozytorzy stosują odmienne techniki ekspresji muzycznej. Skrzący się humor Rossiniego, łagodne kantyleny Belliniego, pełne pasji melodie Donizettiego oraz emocje dramatyczne Verdiego oferują sopranistkom koloraturowym różnorodne możliwości wyrazu. Dlatego też dogłębne zrozumienie stylu i treści twórczości kompozytorów ma kluczowe znaczenie dla ujawnienia pełni możliwości wykonawczych sopranistek koloraturowych.

Do dzisiaj, mimo upływu czasu i zmieniających się preferencji estetycznych, sopranistki koloraturowe zajmują ważne miejsce w świecie śpiewu dzięki swojemu unikatowemu brzmieniu i technice. Wirtuozeria koloraturowa nie jest tylko kwestią historyczną, lecz także jest ściśle związana z muzyką i dramatyзмом dzieła operowego. Badania tego zagadnienia nie tylko pomagają lepiej zrozumieć kontekst kulturowy epoki, co wpływa na interpretację arii przez sopranistki koloraturowe, ale także pogłębia naszą wiedzę na temat różnorodności i

bogactwa muzycznej ekspresji w operze.

Kwestia interpretacji arii przez sopranistki koloraturowe w operach włoskich kompozytorów XIX wieku ma nie tylko wartość historyczną, ale także ma istotny wpływ na współczesne analizy muzykologiczne. Poprzez badania w tej dziedzinie możemy lepiej zrozumieć unikatową siłę emocjonalnego wyrazu, jaką sopran koloraturowy wnosi do muzyki operowej.

Podziękowania

Przede wszystkim pragnę wyrazić moje najgłębsze uznanie i wdzięczność mojej Promotorce, Pani Profesor Krystynie Jaźwińskiej. To dzięki jej starannemu przewodnictwu mogłam rozwijać się na ścieżce akademickiej w dziedzinie muzyki. Jej rygorystyczne podejście do nauki, głęboka wiedza i bezinteresowne poświęcenie przyniosły mi nieocenione korzyści nie tylko w sferze akademickiej, ale także jako cenne doświadczenie życiowe.

Jednocześnie chcę podziękować Uniwersytetowi Muzycznemu Fryderyka Chopina za stworzenie wspaniałej atmosfery akademickiej oraz za udostępnienie wysokiej jakości zasobów edukacyjnych. Tutaj miałam zaszczyt dyskutować o problemach muzykologicznych z wieloma wybitnymi nauczycielami i studentami, wspólnie się rozwijając.

Podczas pisania tej pracy otrzymałam również wiele pomocy od kolegów i przyjaciół. Szczególne podziękowania kieruję do Peng Wanga i Fei Liu za cenne rady i wsparcie podczas poprawiania i doskonalenia mojej pracy. Ponadto pragnę podziękować mojej rodzinie. To wasze ciche poświęcenie i bezinteresowne wsparcie pozwoliły mi na spokojne zaangażowanie się w badania naukowe.

Ponadto pragnę podziękować wszystkim, którzy okazali mi troskę i pomoc podczas mojego rozwoju i nauki. Wasze wsparcie i zachęta są źródłem mojej nieustannej motywacji do dalszego rozwoju.

Na koniec pragnę wyrazić serdeczne podziękowania wszystkim ekspertom uczestniczącym w recenzji i obronie tej pracy. Ich cenne uwagi i sugestie pozwolą mi głębiej zrozumieć moje braki i wskazały kierunek mojej przyszłej drogi naukowej.

Jeszcze raz dziękuję wszystkim, którzy udzielili mi pomocy i wsparcia. Będę dalej ciężko pracować, aby przyczynić się do rozwoju nauki o muzyce.

Spis przykładów nutowych

Przykłady nutowe pochodzą z następujących źródeł:

1. G. Rossini, aria Rozyny "Una voce poco fa" – Internet "IMSLP" <Il barbiere di Siviglia>. Milan: G. Ricordi, n.d.(ca.1920).
2. V. Bellini, aria Aminy "Ah. non credea mirarti" – album "Opera italiana <soprano>". Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano, s. 194-201
3. V. Bellini, aria Elviry "Qui la voce sua soave" – "IMSLP" <I puritani> Milan: G. Ricordi, n.d. Plate 100716.
4. G. Donizetti, aria Elviry "Regnava nel silenzio" – album "Opera italiana <soprano>". Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano, s.130-141
5. G. Donizetti, aria Noriny "Quel guardo il cavaliere" – album "Opera italiana <soprano>". Copyright ©2014 Casa Ricordi via B.Crespi, 19 -20159 Milano, s.74-84
6. G. Verdi, aria Gildy "Caro nome" – Internet "IMSLP" <Rigoletto>. Milan: G. Ricordi, 1914. Plate 113960.

Przykład 1. (1-1) Aria Rozyny (takty 1-5)	23
Przykład 2. (1-2) Aria Rozyny (takty 131-132)	24
Przykład 3. (1-3) Aria Rozyny (takty 35-37)	25
Przykład 4. (1-4) Aria Rozyny (takt 44).....	25
Przykład 5. (1-5) Aria Rozyny (takty 35-37)	26
Przykład 6 (1-6) Aria Rozyny (takty 89-81)	26
Przykład 7. (1-7) Aria Rozyny (takty 14-17)	28
Przykład 8. (1-8) Aria Rozyny (takty 57-59)	28
Przykład 9. (1-9) Aria Rozyny (takty 107-109)	31
Przykład 10. (1-10) Aria Rozyny (takty 25-27)	33
Przykład 11. (1-11) Aria Rozyny (takty 64-66).....	33
Przykład 12.(1-12) Aria Rozyny (takty 94-96)	33
Przykład 13. (2-1) Aria Aminy (takty 68-70).....	38
Przykład 14. (2-2) Aria Aminy (takty 71-76).....	39
Przykład 15. (2-3) Aria Aminy (takty 1-4).....	43
Przykład 16. (2-4) Aria Aminy (takty 5-15).....	43
Przykład 17. (2-5) Aria Aminy (takty 23-26).....	44
Przykład 18. (2-6) Aria Aminy (takty 37-42).....	45
Przykład 19. (2-7) Aria Aminy (takty 53-58).....	46
Przykład 20. (2-8) Aria Aminy (takty 110-115)	47

Przykład 21. (2-9) Aria Aminy (takty 4-10).....	48
Przykład 22 (2-10) Aria Aminy (takty 53-60).....	49
Przykład 23 (2-11) Aria Aminy (takty 4-8).....	50
Przykład 24. (2-12) Aria Aminy (takty 43-51).....	51
Przykład 25. (2-13) Aria Aminy (takty 102-105).....	51
Przykład 26 (3-1) Aria Elwiry (recytatyw)	58
Przykład 27 (3-2) Aria Elwiry (takty 8-13).....	59
Przykład 28. (3-3) Aria Elwiry (takty 43-47).....	59
Przykład 29. (3-4) Aria Elwiry (takty 18-20).....	60
Przykład 30. (3-5) Aria Elwiry (36-37).....	60
Przykład 31. (3-6) Aria Elwiry (takty 61-64).....	61
Przykład 32 (3-7) Aria Elwiry (65-70).....	62
Przykład 33 (Aria Elwiry (131-136)	63
Przykład 34 (4-1) Aria Łucji (takty 18-21)	70
Przykład 35 (4-2) Aria Łucji (takty 29-34)	71
Przykład 36 (4-3) Aria Łucji (takty 35-39)	71
Przykład 37 (4-3-) Aria Łucji (takty 35-39).....	72
Przykład 38 (4-4) Aria Łucji (takty 56-61)	73
Przykład 39 (5-1) Aria Noriny (takty 1-9)	80
Przykład 40 (5-2) Aria Noriny (takty 90-99)	81
Przykład 41 (5-3) Aria Noriny (takty 10-12)	81
Przykład 42 (5-4) Aria Noriny (takty 75-77)	82
Przykład 43 (5-5) Aria Noriny (takty 41-45)	83
Przykład 44 (5-6) Aria Noriny (25-27)	83
Przykład 45 (5-7) Aria Noriny (takty 110-121).....	84
Przykład 46 (5-8) Aria Noriny (86-94)	84
Przykład 47 (5-11) Aria Noriny (takty 81-87).....	85
Przykład 48 (5-12) Aria Noriny (168-173)	86
Przykład 49 (6-1) Aria Gildy (takty 1-5).....	92
Przykład 50 (6-2) Aria Gildy (takty 9-12).....	92
Przykład 51 (6-3) Aria Gildy (takty 17-24).....	93
Przykład 52 (6-4) Aria Gildy (takty 29-32).....	93
Przykład 53 (6-5) Aria Gildy (takty 48-50).....	94
Przykład 54 (6-6) Aria Gildy (takty 57-60).....	94
Przykład 55 (6-7) Aria Gildy (takty 61-62).....	95
Przykład 56 (6-8) Aria Gildy (takty 76-85).....	96
Przykład 57 (6-9) Aria Gildy (takty 29-30).....	97

Spis tabel

Tabela 1. Struktura arii Rozyny.....	23
Tabela 2. Struktura pierwszej części arii Aminy	42
Tabela 3. Struktura arii Elwiry	56
Tabela 4. Struktura arii Łucji.....	68
Tabela 5. Struktura I części arii Noriny.....	79
Tabela 6. Struktura II części arii Noriny	79
Tabela 7. Struktura arii Gildy.....	91

Bibliografia

Monografie i inne publikacje książkowe

1. Weaver, W. Złoty wiek opery włoskiej, 1995
2. David R. B. Kimbell: Opera włoska w XIX wieku, 1994
3. Jellinek, G. Donizetti - życie i praca, 1955
4. Ashbrook, William (1982). Donizetti and His Operas. Cambridge University Press. ISBN 0-521-23526-X.
5. Allitt, John Stewart (1991). Donizetti: in the light of Romanticism and the teaching of Johann Simon Mayr. Shaftesbury, Dorset: Element Books. ISBN 1-85230-074-2.
6. Z Anne Edwards: Maria Callas: An Intimate Biography, 1997
7. Bořivoja Srby: Edita Gruberova: A Portrait, 2004
8. Richard Osborne: The Operas of Donizetti – najwcześniejsza wersja ukazała się w 1990 roku.
9. Philip Gossett: Donizetti and His Operas – najwcześniejsza wersja ukazała się w 2014 roku.
10. Herbert Weinstock: Rossini, 1968
11. Pierre Beaumarchais: The Barber of Seville: A Comic Opera in Two Acts, dzieło oryginalne, 1775
12. Richard Osborne: Rossini: His Life and Works - biografia kompozytora opublikowana po raz pierwszy w 2007 roku.
13. Richard Osborne: Rossini's The Barber of Seville: A Study in Musical Comedic Construction, 1982
14. Berton Coffin, Coloratura, Lyric and Dramatic Soprano, tom 1, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1960
15. Richard Boldrey, Robert Caldwell, Werner Singer, Joan Wall, Roger Pines, Singer's Edition (Light Lyric Soprano): Operatic Arias - Light Lyric Soprano, Caldwell Publishing Company, 1992
16. Richard Boldrey, Guide to Operatic Roles and Arias, Caldwell Publishing Company, 1994

17. Apel, Willi (1968). *Harvard Dictionary of Music: Second Edition*. Belknap Press.
18. Coffin, Berton (1960). *Singer's Repertoire: Part I: coloratura, soprano, lyric soprano and dramatic soprano*. Scarecrow Press. ISBN 978-0-8108-45268. Rowman & Littlefield.
19. Piotr Kamiński – Tysiąc i jedna opera, PWM 2015, s. 55
20. Osborne, Charles. "Vincenzo Bellini." *The Opera Lover's Companion*, Yale University Press, 2004, pp. 11–27.
21. Stefan Śledziński (red.) - *Mała Encyklopedia Muzyki* Warszawa PWN 1968, s. 255
22. Osborne, Charles. "Gaetano Donizetti." *Towarzysz miłośnika opery*, Yale University Press, 2004, s. 101–122.
23. Elliott, Martha. "Włoski Bel Canto." *Śpiewanie w stylu: Przewodnik po praktykach wokalnych*, Yale University Press, 2006, s. 126–159.
24. d'Amico, Fedele i Giorgio Pestelli. „Gaetano Donizetti: Lucia Di Lammermoor (1835)”. *Forma Boska. Saggi Sull'opera Lirica e Sul Balletto: I, Sette e Ottocento. II, Novecento e Balletti*, pod redakcją Nicola Badolato i Lorenzo Bianconi, 1st ed., vol. 125, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 2012, s. 125–131.
25. Osborne, Charles. "Giuseppe Verdi." *Towarzysz miłośnika opery*, Yale University Press, 2004, s. 469–542.
26. d'Amico, Fedele i Giorgio Pestelli. „Giuseppe Verdi: Rigoletto (1851)”. *Forma Boska. Saggi Sull'opera Lirica e Sul Balletto: I, Sette e Ottocento. II, Novecento e Balletti*, pod redakcją Nicola Badolato i Lorenzo Bianconi, 1st ed., vol. 125, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 2012, s. 171–180.
27. Zicari, Massimo. „Rigoletto (1853)”. *Verdi w wiktoriańskim Londynie*, 1. wyd., Open Book Publishers, 2016, s. 113–126.
28. Petrobelli, Pierluigi i Roger Parker. "Verdi i Don Giovanni: Na scenie początkowej Rigoletto." *Muzyka w teatrze: Eseje o Verdim i innych kompozytorach*, Princeton University Press, 1994, s. 34-47.

Artykuł naukowe

1. Boldrey, Richard (1994). *Guide to Operatic Roles and Arias*. Caldwell Publishing.
2. Parr, Sean M. "Caroline Carvalho i dziewiętnastowieczna koloratura". *Cambridge Opera Journal*, tom 23, nr 1/2, 2011, s. 83-117.
3. Tomlinson, Gary. „Włoski romantyzm i włoska opera: esej w ich pokrewieństwach”. *Muzyka XIX wieku*, tom 10, nr 1, 1986, s. 43–60.
4. Gossett, Filip. "Gioachino Rossini i konwencje kompozycji." *Acta Musicologica*, tom 42, nr 1/2, 1970, s. 48–58.
5. Wagner i inni. "Wywiad między Wagnerem i Rossinim." *The Musical Times*, tom 48, nr 770, 1907, s. 229–231.
6. Gossett, Filip. "Rossini w Neapolu: Odzyskane niektóre poważne prace." *The Musical Quarterly*, tom 54, nr 3, 1968, s. 316–340.
7. Audette, Greg. "Tragi-Komedia: Studium w Rossini." *The Massachusetts Review*, tom 12, nr 2, 1971, s. 261–276.
8. Everist, Mark. "Lindoro w Lyonie: Le Barbier de Séville Rossiniego." *Acta Musicologica*, tom 64, nr 1, 1992, s. 50–85.
9. Tubeuf, André. "Rossini le plaisir, et ses travaux forces." *Revue Des Deux Mondes*, 1992, s. 151–159.
10. Tartak, Marvin. "Dwóch 'Barbieri.'" *Muzyka i litery*, tom 50, nr 4, 1969, s. 453–469.
11. John Stone. "Creative Malice - 'Il Barbiere' Revisited." *The Musical Times*, tom 133, nr 1788, 1992, s. 63–65.
12. Einstein, A., and A. H. F. S. "Vincenzo Bellini." *Music & Letters*, vol. 16, no. 4, 1935, pp. 325–332.
13. Rothstein, William. "Tonal Structures in Bellini." *Journal of Music Theory*, vol. 56, no. 2, 2012, pp. 225–283.
14. d'Amico, Fedele, and Giorgio Pestelli. "Vincenzo Bellini: I Puritani (1835)." *Forma Divina. Saggi Sull'opera Lirica e Sul Balletto: I, Sette e Ottocento. II, Novecento e Balletti*, edited by Nicola Badolato and Lorenzo Bianconi, 1st ed., vol. 125, Casa

- Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 2012, pp. 119–124.
15. De Thémynes, M. i Margaret Cecilia Cleveland. "Donizetti: Jego życie i dzieła." *Watson's Art Journal*, tom 8, nr 2, 1867, s. 17–18.
 16. Mantica, Candida Billie. "Od 'Lucie de Lammermoor' do 'L'Ange de Nisida', 1839-1840: Gaetano Donizetti w Théâtre de La Renaissance." *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap*, vol. 66, 2012, s. 167–179.
 17. Izzo, Francesco. „Gatunek w Don Pasquale Gaetano Donizettiego (1843)”. Śmiech między dwiema rewolucjami: Opera Buffa we Włoszech, 1831-1848, NED-New edition, Boydell & Brewer, 2013, s. 139–164.
 18. Pugliese, Romana Margherita. "Początki Cadenza 'Lucia Di Lammermoor'." *Cambridge Opera Journal*, tom 16, nr 1, 2004, s. 23-42.
 19. Mądra, Mary Ann. "Wyciszenie Lucii." *Cambridge Opera Journal*, tom 4, nr 2, 1992, s. 119–141.
 20. Św. John-Brenon, Algernon. "Giuseppe Verdi." *The Musical Quarterly*, tom 2, nr 1, 1916, s. 130–162.
 21. Gossett, Filip. "Giuseppe Verdi i włoskie Risorgimento." *Studia Musicologica*, vol. 52, nr 1/4, 2011, s. 241–257.
 22. Kerman, Józef. "Verdi i zguba kobiet." *Cambridge Opera Journal*, tom 18, nr 1, 2006, s. 21–31.
 23. Hudson, Elizabeth. "Gilda Uwiedziona: Nieopowiedziana opowieść." *Cambridge Opera Journal*, tom 4, nr 3, 1992, s. 229–251.

Rozprawy akademickie

1. Pu Peifang: Studium wokalne włoskiego sopranu koloraturowego w pierwszej połowie XIX wieku, Uniwersytet w Nanchang, 2017;22Hao Yuyan: Odkrywanie pieśni „Wiosenny balet” i jej wykonania, Konserwatorium w Tianjin, 2018;
2. Yin Dan: Analiza techniki wokalne sopranu koloraturowego w operach Mozarta na przykładzie opery „Die Zauberflöte”;

3. Song Tinglin: Analiza charakterystyki muzycznej i porównanie wokalne utworów na sopran koloraturowy „Ah, moje serce jest pełne radości” i „Wiosenny balet”, Yunnan University of the Arts, 2017;
4. Sun Ning: Różnica między lekkim sopranem koloraturowym a lirycznym sopranem koloraturowym, Konserwatorium Centralne;
5. Ma Xiao: Analiza charakterystyki wokalne włoskiego sopranu koloraturowego, Konserwatorium w Xi'an;
6. Liu Jing: Zastosowanie repertuaru w kształceniu sopranu koloraturowego, Uniwersytet Pedagogiczny Prowincji Shandong;
7. Wei Yijun: Pieśni artystyczne Shang Deyi a nauczanie sopranu koloraturowego, Uniwersytet Pedagogiczny Chin Północno Zachodnich, 2006;
8. Jian Jia: Utwór na sopran koloraturowy „Quella pace imploro” – analiza artystyczna i wykonawcza, Uniwersytet Pedagogiczny w Prowincji Jiangxi, 2017;
9. Cao Ruidi: Studium porównawcze chińskiej i zachodniej sztuki śpiewu sopranu koloraturowego, Uniwersytet Pedagogiczny w Prowincji Shaanxi;

Źródła internetowe

1. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Koloratura>
2. <https://sjp.pwn.pl/slowniki/koloratura> (sierpień 2024)
3. https://pl.wikipedia.org/wiki/Luigi_Arditi (czerwiec 2024)
4. <https://pl.wikipedia.org/wiki/> (sierpień 2024)
5. https://pl.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Paisiello (czerwiec 2024)
6. <https://pl.wikipedia.org> (sierpień 2024)
7. https://pl.wikipedia.org/wiki/Francesco_Maria_Piave (sierpień 2024)