

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki , dyscyplina: sztuki muzyczne

Wang Ziyi

Mezzosopran w operze Rossiniego

**- Charakterystyka różnych typów głosu mezzosopranowego
w operach *buffa* i *seria***

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
Prof. dr hab. Anny Radziejewskiej

Warszawa 2025

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

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

Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „...*Mezzosopran w operze Rossiniego--Charakterystyka różnych typów głosu mezzosopranowego w operach buffa i seria...*” 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.....

Abstrakt

Głos mezzosopranowy (Mezzosopran lub Alt) przeszedł długą i złożoną ewolucję w dziejach opery. Od epoki renesansu i rozkwitu muzyki polifonicznej po pierwszą połowę XIX wieku i okres romantyzmu, mezzosopran stopniowo przekształcał się z głosu harmonicznego w chórach w pełnoprawną kategorię solową opery. Proces ten odzwierciedlał rozwój techniki wokalne oraz ewolucję opery jako sztuki muzycznej.

W epoce Bel Canto, stanowiącej okres przejściowy między klasycyzmem a romantyzmem w pierwszej połowie XIX wieku, opera przeżywała dynamiczny rozwój i obfitowała w innowacyjne rozwiązania. Sztuka wokalna również uległa radykalnym przemianom.

Spośród kompozytorów tego okresu Gioacchino Rossini był jednym z nielicznych, którzy szczególnie upodobali sobie mezzosopran, zwłaszcza w odmianie koloraturowej. Tworzył liczne partie operowe o zróżnicowanym stylu i charakterze, zarówno w operach poważnych (opera seria), jak i komicznych (opera buffa). Partie mezzosopranowe w jego operach wymagały wszechstronnych umiejętności technicznych oraz wyrazistej interpretacji scenicznej, eksponując wyjątkowe możliwości tego głosu. Z tego względu mezzosopran w operach Rossiniego ma ogromne znaczenie dla badań nad rozwojem tego głosu w operze i zasługuje na szczegółową analizę.

Niniejsza praca składa się z wprowadzenia, dwóch części (każda zawiera sześć rozdziałów) oraz zakończenia. Pierwszy rozdział omawia cechy mezzosopranu oraz jego rozwój historyczny. Drugi rozdział analizuje technikę wokalną Rossiniego w kontekście XIX-wiecznych szkół śpiewu. Trzeci rozdział przedstawia podział oper Rossiniego na opery komiczne i poważne. Czwarty rozdział bada różne typy mezzosopranów wykorzystywane w operach Rossiniego (np. mezzosopran koloraturowy, kontralt). Piąty rozdział poświęcony jest szczegółowej analizie wybranych mezzosopranowych ról operowych pod względem charakterystyki postaci, wymagań wokalnych oraz interpretacji scenicznej. Analizie poddano trzy partie z oper komicznych: Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), Angelina (*La Cenerentola*), Isabella (*L'italiana in Algeri*), oraz dwie z oper poważnych: Tancredi (*Tancredi*) i Arsace (*Semiramide*). Szósty rozdział podsumowuje styl i cechy mezzosopranowych partii w operach Rossiniego.

Słowa kluczowe: Gioacchino Rossini, mezzosopran, mezzosopran koloraturowy, opera buffa, opera seria, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *L'italiana in Algeri*, *Tancredi*, *Semiramide*

Abstract

The evolution of the mezzo-soprano voice (Mezzosoprano or Alto) has been a long and complex journey throughout opera history. From the prevalence of polyphonic music during the early Renaissance to the operatic compositions of the early 19th-century Romantic period, the mezzo-soprano voice has undergone significant transformations in response to the shifting artistic trends of each era. During the Bel Canto period in the first half of the 19th century, which marked the transition from Classicism to Romanticism, opera flourished with remarkable vitality and a spirit of innovation. This dynamic era also brought about revolutionary changes in vocal artistry.

Among the composers of this period, Gioacchino Rossini was one of the few who demonstrated a particular affinity for the mezzo-soprano voice, especially the coloratura mezzo-soprano. He created numerous operatic protagonists with diverse styles and personalities, spanning both opera seria (serious opera) and opera buffa (comic opera). Through his works, the mezzo-soprano voice was explored to its fullest potential, both in terms of vocal technique and stage characterization, showcasing its brilliance and artistic appeal. Given the importance of Rossini's mezzo-soprano roles, their study holds significant academic value in understanding the evolution and stylistic characteristics of this vocal category.

This study is structured into an introduction, two main sections (each containing six chapters), and a conclusion. Chapter One examines the characteristics and historical development of the mezzo-soprano voice. Chapter Two discusses Rossini's vocal techniques in relation to selected 19th-century singing traditions. Chapter Three provides a detailed classification of Rossini's operas, distinguishing between his comic and serious works. Chapter Four explores the different types of mezzo-sopranos used in Rossini's operas (e.g., Mezzosoprano, Contralto). Chapter Five presents a comprehensive analysis of selected mezzo-soprano roles, focusing on character portrayal, vocal techniques, and stage interpretation. The study includes three opera buffa roles—Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), Angelina (*La Cenerentola*), and Isabella (*L'italiana in Algeri*)—and two opera seria roles—Tancredi (*Tancredi*) and Arsace (*Semiramide*). Chapter Six summarizes the stylistic and technical characteristics of Rossini's mezzo-soprano roles.

Keywords: Gioacchino Rossini, mezzo-soprano, coloratura mezzo-soprano, opera buffa, opera seria, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *L'italiana in Algeri*, *Tancredi*, *Semiramide*

Spis treści

Abstrakt	3
Abstract	4
Wstęp	9
I. Przyczyny tematu i podstawy badań.....	9
1. Przyczyny wyboru tematu.....	9
2. Podstawy badań.....	9
II. Cel i znaczenie badań.....	10
1. Cel badań.....	10
2. Znaczenie badań.....	11
III. Stan badań w Chinach i poza Chinami.....	12
1. Stan badań w Chinach.....	12
2. Stan badań poza Chinami.....	15
IV. Metody badawcze i ich innowacyjność.....	18
1. Metody badawcze.....	18
2. Innowacyjność.....	19
3. Streszczenie treści pracy.....	19
Część 1 Kontekst	23
Rozdział I. Mezzosopran – Charakterystyka głosu i jego rozwój historyczny	23
1.1 Definicja.....	23
1.2 Typy mezzosopranu.....	25
1.3 Rozwój mezzosopranu na przestrzeni wieków.....	28
1.3.1 Ewolucja cech charakterystycznych postaci mezzosopranowych.....	28
1.3.2 Przedstawienie różnych okresów rozwoju mezzosopranu na podstawie wybranych utworów.....	33
Rozdział II. Metody śpiewu G. Rossiniego wobec wybranych szkół wokalnych XIX wieku	36
2.1 Cechy metody wokalne Rossiniego.....	36
2.1.1 Funkcjonalne zastosowanie ćwiczeń wokalnych Rossiniego.....	36
i. Rola ćwiczeń wokalnych Rossiniego w rozwijaniu techniki wokalne.....	39
ii. Rola ćwiczeń wokalnych Rossiniego w przechodzeniu od ćwiczeń głosowych do wykonywania całych utworów.....	44
2.2 Wybrane włoskie szkoły wokalne XIX wieku.....	46
2.2.1 Teoria <i>coup de glotte</i> Garcii.....	47
2.2.2 Tradycyjna metoda nauczania Lampertiego.....	50
2.2.3 Technika „krycia dźwięków” Dupreza a technika „śpiewu na maskę” Jeana de Reszke.....	52
2.3 Zasady śpiewu i metody ćwiczenia.....	55

2.3.1 Zasady śpiewu	55
2.3.2 Metody ćwiczeń	58
Rozdział III. Gioacchino Rossini i jego opery	61
3.1 Życiorys G. Rossiniego	61
3.2 Cechy charakterystyczne opery seria i opery buffa	64
3.3 Opery seria i opery komiczne Gioacchino Rossiniego	67
3.3.1 Ogólna charakterystyka oper seria i oper komicznych Rossiniego	67
3.3.2 Wspólne cechy oper seria i oper komicznych Rossiniego	73
Część 2 Analiza	75
Rozdział IV. Mezzosopran w operach G. Rossiniego	75
4.1 Typy mezzosopranu i zestawienie ról	75
4.1.1 Rola Rossiniego w rozwoju mezzosopranu koloraturowego	75
4.1.2 Zestawienie ról mezzosopranowych w operach Rossiniego	77
4.2 Opera Rossiniego z mezzosopranem w roli głównej	79
4.2.1 Wspólne cechy kontraltu i mezzosopranu w operach Rossiniego	79
4.2.2 Znaczenie kontraltu w operach Rossiniego	81
Rozdział V. Analiza różnych typów mezzosopranów w pięciu wybranych operach G. Rossiniego ...	84
5.1 „ <i>Semiramide</i> ”	84
5.1.1 Podstawowe informacje o operze	84
5.1.2 Tło powstania	84
5.1.3 Postacie libretta	86
5.1.4 Charakterystyka postaci Arsace	87
5.1.5 Przegląd partii Arsace	88
5.1.6 Analiza wybranych fragmentów	89
i. Kształtowanie obrazu muzycznego postaci w procesie śpiewania – na podstawie partii Arsace w duecie „ <i>Serbami ognor</i> ” z I aktu	89
(i). Układ tekstu	90
(ii). Struktura utworu	91
(iii). Charakterystyka rytmu i melodii oraz techniki koloraturowe	94
ii. Charakterystyka Arsace w oparciu o arię „ <i>In si barbara</i> ”	98
(i). Układ tekstu	98
(ii). Struktura utworu	100
(iii). Charakterystyka rytmu i melodii oraz techniki koloraturowe	101
5.2 „ <i>Kopciuszek</i> ”	111
5.2.1. Podstawowe informacje o operze	111
5.2.2 Tło powstania	111
5.2.3 Postacie libretta	113

5.2.4 Charakterystyka postaci Angeliny	114
5.2.5 Przegląd partii Angeliny	115
5.2.6 Analiza wybranych fragmentów	117
i. Analiza muzyczna i wykonawcza na podstawie arii <i>“Nac’qui all’ affanno”</i>	117
(i). Układ tekstu	117
(ii). Struktura utworu	118
(iii). Charakterystyka rytmu i melodii oraz techniki koloraturowe	119
5.3 „Włoszka w Algierze”	127
5.3.1 Podstawowe informacje o operze	127
5.3.2 Tło powstania	127
5.3.3 Postacie libretta	128
5.3.4 Cechy charakterystyczne postaci Izabeli	129
5.3.5 Przegląd partii Izabeli	131
5.3.6 Analiza wybranych fragmentów	132
i. Analiza muzyczna i wykonawcza na podstawie arii Isabelli „ <i>Cruda sorte</i> ”	132
(i). Układ tekstu	132
(ii). Struktura utworu	134
(iii). Charakterystyka rytmu i melodii oraz techniki koloraturowe	135
5.4 „Cyrulik sewilski”	141
5.4.1 Podstawowe informacje o operze	141
5.4.2 Tło powstania	141
5.4.3 Postacie libretta	143
5.4.4 Charakterystyka postaci Rozyny	144
5.4.5 Przegląd partii Rosiny	146
5.4.6 Analiza wybranych fragmentów	147
i. Analiza muzyczna i wykonawcza partii Rozyny na podstawie arii „ <i>Una voce poco fa</i> ”	147
(i). Układ tekstu	147
(ii). Struktura utworu	148
(iii). Charakterystyka rytmu i melodii oraz techniki koloraturowe	149
5.5 „Tankred”	158
5.5.1 Podstawowe informacje o operze	158
5.5.2 Tło powstania	158
5.5.3 Postacie libretta	160
5.5.4 Cechy charakterologiczne Tankreda	161
5.5.5 Przegląd partii Tankreda	162
5.4.6 Analiza wybranych fragmentów	164

i. Analiza muzyczna i wykonawcza arii Tankreda „ <i>O patria...Di tanti palpiti</i> ”	164
(i). Układ tekstu	164
(ii). Struktura utworu	166
(iii). Charakterystyka rytmu i melodii oraz techniki koloraturowe	167
ii. Analiza muzyczna i wykonawcza ronda Tankreda „ <i>Dove son io...Perché turbar la calma</i> ”	173
(i). Układ tekstu	174
(ii). Struktura utworu	176
(iii). Charakterystyka rytmu i melodii oraz techniki koloraturowe	177
Rozdział VI. Styl i cechy charakterystyczne mezzosopranu w operach G. Rossiniego	186
6.1 Różnice w mezzosopranowych partiach u Rossiniego z perspektywy stylu gatunkowego i układu poszczególnych fragmentów opery	186
6.1.1 Skala głosu a charakterystyka partii wokalnych	186
6.1.2 Liczba i rozmieszczenie partii wokalnych	187
6.1.3 Wzajemny wpływ techniki wokalne i stylu muzycznego	189
6.2 Cechy charakterystyczne dla mezzosopranu Rossiniego w oparciu o techniki śpiewu	193
6.2.1 Wspólne cechy mezzosopranów Rossiniego w operze seria i opera buffa	193
6.2.2 Rozwój i ewolucja roli mezzosopranu w operach Rossiniego	196
Zakończenie	199
Bibliografia	201

Wstęp

I. Przyczyny tematu i podstawy badań

1. Przyczyny wyboru tematu

Podczas studiów w UMFC w Warszawie, Autorka odkryła, że repertuar rossiniowski znakomicie wpływa na rozwój jej techniki wokalne. Praca nad ariami, a później również ensemblami i całymi partiami operowymi już po zakończeniu studiów(szczególnie praca nad partią Tankreda) jeszcze pogłębiły to doznanie i skłoniły Autorkę do zapoznania się zarówno ze szkołą wokalną Gioacchino Rossiniego jak i szczegółami dotyczącymi życia i twórczości kompozytora. Rossini niezaprzeczalnie doceniał głos mezzosopranowy, był chyba jedynym kompozytorem po epoce baroku, który tyle napisał dla mezzosopranu i który tak dobrze znał specyfikę tego głosu. Dla Autorki temat mezzosopranu w operach Rossiniego był naturalnym wyborem, który mógł pogłębić jej wiedzę i świadomość artystyczną. Biorąc pod uwagę jak skromna ciągle jest ilość źródeł w Chinach (kraju ojczystym Autorki), tym bardziej jej praca może być przydatna dla adeptów sztuki wokalne zarówno w Chinach , jak i w Polsce. Ponieważ opery Rossiniego odgrywają ważną rolę w historii opery światowej, postanowiła ona zgłębić tematykę występujących tam różnych typów ról mezzosopranowych. Ma przy tym nadzieję, że pisząc swoją rozprawę doktorską, będzie mogła bardziej systematycznie i głębiej zrozumieć charakterystykę stylistyczną mezzosopranu Rossiniego oraz wymagania techniczne mezzosopranu koloraturowego, tak aby móc w przyszłości lepiej wykonywać partie mezzosopranowe w operach tego kompozytora i doskonalić swoje zdolności w zakresie kreacji charakterologicznej postaci.

2. Podstawy badań

Zgodnie z klasyfikacją niemieckiego systemu wokálnego, opracowanego przez Rudolfa Kloibera, w którym rodzaje głosu nazywane są mianem Fachu, możemy spotkać takie określenie głosu: „*Fach odnosi się do zawodu lub kategorii w języku niemieckim. W świecie opery Fach ma większe znaczenie. Przede wszystkim dotyczy to wyodrębniania w operze rodzajów czy kategorii brzmieniowych, nie tylko sopranowego, mezzosopranowego, tenorowego i basowego, ale także różnych typów tych głosów*”.¹

¹ McGinnis Pearl Teadon. *Przewodnik po karierze śpiewaków operowych - Zrozumienie europejskiego systemu Fach*. The Scarecrow Press, INC. 2010, s. 2

Zgodnie z podziałem głosów w niemieckim systemie Fach „*mezzosopran dzieli się na trzy kategorie: mezzosopran koloraturowy, mezzosopran liryczny, mezzosopran dramatyczny, oraz dwa rodzaje altu dramatycznego: kontralt dramatyczny i kontralt niski*”².

Mezzosopran koloraturowy, stanowi typ głosu, obejmujący najszerszy zakres mezzosopranowych ról w operze. Już w okresie klasycznym i romantycznym, a nawet wcześniej, w baroku, odnaleźć możemy ogromne bogactwo takich ról. Przykładami tu mogą być Rinaldo z opery „*Rinaldo*”, czy Ariodante z opery „*Ariodante*” Händla. Choć w okresie baroku role te stworzono dla kastratów, to jednak po zakazaniu kastracji i stopniowym zniknięciu kastratów ze sceny operowej, w późniejszym czasie wykonywane były one przez mezzosopranistki. Wśród podobnych ról wymienić można jeszcze Sekstusa z opery „*La Clemenza di Tito*” Mozarta, Izabellę z opery „*L'Italiana in Algeri*”, Angelinę z opery „*La Cenerentola*” i Rozynę z opery „*Il Barbiere di Siviglia*” Rossiniego. W wymienionych operach, oprócz wielu inteligentnych i zabawnych postaci kobiecych, występują również poważne i urocze postacie młodych mężczyzn. Charakterystyka mezzosopranu koloraturowego pozwala na kreację postaci nie tylko poprzez skomplikowane partie koloraturowe ról kobiecych w wysokich rejestrach, w tym liczne figuracje dodane do melodii głównej, nadające jej lekkości, elastyczności i subtelności. Dzięki swoim możliwościom ekspresyjnym postaci zabawnych i żywych, wesołych i sprzecznych emocjonalnie, mezzosopran taki może również z powodzeniem dokonywać interpretacji postaci męskich w rolach en travesti, kreując sceniczne wizerunki przystojnych młodzieńców lub heroicznych wojowników, na co w pełni pozwala mu charakterystyka głosowa.

II. Cel i znaczenie badań

1. Cel badań

Rossini był wielkim mistrzem opery, ewenementem w jej historii, a swoją twórczością wniósł znaczący wkład w rozwój mezzosopranu. To on właśnie nadał partiom mezzosopranu koloraturowego pozycję partii głównych, toteż studia partii mezzosopranowych w jego twórczości mają ogromne znaczenie poznawcze. Ze względu na szczególne warunki głosowe, mezzosopran jest w Chinach stosunkowo rzadkim rodzajem głosu w porównaniu z sopranem, toteż literatura na ten temat jest również stosunkowo uboga.

² Xin Zhou, *Opera Companion-Mezzo sopranos and Altos in the Fach system*, 1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House, <http://www.cnki.net>, s.71

Autorka ma nadzieję, że poprzez badanie różnych cech wokalnych mezzosopranów w operach Rossiniego, analizę techniki wykonawczej oraz kreację ról, uda jej się pogłębić wiedzę na temat partii mezzosopranowych, lepiej zrozumieć dzieła Rossiniego, podnieść poziom artystycznej ekspresji w interpretacji operowych postaci, a także odkryć ich głębszą wartość naukową.

2. Znaczenie badań

Wartość teoretyczna: Analiza materiałów nutowych, nagrań wideo z wykonaniami śpiewaków oraz obszernej literatury pozwoliła autorce zidentyfikować istotną lukę badawczą w obszarze literatury dotyczącej mezzosopranów. Praca ta ma na celu ukazanie specyfiki rozwoju mezzosopranu u Rossiniego, jego nowatorskich koncepcji kompozytorskich oraz technicznych innowacji w zakresie opery romantycznej. Dzięki tej analizie możliwe jest dokładniejsze zrozumienie specyfiki wczesnoromantycznej opery oraz głębsza interpretacja ról mezzosopranowych, co wnosi istotne nowe perspektywy do badań nad operą tego okresu. Ponadto, praca definiuje znaczenie mezzosopranu Rossiniego w historii muzyki, ze szczególnym uwzględnieniem jego roli w operze oraz wpływu na późniejszych kompozytorów. Wykorzystanie interdyscyplinarnego podejścia, obejmującego analizę struktury muzycznej, wymagań scenicznych oraz charakterystyki wokalne, umożliwi wskazanie kluczowych aspektów wykonawczych, które pomogą w interpretacji dzieł Rossiniego. Autorka ma nadzieję, że badanie to nie tylko przyczyni się do rozwoju jej osobistych kompetencji wokalnych, ale także pozwoli na precyzyjną interpretację postaci scenicznych. Dodatkowo, praca ta dostarcza podstaw teoretycznych dla innych wykonawców, umożliwiając im bardziej świadome podejście do kształtowania wizerunków scenicznych i muzycznej interpretacji.

Wartość praktyczna: W kontekście obecnej świadomości rynku operowego w Chinach, badanie ról mezzosopranowych w operach Rossiniego może wzbogacić wiedzę branżową na temat techniki koloraturowej w śpiewie mezzosopranowym oraz teorii z nią związanej. Pozwala to na lepsze opanowanie kreacji postaci, głębsze zrozumienie dzieł operowych oraz bardziej precyzyjne oddanie emocjonalnych niuansów bohaterów. Jednocześnie umożliwia wierniejsze wyrażenie muzyki zgodnie z pierwotnymi założeniami twórczymi opery. Autorka ma również nadzieję, że niniejsza praca przyczyni się do zmiany stereotypowego postrzegania mezzosopranu na scenie operowej, prowadząc do bardziej zróżnicowanego doboru ról mezzosopranowych we współczesnych kompozycjach operowych. Dzięki temu wizerunek

mezzosopranu w świadomości publicznej stanie się bogatszy, a jego możliwości interpretacyjne zostaną w pełni ukazane, podkreślając wszechstronność tego głosu.

III. Stan badań w Chinach i poza Chinami

1. Stan badań w Chinach

Autorka korzystała z chińskich baz danych China National Knowledge Infrastructure (CNKI), WanFang Data, Cqvip oraz dostępnych publikacji książkowych, jednak nie znalazła zbyt wielu prac, które omawiałyby wyłącznie mezzosopran w operach Rossiniego. Zgromadzone materiały dotyczące mezzosopranów Rossiniego obejmują:

1. Monografia autorstwa Zou Jianping, Shi Guoxian (1997) pt. *Rossini*, Wydawnictwo Dongfang³

2. Monografia autorstwa Qian Yuan, Lin Hua (2003) pt. *Wprowadzenie do opery*, Shanghai Music Publishing House⁴

3. Monografia autorstwa Shang Jiexiang (2005) pt. *Historia rozwoju europejskiego śpiewu solowego*, Hua Yue Publishing House⁵

4. Monografia autorstwa Zou Benchu (2000) pt. *Nauka śpiewu*, People's Music Publishing House⁶

5. Praca magisterska autorstwa Xu Yang (2008) pt. *On singing style of three of Rossini's Coloratura Mezzo-soprano arias*, North-east Normal University⁷, Niniejsza praca skupia się na zbadaniu stylu wykonawczego trzech mezzosopranowych arii koloraturowych: *Una voce poco fa*, *Cruda sorte* oraz *Di tanti palpiti*. Poprzez przedstawienie życia i twórczości Rossiniego, dokonano analizy jego stylu muzycznego oraz koncepcji kompozytorskich. Na podstawie analizy trzech arii (obejmujących ich operowe cechy, kontekst powstania, sposób kształtowania postaci oraz treść libretta) przeprowadzono analizę muzycznych i

³ Zou Jianping, Shi Guoxian (1997), *Rossini*, Wydawnictwo Dongfang.

⁴ Qian Yuan, Lin Hua (2003), *Wprowadzenie do opery*, Shanghai Music Publishing House, kwiecień 2003.

⁵ Shang Jiexiang (2005), *Historia rozwoju europejskiego śpiewu solowego*, Hua Yue Publishing House, maj 2005.

⁶ Zou Benchu (2000), *Nauka śpiewu*, People's Music Publishing House.

⁷ Xu Yang (2008), *Studium stylu śpiewania trzech arii mezzosopranowych koloraturowych Rossiniego*, Northeast Normal University

Xu Yang (2008), *On singing style of three of Rossini's Coloratura Mezzo-soprano arias*, North-east Normal University

wykonawczych aspektów tych koloraturowych arii mezzosopranowych. Badanie obejmuje charakterystykę melodyki fragmentów koloraturowych, specyfikę interpretacji wybitnych wykonawców oraz ich styl wykonawczy. Praca ta dostarcza podstaw teoretycznych do zastosowania tych analiz w praktyce wokalne, wspierając rozwój umiejętności śpiewaczych i pogłębienie zrozumienia repertuaru operowego.

6. Praca magisterska autorstwa Sun Shuang (2012) pt. *Study on the Coloratura Technique of Mezzo Soprano*, Jilin College of Arts ⁸, Niniejsza praca systematycznie analizuje i omawia rozwój mezzosopranu, kształtowanie jego wizerunku w operze, podstawowe techniki wokalne oraz trudności związane z treningiem koloraturowym. Na przykładzie dwóch arii mezzosopranowych oraz jednego utworu ansamblowego przeprowadzona została szczegółowa analiza, ukazująca, w jaki sposób mezzosopran może efektywnie opanować technikę koloraturową, doskonaląc swoje umiejętności wokalne i interpretacyjne.

7. Praca magisterska autorstwa Wang Li (2009) pt. *The Mezzo-soprano of Rossini's Opera buffa Take three Opera buffas of Rossini for Example*, Henan University ⁹, Niniejsza praca skupia się na trzech najbardziej reprezentatywnych operach komicznych Rossiniego: *Cyrulik sewilski*, *Kopciuszek* oraz *Włoszka w Algierze*. Autorka przeprowadziła w niej szczegółowe badania dotyczące obrazu mezzosopranu w tych dziełach, uwzględniając zmiany postaci, ich charakterystykę, aspekty sceniczne oraz partie wokalne. Praca stanowi kompleksowe podsumowanie tych zagadnień, wzbogacając wiedzę o mezzosopranie w operach Rossiniego.

8. Praca magisterska autorstwa Guo Zixuan (2019), pt. *A Brief Analysis of the Characterization of Mezzo-Soprano in Rossini's Operas*, Xian Conservatory of Music ¹⁰ Niniejsza praca skupia się na dwóch mezzosopranowych rolach z oper komicznych Rossiniego: Rozynie (*Cyrulik sewilski*) oraz Angelinie (*Kopciuszek*). Analiza przeprowadzona jest głównie metodą porównawczą, koncentrując się na tych klasycznych postaciach

⁸ Sun Shuang (2012), *Badania nad technikami koloraturowymi mezzosopranu*, Jilin College of the Arts

Sun Shuang (2012), *Study on the Coloratura Technique of Mezzo Soprano*, Jilin College of Arts

⁹ Wang Li (2009), *Mezzosopran w operach Rossiniego: na przykładzie trzech oper komicznych Rossiniego*, Uniwersytet Henan

Wang Li(2009), *The Mezzo-soprano of Rossini's Opera buffa Take three Opera buffas of Rossini for Example*, Henan University

¹⁰ Guo Zixuan (2019), *Krótką analiza charakterystyki mezzosopranu w operach Rossiniego*, Konserwatorium Muzyczne w Xi'an, praca magisterska.

Guo Zixuan (2019), *A Brief Analysis of the Characterization of Mezzo-Soprano in Rossini's Operas*, Xian Conservatory of Music, MA thesis.

mezzosopranowych. Praca rozwija temat w trzech poziomach analizy, omawiając podobieństwa i różnice w kreowaniu ich wizerunków scenicznych. Ponadto, podkreślono znaczenie analizy kształtowania postaci jako podstawy dla interpretacji operowej oraz znaczenie śpiewu operowego w procesie budowania wizerunku scenicznego postaci.

9. Praca magisterska autorstwa Wang Yutong (2022), *Analysis of Coloratura Mezzo-Soprano Singing in Rossini's Operas*, Hebei University of Economics and Business¹¹ Autorka wybrała jako przykłady cztery opery Rossiniego napisane dla mezzosopranu koloraturowego: dwie opery poważne *Tankred* i *Semiramida*, oraz dwie opery komiczne *Cyrulik sewilski* i *Kopciuszek*. W pracy przeprowadzono analizę znanych arii z tych oper, koncentrując się na ich formie muzycznej, kluczowych aspektach techniki wokalne oraz kształtowaniu postaci. Dodatkowo, praca bada interpretacje tych dzieł przez kilka światowej sławy mezzosopranów koloraturowych, a następnie odnosi to do obecnego stanu rozwoju mezzosopranu w Chinach i na tej podstawie formułuje wnioski dotyczące inspiracji, jakie twórczość Rossiniego może przynieść w kwestii rozwoju repertuaru i wykonawstwa chińskich mezzosopranów.

10. Artykuł Wang Li pt. *The Change of the Role Status of the Mezzo-Soprano in Rossini's Comic Operas*, Big Stage 2013-04-20¹²

11. Artykuł Wang Li pt. *Analysis of the Coloratura Mezzo-soprano Singing in Rossini's Comic Operas*, Big Stage 2013-01-20¹³

12. Artykuł Wang Li pt. *Analysis of the Stage Image of Mezzo-Soprano in Rossini's Comic Operas*, Jiannan Literature <Classics Teaching Garden> 2012-06-25¹⁴

¹¹ Wang Yutong (2022), *Analiza śpiewu koloraturowego mezzosopranowego w operach Rossiniego*, Hebei University of Economics and Business, praca magisterska.

Wang Yutong (2022), *Analysis of Coloratura Mezzo-Soprano Singing in Rossini's Operas*, Hebei University of Economics and Business, MA thesis.

¹² Wang Li, *Zmiany w roli mezzosopranu w operach komicznych Rossiniego*, Grand Stage, nr 4, 2013, s.66-67

Wang Li, *The Change of the Role Status of the Mezzo-Soprano in Rossini's Comic Operas*, Big Stage Vol.4, p.66-67

¹³ Wang Li, *Analiza śpiewu koloraturowego mezzosopranu w operach komicznych Rossiniego*, Grand Stage, nr 1, 2013, s.36-37

Wang Li (2013), *Analysis of the Coloratura Mezzo-soprano Singing in Rossini's Comic Operas*, Big Stage Vol.1, 2013, p.36-37

¹⁴ Wang Li, *Analiza obrazu scenicznego mezzosopranu w operach komicznych Rossiniego*, Jiannan Literature <Classics Teaching Garden>, s.173-175

Wang Li, *Analysis of the Stage Image of Mezzo-Soprano in Rossini's Comic Operas*, Jiannan Literature <Classics Teaching Garden>, 2012, p.173-175

13.Artykuł autorstwa Ou Nan pt. *Opera Seria in History: Rossini's Semiramide*, Opera Vol.8, 2018¹⁵

14.Artykuł autorstwa Bao Yanzi pt. *Rossini's Opera Tancredi*[J]. Audiovisual Technology, 2002¹⁶

Artykuły napisane przez wcześniejszych badaczy można podzielić na dwie kategorie: jedne koncentrują się na analizie dzieł, a drugie na badaniu techniki koloraturowej. Ogólnie rzecz biorąc, ich badania obejmują kilka głównych obszarów: po pierwsze, przegląd kariery kompozytorskiej Rossiniego i jego twórczości operowej; po drugie, definicję mezzosopranu i koloraturowego mezzosopranu, ich cechy oraz rozwój; po trzecie, analizę cech twórczych dzieł i stylu wykonawczego. Dodatkowo, badacze zajmują się również klasyfikacją form koloraturowych, analizą techniki śpiewu koloraturowego oraz szczegółową analizą kreowania postaci w operach.

2. Stan badań poza Chinami

Autorka przejrzała różnorodne źródła, w tym Google Scholar, Google Books, biblioteki uniwersyteckie, bazę danych iResearch oraz zagraniczne platformy wyszukiwania prac dyplomowych. Zagraniczne badania dotyczące twórczości Rossiniego są bardzo obszerne i obejmują szeroki zakres tematów. Pierwszym istotnym obszarem są biografie samego Rossiniego. Tego rodzaju publikacje pozwalają na szczegółowe zrozumienie cech muzycznych jego twórczości, kontekstu kulturowego, a także na lepsze określenie wymagań technicznych związanych z wykonawstwem jego dzieł. Są to na przykład:

1. Stendhal, *La vie de Rossini*, M. Lévy frères, 1854¹⁷
2. Richard Osborne, *Rossini*. Ithaca, New York: Northeastern University Press, 1990¹⁸
3. Edwards H. Sutherland, *The Life of Rossini*, London, Hurst and Blackett, 1869¹⁹

¹⁵ Ou Nan, *Opera Serio w historii: Semiramida Rossiniego*, Opera 2018, nr 8, s.64-67

Ou Nan, *Opera Seria in History: Rossini's Semiramide*, Opera Vol.8,2018.p.64-67

¹⁶ Bao Yanzi, *Rossini's Opera Tancredi*[J]. Technologia audiowizualna, 2002, nr 8.s.84-85

Bao Yanzi, *Rossini's Opera Tancredi*[J]. Audiovisual Technology, 2002, No. 8. p.84-85

¹⁷ Stendhal, *La vie de Rossini*,M. Lévy frères, 1854

¹⁸ Richard Osborne, *Rossini*. Ithaca, New York: Northeastern University Press,1990

¹⁹ Edwards H.Sutherland, *The Life of Rossini*, London, Hurst and Blackett, 1869

4. Edwards H. Sutherland, *Rossini and his School*, Cambridge University Press, 1881²⁰
5. Hilary Poriss, *Gioachino Rossini's The Barber of Seville*, Oxford University Press, 2022²¹
6. Denise Gallo, *Gioachino Rossini: A Research and Information Guide*, Routledge, 2015²²
7. Philip Gossett, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, Chicago: University of Chicago Press, 2006²³

Ponadto istnieją także monografie, które porównują twórczość Rossiniego z innymi kompozytorami, takie jak:

8. Nicholas Mathew, Walton Benjamin, *The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism*, Cambridge University Press, 2013²⁴
9. Steve vande Moortele, *Romantic Overture and Music Form from Rossini to Wagner*, Cambridge University Press, 2017²⁵
10. Charles Osborne, *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*, Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994²⁶

Ogólnie, monografie poświęcone Rossiniemu są dość podobne pod względem podejścia i stylu pisania. Zazwyczaj przedstawiają jego życie i twórczość w podziale na okresy. Monografie porównujące twórczość Rossiniego z innymi kompozytorami często wykorzystują takie metody badawcze jak analiza porównawcza, badania historyczne czy analiza muzyczna. Badają społeczne, polityczne i kulturowe tło twórczości kompozytorów, jednocześnie przechodząc do analizy ich indywidualnych dzieł. Wszystkie wymienione publikacje były bardzo istotne w trakcie pisania niniejszej pracy.

Zagranicznych prac dyplomowych oraz artykułów naukowych dotyczących Rossiniego

²⁰ Edwards H. Sutherland, *Rossini and his School*, Cambridge University Press, 1881

²¹ Hilary Poriss, *Gioachino Rossini's The Barber of Seville*, Oxford University Press, 2022

²² Denise Gallo, *Gioachino Rossini: A Research and Information Guide*, Routledge, 2015

²³ Philip Gossett, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, Chicago: University of Chicago Press, 2006

²⁴ Nicholas Mathew, Walton Benjamin, *The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism*, Cambridge University Press, 2013

²⁵ Steve vande Moortele, *Romantic Overture and Music Form from Rossini to Wagner*, Cambridge University Press, 2017

²⁶ Charles Osborne, *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*, Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994

jest znacznie więcej niż tych dostępnych w Chinach. Przykłady takich prac to:

11. Piper Pack-Smith (2018), *Rediscovering the unique role of the contralto in the operas of Gioachino Rossini*, Phd. University of Arizona²⁷ Niniejsza praca bada dzieła Rossiniego stworzone dla jego ulubionych śpiewaczek, takich jak Marietta Marcolini, Adelaide Malanotte, Isabella Colbran oraz późniejsze interpretacje Giuditty Pasty, w celu odkrycia ich unikalnego wkładu w kreowanie tych ról. Poza tym, praca przedstawia historię mezzosopranu, ponieważ jego rozwój był ściśle związany z twórczością Rossiniego jako kompozytora. Analiza obejmuje różne aspekty, takie jak charakterystyka głosu, skala, rejestr oraz techniki komponowania partii zespołowych. Celem jest zbadanie, w jaki sposób Rossini postrzegał kluczowe cechy kobiecego głosu oraz tego, co sprawiło, że jego dzieła napisane dla tych typów głosu są tak wyjątkowe..

12. R. M. Marvin(1986), *Rossini's Otello and Verdi's: a reappraisal of two nineteenth-century operas*, Master thesis, Tufts University²⁸ Niniejsza praca bada, w jaki sposób Verdi inspirował się Rossinim. Poprzez mistrzowskie muzyczne nawiązania oraz uchwycenie muzycznych detali charakterystycznych dla oper Rossiniego, Verdi w subtelny, a zarazem głęboki sposób nawiązywał do twórczości swojego rodaka. Praca ukazuje pewne powiązania między dwiema operami, które symbolizują początek i koniec jednego z najbardziej wpływowych okresów w historii muzyki.

13. Scott Leslie Balthazar(1985), *Evolving Conventions in Italian Serious Opera: Scene Structure in the Works of Rossini, Bellini, Donizetti, and Verdi, 1810-1850*, Phd. University of Pennsylvania²⁹

14. N. B. Krupansky (2018), *An Investigation Into the Bel Canto Style and How Rossini Used Bel Canto Techniques While Having a Major Impact on Mezzo-soprano Roles*, Phd, Murray State University³⁰ Niniejsza praca opisuje technikę *bel canto* stosowaną w utworach Rossiniego, jednocześnie omawiając trudności wokalne związane z ich skutecznym wykonaniem. Dodatkowo analizowane są w niej zmiany w rolach mezzosopranowych w

²⁷ Piper Pack-Smith(2018),*Rediscovering the unique role of the contralto in the operas of Gioachino Rossini*, Phd. University of Arizona

²⁸ R. M. Marvin(1986),*Rossini's Otello and Verdi's: a reappraisal of two nineteenth-century operas*, Master thesis, Tufts University

²⁹ Scott Leslie Balthazar(1985),*Evolving Conventions in Italian Serious Opera: Scene Structure in the Works of Rossini, Bellini, Donizetti, and Verdi, 1810-1850*,Phd.University of Pennsylvania

³⁰ N. B. Krupansky (2018),*An Investigation Into the Bel Canto Style and How Rossini Used Bel Canto Techniques While Having a Major Impact on Mezzo-soprano Roles*, Phd, Murray State University

operach Rossiniego w porównaniu z wcześniejszą tradycją operową. Rossini postrzegał głos przede wszystkim jako wirtuozerski instrument, mniej skupiając się na jego możliwościach dramatycznych.

15. A. K. Sylvan (1986). *Trousers Roles: The Development of the Male Operatic Role Sung by the Female Voice*, Phd. University of Arizona ³¹ Praca omawia rozwój postaci kobiecych w operze, zaczynając od starożytnego teatru greckiego i narodzin opery w 1597 roku. Analizuje rolę kastratów jako pierwowzorów kobiecych postaci w operze oraz przejście od ich użycia do obsadzania sopranów i mezzosopranów w rolach męskich. XIX wiek był okresem największej popularności głównych postaci kobiecych. W pracy przedstawiono różnorodne typy ról, które wówczas powstały, oraz omówiono zmieniające się trendy w XX wieku. Każdy styl muzyczny został zilustrowany konkretnymi przykładami bohatererek, a analiza praktyk wykonawczych pokazuje, jak kobiety odgrywające role męskie wpłynęły na rozwój teatru operowego. Zmiany w operze, jakie nastąpiły w drugiej połowie XX wieku, mogły przyczynić się do osłabienia roli głównych kobiecych postaci. W pracy podjęto również refleksję nad przyszłością takich ról i możliwymi kierunkami rozwoju opery.

Te artykuły i prace naukowe w równym stopniu odnoszą się do ogólnego rozwoju opery włoskiej, zmian społecznych, wpływów polityczno-kulturowych, jak również do analizy formy oper Rossiniego, ich librett, a także muzyki i technik wykonawczych w jego konkretnych dziełach.

IV. Metody badawcze i ich innowacyjność

1. Metody badawcze

- Metoda badań literaturowych: polega ona na studiowaniu źródeł literackich w celu wzbogacenia wiedzy i przeanalizowania zawartych w nich danych, zrozumienia obecnego stanu badań i sformułowania odpowiednich koncepcji bazowych na temat mezzosopranu koloraturowego w operach Rossiniego.
- Metoda indukcyjna: uporządkowanie i streszczenie przestudiowanej literatury i materiałów, znalezienie własnego innowacyjnego podejścia i na tej podstawie

³¹ A. K. Sylvan (1986). *Trousers Roles: The Development of the Male Operatic Role Sung by the Female Voice*, Phd. University of Arizona

zbudowanie struktury pracy; wykorzystanie własnych doświadczeń wykonawczych w śpiewaniu partii koloraturowych.

- Metoda morfologii muzycznej: podsumowanie i analiza cech morfologicznych partii koloraturowych.
- Metoda historyczna: uporządkowanie i interpretacja twórczości operowej Rossiniego i rozwoju mezzosopranu koloraturowego na podstawie zebranych danych historycznych. Interpretacja postaci operowych wymaga przeprowadzenia analizy na tle realiów historycznych, celem uzyskania wiarygodnego obrazu.
- Muzyczna metoda empiryczna: należy łączyć praktykę śpiewu koloraturowego z teorią, wielokrotnie weryfikując poprawność teorii oraz dokonując podsumowania na podstawie oby tych czynników.

2. Innowacyjność

- Na potrzeby badań objętych niniejszą pracą, oprócz trzech oper komicznych Rossiniego – „*Il Barbiere di Siviglia*”, „*L'italiana in Algeri*” i „*La Cenerentola*”, Autorka wybrała nieco rzadziej opisywane utwory z mezzosopranem rossiniowskim w rolach en travesti – „*Semiramide*” i „*Tancredi*”. Arie mezzosopranowe w tych operach charakteryzują się nie tylko dużą liczbą koloratur, lecz także i szybkim tempem oraz szerokim zakresem, co zwiększa ich trudność. Jedna z tych oper jest pierwszą skomponowaną przez Rossiniego operą poważną, druga zaś to ostatnia opera skomponowana przez Rossiniego we Włoszech. Obie mają zatem duże znaczenie z punktu widzenia badań jego twórczości.
- W chińskiej literaturze dotyczącej muzyki opisy form koloratury są zazwyczaj podobne i przedstawione jedynie pobieżnie. Autorka, opierając się na metodologii morfologii muzycznej, dokonała szczegółowej analizy form koloratury oraz ich precyzyjnej klasyfikacji. Takie podejście ułatwia śpiewakom ukierunkowany trening techniki śpiewu koloraturowego.

3. Streszczenie treści pracy

Autorka podzieliła pracę na dwie główne części, z których każda składa się z trzech rozdziałów, tworząc razem sześć rozdziałów. Taki układ ma na celu szczegółową analizę elementów praktyki wykonawczej ról mezzosopranowych w operach Rossiniego, uwzględniając cechy wokalne, wpływy historyczne, styl muzyczny, wymagania techniczne oraz proces kreowania postaci.

Pierwszy rozdział zawiera definicję mezzosopranu, charakterystykę różnych typów mezzosopranów oraz kryteria oceny tych głosów. Praca omawia również ewolucję mezzosopranów w operach, od baroku po romantyzm, przywołując przykłady oper z główną rolą mezzosopranu, aby pokazać kluczowe etapy rozwoju tego głosu, np. w baroku i wczesnym romantyzmie. Zwrócono uwagę na ważność badań nad mezzosopranem w operach Rossiniego, który ma ogromne znaczenie w tej dziedzinie.

Drugi rozdział analizuje ewolucyjny trend w operze na początku XIX wieku, kiedy to naturalne głosy żeńskie i męskie stopniowo zastępowały kastratów na scenach operowych. Proces ten przyczynił się do stabilnego rozwoju sztuki wokalne, ze szczególnym naciskiem na doskonalenie techniki śpiewu. W konsekwencji okres ten został uznany za „nową erę bel canto”, będącą drugim złotym okresem tej techniki wokalne.

Równocześnie z rozkwitem bel canto narodziła się liczna grupa wybitnych śpiewaków operowych. W twórczości Gioacchino Rossiniego, będącego jednym z najważniejszych kompozytorów tego okresu, wielu śpiewaków zgromadziło bogate doświadczenie sceniczne poprzez udział w operach o zróżnicowanych stylach. Wymagania techniczne Rossiniego oraz specyfika jego podejścia do wokalistyki dostarczyły ogromnej ilości materiału muzycznego i metod treningowych, umożliwiając szczegółową klasyfikację głosów oraz indywidualizację kształcenia wokálne. Dzięki temu Szkoła Wokalna Rossiniego zyskała szerokie uznanie.

Z drugiej strony, ścisła współpraca między kompozytorami operowymi a pedagogami śpiewu odegrała kluczową rolę w kształtowaniu zarówno opery jako gatunku, jak i metod nauczania wokálne, tworząc między nimi nierozzerwalną więź. Przykładem tego jest rodzina Garcíi, której członkowie występowali w różnych operach Rossiniego na różnych etapach jego twórczości. W rezultacie liczne szkoły wokalne powstałe po okresie działalności Szkoły Rossiniego były pod jej silnym wpływem, jednocześnie wprowadzając własne innowacje i rozwój techniczny. Przykładem są: teoria „*coup de glotte*” M. Garcíi, metoda nauczania F. Lampérti, „*copertura*” G. Dupré oraz technika „*chiuso*” opracowana przez J. Reszke.

Autorka, analizując Szkołę Wokalną Rossiniego, dąży do możliwie najwierniejszej rekonstrukcji techniki wokalne stosowanej w epoce Rossiniego. Jednak współczesna technika śpiewu nie może ignorować ogromnego wpływu, jaki na nią wywarły XIX-wieczne szkoły wokalne rozwinięte po okresie Rossiniego. Zintegrowane i usystematyzowane zasady wokalne tamtej epoki odegrały kluczową rolę w rozwoju współczesnych metod nauczania śpiewu, prowadząc je w kierunku bardziej racjonalnym i naukowym. Wpływ ten pozostaje niezwykle istotny także dla dzisiejszej pedagogiki wokalne. Dlatego autorka, oprócz analizy Szkoły Wokalne Rossiniego, przypominała również XIX-wieczne teorie i praktyki

dydaktyczne, koncentrując się na analizie ćwiczeń stosowanych w procesie kształcenia, aby lepiej zrozumieć techniczne aspekty śpiewu w operach Rossiniego, jego priorytety oraz kierunki treningu.

Trzeci rozdział poświęcony jest analizie rodzajów i cech charakterystycznych oper Rossiniego. Na wstępie przedstawiono biografię kompozytora oraz rozwój jego stylu operowego, co pozwala na określenie proporcji między operą seria a operą buffa w jego twórczości oraz identyfikację kluczowych elementów stylistycznych, które Rossini akcentował w obu gatunkach.

Jego opery buffa wyróżniają się unikalnymi cechami formalnymi. Rossini dążył do klarowności i prostoty strukturalnej, komponując melodyjne i łatwe do zapamiętania arie, jednocześnie kładąc duży nacisk na wyrazistość postaci scenicznych. Bohaterowie jego oper są dynamiczni, wyraziści i doskonale dopasowani do dramaturgii dzieła, a ich emocje oddane są w sposób wyjątkowo precyzyjny i subtelny. Rossini nadawał im życie poprzez niezwykle sugestywny język muzyczny. Wykazywał również doskonałą świadomość dramatycznej roli ensambli, stosując zespołowe sceny wokalne nie tylko do charakterystyki bohaterów, ale także jako środek intensyfikacji konfliktu komediowego.

Pod koniec XVIII wieku włoska opera seria znalazła się w kryzysie i bliskim upadku. Rossini, poprzez innowacje i reformy, przyczynił się do jej odrodzenia, nadając nowy kierunek włoskiej operze. W swoich operach seria wprowadził dynamiczne partie orkiestrowe, mistrzowską instrumentację, a także wyrafinowane linie melodyczne. Te elementy, zaadaptowane do opery seria, doprowadziły do powstania nowego, bardziej przystępnego dla szerokiej publiczności modelu opery, łączącego walory wokalne i dramatyczne. Dzięki temu Rossini stworzył pomost między operą seria a francuską *grand opéra*, kładąc podwaliny pod dalszy rozwój gatunku. W tekście szczegółowo przeanalizowano i skatalogowano opery seria i buffa Rossiniego, uwzględniając ich unikalne cechy stylistyczne i dramaturgiczne.

Czwarty rozdział przedstawia różne typy mezzosopranu wykorzystywane w operach Rossiniego, podkreślając, że geneza kreowanych przez niego postaci operowych wynikała przede wszystkim z indywidualnych warunków głosowych śpiewaków premierowych obsad. Każda wykonawczyni ról w operach Rossiniego musiała wykazać się mistrzowską biegłością w koloraturze. Mimo że istnieją różnice między głosami *contralto* i *mezzosoprano*, prowadzące do odmiennych efektów brzmieniowych na scenie, pod względem techniki wokalne można je ogólnie sklasyfikować jako rossiniowskie mezzosoprany koloraturowe. W związku z tym współczesne mezzosoprany, podobnie jak dawni śpiewacy, powinny być

zdolne do wykonywania repertuaru obejmującego zarówno partie mezzosopranowe, jak i kontraltowe w operach Rossiniego.

Piąty rozdział, będący kluczową częścią całej pracy, szczegółowo analizuje pięć wybranych oper Rossiniego pod kątem ich podstawowych informacji, struktury oraz wykonawstwa ról mezzosopranowych. Omówiona zostaje każda z wybranych postaci operowych, przy czym analizie poddano reprezentacyjne arie, uwzględniając tekst libretta, strukturę formalną oraz typy koloratury. Celem tej analizy jest ukazanie kluczowych aspektów techniki wokalne rosinowskiego mezzosopranu koloraturowego, sposobu kreowania postaci scenicznych oraz charakterystycznych cech stylu muzycznego kompozytora.

W szóstym rozdziale, bazując na wcześniejszych analizach, autorka dąży do kompleksowego podsumowania zarówno różnic, jak i wspólnych cech kreatywności wokalne mezzosopranów w różnych gatunkach muzycznych Rossiniego, uwzględniając także aspekty interpretacyjne. Każde dzieło muzyczne składa się z trzech fundamentalnych elementów: kompozytora, wykonawcy i odbiorcy, które współistnieją w nierozdzielnej relacji. Proces twórczy rozpoczyna się od kompozytora, a następnie jest rozwijany przez wykonawcę poprzez interpretację, zanim w końcu dotrze do słuchaczy.

Opera nie jest więc wyłącznie dziełem kompozytora – jej istota nierozdzielnie wiąże się ze śpiewakiem. Z punktu widzenia interpretacji, klarowne zrozumienie intencji kompozytora i treści muzycznych wymaga od śpiewaka pełnej świadomości roli, którą wykonuje. Powinien on dokonywać racjonalnych i świadomych wyborów repertuarowych, uwzględniając zarówno swoje indywidualne predyspozycje głosowe, jak i specyfikę danej partii operowej.

Z kolei w szerszym kontekście, pogłębione badania nad mezzosopranowymi partiami w operach Rossiniego pozwalają lepiej zrozumieć ich znaczenie w historii rozwoju opery oraz w praktyce wykonawczej. Tym samym niniejsza praca nie tylko przyczynia się do analizy techniki wokalne w operach Rossiniego, lecz także stanowi istotny wkład w refleksję nad ewolucją śpiewu operowego.

Część 1 Kontekst

Rozdział I. Mezzosopran – Charakterystyka głosu i jego rozwój historyczny

1.1 Definicja

Głos mezzosopranowy jest jednym z bardziej specyficznych głosów wśród żeńskich głosów śpiewaczych, plasującym się między altem a sopranem³². Jego wyodrębnienie jako osobnej kategorii miało miejsce w XIX wieku. W 1830 roku G. Ronconi zaproponował termin „baritono” (baryton) dla głosu męskiego o średnim zakresie, a w ślad za tym przyjęto termin „mezzosopran” (mezzo-soprano) dla odpowiadającego mu głosu kobiecego. W języku włoskim słowo „mezzo” ma trzy znaczenia: pierwsze to „pół” lub „połowa”; drugie: „niemal” lub „prawie”; trzecie: „umiarkowany” lub „średni”.

„Zakres głosu mezzosopranu zazwyczaj obejmuje dźwięki od A ³³poniżej c^1 (środkowe $C, C4$ ³⁴) do A dwie oktawy wyżej (a^2) w notacji naukowej, gdzie c^1 (środkowe $C, C4$) częstotliwości od 220 Hz do 880 Hz. W niektórych przypadkach mezzosopran może sięgać niżej – do F poniżej c^1 (f , 175 Hz) – oraz wyżej, do tzw. „wysokiego C ” (c^3 , 1047 Hz).”³⁵(zob.Przykład 1.1-1)

³² Don Michael Randel, *The Harvard Dictionary of Music: Fourth Edition*. Harvard University Press, 2003

³³ Notacja wysokości dźwięków Helmholtza to system nazewnictwa dźwięków zachodniej skali chromatycznej. Został w pełni opisany i ustandaryzowany przez niemieckiego naukowca Hermanna von Helmholtza. System ten wykorzystuje kombinację wielkich i małych liter (A–G) oraz symboli sub- i superprymy (, ' lub \ /) do oznaczania poszczególnych dźwięków skali. Jest jednym z dwóch formalnych systemów stosowanych do nazywania dźwięków w określonej oktawie.

< Catherine Schmidt-Jones, *"Octaves and the major-minor tonal system"*. cnx.com. Retrieved 3 August 2007.>

³⁴ Notacja wysokości dźwięków w systemie naukowym (SPN), znana również jako amerykańska standardowa notacja wysokości dźwięków (ASPN) oraz międzynarodowa notacja wysokości dźwięków (IPN), to metoda określania wysokości dźwięku poprzez połączenie nazwy dźwięku muzycznego (z enharmonicznymi znakami chromatycznymi, jeśli to konieczne) oraz liczby identyfikującej oktawę, w której się on znajduje.

< Hermann von Helmholtz (1912) [1870], *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* [*On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*]. Translated by Ellis, A.J. (4 ed.). Whitefish, MT. Kellinger. >

³⁵ D. Ralph Appelman, *The Science of Vocal Pedagogy: Theory and Application*. Indiana University Press, 1986, s. 42

Przykład 1.1-1:Skala głosu *mezzosopranu*



Ilustracja 1.1-2:Skala głosu mezzosopranu (a–a²) zapisana na pięciolinii i klawiaturze fortepianu kolorem zielonym z kropką oznaczającą środkowe C (c¹).³⁶



Ilustracja 1.1-3:Ilustracja przedstawiająca relacje między wysokim, średnim i niskim zakresem mezzosopranu na klawiaturze fortepianu



„Sopran” to specjalistyczny termin w języku włoskim, odnoszący się do głosu kobiecego o najwyższym zakresie. Obecnie w międzynarodowej terminologii wokalne „*mezzosopran*” (*Mezzo-Soprano*) pozostaje powszechnym określeniem na głos o charakterze półsopranowym. Nazwa ta opiera się na podstawach naukowych, ponieważ mezzosopran w pewnych aspektach wykazuje skłonności do brzmienia i cech sopranu. W porównaniu z sopranem mezzosopran może mieć podobny zakres oraz elastyczność w wykonywaniu partii wokalnych. W niektórych przypadkach różne typy sopranu i mezzosopranu mają niemal identyczny zasięg dźwiękowy, przy czym mezzosopran charakteryzuje się bardziej solidnym niskim rejestrem. Co więcej, możliwości mezzosopranu w wyższym rejestrze często dorównują możliwościom sopranu.

W praktyce wokalne, szczególnie na początku nauki, mogą wystąpić trudności w

³⁶ *Understanding Vocal Range, Vocal Registers, and Voice Type: A Glossary of Vocal Terms*, SingWise, 18 April 2020

odróżnieniu mezzosopranu od sopranu, zwłaszcza przy podziale na takie typy jak sopran dramatyczny i mezzosopran. Główna różnica leży w punkcie przejścia między rejestrami (*passaggio*)³⁷ oraz w specyficznej barwie głosu. Mimo różnic fizjologicznych, mezzosopran i sopran mają podobne możliwości jeśli chodzi o wyrażanie emocji i muzyczne interpretacje. To właśnie sprawia, że istnieje między nimi stylistyczna spójność.

Zakres mezzosopranu znajduje się pomiędzy sopranem a kontraltem. Barwa mezzosopranu jest zazwyczaj bardziej bogata i „ciemniejsza” od sopranu. Czasami, by określić lekki mezzosopran, możemy stosować takie słowa jak *Dugazon* i *Galli-Marié*; pochodzą one od nazwisk znanych śpiewaczek. Mężczyźni wykonujący partie wokalne zarezerwowane dla kobiecego rejestru określani są mianem kontratenorów. Ich głos podobny jest do mezzosopranu, ponieważ tak jak on charakteryzuje się lżejszą barwą oraz większym wykorzystaniem oddechu.³⁸ Współczesna praktyka operowa często klasyfikuje śpiewaczki z bardzo niskim zakresem jako mezzosoprany. Jest tak dlatego, że mezzosoprany i kontralt śpiewają podobny repertuar i mogą wzajemnie się zastępować. Prawdziwe operowe kontralt występują obecnie niezwykle rzadko.³⁹

1.2 Typy mezzosopranu

W oparciu o niemiecki system podziału głosów Fach, wyróżniamy szczegółowe kategorie mezzosopranu (*Mezzo-soprano Fächer*) oraz kontraltu (*Contralto Fächer*). W ramach mezzosopranu można rozróżnić mezzosopran koloraturowy (*Koloratur-Mezzosopran*), mezzosopran liryczny (*Lyrischer-Mezzosopran / Spielalt*) oraz mezzosopran dramatyczny (*Dramatischer-Mezzosopran*). Kontralt natomiast dzielimy na kontralt dramatyczny

³⁷ 'Passaggio' (po angielsku 'passage') odnosi się do miejsca w skali wokalne, w którym głos 'przesuwa się' lub przechodzi do innego rejestru. Innymi słowy, *passaggio* oznacza koniec lub granicę jednego rejestru i początek następnego. Ogólnie przyjmuje się, że głos ludzki ma dwa *passaggi* - primo (pierwsze) *passaggio* i secondo (drugie) *passaggio*, połączone przez *zona di passaggio* (strefę przejścia). W głosach żeńskich *zona di passaggio* jest najczęściej określana jako oddzielny rejestr, zwany rejestrem środkowym lub głosem średnim, który zajmuje pełną oktawę w skali. W normalnej sytuacji pierwsze *passaggio* mezzosopranu przypada na E4 lub F4, a drugie *passaggio* na E5 lub F5. Natomiast pierwszy punkt zwrotny rejestracji (*passaggio*) sopranu dramatycznego przypada na F#4 lub G4, a drugi na F#5 lub G5.

<Richard Miller, *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique* (New York: Schirmer Books: A Division of Macmillan, Inc., 1986), s.134-135>

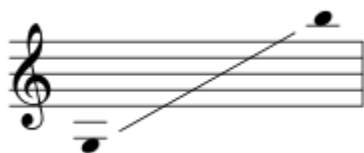
³⁸ James Stark, *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. University of Toronto Press, 2003, s.71

³⁹ D. Ralph Appelman, *The Science of Vocal Pedagogy: Theory and Application*. Indiana University Press, 1986, s.50

(*Dramatischer Alt*) i głęboki kontralt (*Tiefer Alt*).⁴⁰

1. Mezzosopran koloraturowy (*Koloratur-Mezzosopran*)

Zakres: od G3 (G poniżej c¹) do B5 (H dwie oktawy powyżej c¹)⁴¹.



Opis: Mezzosopran koloraturowy ma ciepły dolny rejestr i zwinny wysoki rejestr. Role, które śpiewają, często wymagają nie tylko użycia dolnego rejestru, ale także skoków do wyższej tessitury z wysoce ozdobnymi, szybkimi pasażami. Partie mezzosopranów koloraturowych szczególnie często występują w operach Rossiniego i początkowo były komponowane z myślą o kontraltach, wyróżniających się dużą zręcznością oraz pewnymi, wysokimi tonami. Współcześnie role te są często powierzane mezzosopranom, a niekiedy również sopranom. Czasami liryczne lub pełne sopranu liryczne wcielają się w te postacie zgodnie z partyturą, podczas gdy prawdziwe sopranu koloraturowe mogą transponować partie wyżej, by podkreślić swój wirtuozowski kunszt.⁴²

2. Mezzosopran liryczny (*Lyrischer-Mezzosopran* / *Spielalt*)

Zakres: od G3 (G poniżej c¹) do H5 (H dwie oktawy powyżej c¹)⁴³.



Opis: Mezzosopran liryczny charakteryzuje się niższym zakresem i miękkim brzmieniem, pozbawionym ostrości. Jego barwa jest ciepła, zmysłowa o specyficznym, ekspresyjnym odcieniu emocjonalnym. Mezzosopranu liryczne nie mają wokalne zwinności mezzosopranu koloraturowego ani jakości głosu mezzosopranu dramatycznego. Ich barwa doskonale nadaje

⁴⁰ Pearl Yeadon McGinnis, *The Opera Singer's Career Guide: Understanding the European Fach System*, 2010. Scarecrow Press, s.10

⁴¹ Tamże, s.10

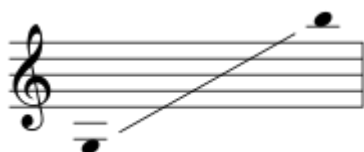
⁴² Richard Boldrey, Robert Caldwell; Werner Singer; Joan Wall; Roger Pines. *Singer's Edition (Soubrette): Operatic Arias – Soubrette*, 1992. Caldwell Publishing, s.93

⁴³ Pearl Yeadon McGinnis, *The Opera Singer's Career Guide: Understanding the European Fach System*, 2010. Scarecrow Press, s.12

się do przekazywania delikatnych emocji, oddawania bogatych przeżyć wewnętrznych postaci. Ze względu na to, że brzmi podobnie do sopranu, mezzosopran liryczny bywa nazywany „krótkim sopranem (short soprano)” – czyli głosem o sopranowej barwie, który nie osiąga jego najwyższych dźwięków. Wiele mezzosopranów lirycznych ma dużą elastyczność w górnym rejestrze. Dlatego właśnie, istnieje możliwość, że w pewnym momencie kariery staną się sopranami⁴⁴.

3. Mezzosopran dramatyczny (*Dramatischer-Mezzosopran*)

Zakres: od G3 (G poniżej c¹) do H5 /C6(H dwie oktawy powyżej c¹)⁴⁵.



Opis: Dramatyczny mezzosopran ma silny średni rejestr, ciepły wysoki rejestr i głos, który jest szerszy i potężniejszy niż mezzosopran liryczny i koloraturowy. Głos ten charakteryzuje się mniejszą ruchliwością niż mezzosopran koloraturowy. Zakres mezzosopranu dramatycznego w dużej mierze pokrywa się z zakresem sopranu dramatycznego. Kluczowa różnica między tymi dwoma typami głosu polega na wytrzymałości oraz swobodzie w wykonywaniu wysokich dźwięków. Mezzosopran dramatyczny koncentruje się przede wszystkim na średnim i niskim rejestrze, sięgając wyższych partii, takich jak H5 lub wyżej, jedynie podczas momentów kulminacyjnych w operze. Z tego powodu wiele mezzosopranów dramatycznych z powodzeniem wykonuje role sopranu dramatycznego, zwłaszcza gdy partytura opiera się na niższym rejestrze. Dramatyczny mezzosopran może śpiewać z łatwością przy orkiestrze i chórze i był często używany w operze XIX wieku, aby odgrywać starsze kobiety, matki, czarownice i złe postacie. Verdi napisał wiele ról dla tego typu głosu we włoskim repertuarze, a także jest kilka ciekawych ról w literaturze francuskiej.⁴⁶

⁴⁴ Richard Boldrey, *Guide to Operatic Roles and Arias*, 1994. Caldwell Publishing, s. 326

⁴⁵ Pearl, Yeadon McGinnis, *The Opera Singer's Career Guide: Understanding the European Fach System*, 2010. Scarecrow Press, s. 10

⁴⁶ Richard Boldrey, *Guide to Operatic Roles and Arias*, 1994. Caldwell Publishing, s. 281

4. Kontralt dramatyczny (*Dramatischer Alt*)

Zakres: od G3 (F poniżej c¹) do H5 (G lub A dwie oktawy powyżej c¹)⁴⁷.



Opis: Styl kontraltu dramatycznego jest zbliżony do mezzosopranu dramatycznego, ale ma niższe brzmienie. Podczas śpiewu kontralt częściej wykorzystuje rezonans piersiowy. Ze względu na rzadkość występowania tego typu głosu altowego, wiele mezzosopranów wykonywało partie operowe napisane dla tego rodzaju altu. Jednak prawdziwy dramatyczny kontralt charakteryzuje się niższym, pełniejszym i bardziej przenikliwym brzmieniem⁴⁸.

5. Głęboki kontralt (*Tiefer Alt*)

Zakres: od F3 (E poniżej c¹) do A5 (E dwie oktawy powyżej c¹)⁴⁹.



Opis: Głęboki kontralt to wyjątkowo niski rejestr kobiecego głosu, wyróżniający się bardzo niskim i ciemnym brzmieniem z pełnym, rezonującym dźwiękiem operowej jakości, z pełnym, wibrującym vibrato i bez chwiejnego głosu. Dźwięk jest bogatszy i ciemniejszy niż zwykły dźwięk kontraltu, z podobnymi cechami do męskiego barytonu pod względem barwy głosu⁵⁰.

1.3 Rozwój mezzosopranu na przestrzeni wieków

1.3.1 Ewolucja cech charakterystycznych postaci mezzosopranowych

W historycznym procesie rozwoju opery, koncepcje postaci operowych, tworzone przez kompozytorów, związane były ściśle z rodzajami głosów śpiewaków, ich barwą. Ponadto,

⁴⁷ Pearl Yeadon McGinnis, *The Opera Singer's Career Guide: Understanding the European Fach System*, 2010. Scarecrow Press, s. 10

⁴⁸ Nina Scott-Stoddart, *The Fach system of vocal classification*. Halifax Opera Festival.

⁴⁹ Pearl Yeadon McGinnis, *The Opera Singer's Career Guide: Understanding the European Fach System*, 2010. Scarecrow Press, s. 10

⁵⁰ *Understanding Vocal Range, Vocal Registers, and Voice Type: A Glossary of Vocal Terms*, SingWise, 18 April 2020 <https://www.singwise.com/articles/understanding-vocal-range-vocal-registers-and-voice-type-a-glossary-of-vocal-terms>

„ogólny” operowy styl muzyczny oparty był na popularnej w danym okresie estetyce – doprowadziło to do powstania w różnych okresach unikalnych, odrębnych od siebie cech muzycznych.

Głosy żeńskie przeszły długi i trudny proces rozwoju, zarówno pod względem techniki wokalne, jak i formy występów scenicznych. Mezzosopran miał w tej kwestii więcej archetypowości, zróżnicowania niż pozostałe głosy. Historia tego głosu obejmowała zarówno śpiewaków kastratów, którzy w tamtych czasach stanowili istotną część sceny operowej, jak i role *Travesti*, które zapoczątkowały nowy sposób myślenia o charakterystyce postaci u późniejszych klasycznych i romantycznych kompozytorów operowych. Plastyczność barwy mezzosopranu i różnorodność wizerunku scenicznego ról mezzosopranowych wraz z upływem czasu wpływały na tworzenie się coraz bardziej kompletnego, bogatego i ustandaryzowanego systemu dotyczącego tego rodzaju głosu.

Poniżej znajduje się krótki opis ról mezzosopranowych w dziełach operowych z różnych epok muzycznych, który służyć ma podsumowaniu cech charakterystycznych tych postaci.

Od XIV do XVI w Europie rozwijała się kultura burżuazyjna i związane z tą warstwą społeczną idee. W tym okresie doszło do pewnego uwolnienia ideologii, a sztuka muzyczna przeszła ważną ewolucję: pojawiały się różne nowe muzyczne formy.

Powstanie opery stworzyło warunki do rozkwitu sztuki wokalne. Artystyczny krajobraz zaczął stawać się coraz bardziej różnorodny, od XVI do XVIII wieku dynamicznie rozwijała się technika *bel canto*. W tym okresie zaczął formować się spójny system wokalny, obejmujący aspekt techniczny, teoretyczny i estetyczny, łącząc się z dominującym wówczas wytwornym stylem, charakterystycznym dla epoki baroku. Aby dokładnie przeanalizować muzykę operową i jej charakterystykę w okresie baroku, należy na początku sklasyfikować źródła teoretyczne i fundamentalne cechy, które leżą u podstaw ewolucji muzyki barokowej. Wyróżnia się trzy główne fazy tego okresu: wczesną, środkową i późną (częściowo nakładają się one czasowo), obejmując odpowiednio lata 1580-1650, 1630-1700 oraz 1680-1750. W tym okresie pozycja głosu mezzosopranowego była dość wyjątkowa – mezzosopran stanowił filar, fundament ewolucji opery barokowej, mimo że jego rola pozostawała wciąż dość niewidoczna na pierwszy rzut oka.

Wczesna muzyka barokowa była zdominowana przez włoską tradycję muzyczną. W tym okresie we Włoszech zaczęły się rozwijać takie formy muzyczne jak wczesna opera, włoska opera seria oraz pieśni nazywane *Madrigale*, będące zapowiedzią pieśni artystycznych.

Przykładowym przedstawicielem tej epoki był *Claudio Monteverdi*⁵¹. W środkowym okresie epoki baroku kierunek rozwoju muzyki uległ zmianie, głównie pod wpływem muzyki francuskiej (zwłaszcza wczesnej muzyki baletowej). W europejskich tekstach muzykologicznych okres ten określany jest jako „Hochbarock”. W języku niemieckim „hoch” oznacza „wysoki”, „wybitny” lub „głęboki”, co sugeruje zaawansowany etap rozwoju muzyki. Przedstawicielami tej epoki byli tacy twórcy jak *Jean-Baptiste Lully*⁵², *Arcangelo Corelli*⁵³ oraz *Henry Purcell*⁵⁴. W późnym baroku najważniejszą zmianą było stopniowe przenikanie się stylów muzycznych różnych krajów Europy Zachodniej, takich jak Francja, Włochy i Niemcy. Warto zaznaczyć, że mimo iż w latach 1730–1750 pojawił się przejściowy okres rokoko, to umownie uznaje się, że koniec epoki baroku wyznacza śmierć Johanna Sebastiana Bacha. Do głównych kompozytorów późnego baroku należeli *Johann Sebastian Bach*⁵⁵,

⁵¹ Claudio Monteverdi (15.05.1567 -29 .11.1643), włoski kompozytor. Komponował w czasach przejścia między epoką renesansu i baroku, był wybitnym twórcą tradycyjnych włoskich madrygałów, pionierem włoskiej twórczości operowej.

<"Monteverdi, Claudio". *Lexico UK English Dictionary*. Oxford University Press. Archived from the original on 26 August 2022.>

⁵² Jean-Baptiste Lully (28.11.1632-22.3.1687), włosko-francuski kompozytor, tancerz i instrumentalista, uważany za mistrza francuskiego stylu muzyki barokowej. Zasłynął przede wszystkim jako twórca oper, a większość swojego życia spędził pracując na dworze Ludwika XIV we Francji.

< Charles Perrault, Antoine Dezallier, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, tome 1, 1697, s. 85-86>

⁵³ Arcangelo Corelli (17.02.1653 -08.01.1713), włoski kompozytor i skrzypek. Jeden z przedstawicieli baroku w muzyce, wirtuoz skrzypiec i kompozytor utworów na ten instrument; autor terminu concerto grosso, twórca koncertów, sonat triowych i solowych na skrzypce.

<Rutkowska Wanda: Corelli Arcangelo, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 2, Kraków 1984.>

⁵⁴ Henry Purcell (10.09. 1659 -21.11.1695), brytyjski kompozytor. Styl muzyczny Purcella charakteryzował się wyjątkowym angielskim stylem, choć zawierał również elementy włoskie i francuskie. Purcell jest powszechnie uważany za jednego z najwybitniejszych brytyjskich kompozytorów operowych.

<Holman Peter, Thompson Robert "Purcell, Henry(ii)". *Grove Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001>

⁵⁵ Johann Sebastian Bach (31.03.1685- 28.07.1750), niemiecki kompozytor i muzyk późnego baroku. Stworzył ogromną liczbę dzieł muzycznych, obejmujących różnorodną instrumentację i formy muzyczne. Wśród jego kompozycji orkiestrowych znajdują się Koncerty brandeburskie; tworzył też utwory solo na poszczególne instrumenty, takie jak Suita na wiolonczelę i Sonaty i Partity na skrzypce solo; utwory na instrumenty klawiszowe, takie jak Wariacje Goldbergowskie oraz Das Wohltemperierte Klavier; utwory organowe, takie jak Chorały Schüblersa oraz Toccata i fuga d-moll; utwory chóralne, w tym Pasja według św. Mateusza i Msza h-moll. Od czasów odrodzenia zainteresowania jego twórczością w XIX wieku, Bacha uważa się za jednego z najwybitniejszych kompozytorów w historii muzyki zachodniej.

*Antonio Vivaldi*⁵⁶ i *George Friedrich Händel*⁵⁷.

W epoce tak wielkich muzycznych zmian, mezzosopran odegrał niezwykle ważną, wręcz niezastąpioną rolę, szczególnie jeśli chodzi o operę. W rejonie Rzymu, gdzie katolicycy biskupi zakazywali kobietom występów na scenie, partie sopranowe w operach wykonywali zazwyczaj kastraci⁵⁸. Jednak w innych miastach Włoch i pozostałych krajach Europy akceptowano udział kobiet w występach operowych. Jako że w tamtych czasach preferowano estetykę głosów kastratów, publiczności podobał się również głos kobiecy, a zwłaszcza mezzosopranowy, gdyż brzmiał podobnie⁵⁹. W związku z tym, podczas wystawiania oper, jeśli była konieczność nagłych zmian w obsadzie (lub gdy kastraci oczekiwali zbyt wysokich wynagrodzeń), często decydowano się na zastąpienie ich śpiewaczkami. Tym samym barokowa opera stanowiła „debiut” dla mezzosopranu, był to także okres szybkiego rozwoju tego głosu, swoista „złota era”. Różnorodność ról oraz bogactwo wizerunków scenicznych mezzosopranistek nie były w żaden sposób ograniczane – śpiewaczki mogły z łatwością wykonywać różne role w tej samej operze, dopasowując je jedynie do swojego rodzaju głosu, zakresu dźwięków. Przykładem mogą być role Juliusza Cezara, Tolomeo i Corneli w operze Händla *Giulio Cesare*, czy też Griselda, Roberto i Ottone w *Griseldzie* Vivaldiego.

Pod wpływem reform operowych Glucka na początku XVIII wieku, dążono do

<Stephen A.Crist, Derek Stauff, "Johann Sebastian Bach". *Oxford Bibliographies: Music*. Oxford: Oxford University Press,2011 >

⁵⁶ Antonio Lucio Vivaldi (04.03.1678 -28.07.1741), włoski kompozytor i skrzypek z Wenecji okresu baroku. Odegrał kluczową rolę w rozwoju orkiestracji, technik skrzypcowych i muzyki programowej. Ugruntował nową formę koncertu, tworząc styl, który zyskał wielu naśladowców.

<Michael Talbot,William V. Porter ,Raymond Knapp L. (24 July 2022). "Antonio Vivaldi | Biography, Compositions & Facts". *Encyclopædia Britannica*. Chicago: Encyclopædia Britannica, Inc. Retrieved 1 October 2022.>

⁵⁷ George Frideric Handel (23.02.1685 – 14.04.1759), kompozytor niemieckiego pochodzenia, który głównie tworzył w Anglii. Inspirował się tradycją niemieckiego chóralnego kontrapunktu oraz włoskimi kompozytorami baroku. Muzyka Händla stanowi jedno z najwyższych osiągnięć stylu „wysokiego baroku” – dzięki niemu rozwinęła się muzyka włoska, stworzył też angielskie oratorium oraz koncerty organowe, a także wprowadził nowy styl do muzyki kościelnej w Anglii. Jest uznawany za jednego z najwybitniejszych kompozytorów swojej epoki.

<Burrows Donald, "Handel, George Frideric (1685–1759)". *Oxford Dictionary of National Biography* (online ed.). Oxford University Press,2007,doi:10.1093/ref:odnb/12192. Retrieved 10 January 2022. >

⁵⁸ George J. Buelow, *A History of Baroque Music*, Indiana University Press,2004,s.39

⁵⁹ André Naomi, *Voicing Gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*, Indiana University Press,2006,s.90

przełamania konwencjonalnych form twórczości operowej i wyeliminowania „przesadnych ozdobników” w interpretacjach wokalnych. Celem tych zmian było użycie nowego języka muzycznego oraz stylu kompozycji, aby w efekcie ponownie skupić się na kształtowaniu żywych postaci i dramaturgii. Wraz z malejącą popularnością kastratów pod koniec XVIII wieku, kobiety zaczęły coraz częściej występować na scenach operowych. W okresie klasycyzmu XVIII wieku oraz w epoce *bel canto* pod koniec XVIII wieku śpiewaczki mezzosopranowe nie tylko z powodzeniem zastępowały kastratów w męskich rolach, ale także dzięki swej charakterystycznej, cieplej barwie głosu inspirowały kompozytorów do tworzenia różnorodnych „ról spodenkowych”⁶⁰ dla mezzosopranu – były to na przykład role Cherubino (pełen niepewności młodzieniec w *Weselu Figara* Mozarta), Annio (arystokrata o cechach dorosłego mężczyzny w *Łaskawości Tytusa*) oraz Romeo (arystokrata i żołnierz w *I Capuleti e i Montecchi* Belliniego).

W epoce romantyzmu (XIX wiek), w Europie rozkwiwały ruchy rewolucyjne, co umożliwiło również pełne zaangażowanie kobiet w sztukę operową, osłabiając tym samym popularność postaci kobiecych granych przez mężczyzn. Styl kompozytorów uległ znaczącym zmianom – pojawiło się wiele utworów wokalnych o charakterze „popisowym”, co wymagało od śpiewaków wysokiego poziomu umiejętności wykonawczych. W tym czasie, dzięki doskonaleniu techniki wokalne mezzosopranów i koloratury, barwa głosu mezzosopranowego stała się bardziej zróżnicowana i bogata. Przykłady postaci, które powstały wówczas, to Isabella w *Włosze w Algierze* Rossiniego, Angelina w *Kopciuszu* oraz Rozyna w *Cyruliku sewilskim*. Postacie te charakteryzują się szczerością, pogodą ducha i żywiołowością, co doskonale koresponduje z ciepłą, miękką, a zarazem pełną i wyrazistą barwą mezzosopranu.

Kompozytorzy z końca XIX i początku XX wieku skupiali się na ukazaniu realizmu i dramaturgii postaci. Każda z ról (np. Carmen w *Carmen* Bizeta, Dalila w *Samsonie i Dalili* Saint-Saënsa oraz Charlotte w *Wertherze* Masseneta), poprzez złożenie różnych aspektów ich

⁶⁰ Travesti(role spodenkowe)- termin ten odnosi się do kobiet, które wcielają się w postacie mężczyzn w operze. Jest to sytuacja, w której aktorka pojawia się w męskim stroju. Bryczesy, obcisłe spodnie do kolan, były standardowym męskim strojem w czasach, gdy wprowadzano te role. Termin teatralny travesti obejmuje zarówno ten rodzaj przebierania się, jak i przebieranie się aktorów płci męskiej za postacie kobiece. Oba są częścią długiej historii przebierania się w muzyce i operze, a później w filmie i telewizji. W operze rola spodenkowa odnosi się do każdej męskiej postaci śpiewanej i odgrywanej przez śpiewaczkę. Najczęściej postacią jest nastolatek lub bardzo młody mężczyzna, śpiewany przez mezzosopran lub kontralt.

<Budden J., "Travesty" in *The New Grove Dictionary of Opera*. Macmillan, London and New York, 1997.>

tożsamości, dramaturgii i osobowości to przykłady realistycznych i głęboko poruszających wizerunków mezzosopranowych postaci scenicznych.

Można zatem zauważyć, że rozwój ról mezzosopranowych w operze był ściśle powiązany z historią opery. Pod wpływem rozwoju technik wokalnych oraz standardów estetycznych, stopniowo kształtowały się różnorodne barwy głosu mezzosopranowego, a także odpowiadające im role operowe. Mezzosopranistki, dostosowując barwę głosu do wymagań postaci i emocji, mogły wyrażać określone cechy danej roli. Dzięki szerokiemu zakresowi dźwięków, wyjątkowemu brzmieniu w wysokich i niskich rejestrach oraz bogatej ekspresji wokalne, potrafiły stworzyć postacie o różnym wieku, charakterze, a nawet płci – to dowód na niezastąpioną rolę mezzosopranu w operze.

1.3.2 Przedstawienie różnych okresów rozwoju mezzosopranu na podstawie wybranych utworów

Od XIV do XVI wieku sztuka chóralna w Europie przeżywała dynamiczny rozwój. W XVI wieku coraz większą popularność zyskał śpiew *a cappella*, czyli bez akompaniamentu, który stawał się coraz bardziej wysublimowany i profesjonalny. Rozwój tej formy sztuki wiązał się z rosnącymi wymaganiami wobec głosów: precyzja intonacji i czystość melodii były kluczowe, a jednocześnie zwracano szczególną uwagę na piękno barwy każdego głosu i harmonię między poszczególnymi sekcjami chóru. Wysokie standardy techniczne w zakresie intonacji, barwy, równowagi i harmonii przyczyniły się do wyodrębnienia i rozwoju środkowego rejestru jako osobnej sekcji głosu. W tym czasie jednak Kościół katolicki wprowadził surowe restrykcje – papież zakazał kobietom śpiewania i przemawiania w kościołach, co sprawiło, że ich partie musiały być wykonywane przez chłopców. Od drugiej połowy XVI wieku ci chłopcy zaczęli przechodzić specjalne szkolenia wokalne, które pozwalały im opanować technikę śpiewu falsetem, co nadawało ich głosom dojrzałe, niemal kobiece brzmienie. Popularność w szybkim tempie zaczęli zdobywać także kastraci. Pod koniec XVI wieku falset pojawił się na scenie operowej, a kastraci zyskali sławę dzięki niezwykłym głosom i mistrzowskim umiejętnościom wokalnym. Ich wyjątkowy kunszt przyczynił się do gwałtownego rozwoju sztuki śpiewu. W XVII wieku zaczęli oni wykonywać również partie mezzosopranowe, ponieważ ich głosy doskonale wpisywały się w wymagania tego rejestru – miały szeroki zakres i ciemną, pełną barwę.

W okresie baroku mezzosopranistki mogły już w pełni prezentować swoje umiejętności wokalne i unikalną, urzekającą barwę głosu. W tym czasie kompozytorzy tworzyli role nie

tylko dla kastratów, ale również dla mezzosopranów. Długotrwały wpływ mezzosopranu na operę sięgał przez klasycyzm aż epoki *bel canto*. W epoce *bel canto* szczególnie Rossini był tym kompozytorem, który poświęcał temu typowi głosu wyjątkowo dużo uwagi. Bogactwo pieśni artystycznych i operowych arii przeznaczonych dla mezzosopranów przyczyniło się do szybkiego rozwoju tego głosu.

W historii opery, wraz z różnymi epokami – baroku, klasycyzmu, romantyzmu i modernizmu – wielu kompozytorów tworzyło opery, w których uwzględniali oni specyficzną barwę i technikę śpiewaczek mezzosopranowych (najlepiej widoczne jest to na przykładzie słynnych arii). Poniżej przedstawiono opery, w których mezzosopran odgrywa główną, tytułową rolę:

Tabela 1.3.2-1:Przykładowa statystyka oper w których tytułową rolę opery pełni *mezzosopran*

Nazwa opery	Epoka	Kompozytor	Imię bohaterki	Typ mezzosopranu w premierze
Griselda	Barok	Antonio Vivaldi	Griselda	Contralto
Ottone in villa	Barok	Antonio Vivaldi	Ottone	Contralto (en travesti)
Arsilda, regina di Ponto	Barok	Antonio Vivaldi	Arsilda	Mezzo-soprano
Tieteburga	Barok	Antonio Vivaldi	Tieteburga	Contralto
Armida, al campo d'Egitto	Barok	Antonio Vivaldi	Armida	Contralto
Il Giustino	Barok	Antonio Vivaldi	Giustino	Alto castrato
Farnace	Barok	Antonio Vivaldi	Farnace	Contralto (en travesti)
Giulio Cesare	Barok	George Frideric Handel	Julius Caesar	Alto castrato
Rinaldo	Barok	George Frideric Handel	Rinaldo	Alto castrato
Ariodante	Barok	George Frideric Handel	Ariodante	Mezzo-soprano castrato
Agrippina	Barok	George Frideric Handel	Agrippina	Soprano/Mezzosoprano
Il pastor fido	Barok	George Frideric Handel	Mirtillo	Soprano castrato
Ottone, re di Germania	Barok	George Frideric Handel	Ottone	Alto castrato
Riccardo Primo	Barok	George Frideric Handel	Riccardo	Alto castrato
Orlando	Barok	George Frideric Handel	Orlando	Alto castrato
Siroe	Barok	George Frideric Handel	Siroe	Alto castrato
Arminio	Barok	George Frideric	Arminio	Alto castrato

		Handel		
Faramondo	Barok	George Frideric Hande	Faramondo	Mezzo-soprano castrato
Tolomeo, re d'Egitto	Barok	George Frideric Handel	Tolomeo	Alto castrato
Serse	Barok	George Frideric Handel	Serse	Soprano castrato
I Capuleti e i Montecchi	Romantyzm	Vincenzo Bellini	Romeo	Mezzo-soprano (en travesti)
La Favorita	Romantyzm	Gaetano Donizetti	Leonora	Mezzosoprano
Ciro in Babilonia	Romantyzm	Gioacchino Rossini	Ciro	Contralto
L'italiana in Algeri	Romantyzm	Gioacchino Rossini	Isabella	Contralto
La Cenerentola	Romantyzm	Gioacchino Rossini	Angelina	Contralto/Mezzo-soprano
Tancredi	Romantyzm	Gioacchino Rossini	Tancredi	Contralto/Mezzo-soprano
Mignon	Romantyzm	Ambroise Thomas	Mignon	Soprano/Mezzo-soprano
Carmen	Romantyzm	Georges Bizet	Carmen	Mezzo-soprano
Samson et Dalila	Romantyzm	Camille Saint-Saëns	Dalila	Contralto/Mezzo-soprano

Na podstawie powyższego zestawienia można zauważyć, że kluczowe dla rozwoju mezzosopranu okresy to barok oraz romantyzm (*bel canto*). Analiza oper powstałych w tych okresach jest szczególnie istotna dla mezzosopranistek, których celem jest opanowanie technik wokalnych i stylów muzycznych tych dzieł.

Rozdział II. Metody śpiewu G. Rossiniego wobec wybranych szkół wokalnych XIX wieku

2.1 Cechy metody wokalne Rossiniego

Według Rossiniego, naukę śpiewu *bel canto*, czyli „pięknego śpiewania”, należy rozpocząć w wieku dwunastu lat od kilkumiesięcznego treningu oddechowego. Następnie powinno się przeznaczyć kilka lat na ćwiczenie standardowych gam, aby osiągnąć „jednolitą barwę w całej skali głosu i równowagę między rejestrami”⁶¹. Kolejne trzy lata to czas na ćwiczenia emisyjne oraz naukę technik płynności i elastyczności głosu, po czym spędza się kolejne trzy lata, „stosując w praktyce wszystkie szczegółowo poznane elementy”. Nawet wówczas wokalny trening nie jest jeszcze zakończony, gdyż śpiewak musi zdobyć wiedzę na temat stylu muzycznego. Rossini twierdził, że „styl muzyczny to tradycja”, a tajemnic tej tradycji można się nauczyć jedynie poprzez naśladowanie wielkich śpiewaków⁶².

Zgodnie z zasadami i wymaganiami dotyczącymi technik wokalnych, które opisano powyżej, Rossini stworzył ćwiczenia wokalne, które umożliwiają śpiewakom stopniowe doskonalenie techniki wokalne i wiedzy muzycznej. Wśród tych ćwiczeń znajdują się *Rossini Gorgheggi e Solfeggi: per rendere la voce agile e imparare il bel canto*⁶³, *18 Gorgheggi e 4 Solfeggi: per rendere la voce flessibile*⁶⁴ oraz *12 nuovi vocalizzi per Mezzo-soprano o Barytono*⁶⁵. Poniżej, na podstawie wymienionych dzieł, przeanalizowane zostaną charakterystyczne cechy wokalnych ćwiczeń Rossiniego oraz ich funkcje i skuteczność w praktycznym zastosowaniu.

2.1.1 Funkcjonalne zastosowanie ćwiczeń wokalnych Rossiniego

Niektóre z podstawowych ćwiczeń wokalnych Rossiniego zostały napisane osobno dla wysokich, średnich i niskich głosów. W adnotacjach do tych ćwiczeń kompozytor krótko objaśniał metody nauki i śpiewu. Ćwiczenia wokalne Rossiniego przeznaczone są dla uczniów mających już pewne doświadczenie wokalne i nie są odpowiednie dla

⁶¹ Shang Jiaxiang. *Historia rozwoju europejskiej muzyki wokalne* [M]. Wydawnictwo Huale, 2003, s.94

⁶² James Stark, *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, University of Toronto Press, 2003, s.174

⁶³ Rossini, *Rossini Gorgheggi e Solfeggi: per rendere la voce agile e imparare il bel canto*, Leipzig. C.F. Leede, 1742

⁶⁴ Rossini, *18 Gorgheggi e 4 Solfeggi: per rendere la voce flessibile*, Ricordi; Ristampa edizione, 1990

⁶⁵ Rossini, *12 nuovi vocalizzi per Mezzo-soprano o Barytono*, Berlin: Schlesinger, n.d., 1911

początkujących. Wymagania dotyczące ćwiczeń wokalnych prezentują się następująco:

Pierwszym z nich jest prawidłowa technika oddechu, która obejmuje pięć aspektów:

1. Oddech powinien być brany nie tylko w miejscach, gdzie to zaznaczono, ale także w każdej, nawet najkrótszej pauzie, chyba że występuje seria regularnych pauz.
2. Po długiej pauzie lub długiej nucie należy wykonać głęboki, pełny oddech; natomiast krótka pauza lub krótka nuta wymaga tylko połowy oddechu (metoda półoddechu).
3. Przed krótką frazą wystarczy jeden półoddech.
4. Ozdobniki (przednutki, *gruppetto* i ozdobne końcowe nuty) nie powinny być oddzielane od głównego dźwięku oddechem.
5. Gdy nie ma pauzy, oddech można wziąć kosztem przelegowanej długiej nuty, po której następuje szereg drobnych nut (zob. Przykład 2.1.1-1).

Przykład 2.1.1-1: G. F. Handel, *Rinaldo*, "Venti, turbini, prestate", Act I⁶⁶

31

le vo-stre a-li a que - sto piè, le vo-stre a
viel zu lang - sam ist mein Schritt, viel zu lang

Drugą zasadą jest wykonywanie ćwiczeń w kolejności opracowanej przez autora, ponieważ każda etiuda ma swoje unikalne, funkcjonalne zastosowanie. Tylko wtedy, gdy dane ćwiczenie wyjątkowo nie odpowiada specyfice głosu ucznia, można skupić się na utworach, które pomogą poprawić aspekty, z którymi sobie gorzej radzi. Ćwiczenia wokalne należy wykonywać na samogłoskach, gdy pojawiają się ćwiczenia solfeżu, należy śpiewać używając nazw dźwięków. Zaleca się przeplatanie tych dwóch rodzajów ćwiczeń, aby uczyć się wyśpiewywania czystych samogłosek, a poprzez nazwę dźwięków trenować spółgłoski.

Rozpoczynając naukę ćwiczeń wokalnych Rossiniego, uczeń powinien najpierw wyraźnie zrozumieć podstawowe zasady pracy nad śpiewem:

1. Współcześnie, śpiewacy często z braku wytrwałości lub dlatego, że całkowicie ignorują naturalne właściwości głosu, uznają, że niektóre techniki mogą być zbędne dla pewnych głosów. Na przykład uważa się, że elastyczność potrzebna jest jedynie

⁶⁶ Friedrich Chrysander (1826–1901), *Rinaldo*, George Friedrich Händels Werke. Band 58a Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1894. Plate H.W.58a, s.80

sopranom koloraturowym. Jednak doskonały głos powinien być na tyle wszechstronny, aby móc w pełni wyrazić wszystkie niuanse dynamiki i ekspresji zawarte w partyturze. Dlatego każdy śpiewak powinien skupiać się na rozwijaniu wszechstronności głosu, nad jego kontrolą⁶⁷.

2. Ze względu na występujące między nimi różnice, oczywiste jest, że poszczególne typy głosów nie osiągną tej samej biegłości technicznej. Nie powinno być to jednak powodem do zaniedbywania ćwiczeń. Dopóki uczeń nie osiągnie swobody i biegłości w emisji dźwięku, nie należy rozpoczynać specjalistycznego treningu ukierunkowanego na karierę zawodową⁶⁸.
3. Dla osoby uczącej się śpiewu, rozwój głosu powinien być nadrzędnym celem. Kiedy opanuje ona podstawy, powinna wytrwale ćwiczyć etiudy wokalne, dzięki którym jej głos stanie się płynny, rytmiczny, umożliwią jej też one opanowanie frazowania. Ogólnie rzecz biorąc, ćwiczenia wokalne pomagają uczniowi osiągnąć postęp na wielu płaszczyznach⁶⁹.

Zbiór ćwiczeń wokalnych Rossiniego zazwyczaj podzielony jest na dwie części. Pierwsza część to 18 krótkich ćwiczeń wokalnych bez akompaniamentu, które mają na celu precyzyjne udoskonalenie jednej lub kilku technik. Druga część obejmuje 16 utworów do ćwiczeń solfeżowych i rozwijania słuchu. Ich celem jest pomoc śpiewakom w budowaniu muzykalności oraz zdolności adaptacji do akompaniamentu fortepianowego.

⁶⁷ James C. McKinney, *The diagnosis and correction of vocal faults: A manual for teachers of singing and for choir directors*. Waveland Press, 2005.

⁶⁸ Julia Davids, and Stephen LaTour. *Vocal technique: A guide for conductors, teachers, and singers*. Waveland Press, 2012.

⁶⁹ Clifton Ware, *Basics of Vocal Pedagogy: The Foundations and Process of Singing*, McGraw-Hill, 1998.

Tabela 2.1.1-1: Przegląd utworów z „*Rossini Gorgheggi e Solfeggi: per rendere la voce agile e imparare il bel canto*” oraz „*12 nuovi vocalizzi per Mezzo-soprano o Barytono*”

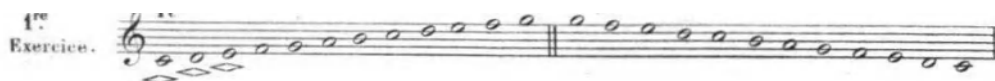
Trudność	12 nuovi vocalizzi	Rossini Gorgheggi e Solfeggi
legato	Utwór 4	Ćwiczenie 1, Ćwiczenie 14, Ćwiczenie 15, Ćwiczenie 17
Gruppetto	Utwór 7	Ćwiczenie 3, Ćwiczenie 9, Ćwiczenie 12
Rozszerzenie skali	Utwór 10	Ćwiczenie 13
Rytm punktowany	Utwór 1, Utwór 3, Utwór 5, Utwór 11	Utwór 1, Utwór 2
Triola i sekstola	Utwór 3, Utwór 6, Utwór 8, Utwór 11	Ćwiczenie 2, Ćwiczenie 5, Ćwiczenie 16
Ornamenty	Utwór 4	Ćwiczenie 6, Utwór 2
Trill	-	Ćwiczenie 8
Zwinność głosu	Utwór 2, Utwór 8, Utwór 9, Utwór 12	Ćwiczenie 4, Ćwiczenie 11, Ćwiczenie 15, Utwór 3
Staccato	-	Ćwiczenie 7, Utwór 4
Półtony	Utwór 7	Ćwiczenie 10
Arpeggio	Utwór 9	Ćwiczenie 18
Synkopa	-	Utwór 4

i. Rola ćwiczeń wokalnych Rossiniego w rozwijaniu techniki wokalej

- Ćwiczenie dotyczące utrzymania stabilnego oddechu oraz jednolitości pozycji emisji głosu

Ćwiczenie polega na wykonywaniu gamy całotonowej (całymi nutami) od niskich do wysokich dźwięków i z powrotem. Stopniowo przechodzi się od dolnych rejestrów do rejestrów średnich, kontrolując przejścia między rejestrami niskim, średnim i wysokim (przez strefę *passaggio*), a następnie płynnie schodzi w dół. Podczas tego ćwiczenia szczególną uwagę należy zwrócić na utrzymanie jednolitego stanu jamy ustnej oraz zintegrowanie pracy układu oddechowego. Wymaga to dużej koncentracji. W trakcie całego procesu śpiewania kluczowe jest zwracanie uwagi na prawidłowe napięcie i rozluźnienie mięśni w różnych partiach ciała, a także unikanie nieprawidłowej postawy, jako że mogłaby ona zakłócić właściwą pozycję rezonansową głosu.

Przykład 2.1.1.1-1: Rossini *Gorgheggi e Solfeggi Exercise 1*⁷⁰



Przykład 2.1.1.1-2: Rossini *Gorgheggi e Solfeggi Exercise 3*⁷¹



Przykład 2.1.1.1-3: Rossini *Gorgheggi e Solfeggi Exercise 14*⁷²



W trakcie analizy kilku ćwiczeń wokalnych dotyczących techniki legato zauważono następujące istotne aspekty:

Po pierwsze, nasze myśli powinny wyprzedzać oddech – Powinno się zsynchronizować myślenie z oddechem, a nawet starać się, by było ono o krok przed oddechem. Jest to właściwie podstawowa zasada w nauce śpiewu, jednak wielu uczniów nie przywiązuje do niej wagi. W ćwiczeniach znajduje się pięć ćwiczeń legato – bez mentalnej gotowości do kontrolowania oddechu, większość uczniów nie będzie w stanie płynnie ich wykonać.

Po drugie, istotna jest poprawna technika oddechu i podparcia – Aby poprawnie wykonać te ćwiczenia wokalne, konieczne jest właściwe podparcie oddechowe (*apoggio*). Należy pilnować, by siła wydechu była równomierna i odpowiednio kontrolowana. Jak mówi słynny tenor Plácido Domingo: „Jeśli teraz każą mi zaśpiewać, nie zacznę, zanim przepona nie znajdzie się w odpowiedniej pozycji”.⁷³

Po trzecie, niezmiernie istotna jest również dokładna artykulacja samogłosek – w tym zbiorze ćwiczeń wokalnych, przy wyśpiewywaniu samogłosek, należy zwrócić szczególną

⁷⁰ Rossini, *Rossini Gorgheggi e Solfeggi: per rendere la voce agile e imparare il bel canto*, Leipzig: C.F. Leede, 1742, s.2

⁷¹ Tamże, s.2

⁷² Tamże, s.4

⁷³ Plácido Domingo, *My First Forty Years*. New York: Knopf, 1983, s.120

uwagę na ich precyzyjne artykułowanie. Właściwa ich dykcja jest kluczowa dla osiągnięcia jak najlepszego efektu ćwiczeń.

- Ćwiczenie wykorzystania rezonansu

„Rezonans” to pojęcie wywodzące się z fizyki. W uproszczeniu oznacza, że gdy powietrze ulega drganiom, powstają fale dźwiękowe o różnej częstotliwości, a gdy te fale trafią na przestrzeń zgodną z ich częstotliwością, dochodzi do rezonansu. Rezonans jest kluczową techniką w śpiewie *bel canto*. Wyróżnia się trzy rodzaje rezonansu w śpiewie: rezonans głowowy, ustno-gardłowy i piersiowy. Każdy z nich daje odmienny efekt dźwiękowy⁷⁴. Ćwiczenia zawarte w *Rossini Vocalises* stawiają wysokie wymagania dotyczące detali, które stanowią wyzwanie dla śpiewaków, chcących nauczyć się kontrolowania i utrzymywania rezonansu.

Na przykładzie ćwiczenia nr 15 z *Rossini Gorgheggi e Solfeggi*, które skupia się głównie na treningu *gruppetto*, można zauważyć, że melodia zawiera również oktawowo skoki. Jeśli podczas emisji dźwięku nie zostanie odpowiednio dostosowana pozycja rezonansu, można zakłócić jednorodność brzmienia utworu.

Przykład 2.1.1.1-4: Rossini *Gorgheggi e Solfeggi Exercise 15*⁷⁵



To ćwiczenie skupia się głównie na szybkości, „zwinności” dźwięku. W tego rodzaju etiudach wokalnych kluczowe jest wsparcie i kontrola oddechu. Trudność polega tu przede wszystkim na tym, jak zapewnić, aby każdy dźwięk był wykonywany szybko, a jednocześnie

⁷⁴ James Stark, *Bel Canto :A History of Vocal Pedagogy*, University of Toronto Press, 2003, s.52

⁷⁵ Rossini, *Rossini Gorgheggi e Solfeggi :per rendere la voce agile e imparare il bel canto*, Leipzig.C.F.Leede, 1742, s.5

utrzymując wysoką jakość brzmienia. Jest to ściśle związane z właściwą kontrolą rezonansu. Autorka niniejszej pracy uważa, że ćwiczenie to należy podzielić na frazy i wykonywać je od wolnego tempa do szybszego, aby uzyskać odpowiednią równowagę i stabilność dźwięku. Ćwiczenie niniejszej etiudy może skutecznie poprawić umiejętność kontrolowania rezonansu.

- Ćwiczenie elastyczności i płynności głosu

Szybkość, elastyczność i naturalna płynność dźwięku to kluczowe aspekty, na które muszą zwrócić uwagę śpiewacy chcący opanować dzieła wokalne Rossiniego. To też podstawowe umiejętności techniczne, które śpiewak powinien zdobyć podczas ćwiczeń wokalnych. *Rossini Vocalises* wyróżniają się w tym aspekcie wyjątkową wartością edukacyjną, zwłaszcza w zakresie ćwiczenia koloratur i innych ozdobników.

Ozdobniki (*abbellimenti*) są stosowane w celu wzbogacenia melodii, nadania jej barwy i wzmocnienia atmosfery utworu. Do najczęściej używanych ozdobników należą przednutki, tryl, gruppetto, glissando i mordent. W zbiorze pt. *Rossini Vocalises* najczęściej ćwiczoną ozdobnikiem jest przednutka. Przykładowo, ćwiczenie nr 6 z *Rossini Gorgheggi e Solfeggi* koncentruje się na doskonaleniu tej techniki.

Przykład 2.1.1.1-5: Rossini *Gorgheggi e Solfeggi Exercise 6*⁷⁶



Na powyższym przykładzie nutowym można zauważyć, że niniejsza część utworu zawiera gęsto rozmieszczone przednutki „okrężne”. Podczas wykonywania tej techniki należy szczególnie zwrócić uwagę na synchronizację oddechu z akcentowaniem dźwięków i dokładnością rytmu, a także na rytmiczny, aktywny ruch przepony. W przypadku fraz melodycznych wznosząco-opadających kluczowe jest utrzymanie precyzyjnej wysokości dźwięków.

Koloraturowe ozdobnikowe frazy zazwyczaj mają gęstą strukturę dźwiękową i zróżnicowaną, złożoną formę, co podwyższa ich trudność. Jednakże, dzięki specjalistycznym

⁷⁶ Tamże, s.2

ćwiczeniom zawierającym np. koloratury *legato*, *arpeggio*, *gruppetto* i *tremolowe*, śpiewak może doskonalić swoją technikę.

Przykład 2.1.1.1-6: Rossini *Gorgheggi e Solfeggi Exercise 16*⁷⁷



Przykład 2.1.1.1-7: Rossini *Gorgheggi e Solfeggi Exercise 3*⁷⁸



Struktura melodyczna ćwiczeń nr 16 i 18 z *Rossini Gorgheggi e Solfeggi* rozpoczyna się w niskim rejestrze, wznosi się przez rejestry średni i wysoki, a następnie powraca do rejestru niskiego. W tym przypadku, aby w efektywny sposób ćwiczyć tu koloraturę, należy skupić się na utrzymaniu podparcia oddechowego, koordynacji i jednolitości rezonansu. Podczas wykonywania tych ćwiczeń zaleca się grupowanie dźwięków (po trzy lub cztery) i śpiewanie ich w sposób precyzyjny, równomierny i klarowny. Tempo należy stopniowo zwiększać, zaczynając od wolniejszego, co pozwoli na uzyskanie elastyczności i płynności.

⁷⁷ Tamże, s.5

⁷⁸ Tamże, s.5

ii. Rola ćwiczeń wokalnych Rossiniego w przechodzeniu od ćwiczeń głosowych do wykonywania całych utworów

Wspomaganie śpiewaka w utrzymaniu stabilnego tempa i rytmu

Przykład 2.1.1.2-1:12 *nuovi vocalizzi per Mezzo-soprano o Barytono nr.3*⁷⁹



Na przykładzie utworu nr 3 z *12 nuovi vocalizzi* można zauważyć, że ćwiczenie to koncentruje się głównie na legato oraz szybkości i zwinności dźwięku. Analizując partyturę, wyraźnie widzimy, że podczas ćwiczenia szybkich fraz wokalnych akompaniament fortepianowy opiera się na prostych akordach pionowych. Natomiast gdy utwór przechodzi do fraz zawierających *legato* oraz szybkie dźwięki, akompaniament fortepianowy nieco się zmienia: podczas śpiewu legato lewa ręka fortepianu gra pionowe akordy, a prawa ręka wprowadza melodię naśladującą linię wokálną. W momencie, gdy przechodzimy do tych „zwinnych” fragmentów, akompaniament przybiera formę akordów pionowych z długimi dźwiękami, podkreślając główną melodię.

W 42. takcie, gdzie w melodii pojawia się technika *legato*, akompaniament zmienia się, przechodząc w dźwięki basowe z rozłożonymi akordami. Niezależnie od tych zmian w akompaniamencie, fortepian nieustannie pomaga śpiewakowi, wspierając go w zakresie rytmu i tempa. Ten utwór pomaga śpiewakom lepiej dostosować się do tempa i rytmu akompaniamentu fortepianowego, co może stanowić dla nich ważną umiejętność w przyszłości.

- Wprowadzenie wykonawcy w odczuwanie kolorystyki harmonicznego

⁷⁹ Rossini, *12 nuovi vocalizzi per Mezzo-soprano o Barytono*, Berlin: Schlesinger, n.d, 1911, s.10

W śpiewie operowym, akompaniament fortepianowy oraz wokalna linia melodyczna powinny tworzyć komplementarną relację. Jednak w rzeczywistości często pojawia się pewien problem: pianista gra swoją partię sprawnie i z odpowiednią muzykalnością, a śpiewak wykonuje swoją melodię z zaangażowaniem i pasją. Mimo to jednak po połączeniu obu linii melodycznych odczuwamy pewną niezgodność. Dzieje się tak, ponieważ śpiewak nie zawsze zdaje sobie sprawę z harmonii i kolorystyki kompozycji. Jeśli brzmienie fortepianu i głos śpiewaka nakładają się bez uwzględnienia harmonii, efekt końcowy może pozostawiać wiele do życzenia.

- Wspieranie oddechu śpiewaka

Przykład 2.1.1.2-2:12 *nuovi vocalizzi per Mezzo-soprano o Barytono nr.5*⁸⁰

Musimy zdać sobie sprawę, że w śpiewie zmiany oddechu są zazwyczaj wyznaczone przez długość fraz, podziały zawarte w warstwie tekstowej utworu i pauzy związane z wyrażaniem emocji, a nie przez konkretne oznaczenia na partyturze. W utworach wokalnych Rossiniego, które zawierają długie i skomplikowane koloraturowe frazy, szczególne znaczenie ma równowaga między częstotliwością oddechu, punktami wdechu oraz rytmicznym ruchem akompaniamentu. Precyzja akompaniamentu w zakresie tempa i rytmu ma kluczowe znaczenie dla kontroli oddechu śpiewaka oraz dla wyrażenia muzyczności utworu, „prowadzi” śpiewaka.

⁸⁰ Rossini, *12 nuovi vocalizzi per Mezzo-soprano o Barytono*, Berlin: Schlesinger, n.d, 1911, s.16

- Realizacja oznaczeń muzycznych i dynamicznych

Przykład 2.1.1.2-3:12 *nuovi vocalizzi per Mezzo-soprano o Barytono nr.7*⁸¹

The image shows a page from a musical score. At the top left, it says 'N° 7. VOCE'. The tempo marking 'Marziale' is circled in red, followed by a tempo of 88. The piano accompaniment is marked 'PIANO' and 'mf'. The vocal line has a tempo change to 'Allegro' (also circled in red) with a tempo of 100. The piano accompaniment has a dynamic marking of 'p'. The vocal line ends with the tempo marking 'espressivo' (circled in red). The page number 'S. 4391.' is at the bottom.

W wielu utworach wokalnych kompozytorzy posługują się terminologią muzyczną, aby lepiej wyrazić swój styl i warstwę emocjonalną dzieła. Jeśli śpiewak nie uwzględni tych oznaczeń, interpretacja utworu będzie niepełna. W praktyce wiele osób uczących się śpiewu zna tylko podstawowe terminy muzyczne, które poznali na zajęciach z teorii muzyki, a spora część nie zgłębia tego dalej. Z tego powodu, interpretacja utworu często nie spełnia zamierzeń kompozytora. Aby uniknąć tego typu sytuacji, podczas ćwiczeń konieczne jest zapoznawanie się z muzycznymi terminami, uświadamianie sobie ich znaczenia, by później w naturalny sposób przenieść tę wiedzę do interpretacji poszczególnych utworów.

2.2 Wybrane włoskie szkoły wokalne XIX wieku

XIX wiek był okresem przełomowym w rozwoju teorii europejskiej sztuki wokalne. Rossini, uznawany za jednego z najwybitniejszych kompozytorów operowych okresu wczesnego romantyzmu, zawarł w swoich operach różnorodne zasady dotyczące emisji głosu oraz technik wokalnych. Jego twórczość miała ogromny wpływ na rozwój teorii wokalnych i zainspirowała późniejszych nauczycieli śpiewu, którzy kontynuowali ten rozwój w swojej pracy dydaktycznej. Zawdzięczamy tym czasom bezprecedensowe osiągnięcia: to wtedy pedagodzy wokalni, tacy jak *Manuel García*, *Francesco Lamperti*, *Gilbert-Louis Duprez* i

⁸¹ Tamże, s.22

Jean de Reszke, zbadali naukowe podstawy techniki wokalne na bazie wcześniejszej wiedzy dotyczącej sztuki wokalne z zupełnie innej perspektywy fizjologicznej. Pozwoliło to przełamać empiryczne podejście obecne w historii sztuki wokalne, tworząc nową ścieżkę dla rozwoju europejskiej sztuki wokalne (w tym teorii). Ten okres historyczny ukazuje nam nieustanny postęp i innowacje w tej dziedzinie.

2.2.1 Teoria *coup de glotte* Garcii

Szkoła Garcii stanowiła jeden z najśłynniejszych nurtów sztuki wokalne w Europie. Twórcami szkoły była rodzina Garcia – cztery pokolenia wybitnych śpiewaków. Od momentu jej powstania aż po moment, gdy ugruntowała się jej pozycja, szkoła ta rozwijała się dzięki wysiłkowi kolejnych generacji. Dzięki nim powstały nowe podstawy teoretyczne śpiewu, zostały wyznaczone nowe cele jego rozwoju.

Manuel Garcia (M. del P. V. Garcia, ojciec) urodził się w 1775 roku w Hiszpanii, a zmarł w 1832 roku w Paryżu. Już w dzieciństwie, śpiewając w chórach kościelnych, zdobył podstawowe wykształcenie wokalne. W wieku osiemnastu lat rozpoczął karierę tenora, występując w takich miastach jak Kadyks i Madryt. Do opery komicznej „Poeta Calculista (Samolubny poeta)” Garcia (ojciec) włączył swoją własną kompozycję – pieśń „*Contrabandista valiente*” (Dzielny przemytnik), która zyskała ogromną popularność w całej Hiszpanii i odniosła wielki sukces podczas premiery w Paryżu w 1808 roku.

Garcia nie poprzestawał na tych osiągnięciach - zdecydował się doskonalić swoje umiejętności wokalne pod kierunkiem włoskiego tenora Giuseppe Ansaniego, ucznia neapolitańskiego mistrza Nicola Porpory. Dzięki temu znacząco udoskonalił swoją technikę i warsztat wokalny. Przełom w jego karierze nastąpił, gdy wcielił się w hrabiego Almavivę w paryskiej premierze opery Rossiniego „*Cyrulik sewilski*”, co przyniosło mu sławę jako jednemu z najwybitniejszych tenorów swojego czasu i ugruntowało podstawy całej szkoły wokalne.

Manuel Garcia (ojciec) odnosił sukcesy nie tylko jako śpiewak, ale również jako pedagog. Dzięki szerokiej wiedzy teoretycznej, bogatemu doświadczeniu scenicznemu i rygorystycznemu podejściu do nauczania, wykształcił wielu wybitnych śpiewaków, teoretyków oraz pedagogów wokalnych. Do jego uczniów należeli m.in. tenor Adolphe Nourrit, Favelli, M. Lalande oraz wielu innych. Jego syn, również Manuel Garcia, wzorując się na doświadczeniach i metodach ojca, zdobył szerokie uznanie i kontynuował rodzinne tradycje wokalne.

Manuel García (M.P.R. Garcia, syn) urodził się w 1805 roku w Madrycie w Hiszpanii, a zmarł w 1905 roku w Londynie, w Anglii, mając 101 lat. Dorastał w muzycznej atmosferze: jego ojciec García był jednym z ulubionych tenorów Rossiniego. Od 9 roku życia uczęszczał na lekcje śpiewu u swojego ojca oraz włoskiego śpiewaka G. Aprile, a także uczył się harmonii pod okiem muzykologa Feniziego. Występował jako drugi bas, jednak ze względu na swoje słabsze warunki wokalne i brak umiejętności aktorskich, przestał występować w operze. Zamiast tego, pod kierunkiem ojca, całkowicie poświęcił się badaniom nad teorią sztuki wokalne i nauczaniu. Choć García pochodził z Hiszpanii, najważniejsze były dla niego idee włoskiej szkoły *bel canto*, której był jednym z przedstawicieli.

García pełnił niepodważalnie istotną rolę w historii europejskiej sztuki wokalne, ogromnie przyczynił się do jej rozwoju. Jego teoria wokalna oraz metody nauczania miały trwały wpływ na teorii śpiewu w Europie.

Maria Malibran-García i *Pauline Viardot-García*, córki i uczennice *Manuela Garcíi* (ojca) również należały do tej szkoły, odnosząc znaczące sukcesy w sztuce operowej. *Gustave García*, wnuk *Manuela Garcíi* (ojca), był barytonem operowym, a później: nauczycielem śpiewu. Jego syn, *Albert García*, prawnuk *Manuela Garcíi* (ojca), również kontynuował rodzinne tradycje i zdobył sławę jako wybitny śpiewak operowy (baryton).

W europejskiej sztuce wokalne, takie nurty jak szkoła Garcíi pomagają lepiej analizować i dokumentować rozwój śpiewu niż pojedynczy śpiewacy. Szkoła Garcíi odegrała przełomową rolę w rozwoju europejskiej teorii wokalne i stanowi cenne źródło inspiracji dla współczesnych badań nad sztuką śpiewu.

M.P.R.García, bazując na dorobku swoich poprzedników oraz obserwując stan strun głosowych podczas śpiewu, ostatecznie przedstawił teorię „ataku głśni” (*coup de glotte*), tworząc naukowe zasady emisji głosu. W 1837 roku Johann Müller przeprowadził eksperyment, usuwając krtąń z martwego ciała ludzkiego i umieszczając ją w specjalnym urządzeniu, które pozwalało obserwować pozycję i drgania strun głosowych. Doszedł wówczas do wniosku, że dźwięk powstaje właśnie w wyniku drgań strun głosowych – to odkrycie stanowiło podstawę dla teorii *coup de glotte*.

W 1854 roku, podczas wakacji, Manuel García wpadł na genialny pomysł, który doprowadził do stworzenia prototypu laryngoskopu. Zakupił dentystyczne lusterko, a następnie, ustawiając się tyłem do słońca, podgrzał je i umieścił w pobliżu podniebienia miękkiego, przy czubku języka. Używając drugiego lustra, skierował promienie słoneczne na dentystyczne lusterko. Ku jego zaskoczeniu, już podczas pierwszej próby udało mu się

zobaczyć swoje struny głosowe oraz głośnie⁸².

W 1855 roku, bazując na swoim doświadczeniu, Manuel García skonstruował laryngoskop. Wynalazek ten, będący owocem jego nieustannego dążenia do zgłębiania tajników sztuki wokalne i nauki, wzbudził ogromne zainteresowanie w świecie muzyki. Laryngoskop stał się narzędziem obserwacji strun głosowych, analizy technik fonacyjnych oraz badania artystycznych aspektów głosu. Ponadto odegrał przełomową rolę w rozwoju laryngologii, lekarze stosują go do dziś. Po wynalezieniu laryngoskopu Manuel García skupił się na badaniu mechanizmów śpiewu.

Aby właściwie wykorzystać funkcje narządów głosowych oraz rozwiązać problemy związane z niepełnym domknięciem strun głosowych, niekontrolowanym „wyciekem” powietrza czy słabym oddechem podczas śpiewu, García, opierając się na swoim bogatym doświadczeniu w śpiewie i edukacji, przeprowadził dogłębne, skupiające się na ludzkiej fizjologii, badania nad ruchem głośni. García w swojej książce o angielskiej nazwie *Hints on Singing* wyjaśnił koncepcję tego „atakowania głośni” następująco: „Struny głosowe są rozłączone w trakcie oddechu i stykają się podczas przygotowania do emisji dźwięku, zamykając przepływ powietrza. Następnie struny głosowe są wypychane ku górze przez powietrze, co sprawia, że część powietrza ucieka. Wracają natychmiast do pierwotnej pozycji i cały cykl rozpoczyna się od nowa. Powietrze wydostaje się w przerywany sposób. Gdy przepływ jest regularny i wystarczająco szybki, powstaje dźwięk”⁸³. Z opisu Garcíi możemy zauważyć, że „atakowanie głośni” polega na przepływie powietrza przez głośnie, przy czym struny głosowe na przemian otwierają się i zamykają, co umożliwia wydobycie wyraźnego, czystego dźwięku.

W nauczaniu śpiewu García kładł duży nacisk na trening głosu i stworzył liczne ćwiczenia wokalne, które miały wspomagać naukę. Trzymał się swoich zasad dydaktycznych, które obejmowały:

- Kwestię oddechu – García uważał, że oddech odgrywa kluczową rolę w śpiewie i że „ten, kto nie opanował sztuki kontrolowania oddechu, ten nie może być uznany za prawdziwego śpiewaka”⁸⁴. Zalecał stosowanie technik angażujących wszystkie mięśnie i narządy oddechowe.

⁸² James Radomski, *Manuel García (1775-1832): Chronicle of the Life of a Bel Canto Tenor at the Dawn of Romanticism*, Oxford University Press, 2000, s. 135

⁸³ Manuel García, *Hints On Singing* (1894), Kessinger Publishing, September 10, 2010

⁸⁴ James Radomski, *Manuel García (1775-1832): Chronicle of the Life of a Bel Canto Tenor at the Dawn of Romanticism*, Oxford University Press, 2000, s. 272

- Kwestię emisji dźwięku – zalecał użycie techniki „atakowania głośni” przy rozpoczęciu dźwięku, jako że pozwala to na uzyskanie czystego i skoncentrowanego brzmienia oraz ogranicza zużycie powietrza. Sprzeciwiał się metodom polegającym na „przedniej” lub „tylnej” emisji, twierdząc, że „prawdziwe usta śpiewaka to jego gardło”⁸⁵.
- Kwestię rejestrów – Garcíá twierdził, że głosy kobiece mają trzy rejestry: piersiowy, falsetowy⁸⁶ i głowowy; a głosy męskie: piersiowy i falsetowy. Rejestry powinny częściowo się pokrywać, zapewnia to ich jednolitość.
- Kwestię barwy głosu – barwa głosu może być jasna lub ciemna i można ją zmieniać poprzez użycie różnych technik emisji. Nadmierne używanie jasnej barwy sprawia, że głos staje się płaski i nieprzyjemny dla ucha. Natomiast zbyt używanie barwy ciemnej sprawi, że głos będzie stłumiony, może to nawet uszkodzić struny głosowe.
- Dotyczące ustawienia ust – usta powinny być ustawione w sposób naturalny, z lekkim uśmiechem; nie mogą być zbyt napięte ani zbyt szeroko otwarte.
- Dotyczące ćwiczeń – należy zwracać uwagę na czas i częstotliwość ćwiczeń, nie „przemęczać głosu” i nie uciskać krtani podczas śpiewania.

Powyższe zasady można uznać za dość naukowe jak na XIX wiek, gdy nie było jeszcze dostępu do zaawansowanej technologii. Większość teorii Garcíi miało trwały wpływ na współczesne zasady nauczania śpiewu i rozwój teorii sztuki wokalne. Wśród polskojęzycznych publikacji na temat szkoły M. Garcíi na uwagę szczególnie zasługuje wydana przez UMFC pozycja Małgorzaty Kubali⁸⁷.

2.2.2 Tradycyjna metoda nauczania Lampertiego

Francesco Lamperti urodził się w Savonie. Uczył się w Konserwatorium Muzycznym w Mediolanie. Od 1850 roku pracował tam jako wykładowca, pełniąc również funkcję dyrektora teatru dramatycznego w Lodi. Po dwudziestu pięciu latach, w 1875 roku opuścił uczelnię i zaczął pracować jako prywatny nauczyciel. Wykształcił wielu znanych śpiewaków XIX wieku, uważany jest za autorytet i spadkobiercę włoskiej szkoły *bel canto*, będąc zarazem jednym z jej najważniejszych przedstawicieli w XIX wieku. Napisał książkę *L'arte*

⁸⁵ Jiaxiang Shang, *Historia europejskiej muzyki wokalne* [M]. Beijing: Wydawnictwo Huale, 2003, s.205

⁸⁶ Rejestr „falsetowy” zaproponowany przez Garcíę różni się od „czystego falsetu”; celem stworzenia go było sklasyfikowanie głosu różniącego się od piersiowego, który ma pewne delikatne cechy falsetu.

⁸⁷ Małgorzata Kubala, *Fenomen Szkoły Wokalne Manuela Garcíi Seniora*, UMFC, 2023

del canto (Sztuka śpiewu) oraz liczne ćwiczenia wokalne⁸⁸. Nie wniósł zbyt wielu innych innowacji do teorii wokalne, lecz zgromadzone przez niego doświadczenie jest bez wątpienia bardzo cenne.

W *Sztuce śpiewu (L'arte del canto)* szczegółowo opisał, jak należy prawidłowo uczyć się śpiewu, i zauważył, że „*ten, kto potrafi dobrze wykorzystać oddech i poprawnie artykułować dźwięki, ten wie, jak dobrze śpiewać.*”⁸⁹ Wśród kluczowych koncepcji i elementów, które uważał za niezbędne do nauki śpiewu, wymienił:

- Głos (The voice)
- Różne rejestry głosu (The various registers of the voices)
- Pozycję ciała, ust i narządu głosowego (The position of the body, mouth, and vocal organ)
- Oddychanie (Respiration)
- Jakość głosu (The qualities of the voice)
- Emisję głosu (The emission of the voice)
- Podparcie oddechowe (Appoggio of the voice)
- Wokalizację i elastyczność (Vocalization and agility)
- Portamento i legato (Portamento and Legatura)
- Wymowę (Pronunciation)⁹⁰

Lamperti, aby sprawdzić poprawność emisji dźwięku, umieszczał przed ustami śpiewaka świecę lub małe lustro. Jeśli płomień się nie poruszał lub na lustrze nie pojawiała się para, oznaczało to prawidłowy początek dźwięku. Wynikało to z faktu, że w momencie, gdy powietrze wprawia zamknięte struny głosowe w drganie, większość wydychanego powietrza zostaje przekształcona w energię dźwiękową, a pozostała część wydostaje się jedynie jako para. Lamperti kładł przede wszystkim nacisk na kontrolę oddechu i podstawowe ćwiczenia dotyczące środkowego rejestru.

Jego syn, Giovanni Battista Lamperti, również nauczyciel śpiewu, studiował w konserwatorium muzycznym, a później towarzyszył ojcu jako akompaniator. Dzięki temu lepiej niż ktokolwiek inny znał metody dydaktyczne ojca (twierdził, że metoda ta wywodzi

⁸⁸ *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, (Nicolas Slonimsky, Ed.) New York: G. Schirmer, 1958.

⁸⁹ Francesco Lamperti, *L'arte del canto*. Milan: Ricordi, 1883, s.3

⁹⁰ Tamże, s.5-15

się od wielkiego śpiewaka kastrata *Antonio Bernacchiego*). Giovanni stosował te metody w nauczaniu swoich uczniów i rozpoczął pracę jako wykładowca śpiewu w konserwatorium w Mediolanie, a następnie przez 20 lat wykładał w Dreźnie oraz w Berlinie. Był autorem książek *The Technics of Bel Canto* ⁹¹(*Technika bel canto*) ,*Twelve Solfeggi for Soprano, or Tenor - Book Two* (*Schirmer's Library of Musical Classics, Vol. 557*) ⁹², oraz *Vocal Wisdom: Maxims of Giovanni Battista Lamperti* ⁹³(*Mądrość wokalna: Maksymy Giovanniego Battisty Lampertiego*). Był autorem wielu oryginalnych spostrzeżeń dotyczących technik wokalnych takich jak legato, vibrato, dynamika czy glissando. Ponadto, uważał, że metody ćwiczeń dla głosów męskich i żeńskich są właściwie do siebie dość podobne.

Podejście ojca i syna Lamperti do nauczania było dość tradycyjne, oparte na doświadczeniu praktycznym. Metody nauczania szkoły Lampertiego bezpośrednio odzwierciedlały i rozwijały tradycyjne włoskie techniki wokalne, szczególnie te wywodzące się z czasów *Le nuove musiche* Cacciniego. Ich metody dydaktyczne opierały się na naśladowaniu oraz na materiałach dydaktycznych⁹⁴.

2.2.3 Technika „krycia dźwięków” Dupreza a technika „śpiewu na maskę” Jeana de Reszke

W 1840 roku dwaj francuscy lekarze, E. Diday i J. E. Pétrequin, opublikowali artykuł zatytułowany *Mémoire sur une nouvelle espèce de voix chantée* (*O nowym rodzaju głosu śpiewanego*), w którym szczegółowo opisali popularną wówczas technikę „krycia dźwięków” (coperto) stosowaną przez francuskiego tenora Gilberta-Louisa Duprez’a. Z perspektywy fizjologicznej wskazali, że aby osiągnąć „przykryty” dźwięk piersiowy, konieczne jest obniżenie krtani.

W 1831 roku, po dwóch latach od pierwszego wystawienia w Paryżu, w Lukce miała swoją premierę włoska wersja *Wilhelma Tella* Rossiniego. Co ciekawe, rola Arnolda, wymagająca wysokich dźwięków i złożonej techniki śpiewu, została powierzona francuskiemu śpiewakowi *Gilbertowi-Louisowi Duprezowi* (1806-1896). Duprez śpiewał

⁹¹ Giovanni Battista Lamperti, *Die Technik des Bel Canto*. English translation by Theodore Baker, New York: 1905.

⁹² Giovanni Battista Lamperti, *Twelve Solfeggi for Soprano, or Tenor - Book Two* (*Schirmer's Library of Musical Classics, Vol. 557*) ,G. Schirmer, January 1, 1899.

⁹³ William Earl Brown, *Vocal Wisdom: Maxims of Giovanni Battista Lamperti*. Edited by Lillian Strongin. New York: Taplinger Publishing Co., 1931.

⁹⁴ James Stark, *Bel Canto :A History of Vocal Pedagogy*, University of Toronto Press,2003,s.81

niemal całą rolę w pełnym głosie piersiowym (*voce di petto*), co wywarło na widzach ogromne wrażenie, doprowadzając później do szybkiego odejścia od tradycyjnej techniki śpiewania wysokich dźwięków czystym falsetem (*pure falsetto*). W 1846 roku Duprez sam wydał książkę *L'art du chant* (Sztuka śpiewu), w której dokładnie wyjaśnił swoją technikę i przedstawił serię udoskonaleń, które skutecznie pomagały rozwiązać problem przejścia między rejestrami głosu.

Francuskie słowo „couvert”, włoskie „coperto”, a po angielsku zazwyczaj tłumaczone jako „covered” (przykryty) lub czasami „closed” (zamknięty), w rzeczywistości oznacza „skupiony” lub „zacieśniony”. Początkowo to „zamknięcie” odnosiło się do techniki „zakrywania” i polegało na „przykryciu” trzech kluczowych obszarów: głośni, jamy ustnej i gardła, aby powietrze uderzało w krawędzie strun głosowych, powodując ich drganie. Tak powstały dźwięk rezonował najpierw w gardle, a następnie, napędzany powietrzem, docierał do głowy, gdzie tworzył dodatkowy rezonans.

Niniejsza technika jest przede wszystkim stosowana w przejściach głosu (zwłaszcza męskiego) między rejestrami, zwłaszcza w wysokim rejestrze. To technika wymagająca koordynacji oddechu z pracą różnych grup mięśni, by głos przechodzący do wyższych tonów osiągnął podobny stan jak w średnim zakresie dźwięków. Dzięki temu barwa głosu pozostaje pełna, bogata w alikwoty, a wysokie dźwięki uzyskują metaliczne brzmienie.

Innowacja techniki francuskiego tenora Duprez’a polegała na nowym podejściu do całego procesu oddychania, wykorzystywane były niższe partie ciała, co nadało jego głosowi większą moc i głębię:

- Cały proces oddychania rozpoczynał się od niskiego oddechu, bardziej naukowo znanego jako oddychanie przeponowo-żebrowo-brzuszne. Ta metoda różniła się od stosowanych do tamtego okresu metod oddychania, które koncentrowały się na wyższych partiach ciała, często bez angażowania brzucha.
- Śpiewak musiał znaleźć sposób na „wprowadzenie” rezonansu klatki piersiowej w wyższe rejestry. Technika ta, znana jako „krycie dźwięków” czy „krycie głosu” (*voce coperta*), polegała na zmianie pozycji traktu głosowego w przejściu między rejestrami, co pozwalało na uzyskanie głębokiego i mocnego rezonansu. Bezpośrednim skutkiem wykorzystania tej techniki było zwiększenie udziału rezonansu piersiowego w średnich i wysokich rejestrach.

Niemiecki lekarz Mandel w 1876 roku, a także angielski lekarz Mackenzie w 1887 roku opublikowali prace naukowe wyraźnie zalecające stosowanie przeponowego

oddechu w śpiewie, co przyczyniło się do rozwoju sztuki wokalne i doprecyzowania podstawowej wiedzy o oddychaniu w śpiewie.

Pod koniec XIX i na początku XX wieku pojawiła się technika zwana „śpiewem na maskę”, której przedstawicielem był polsko-francuski tenor Jean de Reszke. W językach obcych termin ten określany jest jako „mask” lub „masque”. Pojęcie „maski” wywodzi się z francuskich balów arystokratycznych XVI wieku, gdzie uczestnicy nosili maski: nazwa techniki wzięła się stąd, że zakrywane przez maskę partie twarzy odpowiadają kluczowym strefom rezonansu w tej metodzie śpiewu.

Technika „maski” kładzie szczególny nacisk na rezonans głowy i tworzenie alikwotów. Dźwięk rezonuje w zatoce szczękowej, sitowej, klinowej i czołowej, a następnie jest wypuszczany przez zatokę czołową, co nadaje mu przedni, skupiony, miękki efekt alikwotowy. Aby to osiągnąć, śpiewak powinien otworzyć gardło, jamę ustną i nosową, jakby prawie ziewał lub delikatnie się uśmiechał, aby umożliwić podstawowemu dźwiękowi wibrację w górnej części aparatu rezonansowego i zatokach głowy. W efekcie dźwięk wydobywa się z wyższej pozycji z bogatymi alikwotami.

Technika śpiewu „na maskę” sprawia, że dźwięk staje się bardziej przejrzysty i wyrazisty. Zarówno w średnich, jak i wysokich zakresach dźwięku, należy utrzymywać „kontakt” z rezonatorem „maski”. Uzyskany w efekcie wysoki rezonans pozwala zachować jednolity charakter barwy dźwięku.

Manuel García, Francesco Lamperti, Gilbert-Louis Duprez i Jean de Reszke byli głównymi przedstawicielami czterech najważniejszych szkół wokalnych w XIX-wiecznej Europie Zachodniej. Należy również wspomnieć o znanym niemieckim fizjologu i fizyku Hermannie Ludwigu Ferdinandzie von Helmholtzu, który w 1862 roku opublikował książkę pt. *O wrażeniach dźwiękowych jako fizjologicznej podstawie teorii muzyki*. W pracy tej naukowo wyjaśnił trzy główne cechy dźwięku muzycznego: barwę, wysokość i głośność, opisując ich definicje i fizyczne właściwości, a także przeprowadził szczegółowe badania zjawiska rezonansu. Helmholtz jest uważany za twórcę nowoczesnej akustyki, a jego badania przyczyniły się do dalszego teoretycznego rozwoju badań dotyczących śpiewu i głosu.

Analiza metod wokalnych Rossiniego oraz XIX-wiecznych szkół pedagogiki wokalne, które wyłoniły się po nim (Garcia, Lamperti, Duprez i Jean de Reszke), wzmacniają nasze teoretyczne podstawy do zrozumienia współczesnych zasad bel canto. Ponadto dostarczają one bardziej precyzyjnych i naukowych metod treningowych oraz odpowiednich ćwiczeń wokalnych, które umożliwiają właściwą interpretację repertuaru wokálnego z tego okresu.

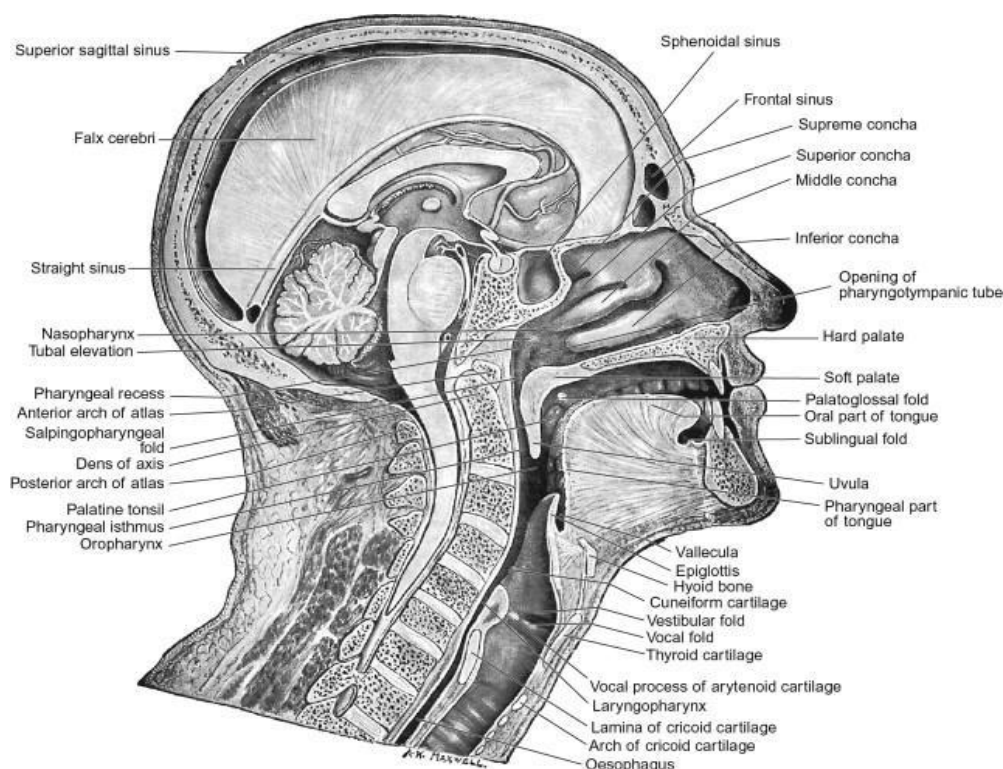
2.3 Zasady śpiewu i metody ćwiczenia

2.3.1 Zasady śpiewu

Każda sztuka w pewnym stopniu wywodzi się z nauki - sztuka wokalna nie jest tu wyjątkiem. Emisja głosu jest fizjologicznym zjawiskiem, uzależnionym od narządów głosowych, będącym efektem działania układu głosowego. Dźwięk śpiewu pochodzi z narządów głosowych i dzięki wykorzystaniu technik zgodnych z zasadami fizjologii możliwe jest uzyskanie optymalnego efektu wokalnego. Aby naprawdę zrozumieć zasady śpiewu, należy zgłębić strukturę i mechanizm działania naszego organizmu.

Zdaniem Garcíi proces emisji głosu w śpiewie jest realizowany przez cztery różne narządy: „miech” – czyli płuca; „wibrator” – czyli głośnie; „reflektor” – czyli gardło; oraz „narząd artykulacji” – czyli jamę ustną. Narządy te współpracują ze sobą, lecz pracują względnie niezależnie.

Rysunek 2.3.1-1: Część środkowo-strzałkowa narządu głosowego⁹⁵



Płuca są kluczowym organem wymiany gazowej między ciałem a otoczeniem,

⁹⁵ William Shakespeare, *The Art of Singing: Based on the Principles of the Old Italian Singing-masters, and Dealing with Breath-control, Production of the Voice and Registers, Together with Exercises, Part. I*, O. Ditson, 1989, s. 25

dostarczając energii do emisji głosu i stanowiąc podstawę sztuki wokalne. Głośnia stanowi główny kanał przepływu powietrza podczas śpiewania. Przepływ powietrza przez głośnię powoduje drganie strun głosowych, co generuje dźwięk. Gardło to ważne miejsce rezonansu – podstawowy dźwięk wytworzony przez drgania zostaje w nim wzmocniony. Jama ustna pełni kluczową rolę w artykulacji dźwięków, umożliwiając przekształcenie i „upiększenie” dźwięku w muzyczny ton. Wymienione narządy są częściami aparatu głosowego; pozornie działają niezależnie, jednak tworzą nierozdzielalną całość. Poniższa ilustracja przedstawia przekrój aparatu głosowego.

Rysunek 2.3.1-2: Schemat przekroju układu oddechowego⁹⁶

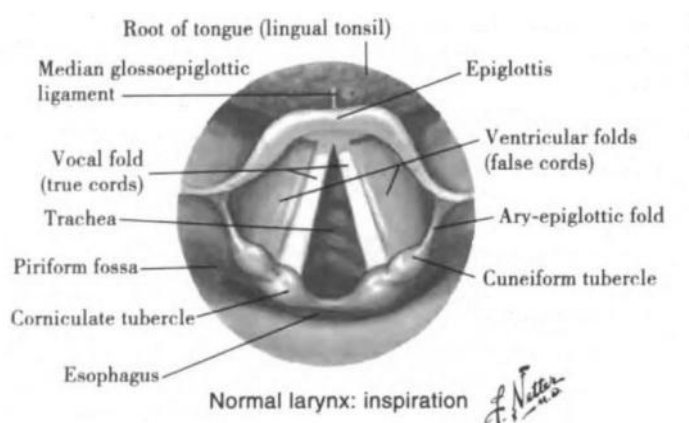


Dolna część klatki piersiowej stanowi przepona, która dzieli klatkę piersiową i jamę brzuszną. Przepona podtrzymuje płuca, w których znajduje się wiele drobnych oskrzelików zbiegających się w dwie duże oskrzela, które ostatecznie łączą się przy wyjściu z płuc w tchawicę. Nad tchawicą znajduje się jama krtaniowa, w której poziomo rozmieszczone są dwie struny głosowe – lewa i prawa. W stanie rozluźnienia między strunami pozostaje spora szczelina, umożliwiającą swobodny przepływ powietrza. Nagłośnia, która znajduje się na wejściu do gardła, łączy je z jamą ustną. To właśnie opisana powyżej anatomia zaangażowana jest w cały proces śpiewania.

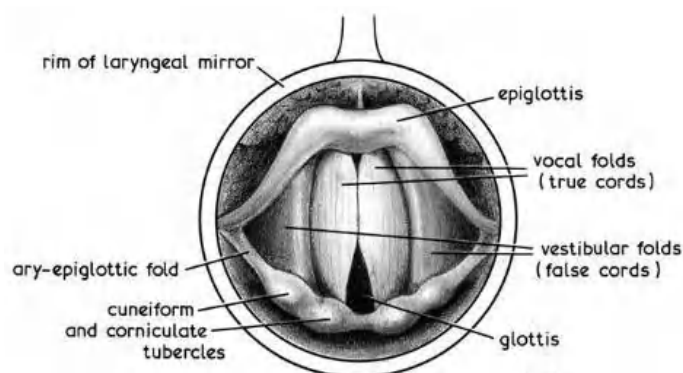
⁹⁶ Część motoryczna narządu głosowego.20 września, 2006,<https://easyvoice.pl/czesc-motoryczna-narzadu-glosowego/>

Mechanizm powstawania głosu jest skomplikowany. Zanim cały proces się rozpocznie, struny głosowe pozostają w stanie gotowości. Po rozpoczęciu emisji mięśnie odpowiedzialne za napięcie strun głosowych oraz mięśnie krtani kurczą się, zbliżając lub całkowicie zamykając struny, co zmniejsza lub zamyka głośnię. Pod wpływem mięśni powietrze jest wypychane z płuc, zwiększając ciśnienie podgłośniowe. Kiedy ciśnienie to przewyższa napięcie zamkniętych strun, powietrze wymusza ich otwarcie na boki, umożliwiając wydobyć się powietrza na zewnątrz. W momencie uwolnienia powietrza, struny głosowe dzięki swojej elastyczności oraz napięciu zamykających głośnię mięśni wracają do stanu zamknięcia. Ruch otwierania i zamykania generuje falę dźwiękową w głośni (glottal wave). Powstały dźwięk podstawowy jest następnie wzmacniany i upiększany przez organy rezonansowe, co tworzy alikwoty oraz rezonans dźwiękowy – czyli dźwięk muzyczny śpiewu⁹⁷.

Rysunek 2.3.1-3: Normalna krtąń: inspiracja⁹⁸



Rysunek 2.3.1-4: Postać: Prawidłowe fałdy głosowe⁹⁹



⁹⁷ Berton Coffin, *Historical Vocal Pedagogy Classics*, Scarecrow Press, 2002, s. 34

⁹⁸ Netter Frank Henry, tłum. Zhang Weiguang. *Atlas anatomii człowieka Nettera*. Pekin, Ludowe Wydawnictwo Medyczne, 2015, s. 84

⁹⁹ Dayme Meribeth Bunch, *Dynamika śpiewu*. Springer-Verlag/Wien, wydrukowano w Austrii, 2009, s. 162

2.3.2 Metody ćwiczeń

Naukowa koncepcja emisji głosu nie polega wyłącznie na pracy strun głosowych lub głośni, lecz na jednoczesnej współpracy różnych części ciała. Drganie strun głosowych to tylko część całego procesu, a jego siłę napędową stanowi prawidłowy oddech podczas śpiewu. Oddech wokalny jest przedłużeniem zwykłego oddechu i wynikiem świadomych, celowych ćwiczeń. Tylko w stanie prawidłowego oddychania, można idealnie wykorzystywać struny głosowe.

Oddech podczas śpiewu wpływa na głośnię, a głośnia daje ramy dla oddechu podczas śpiewu – w ten sposób wzajemnie na siebie oddziałują. Siła otwierania i zamykania strun głosowych zależy od intensywności wydechu, a intensywność wydechu ma bezpośredni związek z napięciem mięśni brzucha. Gdy ciśnienie jest zbyt duże, struny głosowe napinają się, aby zatrzymać nadmierny przepływ powietrza, co może generować ostry, nieprzyjemny dźwięk. Z kolei przy zbyt małej sile mięśni brzucha efekt jest odwrotny. Dlatego znalezienie odpowiedniego ciśnienia oddechowego równa się znalezieniu równowagi między oddechem a głośnią. Zbyt mały wydech sprawia, że głośnia zamyka się w słabszy sposób, przez co dźwięk jest pozbawiony blasku. Zbyt duży wydech natomiast powoduje napięcie i blokowanie dźwięku, a nawet jego załamanie, zwiększając ryzyko uszkodzenia strun głosowych.

Podczas emisji głosu im bardziej precyzyjne jest zamknięcie strun głosowych, tym łatwiej uzyskać dobre podparcie oddechowe, a emitowany dźwięk staje się mocniejszy. Jeśli głośnia nie zamyka się prawidłowo, to nawet przy perfekcyjnej technice oddechu, powietrze, które ulatuje, negatywnie wpłynie na jakość dźwięku, uniemożliwiając odpowiednią kontrolę oddechu. Nieodpowiednia technika może więc nasilać „uciekanie” powietrza, tworzyć w głosie chrypkę, co w rezultacie utrudni osiągnięcie wysokich dźwięków. Z drugiej strony, zbyt ciasne zamknięcie głośni zwiększa siłę uderzenia powietrza o głośnię – może to utrudniać przepływ oddechu i powodować przeciążenie strun głosowych, co prowadzi do powstawania na nich guzków. Dlatego właśnie odpowiednia, wyważona kontrola nad głośnią jest elementem kluczowym, który pozwoli uzyskać prawidłowy oddech.

Podczas śpiewania kluczową rolę odgrywa również język, który jest gwarancją płynnej emisji głosu. Caruso uważał, że *„język jest najgorszym wrogiem śpiewaka, często stwarza największą przeszkodę, zmniejszając swobodę głosu.”*¹⁰⁰ Nieprawidłowa pozycja nasady języka może blokować emisję głosu, uniemożliwiając swobodny przepływ dźwięku o pełnym

¹⁰⁰ Mala Feiaodi, *Metoda wokalizacji Caruso i naukowe kultywowanie głosu* [M]. Lang Yuxiu tłum. Beijing: Renmin Yinyue Press, 2000, s.57

brzmieniu. Język, mimo że wydaje się mieć dość prostą budowę, składa się aż z ośmiu mięśni, które łączą się z kośćmi czaszki i gardłem. Dzięki swojej miękkości i elastyczności, język może upiększać dźwięk wytworzony przez struny głosowe. Nadmierne napięcie nasady języka lub podniesienie języka podczas śpiewu może blokować „uderzenie głośni” i utrudniać oddychanie. Dlatego właśnie umiejętność rozluźniania języka jest taka istotna dla śpiewaków. Na podstawie powyższej teorii oraz analiz nagrań i badań kilku wybitnych śpiewaków i pedagogów wokalnych, możemy podsumować zasady ćwiczeń śpiewu w poniższych podpunktach¹⁰¹:

1. Najpierw należy upewnić się, że pianino zostało nastrojone. W przeciwnym razie, bez względu na zdolności słuchowe ucznia, wysokość dźwięku będzie niewłaściwa.
2. Jeśli uczeń ćwiczy samodzielnie, powinien siedzieć wysoko, z wyprostowanymi plecami, lekko uniesioną głową i postawić małe lusterko na stole, aby mógł obserwować ruchy twarzy, zwłaszcza ust.
3. Gdy uczeń nie potrzebuje już pełnego akompaniamentu, po zapoznaniu się z utworem, powinien zacząć śpiewać na stojąco. Należy dbać o wyprostowaną postawę, mieć rozluźnione ramiona, lekko uniesioną głowę i patrzeć przed siebie. Ciężar ciała powinien być stabilnie rozłożony, bez kołysania na boki.
4. Oddychając, należy delikatnie wypełnić płuca powietrzem, aby uniknąć nadmiernego napięcia i „zmęczenia” klatki piersiowej. Wdychając, należy rozluźnić klatkę piersiową i w naturalny sposób wciągnąć brzuch. Oddech powinien być cichy, lekki i prawie niezauważalny. Uczeń nie powinien używać tylko górnej części płuc, lecz angażować przeponę i mięśnie brzucha. Należy unikać zaciśnięcia głośni przy wdechu, aby powietrze mogło swobodnie przepływać. Nabieranie coraz większej ilości powietrza nie jest w tym momencie najważniejsze, kluczowe jest opanowanie umiejętności efektywnego „zarządzania” odpowiednią ilością powietrza. Należy dążyć do jak najdłuższego utrzymania oddechu, unikając nadmiernego zużycia powietrza na samym początku, by równomiernie rozłożyć je na każdy dźwięk w całej frazie. Zbyt częste nabieranie oddechu wpływa na niestabilność dźwięku; uczeń powinien również uważać, aby nie przemęczać płuc¹⁰².

¹⁰¹ Paulina Viardot *An Hour of Study, Vol 1: Exercises for the Voice (Kalmus Edition, Vol 1)*, Alfred Music, March 1, 1985, s.1-2

¹⁰² Abt Franz, *Abt: Practical Singing Tutor for All Voices*, New York: G. Schirmer, 1892, s.1-2

5. Podczas emisji głosu oddech musi znajdować się w vibracji muzycznej, umożliwiając przeobrażenie fali powietrza w falę dźwiękową. Należy dbać o precyzję każdego dźwięku – muszą one wydobywać się z nas w swobodny sposób, nie być blokowane przez nieodpowiednią pozycję lub ruch języka, gardła czy jamy ustnej. Ponadto, powietrze należy skierować na przednią część podniebienia, aby uderzyło ono w tylną część podniebienia i odbiło się pod tym samym kątem, co zapewni utrzymanie prawidłowego otwarcia jamy ustnej¹⁰³.
6. Piękno dźwięku ma dwoistą naturę: jedno to piękno materialne, zmysłowe, istniejące wyłącznie w muzyce; drugie to piękno duchowe, które nadaje dźwiękowi ducha i charakter. Tylko nieliczni muzycy wyróżniają się wrodzonym pełnym muzycznym zrozumieniem tych aspektów, dlatego podczas ćwiczeń należy się również skupić na tym aspekcie i na emocjonalnym zaangażowaniu w muzykę¹⁰⁴.
7. Kluczowym zagadnieniem podczas ćwiczeń nie jest „ile” ćwiczyć, ale „jak” ćwiczyć. Przed rozpoczęciem należy pamiętać o wszystkich istotnych kwestiach, zwracając uwagę na każdy dźwięk i samogłoskę, aby trwały i kończyły się w prawidłowy sposób. Uczeń powinien zaczynać ćwiczenia godzinę po posiłku, początkowo śpiewając nie dłużej niż dziesięć minut, po czym zrobić pięciominutową przerwę. Następnie należy ćwiczyć przez piętnaście do dwudziestu minut z krótkimi przerwami, a potem odpocząć przez pół godziny i ponownie ćwiczyć przez trzydzieści do czterdziestu minut. Zgodnie z wytrzymałością lub radami nauczyciela, należy powtarzać ten cykl dwa do trzech razy dziennie, nie przekraczając łącznego czasu dwóch–trzech godzin dziennie. Jeśli dana osoba ma tego dnia zajęcia z innych przedmiotów, czas ćwiczeń powinien zostać skrócony o godzinę¹⁰⁵.
8. Podczas ćwiczeń należy zachować pełne skupienie i zaangażowanie.

¹⁰³ Tamże, s. 1-2

¹⁰⁴ Tamże, s. 1-2

¹⁰⁵ Tamże, s. 1-2

Rozdział III. Gioacchino Rossini i jego opery

3.1 Życiorys G. Rossiniego

Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868), urodzony w Pesaro, mieście portowym nad Zatoką Wenecką we wschodnich Włoszech, był wybitnym włoskim kompozytorem, który za życia stworzył 39 oper, a także muzykę religijną i kameralną. Jego dzieciństwo było czasem wewnętrznym i zewnętrznym zawirowań. Jego ojciec został aresztowany i skazany jako więzień polityczny po ponownej okupacji Austrii z powodu jego poparcia dla rewolucji francuskiej. Matka Rossiniego zabrała syna w podróż, zarabiając na życie śpiewem.

Ojciec Rossiniego był trębaczem, a matka śpiewaczką, dlatego właśnie od najmłodszych lat przejawiał on zamiłowanie do muzyki¹⁰⁶. Pięknie śpiewał i wykorzystywał ten talent występując w chórze kościelnym lub zespole teatralnym, w którym pracowali jego rodzice. Jego piękny śpiew był bardzo chwalony przez mieszkańców Pesaro, nazywano go pieszczotliwie „*labędziem z Pesaro*”¹⁰⁷.

*„Życie Rossiniego dzieli się, w sposób bardziej naturalny niż większość rzeczy, do których stosuje się ten ulubiony sposób podziału, na trzy części. W pierwszym okresie swojego istnienia, od urodzenia do roku 1823, kiedy to wypuszczono *Semiramidę*, zyskał sobie sławę. Od 1823 roku, kiedy odwiedził Londyn i Paryż, aż do 1829 roku, kiedy stworzył swoje wielkie arcydzieło w poważnym stylu, a następnie na zawsze odłożył pióro, zbił majątek. Wreszcie od roku 1829, roku *Wilhelma Tella*, aż do roku 1869, roku jego śmierci, cieszył się bogactwem i sławą; nie przejmując się zbytnio żadnym z nich i tak mało pragnąc zwiększyć to pierwsze, że zrzekł się swoich „praw autorskich” we Francji – to znaczy honorariów, do których miał prawo za prezentację swoich dzieł – na rzecz „the Society of Musical Composers”.*

*Rossini pojawił się publicznie mając zaledwie siedem lat; czyniąc to, nie trzeba chyba mówić, w charakterze kompozytora, raczej w charakterze śpiewaka. To właśnie w operze *Camilla*, skomponowanej dla Wiednia, a następnie wystawionej w Bolonii, Rossini w roku 1799 debiutował jako dziecko. „Nic” – mówi Madame Giorgi-Righetti, oryginalna Rozyna w *Cyruliku sewilskim* – „nie mogłoby być bardziej czule, bardziej wzruszające niż głos i działanie tego niezwykłego dziecka w pięknym kanonie trzeciego aktu; *Senti si fiero instante*. *Bolończyk z tamtych czasów oświadczył, że pewnego dnia zostanie jednym z największych**

¹⁰⁶ Edwards H. Sutherland, *The great musicians : Rossini and his School*, Cambridge University Press, 2009, s.4

¹⁰⁷ Laura Viceconte, *Ultimi “peccati” del Cigno di Pesaro*, centro studi di psicologia e letteratura fondato da aldo carotenuto, <https://centrostudipsicologiaeletteratura.org/2013/12/vol-11-peccati/>, 2010

znanych muzyków. *Nie muszę mówić, czy proroctwo to się sprawdziło.*”¹⁰⁸

Pełny muzycznej pasji, Rossini od 1802 roku uczył się śpiewu, gry na klawesynie i sztuki komponowania u ojca *Giuseppe Malerbi*¹⁰⁹. Umiejętności te stanowiły podstawę dla tworzonych przez niego wczesnych dzieł muzyki religijnej. Rossini chciał dalej rozwijać się muzycznie, zdobywać nową wiedzę i doświadczenie, dlatego w 1806 roku wstąpił do Liceo Musicale w Bolonii, gdzie otrzymał wszechstronne wykształcenie muzyczne.

*„Jedna z kompozycji studenckich Rossiniego, nagrodzona kantata I pianto d'armonia sulla morte d'Orfeo, była wykonywana na zebraniu w Liceo. Pracował jako maestro al cembalo w różnych teatrach, pełnił tę funkcję do 1811 r. Podczas karnawału w Ferrarze Rossini skomponował drugą arię do innej opery Weil, I podestà di Chioggia.”*¹¹⁰

Po ukończeniu studiów w 1810 roku Rossini rozpoczął karierę zawodowego kompozytora. Pierwszą operą w jego życiu był *„Weksel małżeński (La cambiale di matrimonio)”*, jednoaktowa opera komiczna, która miała swoją premierę w weneckim teatrze San Moisè. W 1813 roku, gdy miał on 21 lat, życie Rossiniego uległo wielu zmianom, a wszystkie trudności, z którymi musiał się wcześniej mierzyć, pozwoliły mu zdobyć bogate doświadczenie i osiągnąć nowy poziom kreatywności. Jego dwie opery, *„Tancredi”* i

¹⁰⁸ Edwards H. Sutherland, *The great musicians: Rossini and his School*, Cambridge University Press, 2009, s. 1

¹⁰⁹ Giuseppe Giovanni Battista Malerbi urodził się 22 października 1771 roku w Lugo w zamożnej rodzinie, a zmarł w 1849 roku. Był kompozytorem i nauczycielem muzyki. Rodzina Malerbi mieszkała kiedyś w samym centrum miasta, a obok niej od 1800 roku posiadała także pałac na wsi (w którym obecnie mieści się „Istituto musicale Malerbi”, szkoła muzyczna imienia Giuseppe). Jako dziecko Giuseppe dorastał w bogatym i stymulującym środowisku kulturowym, a pierwsze lekcje gry na organach pobierał prawdopodobnie u ojca swojej matki, którym był Andrea Locatelli. W wieku siedemnastu lat został organistą kościoła franciszkanów w Lugo. Pięć lat później, w 1793 roku, został mistrzem chóru w kościele Świętych Petroniusza i Prospera, obecnie nazywanym S. Giacomo Maggiore, zastępując swojego nauczyciela Giambattistę Vitali. W 1804 był kompozytorem w „Accademia Filarmonica” w Bolonii. Wraz ze swoim bratem Luigim Giuseppe założył „Instytut Putti cantori della Confraternita del Corpus Domini”, do którego po wprowadzeniu przez ojca uczęszczał także Gioacchino Rossini, stając się tym samym uczniem Malerbiego. Wraz ze swoim bratem Luigim Giuseppe założył także prywatną szkołę muzyczną, która wkrótce przekształciła się w „Accademia Filarmonica” Lugo.

<Andrea Chegai, *Rossini, Il Saggiatore*. 2022>

¹¹⁰ Denise Gallo, *Gioacchino Rossini : A Research and Information Guide*, Taylor&Francis Ltd; Edition 2, 2010, s. 226

„Włoszka w Algierze” (*Italiana in Algeri*) zostały wystawione w Wenecji i osiągnęły wyjątkowy sukces.

Rossini był nie tylko wybitnym kompozytorem, ale także ogromnym patriotą. W operze „*L'italiana in Algeri* (Isabella)”, patriotyczna aria „*Pensa alla patria*” szybko rozprzestrzeniła się w całych pogrążonych w wewnętrznych i zewnętrznych konfliktach Włoszech i miała ogromny wpływ na włoski ruch narodowowyzwoleńczy i rozwój patriotycznych idei. Francuski pisarz Stendhal nazwał tę arię „pomnikiem historii”. Napisał też: „Jest we Włoszech człowiek, o którym mówi się więcej niż o Napoleonie, dwudziestokilkuletni kompozytor Rossini.”¹¹¹

W latach 1814-1822 Rossini pracował jako dyrektor muzyczny w Teatro di San Carlo w Neapolu. W ciągu tych ośmiu lat Rossini skomponował wiele znanych oper, jedną z najwybitniejszych był „*Cyrulik sewilski* (*Il barbiere di Siviglia*)”, napisany w 1816 roku dla Teatro Argentina w Rzymie. W tym samym roku w Rzymie powstał „*Kopciuszek* (*La Cenerentola*)”¹¹².

W latach 1815-1822 Rossini skomponował 16 dzieł dla Teatro di San Carlo, co można zaliczyć do największego szczytu jego twórczości. W 1823 roku napisał swoją ostatnią włoską operę, „*Semiramide*”, której premiera odbyła się w La Fenice w Wenecji¹¹³. W 1824 roku kompozytor przeniósł się do Paryża, gdzie został mianowany dyrektorem Opery Paryskiej, a później, po wygaśnięciu kontraktu, mianowano go na naczelnego kompozytora i nauczyciela wokalnego.

W tym okresie Rossini edukował się w zakresie tradycyjnej muzyki francuskiej i francuskiej szkoły operowej. Tworzył również włoskie opery. Dokonał pewnych zmian w swoich operach „*Mojżesz w Egipcie* (*Mose in Egitto*)” i „*Mahomet II* (*Maometto II*)”, aby lepiej odpowiadały upodobaniom francuskiej publiczności. W 1829 roku powstała jego ostatnia opera pt. „*Wilhelm Tell* (*Guillaume Tell*)”, po stworzeniu której zaprzestał pisanie tego typu utworów – miał wtedy tylko 37 lat.¹¹⁴

Rossini, jako jeden z najwybitniejszych włoskich kompozytorów, poświęcił całe swoje życie muzyce. Jako że jego dzieła operowe obejmują duży okres czasu, mają w sobie elementy zarówno tradycyjne, jak i innowacyjne. Widać w nich wielki kunszt kompozytora i

¹¹¹ Zhou Jianping, Shi Guo Xian, *Rossini*, Wydawnictwo Orientalne, 1997, s. 68

¹¹² Denise Gallo, *Gioacchino Rossini: A Research and Information Guide*, Chronology of Rossini's life, Taylor & Francis Ltd; Edition 2, 2010, s. xix-xx

¹¹³ Tamże, s. xix-xx

¹¹⁴ Tamże, s. xxiii

stanowiły one inspirację i podstawę dla twórczości wielu innych kompozytorów w tego okresu, na przykład Belliniego, Donizettiego i późniejszych twórców.

3.2 Cechy charakterystyczne opery seria i opery buffa

Opera poważna (*opera seria*) i opera komiczna (*opera buffa*) to dwa najbardziej typowe rodzaje oper z epoki klasycyzmu i romantyzmu, najczęściej tworzone przez ówczesnych kompozytorów.

Poważna opera, nazywana również *dramma per musica* lub *melodramma serio*, odnosi się do dostojnego i „poważnego” stylu włoskiej opery, który dominował w Europie od 1710 do około 1770 roku. Ten typ opery zaczął dominować już w latach dwudziestych XVII wieku. *Chociaż Apostolo Zeno*¹¹⁵ i *Alessandro Scarlatti*¹¹⁶ ułożyli drogę do powstania tego gatunku, to do jego powstania doprowadził *Metastasio*¹¹⁷.

Opera seria, razem z jej librettem zazwyczaj osadzona jest w czasach mitologicznych, dotyczy postaci heroicznych – inspiracją były tutaj sztuki antyczne. Bohaterowie tych oper zwracają dużą uwagę na „święte” wartości oraz moralność, są rozdarci między miłością, honorem i obowiązkiem, a język utworów jest pełen elegancji i ozdób. Jeśli chodzi o styl muzyczny, bardzo pożądane są w tym gatunku włoskie, naprzemienne, kontrastujące ze sobą recytatywy i arie (np. solidna struktura muzyczna *recitativo secco* i *aria da capo*).

Dopiero w latach pięćdziesiątych XVIII wieku, kiedy opera seria osiągnęła swój szczyt popularności, popularność stylu Metastasio zaczęła słabnąć. Punkt kulminacyjny reformy osiągnięty został w operach Christopha Willibalda Glucka. Począwszy od „*Orfeusza i Eurydyki*” (1762), Gluck drastycznie ograniczył możliwości melodyjnych popisów śpiewaków, stopniowo eliminując wyraźne granice między arią a *recitativo secco*. Połączył też on (w dość ostrożny sposób) teatr, taniec i muzykę, syntetyzując włoskie i francuskie tradycje kompozycji. Gluck przywiązywał dużą wagę do ogólnej aranżacji muzyki i

¹¹⁵ Apostolo Zeno (11.12.1668- 11.11.1750) Wenecki poeta, autor tekstów pieśni, dziennikarz i pisarz.

<Phillimore, Catherine Mary, *Studies in Italian Literature, Classical and Modern*. S. Low, Marston, Searle & Rivington, 1891, s.162>

¹¹⁶ Alessandro Gaspare Scarlatti (02.05.1660-22.10.1725) włoski kompozytor barokowy, znany przede wszystkim ze swoich oper i kantat kameralnych. Uważany jest za najważniejszego przedstawiciela neapolitańskiej szkoły operowej.

<Dirk Kruse, *Alessandro Scarlatti: Größter Erneuerer der Musik*, auf: BR-Klassik vom 19. Februar 2017.>

¹¹⁷ Pietro Metastasio (03.01.1698 – 12.04.1782) Włoski poeta i librecista, uważany za najważniejszego autora librett operowych.

<Stendhal, *Vie de Haydn, Mozart et Métastase*, 1817.>

zwiększał rolę chóru w strukturze utworu, redukując arie wyjściowe (*exit arias*) - ich liczba zmniejszyła się niemal o połowę.

Od 1790 do 1800 roku, w wyniku skutecznych reform operowych Glucka, pojawiła się nowa grupa kompozytorów, takich jak *Giovanni Paisiello*¹¹⁸, *Wolfgang Amadeusz Mozart*¹¹⁹, *Antonio Salieri*¹²⁰, *Gioacchino Antonio Rossini* i inni kompozytorzy klasyczni i wczesnoromantyczni. Wraz z pojawieniem się klasycznych i wczesnoromantycznych kompozytorów, struktura kompozycji i styl muzyki zmieniły się dramatycznie, a do tej pory bardzo popularna *aria da capo* zaczęła zanikać na rzecz rondo. Powiększono orkiestrę, arie stawały się coraz dłuższe, rozpowszechniały się sceny ensemblowe. Recytatywy stały się bardziej powszechne, jak i bardziej wyrafinowane, a tragiczne zakończenia fabuły, śmierć i morderstwa na scenie były wtedy właściwie czymś normalnym. Ciągły rozwój opery seria ostatecznie przełamał absolutną dominację śpiewaka i nadał nowy sens spektakularnym i dramatycznym elementom dziewiętnastowiecznej opery epoki romantyzmu.

Opera komiczna w swojej najczystszej formie to opera buffa, termin ten pierwotnie używany był jako nieformalny opis włoskiej opery komicznej, będąc jednocześnie kategoryzowanym jako *commedia in musica*, *commedia per musica*, *dramma bernesco*, *dramma comico*, *divertimento giocoso*.¹²¹ Opera buffa, historycznie stanowiąca część twórczości operowej, zaczęła wyłaniać się jako odrębny gatunek dopiero na początku XVIII wieku, po premierze „*Il Trespolo tutore*” Alessandro Stradelli. Był to gatunek dość przystępny dla zwykłego człowieka, nie używano w nim słownictwa pochodzącego z wyższych sfer, wręcz przeciwnie – zastosowanie lokalnych dialektów dodawało tym operom

¹¹⁸ Giovanni Paisiello (09.05.1740-05.06.1816) był włoskim kompozytorem okresu klasycyzmu i najpopularniejszym kompozytorem operowym końca XVIII wieku. Jego styl operowy wywarł wpływ na Mozarta i Rossiniego.

<*The Complete Classical Music Guide*. DK. 2012, s.106>

¹¹⁹ Wolfgang Amadeus Mozart (27.01.1756- 5 .12.1791) – austriacki muzyk: kompozytor, pianista i wirtuoz innych instrumentów klawiszowych. Jego twórczość związana była głównie z Wiedniem; razem z Haydnem oraz Beethovenem zaliczany jest do trójki tzw. „klasyków wiedeńskich”. Uznawany za jednego z najwybitniejszych i najważniejszych twórców w historii muzyki.

<*Wolfgang Amadeusz Mozart* [online], Muzyka poważna, 13 marca 2013.>

¹²⁰ Antonio Salieri (18.08.1750-07.05.1825)–włosko-austriacki kompozytor, kapelmistrz i pedagog urodzony w Republice Weneckiej, który swe dorosłe życie spędził w Wiedniu jako poddany dynastii Habsburgów.

<Schatkin Hettrick Jane, Rice John A., "*Salieri, Antonio*". *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press,2001.>

¹²¹ Richard Alexander Streatfeild, *The Opera: A Sketch of the Development of Opera. With Full Descriptions of Every Work in the Modern Repertory*, J.C. Nimmo,1897,s.41

realności, pomagało przedstawiać codzienność, z którą mogły się identyfikować niższe klasy społeczne.

„Szczególnie wpływowe w Neapolu było *scherzo drammatico Il mondo abbattuto* Nicoli Sabiniego z 1701 r., w którym powstał popularny model, ponieważ wykorzystano w nim zarówno dialekty tokańskie, jak i neapolitańskie.”¹²²

Opera buffa i opera seria rozwijały się równolegle od czasu pierwszych reform Apostolo Zeno i Pietro Metastasio.

Na początku XVIII wieku głównymi kompozytorami opery buffa byli *Alessandro Scarlatti* („*Il trionfo dell'onore*”, 1718), *Nicola Logroscino*¹²³ („*Il governatore*”, 1747) i *Baldassare Galuppi*¹²⁴ („*Il filosofo di campagna*”, 1754), dla których swoistą „bazą” był Neapol lub Wenecja, skąd starali się je dalej rozpowszechniać. Później *Niccolò Piccinni*¹²⁵ (*La Cecchina*, 1760), *Giovanni Paisiello* (*Nina*, 1789) i *Domenico Cimarosa*¹²⁶ (*Il matrimonio segreto*, 1792) dali tej formie impuls do dalszego rozwoju.

Gatunek jednak stracił swoją popularność w połowie XIX wieku, chociaż opera komiczna „*Falstaff*” Giuseppe Verdiego była nadal wystawiana w 1893 roku. W epoce romantyzmu opera komiczna pełniła bardzo ważną rolę, a jej forma była bardziej rozbudowana niż w przypadku opery seria, z ariami, recytatywami i innymi fragmentami często połączonymi z *recitativo secco*. To szczególnie w operach Rossiniego forma opery

¹²² Jackman James L, *Sabini [Sabino] Nicola*. Grove Music Online, Revised by Francesca Seller (8th ed.), Oxford University Press, 2001

¹²³ Nicola Logroscino (1698-1765), włoski kompozytor.

¹²⁴ Baldassare Galuppi (18 października 1706 - 3 stycznia 1785) był włoskim kompozytorem urodzonym na wyspie Burano w Republice Weneckiej. Należał do pokolenia kompozytorów, do którego należeli Johann Adolph Hasse, Giovanni Battista Sammartini i C.P.E. Bach, ich dzieła były symbolem europejskiej muzyki w XVIII wieku.

<Charles Burney, *A General History of Music*. Vol. 4. London: Charles Burney, 1789.>

¹²⁵ Niccolò Piccinni (16.01.1728-07.05.1800) był włoskim kompozytorem muzyki symfonicznej, sakralnej, kameralnej i operowej. Chociaż obecnie jest mało znany, był jednym z najpopularniejszych kompozytorów operowych okresu klasycznego, zwłaszcza neapolitańskiej opery komicznej.

<George T. Ferris, *Great Italian and French Composers*. Dodo Press, 2007, s. 11–13.>

¹²⁶ Domenico Cimarosa (17.12.1749-11.01.1801) był włoskim kompozytorem szkoły neapolitańskiej i okresu klasycznego. W swoim życiu napisał ponad 80 oper, z których najbardziej znaną jest *Il matrimonio segreto* (1792); większość jego oper to komedie.

< Ariella Lanfranchi, *"CIMAROSA, Domenico"*. *Dizionario Biografico degli Italiani (in Italian)*. Vol. 25, 1981.>

komicznej była bez przerwy doskonała.

„osiągnięto standardowy podział czterech charakterów: primadonna soubrette (sopran lub mezzosopran); lekki, miłosny tenor; śpiewak basowy lub baryton zdolny do wyrażania się w sposób liryczny, przeważnie ironiczny; i basso buffo, którego umiejętności wokalne, ograniczające się głównie do wyraźnej artykulacji i umiejętności „gaworzenia”, muszą obejmować także baryton w przypadku duetów komediowych.”¹²⁷

Różnice między operą seria i operą buffa dotyczyły zazwyczaj następujących kwestii:

1. Opery seria dotyczyły przede wszystkim starożytnej mitologii i legend o bohaterach, rzadko zawierały sceny komiczne. Natomiast komedie skupiały się zazwyczaj na humorystycznym przedstawieniu życia codziennego współczesnych mieszczan.

2. Opery seria były zwykle podzielone na trzy akty, a główne postacie operowe, niezależnie od płci, wszystkie śpiewały w wysokim rejestrze (w tym sopran i kastraci). Opery komiczne natomiast były zwykle podzielone na dwa akty i, jak wspomniano powyżej, przedstawiały komediowe sceny i epizody. Ich ważną częścią stały się głosy męskie, takie jak baryton czy tenor. Doprowadziło to do powstania charakterystycznego typu głosu, „basso buffo”, przyporządkowanego jednemu konkretnemu rodzajowi postaci w operze komicznej, który był duszą komedii i humoru.

3.3 Opery seria i opery komiczne Gioacchino Rossiniego

3.3.1 Ogólna charakterystyka oper seria i oper komicznych Rossiniego

Romantyzm w muzyce narodził się pod wpływem romantyzmu w literaturze w XIX wieku. Włoska opera, z jej tradycją *bel canto*, dostosowała się do tego trendu, realizując idee romantycznej opery. Romantyzm, akcentując znaczenie emocji i autobiograficznych elementów w twórczości, wymagał od opery, aby zwracała się ku rzeczywistości, zrywając z klasyczną tradycją opery opowiadającej o mitologicznych historiach. Jednocześnie romantyzm podkreślał konieczność łączenia muzyki z dramatem i poezją, co stworzyło estetyczną podstawę doboru tematów w operze romantycznej. Tematyka oper Rossiniego była dość zróżnicowana. Głównie tworzył włoskie opery buffa i seria. Wybierając tematy dla utworów, w przeważającej mierze czerpał z rzeczywistości, pomijając elementy fantastyczne

¹²⁷ Burton D.Fisher, *The Barber of Seville (Opera Classics Library Series)*, Grand Rapids: Opera Journeys, 2005.

czy mitologiczne. Treści oper Rossiniego obejmowały różnorodne aspekty życia, takie jak miłość romantyczna, jak w *Cyruliku sewilskim* i *Dziewica z jeziora*, oraz patriotyzm, jak w *Semiramidzie* i *Wilhelmie Tellu*. To życie było źródłem inspiracji artystycznej – stymulowało kreatywność kompozytora, ale także nadawało jego dziełom świeżości i żywiołowości. To właśnie był jeden z kluczowych czynników sukcesu Rossiniego.

Pod koniec XVIII wieku włoska opera seria znalazła się w stanie głębokiego kryzysu. Rossini nie tylko ją z niego wyprowadził, ale także przełamał dawne bariery, wprowadzając pewne innowacje, które umożliwiły jej rozwój i otworzyły nowy etap w historii gatunku. Rossini wykorzystał zalety opery buffa, takie jak pełna emocji orkiestracja, zróżnicowany podział głosów wokalnych oraz piękne melodie, i zastosował je w operze seria. W ten sposób stworzył nowy, oryginalny styl, który łączył śpiew i aktorstwo, czyniąc operę bardziej przystępną dla szerokiej publiczności. Jego innowacje dały podwaliny pod dalszy rozwój opery seria w kierunku grand opéra – było to swoiste ogniwo, łączące te dwa etapy.¹²⁸

Kontynuuje lord Mount-Edgcumbe:

„Obecny styl operowy jest zasadniczo inny od dawnego. Dialog, który niegdyś prowadzony był w formie recytatywu – i który w operach Metastasia bywa często tak piękny i interesujący – jest teraz pocięty (i stałby się niezrozumiały, gdyby warto było go słuchać) na pezzi concertati, czyli długie śpiewane konwersacje, stanowiące nużącą sekwencję niepowiązanych, nieustannie zmieniających się motivos, niemających ze sobą nic wspólnego. Jeśli przez chwilę pojawi się satysfakcjonująca aria, którą ucho chciałoby przyswoić, usłyszeć w modulacjach, wariacjach i ponownych powtórzeniach, zostaje ona przzerwana, zanim zostanie w pełni zrozumiana, nagłym przejściem do zupełnie innej melodii, metrum i tonacji, i nie powraca już więcej, przez co nie sposób, aby wywarła jakiekolwiek wrażenie czy została zapamiętana.

Arie solowe niemal całkowicie zanikły... nawet prima donna, która niegdyś narzekałaby, gdyby przydzielono jej mniej niż trzy lub cztery arie, teraz zadowala się jedną nieistotną cavatiną na całą operę.”¹²⁹

Poniżej klasyfikacja oper seria i oper komicznych Rossiniego:

¹²⁸ Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, University of California Press, 1989, s. 63

¹²⁹ Edwards H. Sutherland, *The great musicians: Rossini and his School*, Cambridge University Press, 2009, s. 29

Tabela 3.2.1-1: Spis oper seria Gioacchino Rossiniego

Nazwa opery	Rodzaj opery	Akt	Libretto	Premiera	
				Data	Venue
<u>Demetrio e Polibio</u> (composed 1806–1809)	dramma serio	2 acts	<u>Vincenzina Viganò-Mombelli</u> , possibly after <u>Pietro Metastasio</u>	18 May 1812	<u>Teatro Valle</u> , Rome
<u>Ciro in Babilonia</u> , ossia <u>La caduta di Baldassare</u>	dramma con cori	2 acts	<u>Francesco Aventi</u>	14 March 1812	<u>Teatro Comunale</u> , Ferrara
<u>Tancredi</u> (revised March 1813)	melodramma eroico	2 acts	<u>Gaetano Rossi</u> , after <u>Voltaire</u> ; revised by <u>Luigi Lechi</u>	6 February 1813; rev. 21 March 1813	<u>Teatro La Fenice</u> , Venice rev. Ferrara, Teatro Comunale
<u>Aureliano in Palmira</u>	dramma serio	2 acts	Attributed to <u>Felice Romani</u> , possibly in collaboration with <u>Luigi Romanelli</u> , or Gian Francesco Romanelli	26 December 1813	<u>Teatro alla Scala</u> , Milan
<u>Sigismondo</u>	dramma	2 acts	<u>Giuseppe Maria Foppa</u>	26 December 1814	Teatro La Fenice, Venice
<u>Elisabetta, regina d'Inghilterra</u>	dramma	2 acts	<u>Giovanni Schmidt</u> , after Carlo <u>Federici</u> and <u>Sophia Lee</u>	4 October 1815	<u>Teatro di San Carlo</u> , Naples
<u>Torvaldo e Dorliska</u>	<u>dramma semiserio</u>	2 acts	<u>Cesare Sterbini</u> , after <u>Jean-Baptiste de Coudry's</u> <u>Vie et amours du chevalier de Faubles</u> (1790)	26 December 1815	Teatro Valle, Rome
<u>Otello</u> , ossia <u>Il Moro di Venezia</u>	dramma	3 acts	<u>Francesco Maria Berio di Salsa</u> , after Othello, ou le More de Venise (1792) by <u>Ducis</u>	4 December 1816	<u>Teatro del Fondo</u> , Naples

<u>La gazza ladra</u>	<u>melodramma</u>	2 acts	<u>Giovanni Gherardini</u> after <u>La Pie voleuse</u> (1815) by <u>Baudouin d'Aubigny</u> and <u>Louis-Charles Caigniez</u>	31 May 1817	<u>Teatro alla Scala</u> , Milan
<u>Armida</u>	dramma	3 acts	<u>Giovanni Schmidt</u> , after <u>Gerusalemme liberata</u> by <u>Torquato Tasso</u>	11 November 1817	Teatro di San Carlo, Naples
<u>Adelaide di Borgogna, ossia Ottone, re d'Italia</u>	dramma	2 acts	<u>Giovanni Schmidt</u>	27 December 1817	Teatro Argentina, Rome
<u>Mosè in Egitto</u>	azione tragico-sacra	3 acts	<u>Andrea Leone Tottola</u> , after <u>L'Osiride</u> (1760) by <u>Francesco Ringhieri</u>	5 March 1818	Teatro di San Carlo, Naples
<u>Ricciardo e Zoraide</u>	dramma	2 acts	<u>Francesco Maria Berio di Salsa</u> , after the poem <u>Ricciardetto</u> by <u>Niccolò Forteguerri</u>	3 December 1818	<u>Teatro di San Carlo</u> , Naples
<u>Ermione</u>	azione tragica	2 acts	<u>Andrea Leone Tottola</u> , after <u>Andromaque</u> (1667) by <u>Jean Racine</u>	27 March 1819	<u>Teatro di San Carlo</u> , Naples
<u>Eduardo e Cristina</u> (sometimes titled <u>Edoardo e Cristina</u>)	dramma	2 acts	<u>Giovanni Schmidt</u>	24 April 1819	<u>Teatro San Benedetto</u> , Venice
<u>La donna del lago</u>	melodramma	2 acts	<u>Andrea Leone Tottola</u> , after <u>The Lady of the Lake</u> by <u>Sir Walter Scott</u>	24 October 1819	<u>Teatro di San Carlo</u> , Naples
<u>Bianca e Falliero, ossia Il consiglio dei tre</u>	melodramma	2 acts	<u>Felice Romani</u> , after <u>Blanche et Montcassin</u> by <u>Antoine-Vincent Arnault</u>	26 December 1819	Teatro alla Scala, Milan
<u>Maometto II</u> (revised December 1822)	dramma	2 acts	<u>Cesare della Valle</u> , possibly after <u>Felice Romani</u> ; revised by <u>Gaetano Rossi</u>	3 December 1820; rev. 26 December 1822	<u>Teatro di San Carlo</u> , Naples rev. Venice, Teatro La Fenice
<u>Matilde di Shabran, ossia Bellezza e Cuor di Ferro</u>	<u>opera semiseria</u>	2 acts	<u>Jacopo Ferretti</u> , after <u>François-Benoît Hoffman's</u> libretto <u>Euphrosine, ou Le tyran corrigé</u> (1790) for <u>Étienne Méhul</u> and	24 February 1821	<u>Teatro Apollo</u> , Rome

			Jacques-Marie Boutet de Monvel (1798), derived from Voltaire		
<u>Zelmira</u>	dramma	2 acts	Andrea Leone Tottola, after Zelmire (1762) by Dormont de Belloy	16 February 1822	<u>Teatro di San Carlo</u> , Naples
<u>Semiramide</u>	melodramma tragico	2 acts	Gaetano Rossi, after Voltaire	3 February 1823	Teatro La Fenice, Venice
<u>Le siège de Corinthe</u> (revision of Maometto secondo)	<u>tragédie lyrique</u>	3 acts	Luigi Balocchi and <u>Alexandre Soumet</u> , after the libretto for Maometto II	9 October 1826	<u>Salle Le Peletier</u> , <u>Paris Opéra</u>
<u>Moïse et Pharaon, ou Le passage de la mer rouge</u> (revision of Mosè in Egitto)	<u>opéra</u>	4 acts	Luigi Balocchi and <u>Victor-Joseph Étienne de Jouy</u> , after the libretto for Mosè in Egitto	26 March 1827	<u>Salle Le Peletier</u> , <u>Paris Opéra</u>
<u>Guillaume Tell</u>	<u>opéra</u>	4 acts	Victor-Joseph-Étienne de Jouy, Hippolyte-Louis-Florent Bis and Armand Marrast, after <u>Friedrich Schiller</u> [1]	3 August 1829	<u>Salle Le Peletier</u> , <u>Paris Opéra</u>

Tabela 3.2.1-2: Spis oper komicznych Gioacchino Rossiniego

Nazwa opery	Rodzaj opery	Akt	Libretto	Premiera	
				Data	Venue
<u>La cambiale di matrimonio</u>	<u>farsa comica</u>	1 act	<u>Gaetano Rossi</u> , after <u>Camillo Federici</u> and <u>Giuseppe Checcherini's</u> [it] libretto (1807) for <u>Carlo Coccia</u>	3 November 1810	<u>Teatro San Moisè</u> , Venice
<u>L'equivoco stravagante</u>	<u>dramma giocoso</u>	2 acts	<u>Gaetano Gasbarri</u>	26 October 1811	Teatro del Corso, <u>Bologna</u>
<u>L'inganno felice</u>	farsa	1 act	<u>Giuseppe Maria Foppa</u> , after <u>Giuseppe Palomba's</u> libretto (1798) for <u>Giovanni Paisiello</u>	8 January 1812	<u>Teatro San Moisè</u> , Venice

<u>La scala di seta</u>	farsa comica	1 act	<u>Giuseppe Maria Foppa</u> , after <u>Eugène de Planard's</u> libretto (1808) for <u>Pierre Gaveaux</u>	9 May 1812	<u>Teatro San Moisè</u> , Venice
<u>La pietra del paragone</u>	melodramma giocoso	2 acts	<u>Luigi Romanelli</u>	26 September 1812	<u>Teatro alla Scala</u> , Milan
<u>L'occasione fa il ladro</u> , ossia <u>Il cambio della valigia</u>	<u>burletta per musica</u>	1 act	<u>Luigi Prividali</u> , after <u>Eugène Scribe's</u> <u>Le prétendu sans le savoir</u> (1810)	24 November 1812	<u>Teatro San Moisè</u> , Venice
<u>Il signor Bruschino</u> , ossia <u>Il figlio per azzardo</u>	farsa giocosa	1 act	<u>Giuseppe Maria Foppa</u> , after <u>Le fils par hasard</u> (1809) by <u>René de Chazet</u> and <u>Maurice Ourry</u>	27 January 1813	<u>Teatro San Moisè</u> , Venice
<u>L'italiana in Algeri</u>	dramma giocoso	2 acts	<u>Angelo Anelli[a]</u>	22 May 1813	<u>Teatro San Benedetto</u> , Venice
<u>Il turco in Italia</u>	dramma buffo	2 acts	<u>Felice Romani</u> , after <u>Caterino Mazzola's</u> libretto (1788) for <u>Franz Seydelmann</u>	14 August 1814	<u>Teatro alla Scala</u> , Milan
<u>Il barbiere di Siviglia</u> , ossia <u>L'inutile precauzione</u> (initially titled <u>Almaviva</u>)	commedia	2 acts	<u>Cesare Sterbini</u> , after <u>Pierre Beaumarchais</u> and <u>Giuseppe Petrosellini's</u> libretto (1782) for <u>Giovanni Paisiello</u>	20 February 1816	<u>Teatro Argentina</u> , Rome
<u>La Cenerentola</u> , ossia <u>La bontà in trionfo</u>	dramma giocoso	2 acts	<u>Jacopo Ferretti</u> , after <u>Cendrillon</u> (1698) by <u>Charles Perrault[d]</u>	25 January 1817	Teatro Valle, Rome
<u>Adina</u> , ossia <u>Il califfo di Bagdad</u> (composed 1818)	farsa	1 act	Gherardo Bevilacqua-Aldobrandini	22 June 1826	<u>Teatro Nacional de São Carlos</u> , Lisbon
<u>Il viaggio a Reims</u> , ossia <u>L'albergo del Giglio d'Oro</u>	dramma giocoso	3 acts	Luigi Balocchi, after <u>Corinne ou l'Italie</u> by <u>Madame de Staël</u>	19 June 1825	<u>Théâtre Italien</u> , Paris

<u>Le comte Ory</u>	<u>opéra bouffe</u>	2 acts	Eugène Scribe and <u>Charles-Gaspard Delestre-Poirson</u>	20 August 1828	<u>Salle Le Peletier, Paris Opéra</u>
---------------------	---------------------	--------	--	-------------------	---

Powyższa tabela pokazuje nam, że choć Rossini zasłynął przede wszystkim jako twórca oper komicznych, to tak naprawdę stworzył więcej oper seria. Po wielkim sukcesie swojej pierwszej opery tego gatunku (*Tankred*), Rossini zdał sobie sprawę, że podział między gatunkami operowymi nie musi być tak rygorystyczny. Struktura muzyczna, proporcje partii wokalnych oraz ich moc mogą być modyfikowane – dzięki temu uda się tchnąć w operę nowe życie, ocalić ją.

3.3.2 Wspólne cechy oper seria i oper komicznych Rossiniego

Gioacchino Rossini skomponował w swoim życiu 38 oper, które jako jedne z pierwszych wprowadziły elementy stylu romantycznego do muzyki operowej. Poprzez dwa główne gatunki – operę komiczną i operę seria – wyraził również patriotyzm oraz głębokie uczucia narodowe, dzięki czemu został uznany za „odnowiciela włoskiej opery”. W związku z tym Rossini jest także czołowym przedstawicielem grupy „trzech wielkich kompozytorów operowych”¹³⁰ epoki *bel canto*.

Jego muzyka łączyła w sobie zarówno dziedzictwo włoskiej tradycji operowej, jak i śmiałe innowacje. Innowacja objawia się przede wszystkim poprzez:

1. Wzmocnienie orkiestracji i częste użycie „crescendo Rossiniego” w celu wzbogacenia i podkreślenia atmosfery. Na przykład w pierwszym akcie opery *Cyrulik sewilski* w arii Basilia „*La calunnia è un venticello*” Rossini stosuje tę technikę, „obrazowo oddając przejście od 'plotki, która zaczyna się jak łagodny powiew', do 'wybuchu niczym armaty, grzmotu i trzęsienia ziemi, wywołując wrzawę w całym mieście’”, co również odzwierciedla złośliwość i podstępny charakter Basilia. Technika ta pojawia się także w ariach „*Languir per una bella*” z opery *Włoszka w Algierze*, „*Eccomi a voi miei prodi*” z *Dziewica z jeziora* oraz w „*D'ogni più sacro impegno*” z

¹³⁰ Na początku XIX wieku opery Gioacchino Rossiniego, Gaetano Donizettiego i Vincenza Belliniego zapoczątkowały włoski romantyzm w muzyce operowej. Ich twórczość nie tylko odzwierciedlała narodowe włoskie cechy artystyczne, a każdy kompozytor miał swój wyjątkowy indywidualny styl. Dzięki temu zostali oni nazwani „trzema mistrzami opery”.

L'occasione fa il ladro, gdzie podkreśla nastrój utworu i dodaje dramaturgii, wpływając na słuchaczy.

2. Rossini zmienił wcześniejszą praktykę, w której fragmenty recytatywne (*recitativo secco*)¹³¹ były wykonywane bez akompaniamentu lub jedynie z akompaniamentem klawesynu - wprowadził innowację polegającą na dodaniu akompaniamentu orkiestry.
¹³² Począwszy od opery *Elisabetta, regina d'Inghilterra* z 1815 roku - Rossini zastosował tam akompaniament instrumentów smyczkowych do partii recytatywnych, co pomogło wzmocnić ich wyrazistość. Ta innowacja miała ogromny wpływ na późniejszych kompozytorów, takich jak Verdi, Wagner i Puccini, którzy powszechnie stosowali tę technikę w swoich operach. Ponadto, Rossini wzmocnił też w ten sposób rolę orkiestry, rozwijając główne motywy melodyczne, budując tworzone przez nią napięcie i jej romantyczną ekspresję.
3. Rossini przełamał klasyczną konwencję opery opartą na podziale na numerach muzycznych, czasem łącząc partie orkiestrowe z recytatywami, ariami i partiami chóru, tworząc rozbudowane sceny operowe, w których każda zawierała jeden lub kilka różnych segmentów. W swojej twórczości często „zapożyczał” motywy lub fragmenty melodii z wcześniejszych oper. Na przykład w arii „*Io sento il dolce suono*” z *Cyrulika sewilskiego* pojawia się motyw z arii „*Quant'è grato all'alma mia*” z opery *Elisabetta, regina d'Inghilterra*. Nawet uwertura do *Cyrulika sewilskiego* jest „zapożyczona” z *Elisabetty*.¹³³ Rossini, będąc niezwykle płodnym kompozytorem oper, czasami tworzył tak szybko, że nie miał czasu na szczegółowe dopracowanie każdej melodii – z tego powodu sięgał po fragmenty swoich wcześniejszych utworów.

¹³¹ Recytatywowi secco lub prostemu towarzyszył jedynie instrument klawiszowy , klawesyn lub fortepiano albo z dodatkiem innego instrumentu (zwykle wiolonczeli) , który gra partię basu , podwajając ją . Klawesynistowi łatwiej było akompaniować recytatywnemu fino, ponieważ pozostawiało więcej miejsca na improwizację i pozwalało śpiewakom łatwo zapamiętać luki w pamięci, co przy niewielkiej liczbie prób i ograniczonym czasie nie było rzadkością. Określa się go jako „suchy” ze względu na rzadsze instrumentarium w porównaniu z recytatywem z akompaniamentem , który zamiast tego wymaga użycia wielu instrumentów, a czasem całej orkiestry .

<Sadie Stanley, John Tyrrell, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed.). London: Macmillan Publishers,2001.>

¹³² Edwards H.Sutherland, *The great musicians: Rossini and his School*, Cambridge University Press,2009,s.25

¹³³ Tamże,s.52

Część 2 Analiza

Rozdział IV. Mezzosopran w operach G. Rossiniego

4.1 Typy mezzosopranu i zestawienie ról

4.1.1 Rola Rossiniego w rozwoju mezzosopranu koloraturowego

„Bel canto (wl. „piękny śpiew”) odnosi się do włoskiej techniki wokalnejs XVIII wieku, kładącej nacisk na piękno brzmienia i błyskotliwą wirtuozerię, a nie na dramatyczną ekspresję lub romantyczne emocje.”¹³⁴

Kompozytorzy i wykonawcy wykorzystywali techniki śpiewu bel canto, aby ukazać elastyczność oraz techniczne możliwości głosu.¹³⁵ Rossini w swoich operach stosował różnorodne techniki bel canto, takie jak sostenuti, portamenti, messa di voce oraz melizmaty. Często traktował ludzki głos jako integralny element swojej muzyki operowej, porównywalny do mistrzowskiej gry na instrumencie, zamiast koncentrować się wyłącznie na jego dramatycznym potencjale.¹³⁶ Inspiracją były dla niego również wspaniałe śpiewaczki, jak na przykład Maria Malibran, czy Pauline Viardot. To dzięki znakomitym wykonawczyniom role mezzosopranowe w operach Rossiniego odznaczają się wyjątkową złożonością i różnorodnością, bogactwem emocjonalnym i dramaturgicznym.

Będąc pod urokiem sztuki wokalnejs kastratów Rossini szukał też najbliższej kastratom barwy i możliwości głosowych. Teoretycznie głos sopranowy charakteryzuje się tym samym zakresem dźwiękowym, jaki mieli kastraci, niektóre sopranys posiadają również podobną barwę. Jednakże, kiedy sopranys wcielają się w role napisane dla kastratów, brzmienie ich głosu jest zbyt „cienkie” w dolnych i środkowych rejestrach, nie są w stanie w pełni oddać

¹³⁴ Edwards H. Sutherland, *The great musicians: Rossini and his School*, Cambridge University Press, 2009, s. 3

¹³⁵ Natalie Bisha Krupansky, *An Investigation Into the Bel Canto Style and How Rossini Used Bel Canto Techniques While Having a Major Impact on Mezzo-soprano Roles*, Murray State University, Posters-at-the-Capitol, 2018, s. 6

¹³⁶ Tamże, s. 6

pierwotnego charakteru tych partii¹³⁷. Dlatego właśnie wzięto pod uwagę mezzosopran, z bogatszą, głębszą i mocniejszą barwą. Dzieła Rossiniego stanowią swoisty pomost między historyczną rolą kastratów a kobietami, które ostatecznie przejęły ich role na scenie. Zamiast przekształcać partie kastratów w role tenorowe (by zachować postacie męskie w tych rolach), Rossini świadomie wybrał wykorzystanie kontraltu, który pozwalał na zachowanie rejestru i zakresu tonalnego należącego do kastratów.¹³⁸

W operach Rossiniego młode postacie mężczyzn (zazwyczaj arystokratów, lub postaci historycznych czy mitologicznych), zazwyczaj przypisywane są do niskich i miękkich, lekkich głosów mezzosopranu koloraturowego – widać to np. w takich operach jak „*Tancredi*” i „*Semiramida*”. Natomiast w operach komicznych, brzmiące bardzo ciepło mezzosoprany doskonale pasowały do pełnych humoru, zabawnych i żywiołowych ról kobiecych, pomagały przybliżyć te postacie słuchaczom, widzimy to na przykład w „*Cyruliku sewilskim*” i „*Kopciuszku*”. Mimo że między kontraltem i mezzosopranem istnieją tylko niewielkie różnice, użycie przez Rossiniego kontraltu dla głównej bohaterki wynikało z faktu, że głos ten posiada zarówno potężny i szokujący dolny rejestr, jak i bogaty i strzelisty górny rejestr, z szerokim zakresem tonalnym i aspektami fizjologicznymi, które pozwalają na wszechstronne i różnorodne przedstawienie muzycznych emocji. Z drugiej strony, tworzenie muzyki dostosowanej do konkretnych wykonawczyń operowych wymagało uwzględnienia ich możliwości. Dobór typu głosu dla danej roli operowej w dużej mierze zależał od rodzaju głosu śpiewaczki, która miała wykonać partię podczas premiery.

Właściwe wykorzystanie przez Rossiniego wyjątkowego uroku i charyzmy wokalne mezzosopranu do przedstawiania różnych obrazów muzycznych sprawiło, że mezzosopran koloraturowy zaczął stopniowo przyciągać uwagę publiczności. W ten sposób Rossini nie tylko wypełnił lukę, która istniała jeśli chodzi o repertuar oper dla tego rodzaju głosu, ale także przyczynił się do powstania większej ilości ról, w które te mezzosoprany mogły się wcielać. Poniżej znajduje się szczegółowa lista ról mezzosopranowych z oper Rossiniego oraz ich rodzaje głosów.

¹³⁷ Naomi Andre, *Voicing Gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*, Oxford University Press, 2002, s. 90

¹³⁸ Piper Pack-Smith, *Rediscovering the Unique Role of the Contralto in the Operas of Gioachino Rossini*, The University of Arizona, 2018, s. 10

4.1.2 Zestawienie ról mezzosopranowych w operach Rossiniego

Tabela 4.1.2-1: Role mezzosopranowe w dziełach operowych Rossiniego

Nazwa opery	Postać	Rodzaj głosu	Data premiery	Rodzaj opery
Demetrio e Polibio	Siveno	Kontralt	18 May 1812 Teatro Valle, Rome	Dramma serio
La cambiale di matrimonio	Clarina	Mezzosopran	3 November 1810 Teatro San Moisè, Venice	Farsa comica
L'equivoco stravagante	Emestina	Kontralt	26 October 1811 Teatro del Corso, Bologna	Dramma giocoso
Ciro in Babilonia	Ciro Argene	Kontralt Mezzosopran	14 March 1812 Teatro Comunale, Ferrara	Dramma con cori
La pietà del paragone	Clarice Donna Fulvia	Kontralt Mezzosopran	26 September 1812 Teatro alla Scala, Milan	Melodramma giocoso
Tancredi	Tancredi Isaura Roggiero	Kontralt/Mezzosopran Kontralt Mezzosopran /Tenor	21 March 1813 Teatro La Fenice, Venice	Melodramma eroico
L'italiana in Algeri	Isabella Zulma	Kontralt Mezzosopran	22 May 1813 Teatro San Benedetto, Venice	Dramma giocoso
Aureliano in Palmira	Publia	Mezzosopran	26 December 1813 Teatro alla Scala, Milan	Dramma serio
Il turco in Italia	Zaida	Mezzosopran	14 August 1814 Teatro alla Scala, Milan	Dramma buffa
Sigismondo	Sigismondo	Kontralt	26 December 1814 Teatro La Fenice, Venice	Dramma
Elisabetta, regina d'Inghilterra	Enrico	Kontralt	4 October 1815 Teatro di San Carlo, Naples	Dramma
Torvaldo e Dorliska	Carlotta	Mezzosopran	26 December 1815 Teatro Valle, Rome	Dramma semiserio

La gazzetta	Doralice Madama La Rose	Sopran/mezzosopran Mezzosopran	26 September 1816 Teatro de' Fiorentini,Naples	Dramma(opera buffa)
Il barbiere di siviglia	Rosina	Kontralt	26 September 1816 Teatro Argentina, Rome	Dramma buffa
La Cenerentola	Angelina Tisbe	Kontralt/mezzosopran Mezzosopran	25 January 1817 Teatro Valle, Rome	Dramma giocoso
La gazza ladra	Lucia Pippo	Mezzosopran Kontralt	31 May 1817 Teatro alla Scala,Milan	Melodramma
Adelaide di Borgogna	Ottone Eurice	Kontralt Mezzosopran	27 December 1817 Teatro Argentina, Rome	Melodramma
Mosè in Egitto	Amenofi/Ma rie	Mezzosopran	5 March 1818 Teatro di San Carlo,Naples	Azione tragicosacra
Ricciardo e Zoraide	Zomira Elmira Fatima	Kontralt Mezzosopran Mezzosopran	3 December 1818 Teatro di San Carlo,Naples	Dramma
Ermione	Andromaca Cleone Cefisa	Kontralt Mezzosopran Kontralt	27 March 1819 Teatro di San carlo,Naples	Azione tragica
Eduardo e Cristina	Eduardo	Kontralt	24 April 1819Teatro San Benedetto,Venice	Dramma
La donna del lago	Malcom Albina	Kontralt Mezzosopran	24 October 1819 Teatro di San carlo,Naples	Melodramma
Bianca e Falliero	Falliero	Kontralt	26 December 1819 Teatro alla Scala,Mialn	Melodramma
Maometto II	Calbo	Kontralt/Mezzosopran	3 December 1820 Teatro di San Carlo,Naples	Dramma
Matilde di Shabran	Edoardo Contessa d'Arco	Kontralt Mezzosopran	24 February 1821 Teatro Apollo,Rome	Opera semiseria
Zelmira	Emma	Kontralt	16 February 1822 Teatro di San Carlo,Naples	Dramma
Semiramide	Arsace	Kontralt	3 February 1823 Teatro La Fenice,Venice	Melodramma tragico
Il viaggio a Reims	Marchesa Melibea	Kontralt Mezzosopran	19 June 1825 Théâtre Italien,	Dramma giocoso

	Modestina Maddalena	Mezzosopran	Paris	
Le comte ory	Isolier	Mezzosopran	20 August 1828 Salle Le Peletier, Paris Opéra	Dramma buffa
Guillaume Tell	Hedwige	Mezzosopran	3 August 1829 Salle Le Peletier, Paris Opéra	Dramma

4.2 Opera Rossiniego z mezzosopranem w roli głównej

4.2.1 Wspólne cechy kontraltu i mezzosopranu w operach Rossiniego

Jasne jest, że muzyczne preferencje Rossiniego polegały na utrzymaniu głosu w ciepłym, bogatym rejestrze środkowym, przy jednoczesnym podkreśleniu biegłości technicznej śpiewaka w zakresie elastyczności i kolorytu, bez wykraczania w skrajne rejestry głosu. Nadało to muzyce Rossiniego wyjątkowych walorów estetycznych – jego styl muzyczny jest łatwo rozpoznawalny i cieszy się ogromną popularnością.

Ta charakterystyczna estetyka umożliwia badaczom jego twórczości dostrzeżenie, w jaki sposób rozróżniał on kontralt, mezzosopran i sopran. Dla Rossiniego kontralt wyraźnie podkreślał wyjątkowy urok oraz kolorystykę niskiego i środkowego rejestru kobiecego głosu, co często stanowiło kluczowy element dramaturgii oraz struktury wokalne jego dzieł. Jak sam powiedział:

“Kontralt jest normą, względem której muszą być oceniane inne głosy i instrumenty. Jeśli chcesz obejść się bez kontraltu, możesz zepchnąć prima donna assoluta tak wysoko jak księżyc, a basso profondo aż na dno studni, a to nie pozostawi cię z niczym pośrodku. Należy skupić się na rejestrze centralnym, aby zawsze być w tonacji; na krańcach, to co zyskujesz na sile, często tracisz na wdzięku, a przez to nadużycie, paraliżujesz gardło, uciekając się jako lekarstwa do canto declamato, czyli rozstrojonego krzyku.”¹³⁹

Powyższe stwierdzenie dodatkowo wyjaśnia, w jaki sposób charakterystyka głosu wpływała na podstawowe zasady, którymi Rossini kierował się podczas komponowania muzyki:

Chociaż Rossini niewątpliwie skomponował wiele oper specjalnie z myślą o kontralcie,

¹³⁹ Leonella Grasso Caprioli, *Singing Rossini: The Cambridge Companion to Rossini*, Cambridge: Cambridge University Press, 200, s.192

rozwój technik wokalnych i praktyki wykonawczej doprowadził do tego, że partie te są często wykonywane przez mezzosoprany o wyraźnie odmiennej barwie i rejestrze. Taka zmiana niewątpliwie wpłynęła na różne aspekty szkolenia wokalnego oraz cały „rynek” wokalny.

Obecnie, niemal 200 lat po śmierci Rossiniego, preferencje związane z różnymi typami głosów uległy znacznym zmianom. Późniejsi kompozytorzy przyzwyczaili szeroką publiczność operową do obsadzania głównych ról tenorami lub sopranami, a nacisk na ekstremalne rejestry głosu stopniowo zastąpił koncepcję *primo uomo*, która charakteryzowała się płynnością w środkowym rejestrze i możliwością zamiany płci śpiewaka¹⁴⁰.

Mezzosopran jako głos przypisany do ról heroiczych lub głównych ról stał się rzadkością – z pewnością wpłynęło to na sposób definiowania tego głosu, jego nauczania oraz ustalania jego miejsca w strukturze wokalne opery.

Poniżej zostaną szczegółowo omówione mezzosopranowe role operowe w twórczości Rossiniego. Wiele z tych głównych ról, które pierwotnie zostały napisane dla kontraltu, obecnie jest niemal w całości wykonywanych przez mezzosopranistki. To prowadzi do pytania, czy poza różnicą semantyczną istnieje współczesne rozróżnienie między tymi dwoma typami głosów, a jeśli tak, czy można je w jakiś sposób pogodzić z aktualnymi definicjami mezzosopranu i kontraltu.

Tabela 4.2.1-2: Dzieła operowe Rossiniego - pierwsze odtwórczynie partii mezzosopranowych

Nazwa opery	Postacie mezzosoprano we	Rodzaj głosu	Pierwsza odtwórczyni
Demetrio e Polibio	Siveno, kochanek Lisingi	Contralto	Marianna “Anna” Mombelli
L’equivoco stravagante	Emestina, córka Gamberotto	Contralto	Marietta Marcolini
Ciro in Babilonia	Ciro, król Persji	Contralto	Marietta Marcolini
La pieta del paragone	Clarice, a lady	Contralto	Marietta Marcolini

¹⁴⁰ Piper Pack-Smith, *Rediscovering the Unique Role of the Contralto in the Operas of Gioachino Rossini*, The University of Arizona, 2018, s.12

Tancredi	Tancredi, rycerz z Syrakuz	Contralto/Mezzo-soprano	Adelaide Melanotte- Montresor
L'italiana in Algeri	Isabella, Włoszka	Contralto	Marietta Marcolini
Sigismondo	Sigismondo, król Polski	Contralto	Marietta Marcolini
Il barbiere di siviglia	Rosina, Podopieczna Bartolo	Contralto	Geltrude Righetti- Giorgi
La Cenerentola	Angelina, Kopciuszek	Contralto/Mezzo-soprano	Geltrude Righetti- Giorgi
La gazza ladra	Lucia, żona Fabrizio	Mezzo-soprano	Marietta Castiglioni
Adelaide di Borgogna	Ottone	Contralto	Elisabetta Pinotti
Ricciardo e Zoraide	Zomira, żona Agorante	Contralto	Benedetta Rosmunda Pisaroni
Ermione	Andromaca, wdowa po Hektorze	Contralto	Benedetta Rosmunda Pisaroni
Eduardo e Cristina	Eduardo, generał szwedzkiej armii	Contralto	Carolina Cortesi
La donna del lago	Malcom, ukochany Eleny	Contralto	Benedetta Rosmunda Pisaroni
Semiramide	Arsace, prowadzi armię asyrijską	Contralto	Rosa Mariani
Le comte ory	Isolier	Mezzo-soprano	Constance Jawureck
Guillaume Tell	Hedwige, żona Tella	Mezzo-soprano	Mlle Mori

4.2.2 Znaczenie kontraltu w operach Rossiniego

Podsumowując informacje z tabeli nr 2, warto jest zbadać wpływ preferowania przez Rossiniego kontraltu na podstawie charakterystyki wokalnejszpiewaczek premierowych.

Patrząc na opery Rossiniego z mezzosopranami w rolach głównych, były trzy śpiewaczki mezzosopranowe, które współpracowały stosunkowo blisko z kompozytorem: *Marietta Marcolini*¹⁴¹, *Geltrude Righetti-Giorgi*¹⁴² i *Benedetta Rosmunda Pisaroni*¹⁴³ – a wszystkie z

¹⁴¹ Marietta Marcolini (c. 1780 – 26.12.1855) Włoska mezzosopranistka urodzona we Florencji. Data jej debiutu scenicznego nie jest znana, ale wystąpiła w Wenecji w 1800 roku. Następnie śpiewała opery w Neapolu, Livorno,

nich były kontraltami. Istnieje bardzo niewiele informacji biograficznych na temat Marietty Marcolini. Nie jesteśmy pewni daty jej debiutu scenicznego, było to prawdopodobnie w Wenecji w 1800 roku. Śpiewała w operach w Neapolu, Livorno, Rzymie i Mediolanie. Charakteryzowała się pięknym głosem, dużą zwinnością i zdolnością adaptacji, a także piękną prezencją sceniczną i doskonałymi umiejętnościami interpretacyjnymi. Znana była ze współpracy z Rossinim – jedną z ważniejszych ról, które dla niej skomponował, była Izabela z „*Włoszki w Algierze*”.

Geltrude Righetti-Giorgi debiutowała jako Rozyna z „*Cyrulika sewilskiego*” w Teatro Argentino w Rzymie w lutym 1816 roku. Opera poniosła niestety sromotną porażkę podczas premiery (20 lutego). W tym samym roku ponownie wcieliła się w Rozynę w Teatro Contavalli w Bolonii (latem) i w Teatro della Pergola we Florencji (jesienią). 25 stycznia 1817 roku zagrała (jako pierwsza) główną rolę w „*Kopciuszku*”, który również został wystawiony w Rzymie, tym razem w Teatro Valle. We wspomnieniach „*Cenni di una donna*” mowa jest o wychodzenie przez nią poza ramy oczekiwań Rossiniego: *Righetti utrzymywała, że „Kopciuszek może być śpiewany z pełnym sukcesem tylko przez osobę, która posiada całkowicie równy, zwinny i giętki zakres 18 dźwięków. Kto nie miał tego daru od natury, nie powinien uważać, że śpiewa partię Kopciuszka według zamysłu Rossiniego.”*¹⁴⁴

Pizie, Rzymie i Mediolanie, a Rossini napisał dla niej pięć ról operowych w latach 1811-1814.

Charakteryzowały się dużymi trudnościami technicznymi, które udawadniało umiejętności wokalne Marcolini. Znana ze współpracy z Rossinim w pierwszej fazie jego kariery.

<Forbes Elizabeth, 'Marcolini, Marietta' in *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie (London), 1992>

¹⁴² Geltrude Righetti (26.12.1789 – 24.04.1862) Włoski mezzosopran, którego kariera artystyczna jest ściśle związana z operami Rossiniego. Urodzona w Bolonii, gdzie studiowała śpiew, zadebiutowała na scenie w 1814 roku. W następnym roku grała rolę Rozyny w Cyruliku sewilskim, a w 1817 roku była pierwszą kobietą grającą główną rolę w rzymskiej premierze Kopciuszka. Jej kariera była krótka: wycofała się ze sceny w 1822 roku, umierając w Bolonii w 1862 roku.

<Cagli Bruno, 'Righetti, Geltrude' in *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie (London), 1992>

¹⁴³ Benedetta Rosmunda Pisaroni (zd. Piacenza, 16.05.1793 – 06.08.1872) Włoska mezzosopranistka, początkowo aktywna jako sopranistka, znana z interpretacji oper Rossiniego.

<Forbes Elizabeth, 'Pisaroni, Benedetta Rosmunda' in *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie (London), 1992>

¹⁴⁴ *Per favore, vedi la lista degli interpreti su Corago* (università di Bologna):

<http://corago.unibo.it/evento/ZINS005235> (consultato il 2 novembre 2017)

(Righetti sostenne che “Cenerentola non può essere cantata con pieno successo che da una persona che possiede un'estensione tutta uguale, agile e pieghevole di 18 corde. Chi non ebbe dalla natura questo dono

Za granicą zadebiutowała w Teatrze Włoskim w Paryżu w 1827 roku. Rossini miał nadzieję, że uda mu się osiągnąć sukces i przekonać ludzi do swojej „*Semiramidy*”, która została źle przyjęta podczas poprzedniej premiery w Wenecji. Podobno Pisaroni odwróciła się plecami do publiczności, gdy rozpoczęła cavatinę. Gdy śpiewała słowa „W końcu przybyłam do Babilonu”, publiczność nie widziała jej twarzy, oszpeconej przez ospę, lecz była pod ogromnym wrażeniem jej wspaniałego głosu, a występ spotkał się z dużym uznaniem.

W ciągu swojej ponad 20-letniej kariery (16 z nich jako kontralt), Pisaroni stała się jedną z największych wykonawczyń twórczości Rossiniego. Jej występy w pewien sposób czerpały z występów kastratów, potrafiła zaśpiewać bardzo szeroki zakres dźwięków, od najniższych dźwięków altu do najwyższych sopranu. To oczywiste, że była absolutnie mistrzowską śpiewaczką, nawet jeśli w barwie jej głosu pojawiały się (ze względu na szeroki zakres głosu) pewne nierówności, nie był to tak poważny problem jak w przypadku innych śpiewaczek, np. Giuditty Pasty.

Krytyk Rodolfo Celletti wywnioskował: „Był niezwykle kontraltem epoki Rossiniego; jej rejestr rozciągał się od niskiego F do najwyższych tonów rejestru sopranowego, modulowała, cieniowała i trylowała z ekscytującą wirtuozerią, jej średni i niski rejestr miał niezwykle ciemne i niemal męskie cechy.” ¹⁴⁵

Możemy zauważyć, że opisane powyżej trzy śpiewaczki miały bezpośredni wpływ na tworzenie ról operowych Rossiniego. Wszystkie one charakteryzowały się niezwykle szerokimi zakresami dźwięków, przepiękną metaliczną barwą, zręcznością w „radzeniu sobie” z techniką koloraturową, tak ważną w przypadku wykonywania dzieł Rossiniego.

non avvisi di cantare la parte di Cenerentola giusta la mente di Rossini.”)

¹⁴⁵ Giorgio Appolonia, *Le voci di Rossini*, EDA, Torino, 1992.

Rozdział V. Analiza różnych typów mezzosopranów w pięciu wybranych operach G. Rossiniego

5.1 „*Semiramide*”

5.1.1 Podstawowe informacje o operze

Rodzaj opery: Melodramma tragico

Libretto: Gaetano Rossi

Miejsce premiery: Teatro La Fenice, Wenecja, 3 lutego 1823

Czas: Czasy starożytności lub „około 2000 roku p.n.e.”

Miejsce: Babilon

5.1.2 Tło powstania

Jedną z pierwszych rzeczy, które zrobił Rossini po przybyciu do Wiednia pod koniec marca 1822 roku było napisanie do Giovanniego Battisty Benelliego, dyrektora londyńskiego teatru: „Nie chcę wracać do Neapolu po powrocie z Wiednia. Nie chcę też, by moja żona też tam wracała”. W liście oświadczył, że jeśli Benelli w ciągu następnego roku nie zatrudni głównego sopranu w swoim teatrze, Rossini będzie skłonny pojechać do Londynu z żoną Isabellą, skomponuje nową operę i wystawi niektóre z tych, które napisał wcześniej.

Rossini i Isabella Colbrun opuścili Wiedeń pod koniec lipca, w tym samym roku został zaproszony przez austriackiego kanclerza księcia Metternicha by wziąć udział w międzynarodowej konferencji w Weronie. W połowie grudnia Rossini i Colbrun opuścili Weronę i udali się do Wenecji, gdzie Rossini zgodził się napisać operę dla la Fenice. Wynagrodzenie wynosiło 5000 franków – rzecz bardzo wyjątkowa w tamtym czasie. Tą operą miała być „*Semiramida*”, ponownie ze scenariuszem Gaetano Rossiego opartym na tragedii „*Sémiramis*” Voltaire'a z 1748 roku.

Kiedy „*Semiramida*” miała swoją premierę 3 lutego 1823 roku, Rossini oświadczył, że ukończył kompozycję w zaledwie 33 dni. Opera cieszyła się dużym uznaniem. Do końca sezonu została pokazana 28 razy i natychmiast zaczęła być wystawiana przez inne opery we Włoszech i za granicą. Rossiniego możemy bez wątpienia nazwać najbardziej utytułowanym kompozytorem swoich czasów, a jego opery były wystawiane w różnych krajach europejskich, a także w Ameryce. Stendhal w roku premiery „*Semiramidy*” napisał, że „wspaniałość tego

człowieka ograniczana jest tylko przez samą cywilizację, a nie ma on jeszcze nawet trzydziestu dwóch lat”.¹⁴⁶

Pierwsze wystawienie „*Semiramidy*” odbyło się 15 lipca 1824 roku w Majesty's Theatre w Haymarket w Londynie. Amerykańska premiera opery natomiast miała miejsce się w St Charles Theatre w Nowym Orleanie i cieszyła się popularnością aż do końca XIX wieku. Później, po pewnym okresie zapomnienia, została wznowiona w Rostock w 1932 roku i na festiwalu Maggio we Florencji w 1940 roku.

Na wspomnienie zasługuje również wersja z 1962 roku z Joan Sutherland jako Semiramidą i Giuliettą Simionato jako Arsace w mediolańskim Teatro alla Scala. Dała ona operze nowe życie i od tamtego czasu została wystawiona na scenach wielu prestiżowych teatrów operowych w Europie, Ameryce i Australii.

*„Lekceważąca uwaga wciąż obecna w Kobbé's Complete Opera Book - 'Semiramide zdaje się, że swoje lata świetności ma już za sobą' - wydaje się wymagać niecierpiącej zwłoki rewizji.”*¹⁴⁷

Powodem, dla którego „Semiramida” wciąż ma w sobie tyle życia i tak przyciąga publiczność, jest oczywiście wartość muzyczna samego utworu, a także zdolność śpiewaczek do wyrażania emocji bohaterów w pełny i delikatny sposób, radzenie sobie z trudnościami technicznymi.

¹⁴⁶ Charles Osborne, *The bel canto operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*, Portland, Or. : Amadeus Press, 1994, s. 113

¹⁴⁷ Tamże, s. 113

5.1.3 Postacie libretta

i. Bohaterowie opery

Rola	Typ głosu	Obsada premierowa, 3 Lutego 1823 (Dyrygent: Antonio Cammerra)
Semiramide, Królowa Babilonu, wdowa po królu Nino	soprano	Isabella Colbran
Arsace, dowódca armii asyryjskiej	contralto	Rosa Mariani
Assur, a prince, potomek Baala	bass	Filippo Galli
Idreno,Przez króla Indii	tenor	John Sinclair
Oroe, Arcykapłan	bass	Luciano Mariani
Azema, Księżniczka, potomkini Baala	soprano	Matilde Spagna
Mitrane, kapitan straży	tenor	Gaetano Rambaldi
Duch Nino	bass	Natale Ciolli

ii. Tessitura partii¹⁴⁸

SEMIRAMIDE, Regina di Babilonia / *Queen of Babylon*



ARSACE, Comandante l'Armata / *Commander of the Army*



ASSUR, Principe del sangue di Belo / *Prince descendant of Belus*



IDRENO, Re dell'Indo / *King of Indo*



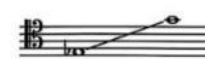
AZEMA, Principessa del sangue di Belo / *Princess descendant of Belus*



OROE, Capo de' Magi / *High Priest of the Magi*



MITRANE, Capitano delle Guardie Reali /
Captain of the Royal Guards



L'OMBRA DI NINO / *Nino's Ghost*



¹⁴⁸ Philip Gossett, Alberto Zedda, *Semiramide : melodramma eroico in two acts* by Rossini, Gioacchino, Reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score published by the Fondazione Rossini of Pesaro edited by Philip Gossett, Copyright: 2001 CASA RICORDI S.r.l.- Milano, publishing: Ricordi, 2014, s. VI

5.1.4 Charakterystyka postaci Arsace

i. Połączenie inteligencji i odwagi

Postać Arsace jest pełna sprzeczności, a jednocześnie stanowi harmonijną jedność. Mimo że jest prawowitym następcą tronu, to od dzieciństwa żył wśród zwykłych ludzi, nie wiedząc o swoim królewskim pochodzeniu. Zmierzył się z licznymi trudnościami, stając się w dorosłości postacią silną zarówno fizycznie, jak i psychicznie. Opera rozpoczyna się od momentu, gdy Arsace, jako młody dowódca babilońskiej armii, prowadzi swoje wojska na pole bitwy, by bronić kraju. Z tej sceny wyłania się obraz wojownika, który charakteryzuje się takimi cechami charakteru jak wytrwałość i lojalność.

Aria „*Eccomi alfine in Babilonia...Ah! quel giorno ognor rammento*” ukazuje nam Arsace, który powraca do ojczyzny po odniesieniu licznych zwycięstw wojennych, przepełniony emocjami i radością. Ta kluczowa scena nie tylko wyraża radość bohatera z powrotu do kraju, ale także ujawnia jego pełną trudności przeszłość, której zazwyczaj nie doświadczają królewscy potomkowie. Arsace, wychowywany samotnie, w rodzinie o niskim statusie społecznym, musiał stawić czoła ogromnym trudnościom, by osiągnąć to, co miało mu zapewnić przyszłość w służbie swojemu narodowi. Jego jedyną drogą do sukcesu były: ciężka praca, nauka oraz doskonalenie swoich umiejętności. Tylko dzięki tym wysiłkom mógł osiągnąć ważną rolę w społeczeństwie.

Pomimo trudnego dzieciństwa, Arsace staje się niezrównanym dowódcą na polu bitwy i obrońcą swojego państwa. Gdy dowiadujemy się, kim jest naprawdę, jego dotychczasowe zasługi pozwalają mu w naturalny sposób przejąć tron i rozpocząć swoje rządy.

ii. Miłość i nienawiść splątane w jedno

Zanim Arsace dowiaduje się o tym, kim jest, jest całkowicie oddany ukochanej księżniczce Azemie. Jednak nagła zmiana w jego życiu powoduje u niego dramatyczny konflikt wewnętrzny: królowa Semiramida, owładnięta namiętną miłością do niego, decyduje o ich małżeństwie. Punkt kulminacyjny opery następuje, gdy Oroe ujawnia Arsace całą prawdę o spisku, morderstwie króla oraz jego własnym pochodzeniu. Odkrycie, że jest synem Semiramidy i prawowitym następcą tronu spada na niego niczym grom z jasnego nieba, a jego serce wypełniają sprzeczne emocje.

„Kiedy to okrutne nieszczęście mnie dosięgło...” – to słowa, które idealnie wprowadzają do drugiej wielkiej arii Arsace, „*In sì barbara sciagura*”. Ten poruszający fragment

muzyczny dogłębnie oddaje jego cierpienie, wewnętrzny chaos i emocjonalne rozdarcie. Bohater z jednej strony czuje ulgę, że nie jest już samotnym wygnańcem, lecz przyszłym władcą tronu. Z drugiej jednak, jego serce przeszywa ból, jako że zabójczynią jego ojca okazuje się jego własna matka. Arsace jednak nie waha się, jest zdeterminowany, by walczyć o sprawiedliwość. Mimo iż boli go świadomość, że będzie musiał wymierzyć sprawiedliwość własnej matce, nie zamierza odstąpić od tego obowiązku. W imię sprawiedliwości i pamięci o ojcu przysięga, że zdrajcy poniosą zasłużoną karę.

Wraz z rozwojem utworu charakter Arsace staje się coraz bardziej wyrazisty. Z jednej strony jawi się jako niezłomny i sprawiedliwy mściciel, z drugiej zaś- jako syn, który nie może całkowicie odrzucić więzi rodzinnych. Wszystkie te sprzeczne emocje – miłość i nienawiść, lojalność i pragnienie zemsty – sprawiają, że postać Arsace staje się bardziej wyrazista.

iii. Niezłomna nienawiść do zła

Wraz z odkryciem swojego prawdziwego pochodzenia Arsace uświadamia sobie także swoje obowiązki. Nie jest już babilońskim dowódcą, lecz prawowitym spadkobiercą tronu i jedyną nadzieją na przyszłość królestwa. Jednakże, Assur od dawna pożył zarówny tronu, jak i ręki księżniczki Azemy. Spiskował z Semiramidą, by zamordować króla Ninusa, ale także chciał zająć miejsce Arsaca i przejąć władzę. Mimo że Arsace w końcu przebacza swojej matce, co wyraża się w dramatycznym duecie „*Ebben... a te: ferisci*” – jego gniew wobec Assura wciąż płonie w nim z niepowstrzymaną siłą.

Bardzo ważna jest tu scena finałowa, w której dochodzi do ostatecznej konfrontacji w grobowcu Ninusa. Assur, nieświadomy prawdziwej tożsamości Arsace, staje do walki. Arsace jest zdeterminowany, by ukarać zdrajcę. W tym samym czasie pełna żalu i wyrzutów sumienia Semiramida przybywa do grobowca, błagając o przebaczenie. To napięcie osiąga apogeum w trzyczęściowym trio, które podkreśla dramatyzm sytuacji. Zderzenie osobowości bohaterów podkreśla nieustraszoną i prawą naturę Arsace, jego lojalność oraz gotowość do poświęceń. Zrozumienie tych charakterystycznych cech postaci pozwala na głębszą interpretację ról, analizę fabuły oraz odpowiednie odczytanie języka muzycznego opery.

5.1.5 Przegląd partii Arsace

Arsace śpiewa w operze dwie arie: „*Eccomi alfine in babilonia*” (Cavatina), „*In si barbara*” (Aria), trzy duety „*Bella immago*” (Duetto Arsace e Assur), „*Serbami ognor*” (Duetтино Arsace e Semiramide). „*Ebben a te, ferisci*” (Duetto Semiramide e Arsace)

Tabela 5.1.5.1-1:Lista wszystkich numerów wokalnych partii Arsace¹⁴⁹

Akt	Arie/Ensamble i relacje pomiędzy postaciami
Akt I	N.2 Recitativo Eccomi alfine in Babilonia e Cavatina Arsace Ah! quel giorno ognor rammento (Arsace) [Recitativo] Dopo la Cavatina di Arsace Ministri, al gran Pontefice (Arsace, Oroe, Assur)
	N. 3 Duetto Arsace, e Assur Bella immagine degli Dei (Arsace, Assur)
	N. 5 [Recitativo] Dopo la Cavatina Semiramide Né viene ancor!... Ma chi vegg'io? (Semiramide, Arsace, Mitrane)
	N. 6 Duetto [Semiramide - Arsace] Serbami ognor sì fido il cor(Semiramide, Arsace)
	N. 7 Finale Primo Ergi omai la fronte altera (Semiramide, Azema, Arsace, Idreno, Oroe, Assur, Ombra di Nino, Coro)
	N. 9 Scena, Ebben, compiasi omai e Aria Arsace In sì barbara sciagura (Arsace, Oroe, Coro)
	N. 10 [Recitativo Dopo l'Aria Idreno] No: non ti lascio (Semiramide, Arsace)
Akt II	N. 11 Duetto Semiramide, e Arsace Ebben... a te: ferisci (Semiramide, Arsace)
	N. 13 Finale Secondo Un traditor, con empio ardir (Semiramide, Arsace, Oroe, Assur, Coro)

5.1.6 Analiza wybranych fragmentów

i. Kształtowanie obrazu muzycznego postaci w procesie śpiewania – na podstawie partii Arsace w duecie „*Serbami ognor*” z I aktu

¹⁴⁹ Philip Gossett, Alberto Zedda, *Semiramide : melodramma eroico in two acts* by Rossini, Gioacchino, Reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score published by the Fondazione Rossini of Pesaro edited by Philip Gossett, Copyright:2001 CASA RICORDI S.r.l. Milano, publishing: Ricordi, 2014, s. VIII-IX

(i). Układ tekstu

	Oryginal(Italian/Włoski)	English	Polski	Chiński
Semiramide	Serbami ognor si findo il cor,	Keep me safe forever in your heart,	Zachowaj mnie na zawsze w swoim sercu,	让你的心你的感情,
	gli affetti tuoi.	your affections.	Twoje uczucia.	永葆对我的忠诚。
	e tutto sperar puoi,	and you can hope for everything,	i możesz mieć nadzieję na wszystko,	你便可以期待一切,
	e tutto avrai da me.	and you will have everything from me.	a ode mnie będziesz miał wszystko.	便能从我这里得到一切。
Arsace	A te sacrai,regina,	Będę Cię czcić święcie, Królowo,	I will sacredly honour you, Queen,	我将向您致以崇高的敬意, 女王
	la fede,il braccio mio.	faith, my arm.	wiara, moje ramię.	献上我的信仰, 我的怀抱。
	io vinsi per te pugnando,	I won for you by fighting,	Wygrałem dla ciebie walcząc	我为你赢得了战斗,
	saprò morir per te.	I will know how to die for you.	Będę wiedział, jak umrzeć za ciebie.	也会为你而死。
Semiramide	No,tu per me vivrai	No, you will live for me	Nie, będziesz żyć dla mnie	不, 你会为我而活
Arsace	Ah!se mi leggi in core...	Ah! If you read my heart...	Ach! Jeśli czytasz w moim sercu...	啊! 如果你读懂我的心.....
Semiramide	Tu dunque!...	You then!...	Ty więc!...	那你! ...
Arsace	Ah!sappio mai..	Ah! may I ever know..	Ach! Obym kiedykolwiek wiedział..	啊! 我可知道.....
	m'arde il più vivo amore...	the most vivid love burns in me...	najżywsza miłość płonie we mnie...	最鲜活的爱在我心中燃烧.....
Semiramide	Spera,si bell'ardore,oggi otterrà mercé,si...	Hope, yes ,beautiful ardour, today you	Nadziejo, tak piękny żarze, dziś dostąpisz	希望, 是的, 美丽的热情, 今天你会得到怜悯, 是的.....

		will get mercy, yes...	miłosierdzia, tak...	
Semiramide+ Arsace	Alle più care immagini, di pace, di contento,	To the dearest images, of peace, of happiness,	Do najdroższych obrazów, pokoju, szczęścia,	在如此美丽的时刻,
	gia s'abbandona l'anima in così bel momento.	the soul already abandons itself in such a beautiful moment.	dusza już oddaje się w tak pięknym momencie.	我的心灵已沉浸于 这安宁和快乐的想 象之中
	E frai più dolci palpiti,	And among the sweetest heartbeats,	A wśród najśłodszych uderzeń serca,	在最甜蜜的激动 中,
	ritorna a respirar si, ritorna a respirar.	go back to breathing yes, go back to breathing.	zaczynij oddychać ponownie tak, zaczynij oddychać ponownie.	重新得以休憩。
Semiramide	Ah no, vivrai per me	Oh no, you will live for me	O nie, będziesz żyć dla mnie	哦不, 你会为我而 活
Arsace	m'arde il più vivo adore...	the most vivid adore burns in me...	najżywsza miłość płonie we mnie...	最热烈的爱慕在我 心中燃烧.....
Semiramide	tutto avrai da me.	you will have everything from me.	Będziesz mieć ode mnie wszystko.	你能从我这里得到 一切。

(ii).Struktura utworu

Serbami ognor	1-31 A	32-53 A1	54-71 T	72-102 B	103-115 T	116-147 B1	147-172 Koda
Znaki przykluczowe	bB	Des - bB	bB	Es			
Metrum	6/8			4/4			
Postać	Sem	Ars		S+A		S+A	

Duet „*Serbami ognor si fido il cor*” oparty jest na tonacji Es-dur, łącząc metrum 6/8 i 4/4, a tempo Andantino nadaje całej kompozycji podniosły i majestatyczny charakter. Sekcja A, śpiewana przez Semiramidę, wyraża jej uczucia do Arsace, marzenie o wspólnym szczęśliwym życiu. Fragment ten składa się z pięciu fraz muzycznych, z których szczególnie istotna jest trzecia fraza (zob. przykład 5.1.6.1-1). Jest to rozbudowana fraza o wewnętrznie

rozszerzonej strukturze, w której Rossini wykorzystuje sekwencyjną progresję motywu, powtarzając kluczowy motyw trzykrotnie. W trakcie tego procesu następuje modulacja do As-dur, co dodatkowo podkreśla uczucia królowej i jej marzenia o szczęśliwej przyszłości u boku Arsace. W drugiej części tej sekcji kluczowe znaczenie ma powtarzana fraza „*e tutto avrai da me*” („wszystko otrzymasz ode mnie”), która poprzez swoją powtarzalność nadaje postaci Semiramidy autorytarny i dominujący charakter. Kulminacja emocji z całego fragmentu następuje w czwartej frazie (zob. przykład 5.1.6.1-2). Rossini dwukrotnie stosuje dodatkową kadencję, wzmacniając znaczenie drugiej frazy tekstu: „Możesz oczekiwać wszystkiego, wszystko otrzymasz ode mnie” („*e tutto sperar puoi, e tutto avrai da me*”). Zarówno tekst, jak i melodia ukazują światopogląd Semiramidy, która wierzy, że władza i bogactwo mogą zapewnić jej wszystko, czego pragnie.

Przykład 5.1.6.1-1: *Semiramide*, ‘*Serbami ognor si findo il cor*’, in Act 1¹⁵⁰

16 * >

SEM. tut - to a - vrai da me, sì, tut - to a-vrai, — sì, tut - to a-

[P]

18

SEM. - vrai, — sì, tut - to a-vrai, — a-vrai da me, tut

Archi arco

p

* Vedi Nota 16, 42.

¹⁵⁰ Philip Gossett, Alberto Zedda, *Semiramide : melodramma eroico in two acts* by Rossini, Gioacchino, Reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score published by the Fondazione Rossini of Pesaro edited by Philip Gossett, Copyright: 2001 CASA RICORDI S.r.l.- Milano, publishing: Ricordi, 2014, s. 227

Przykład 5.1.6.1-2: *Semiramide*, 'Serbami ognor si findo il cor', in Act 1¹⁵¹

Później, rozpoczyna się partia Arsace (A1), która ma ten sam rytm, strukturę harmoniczną i fakturę akompaniamentu. Fragment został napisany w tonacji B-dur, więc fragment ten różni się od części śpiewanej przez Semiramidę tekstem i tonacją (zob. przykład 5.1.6.1-3).

Przykład 5.1.6.1-3: *Semiramide*, 'Serbami ognor si findo il cor', in Act 1¹⁵²

Kolejna część duetu powraca do głównej tonacji całej piosenki, Es-dur, a metrum zmienia się na 4/4. Rytm melodii staje się zrelaksowany i radosny, wyrażając radość, która łączy dwójkę bohaterów (zob. przykład 5.1.6.1-4).

Struktura duetu jest nieskomplikowana, składa się z dwóch powtarzających się sekcji, B i B1, z krótkim przejściem między nimi. Wewnętrzna struktura jednej sekcji jest równoległa, składająca się z trzech fraz, rozszerzana zostaje poprzez użycie progresji modulującej. Faza

¹⁵¹ Tamże, s. 228

¹⁵² Tamże, s. 230

„*si ritorna a respirar*” powtórzona zostaje trzy razy, zwiększa się dynamika utworu, podkreślając w ten sposób podekscytowanie bohaterów i przygotowując nad na kulminację utworu. Zakończenie napisane w stylu charakterystycznym dla Rossiniego, stanowi uzupełnienie poprzedniego fragmentu, składa się z dwudziestu taktów, w którym kierunek melodyczny i emocje bohaterów są wzmacniane przez kontynuowanie do końca utworu dominujących akordów.

Przykład 5.1.6.1-4: *Semiramide*, ‘*Serbami ognor si findo il cor*’, in Act 1¹⁵³

71 **Allegro giusto**

SEM. *Al - le più ca - re im - ma - gi - ni di pa - ce, di con -*

ARSACE *Al - le più ca - re im - ma - gi - ni di pa - ce, di con -*

Allegro giusto
Archi pizz.
[P] +Cl., Cor.

(iii). Charakterystyka rytmu i melodii oraz techniki koloraturowe

W części A pojawiają się dwie trudności: koloratura oparta o skalę muzyczną i kaskadowa koloratura w dół (zob. przykład 5.1.6.1-5). W pierwszym przypadku, są to zazwyczaj fragmenty zagęszczone nutami, wymagające szybkości, wyrazności i spójności. Podczas ćwiczenia tych części należy śpiewać najpierw wolno, potem coraz szybciej, utrzymywać pozycję, dbać o wysokość dźwięku i świadomie podkreślać kontrast między silniejszymi i słabszymi fragmentami, aby zwiększyć siłę oddziaływania na słuchaczy. Druga trudność (koloratura opadająca w dół) polega na tym, że w trakcie długich fraz nie można robić dodatkowych oddechów (co wymaga znakomitej kontroli oddechu), występuje tu duży zakres dźwięków, a mezzosopran (który wciela się tutaj w męską rolę) musi zwracać większą uwagę na stabilność środkowego i dolnego rejestru. W grupach czterech tonów akcent rytmiczny tworzy spójność i elastyczność wersów.

¹⁵³ Tamże, s.234

W pierwszej frazie partii Arsace: „*A te sacrai, regina, la fede, il braccio mio*” („Złożę Ci najwyższy hołd, Królowo, ofiarując moją wierność i ramię”), melodia podzielona jest na czterotaktową frazę (zob. przykład 5.1.6.1-6), a jej tempo pozostaje stabilne. Przed rozpoczęciem śpiewu należy odpowiednio przygotować oddech, oddychać w sposób kontrolowany i równomierny, a także „rozdzielać” go na poszczególne frazy. Kompozytor zastosował akcenty dynamiczne oraz ozdobniki w postaci sześciodźwiękowego ruchu gamowego w górę oraz dziewięciodźwiękowego pasażu w dół, szczególnie na słowach „*regina*” („królowa”) oraz „*mio*” („mój”). Technika ta służy podkreśleniu lojalności Arsace. Podczas wdechu należy utrzymać jednolitą barwę dźwięku, a w szybkich opadających pasażach zachować wysoką pozycję głosu. Ruch gamowy powinien być wykonywany naturalnie i płynnie, z dbałością o to, aby dźwięki były spójnie i równomiernie połączone ze sobą, tworząc wyrazistą linię melodyczną.

Kompozytor zastosował rytm punktowany, a na jego podstawie trzykrotnie powtórzył frazę „*saprò morir per te*”, co oznacza „Wiem, jak umrzeć dla ciebie”, wyrażając niezłomną lojalność Arsace wobec królowej oraz jego determinację w obronie ojczyzny (zob. przykład 5.1.6.1-7). Podczas wykonania tej frazy można stopniowo wzmacniać dynamikę (*crescendo*) i intensywność. Ponadto między każdym powtórzeniem należy nabrać oddech, wykorzystując przestrzeń nosowo-gardłową. Taki sposób oddychania pozwala uzyskać krótki i mocny

¹⁵⁴ Tamże, s. 231

dźwięk, który współgra z pełnym napięciem i determinacją stanem emocjonalnym postaci. Ponieważ melodia w tym fragmencie jest sekwencyjnym rozwinięciem poprzedniej frazy, wymaga większej intensywności niż wcześniejszy fragment. W tym momencie przepona powinna pozostać bardziej rozprężona, a oddech należy kierować niżej, aby wzmocnić kontrast z poprzednią frazą.

Dlatego, mimo że Rossini w partiach Arsace i Semiramidy zastosował identyczne techniki koloraturowe, ich wykonanie diametralnie się różni. Śpiewaczka wcielająca się w rolę Arsace musi nie tylko opanować zaawansowaną technikę koloraturową, ale także przekazać jego oddanie dla kraju i ludu.

Przykład 5.1.6.1-6: *Semiramide*, 'Serbami ognor si findo il cor', in Act 1¹⁵⁵

30 ARSACE (con entusiasmo)
A te sa-crai, Re-

33 ARS.
-gi - na, la fe - de, il brac - cio mi - o:

FL. [P]

Przykład 5.1.6.1-7: *Semiramide*, 'Serbami ognor si findo il cor', in Act 1¹⁵⁶

42 ARS.
-prò — mo - rir per te, sa-prò mo-rir, sa-prò mo-

[P]

¹⁵⁵ Tamże, s. 229

¹⁵⁶ Tamże, s. 230



Następująca po tym reprzyza stanowi kulminacyjny moment całego utworu. Tempo zmienia się na *Allegretto*, a atmosfera utworu staje się lżejsza i radośniejsza, gdy obie postacie wspólnie wyrażają swoje nadzieje związane z przyszłością. Wykonanie tego fragmentu powinno oddawać emocje związane z pięknem, radością, lekkością. Kluczowe jest, aby śpiewaczki utrzymały jednolitą barwę głosu, spójne frazowanie oraz harmonijną współpracę między głosami. Melodia tej sekcji opiera się na interwale małej tercji, w którym obie postacie śpiewają wspólnie, co symbolizuje pragnienie przyszłego szczęścia oraz tworząc pogodną, harmonijną atmosferę.

W drugiej połowie duetu występuje wiele koloraturowych fraz (zob. przykład 5.1.6.1-8), które stanowią duże wyzwanie pod względem technicznym, zwłaszcza podczas progresji z dolnych do górnych rejestrów sekcji Arsace, wymagających od śpiewaczki utrzymania podparcia oddechu, kontroli artykulacji i pozycji krtani w trakcie wchodzenia w *passaggio*. Pozwala to zaśpiewać każdą szesnastkę w spójny, wyraźny i równy sposób.

Podczas śpiewania tego typu ornamentacyjnych długich fraz szczególnie ważny jest prawidłowy oddech. Oddechowi między frazami musi towarzyszyć:

1. Ciągłe uniesienie podniebienia,
2. Szybkie rozciągnięcie przepony
3. Głęboki wdech. Należy wystrzegać się od zbytniego „wciągania” powietrza, które może prowadzić do zbyt płytkiego wdechu. Oddech musi być równomiernie „rozłożony” podczas śpiewania.

Dramatyzm tego fragmentu polega na tym, że dwójka bohaterów wyraża swoją radość, mimo że wzajemnie się nie rozumieją - Semiramida myśli, że Arsace zaakceptował jej miłość. Arsace błędnie uważa, że królowa zgodziła się na jego ślub z księżniczką Azemą. Myśli, że jego życzenie się spełniło i natychmiast wyraża swoje oddanie królowej, gotów poświęcić swoje życie dla ojczyzny. Dlatego przedstawienie przez śpiewaczkę roli Arsace musi skupiać się na jego uczciwości, lojalności i patriotyzmie.

Przykład 5.1.6.1-8: *Semiramide*, 'Serbami ognor si findo il cor', in Act 1¹⁵⁷

ii. Charakterystyka Arsace w oparciu o arię „*In si barbara*”

Aria „Gdy przychodzi okrutne nieszczęście” jest drugą arią Arsace w całej operze, a scena rozgrywa się przed nagrobkiem króla Nino w akcie II, scenie II. Po emocjonalnej kłótni między królową Semiramidą a Assurem, sprawy muszą zostać wyjaśnione i arcykapłan Oroe jest zmuszony powiedzieć Arsace prawdę. Prowadzi go do grobowca byłego króla, przedstawia list pożegnalny, który potwierdza prawdziwą tożsamość Arsace i informuje go: „Jesteś Ninio, syn zmarłego króla i Semiramidy!

W liście czytamy również: „Zostałem otruty i zamordowany, aby mój kochany syn mógł mnie pomścić! Mordercami są Assur i moja niegodziwa żona”. Kiedy Arsace dowiaduje się o tym, jest pełen szoku i żalu. Kapłan mówi mu, że powinien pójść i pomścić śmierć ojca. Bohater jednak jest rozdarty i nie wiedząc, jak poradzić sobie z faktem, że mordercą jego ojca była matka, śpiewa arię: „Gdy przychodzi okrutne nieszczęście”. Aria odgrywa ważną „rolę” dramaturgiczną - punktem kulminacyjnym opery jest decyzja Arsace o zemście po poznaniu prawdy. Aria pełni rolę „pomostu” między początkiem a końcem opery.

(i). Układ tekstu

Oryginal(Italian/Włoski)	English	Polski	Chiński
In si barbara sciagura,	In thine ears my sorrow pouring,	W tak barbarzyńskim nieszczęściu,	当这残酷的不幸到 来,
m'apri tu le braccia almeno.	My relentless fate deploring,	przynajmniej pozbawiasz mnie bronii.	至少把你双臂张 开。
L'ascia a te ch'io versi in seno,	To this breast some	Pozwól mi wylać na	让我扑向你的胸

¹⁵⁷ Tamże, s.237

	peace restoering,	twe łono,	怀,
il mio pianto, il mio dolor.	Consolation let me gain.	mój płacz, mój smutek.	放声痛哭倾诉我的悲哀。
A quest'anima smarrita,	To the soul with vow tending,	Przynieśtej zagubionej,	我这慌乱的心在受苦,
porgi tu conforto,aita	Gently aid and comfort lending,	duszy pocieszenie.	给我安慰让我解脱。
Di mie pene al crudo eccesso,	Now abate the torment rending	Czuję ogromny ból,	不幸的遭遇残酷的罪恶,
languie oppresso in petto il cor.	This poor bosom torn by pain.	moje serce jest pełne udręki.	心受折磨变衰弱。
Si,si,ven detta!	Yes,yes!for vengeance,	Muszę się zemścić!	要报仇!
porgi omai,sacro acciar del genitore!	Sword,I take thee,saced steel!my father bore thee	daj mi broń mojego świętego rodzica!	拿起父亲给我的神圣宝剑!
Tu ridesti il mio valore,	You restored my value,	Przywróciłeś mi odwagę,	重新鼓起了我的勇气,
gia di me maggior mi sento.	I already feel better than myself.	już czuję się mocniejszy.	感到力量猛然增添。
Si,del ciel,nel fier cimento,	Yes, of heaven, in the fierce battle,	(Mogę wytrzymać tę ciężką próbę	我能经得起这严峻的考验,
il valor si compiera,	the value will be fulfilled,	spełni się wola Niebios.	天的意图能实现。
Si,si ,l'empio cara!	Yes, yes,Wretch,now perish!	Trzeba ich ukarać!	惩罚他们!
Ah,ah,ella è mia madre!	ah!she is my mother!	Ach! Ona jest moją matką!	啊! 她是我的母亲!
Al mio pianto forse il padre,	Mercy still my sire may cherish,	Przeblagam mojego ojca,	让我哀求我的父亲,
perdonarle ancor vorrà!	Crave l pardon of his shade!	Może jej wybaczy!	也许能给她原谅!
Si,vendicato il genitore,	Yes, the parent avenged,	Nigdy nie zawaham się pomścić śmierci mojego ojca,	父王报仇, 严厉的惩罚,

A lui svenato il traditore!	The traitor was bled out of him!	Pozbędę się zdrajców, dam im surową karę!	我绝不动摇。将奸贼除掉!
Pace quest'anima, sperar potrà,	Peace this soul can hope,	Moja dusza może zaznać pokoju i nadziei,	心才能得到安宁, 不再焦躁,
Ai dolci palpiti di gioja amore.	To the sweet heartbeats of joy love.	poczuć słodką miłość.	让充满爱的心快乐地跳跃。
Felice il core ritornerà, ritornerà!	Happy the heart will return, it will return!	Szczęście w sercu powróci, powróci!	让心中的春天再来到。春天再来到, 再来到!
Si, al gran cimento m'affretto ardito.	Yes, I hasten boldly to the great challenge.	Tak, śpieszę śmiało ku wielkiemu wyzwaniu.	是的, 我勇敢地迎接这一伟大的挑战。
Si, meco l'Assiria respirerà	Yes, Assyria will breathe with me	Tak, Asyria będzie oddychać ze mną	是的, 亚述王国将与我同呼吸

(ii).Struktura utworu

	A	B	Przejście	C	Przejście	C1	Koda
Numery taktów	1-41	41-78	79-94	95-143	143-159	160-207	208-249
Metrum	6/8	4/4		2/4			
Znaki przy kluczu	Es	C-a	g	Es			

Ta aria przyjmuje strukturę muzyczną arii *Cantabile-Cabaletta*, ale jej cechy muzyczne są zróżnicowane- zawiera liryczne i płynne linie melodyczne, a także gwałtowne i potężne rytmy. Nastrój śpiewu zmienia się warstwa po warstwie, przechodzi przez wzloty i upadki. W poniższej analizie autorka zbada ekspresję emocji w tym utworze i techniki śpiewu.

Cantabile w metrum 6/8 w tonacji Es-dur jest wstępem do części A, którą rozpoczyna akord durowy w tonacji Es-dur z triolami i skokami, które ukazują zdziwienie i smutek Arsace po poznaniu prawdy. Krótki, akordowy wzór rytmiczny w akompaniamencie odzwierciedla wewnętrzny ból i smutek bohatera.

Część A składa się z dwóch części, dwóch rozwijających się fraz o różnej długości. Należy zauważyć, że rytm jest tutaj stosunkowo spójny z melodią. Rozpoczęcie od słabej miary taktu, wraz z triolowym rytmem i koloraturą, nadaje rozmachu głównemu motywowi utworu i ukazuje rozterki targające bohaterem. Pod koniec drugiej frazy, która jest

jednocześnie zakończeniem sekcji A, szerokie zastosowanie koloratury w górę i w dół prowadzi do punktu kulminacyjnego, a potem stopniowo wraca do spokojnego nastroju.

W części B rozpoczyna się część *Cantabile*, która obejmuje strukturę muzyczną każdej części do tego momentu. Część B ma metrum 4/4, tonacja przechodzi z Es-dur (dominująca tonacja części A), do a-moll (równoległej do C-dur), a część przejściowa, która następuje później, jest w tonacji g-moll.

W części B, tempo zmienia się z *Andante sostenuto* części A na *Allegro*, wzrasta nastrojowość muzyki. Główny fragment zaczyna się od nieakcentowanej miary taktu, a faktura akompaniamentu ma formę pionowych akordów, które ulegają zagęszczeniu. Część rytmiczna jest przeplatana nutami z kropkami, a w głównej melodii pojawiają się triole, sprawiające, że nastrój muzyki stopniowo staje się bardziej dynamiczny. Metrum zmienia się 6/8 na 4/4, co również wzmacnia dynamikę melodii. Odzwierciedla to determinację Arsace i jego odwagę by pomścić śmierć ojca.

Sekcje C i C1 to dwie powtarzające się frazy, które powracają do głównej tonacji Es-dur w metrum 4/4. Faktura akompaniamentu zmienia się z rozłożonej sekcji przejściowej w ciągły, ósemkowy, akordowy rytm, który napędza muzykę do punktu kulminacyjnego. Później znów pojawia się fragment rozpoczynający się od słabej miary taktu, główny motyw ulega ciągłym zmianom – to odzwierciedlenie ekscytacji, które przepełnia bohatera. Rozległy, szybki i interwałowy koloraturowy śpiew stopniowo doprowadza nas do punktu kulminacyjnego. Mimo że fragment C1 stanowi powtórzenie fragmentu C pod względem materiału muzycznego, ma jednak inną długość. Pojawiają się szesnastki, które stanowią uzupełnienie fraz, a powtarzane zdanie „Szczęście w sercu powróci, powróci”, ukazuje determinację Arsace i jego nadzieję na lepszą przyszłość.

(iii). Charakterystyka rytmu i melodii oraz techniki koloraturowe

Podczas analizy całej arii „*In sì barbara sciagura*” („Gdy to okrutne nieszczęście mnie dosięgło”), można zauważyć, że rola Arsace to klasyczny przykład lirycznego mezzosopranu koloraturowego, choć może być również interpretowana przez mezzosopran o bardziej dramatycznym potencjale. Ta partia wymaga od śpiewaczki połączenia siły dramatycznej z elastycznością i płynnością lirycznej linii melodycznej. Jednak ze względu na fizjologiczne uwarunkowania ludzkiego głosu, elastyczność i siła wokalna to zazwyczaj cechy stojące ze sobą w sprzeczności. W tej arii Rossini jednak tak prowadzi linię melodyczną, że napięcie i pulsowanie rytmiczne sprawiają, iż śpiewaczka musi wykazać się zarówno doskonałą kontrolą dynamiki, jak i pełną swobodą w wykonywaniu fragmentów koloraturowych. Innymi

słowy, kluczem do perfekcyjnego wykonania tej arii jest subtelne balansowanie na granicy „skrajności”, umiejętne połączenie dramatycznej siły głosu z lekkością i elastycznością koloratury. Jeśli chodzi o technikę wokalną, to już w pierwszej frazie arii pojawia się wiele różnorodnych fragmentów koloraturowych, takich jak pasaże skokowe w górę i w dół oraz koloratura oparta na rozłożonych akordach. Wymaga to od śpiewaczki nieprzerwanej kontroli oddechu oraz stałego „napędzania” frazy, a także dbałości o jednolitość brzmienia (zob. przykład 5.1.6.2-1). Szczególną uwagę należy zwrócić na koloraturę opartą na rozłożonych akordach, w których skoki interwałowe często wynoszą tercję lub kwartę – na przykład we frazie „*L’ascia a te ch’io versi in seno*”, gdzie słowo „seno” obejmuje szeroki zakres od dolnego do środkowego rejestru głosu. W tym fragmencie kluczowe jest precyzyjne utrzymanie samogłoski „e” w stabilnym, wysokim położeniu podniebienia miękkiego oraz równomiernego oddechu. Następująca później koloratura ozdobnik w „*il mio pianto, il mio dolor*” (zob. przykład 5.1.6.2-2) nie wymaga nadmiernego podkreślania perliskości pojedynczych dźwięków, śpiewaczka powinna jednak prowadzić ją z myślą o płynności linii melodycznej. W ten sposób uda się oddać pełnię żalu i bólu Arsace, koncentrując się na długich łukach frazy zamiast pojedynczych ozdobnikach.

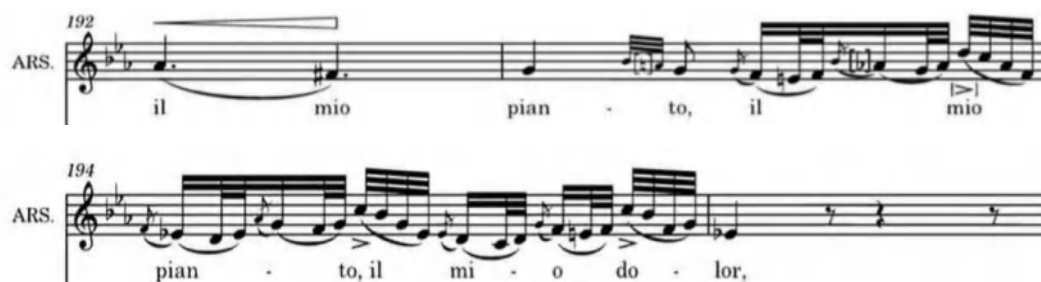
Przykład 5.1.6.2-1: *Semiramide*, ‘*In si barbara*’, in Act 2¹⁵⁸

The image shows a musical score for the aria 'In si barbara' from Rossini's *Semiramide*. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano). The vocal line is in G major, 2/4 time. The piano accompaniment is marked 'pp' and 'Arch.'. The first system of music is for the vocal line, with the lyrics 'In si bar - ba - ra scia - gu - ra m'a - pri'. The second system of music is for the piano accompaniment, with the lyrics 'tu le brac - cia al - me no: la - scia a'. Both systems have a red circle highlighting a specific melodic passage in the vocal line.

¹⁵⁸ Philip Gossett, Alberto Zedda, *Semiramide : melodramma eroico in two acts* by Rossini, Gioacchino, Reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score published by the Fondazione Rossini of Pesaro edited by Philip Gossett, Copyright: 2001 CASA RICORDI S.r.l.- Milano, publishing: Ricordi, 2014, s. 468



Przykład 5.1.6.2-2: *Semiramide*, 'In si barbara', in Act 2¹⁵⁹



W drugiej połowie części A pojawia się szybka opadająca skala sześciódźwiękowa w środkowym i niskim rejestrze (zob. przykład 5.1.6.2-3). W tym fragmencie kluczowe jest utrzymanie stabilności samogłoski oraz nieprzerwane wsparcie oddechowe oparte na kontrolowanej pracy przepony. Każdy dźwięk musi być precyzyjnie wyartykułowany, przy jednoczesnym oddaniu wewnętrznego rozdarcia Arsace – jego udręki, sprzecznych emocji i poczucia bezsilności. Słowa „*langue oppresso in petto il cor*” są powtarzane kilka razy, jednak za każdym razem w inny sposób, stopniowo narastając w dramaturgii. Szczególnie pod koniec sekcji A długie frazy, składające się z progresywnie rozwijanych pasażowych sekwencyjnych koloratur, wymagają niezwykle precyzyjnej intonacji. Wysokie wejścia na słabą miarę taktu wymagają uniesienia podniebienia miękkiego dla uzyskania czystego intonacyjnie ataku dźwięku. Podczas opadania gamowymi koloraturami konieczne jest utrzymanie jednolitej pozycji jamy ustnej oraz kontrolowane użycie mięśni dolnej partii brzucha, co pomaga utrzymać stałe ciśnienie powietrza, dostarczając głosowi nieprzerwanego wsparcia. Ekspresja emocjonalna w tym fragmencie powinna uwzględniać subtelne zmiany intonacyjne w artykulacji tekstu, kontrastujące dynamicznie frazy oraz akcentowanie kluczowych słów. Wszystkie te elementy pomagają w pogłębieniu muzycznego wizerunku Arsace, wzmacniając zarówno dramaturgię sceny, jak i jego portret psychologiczny.

¹⁵⁹ Tamże, s. 469

Przykład 5.1.6.2-3: *Semiramide*, 'In si barbara', in Act 2¹⁶⁰

The musical score is for the aria 'In si barbara' from the opera *Semiramide*, Act 2. It is written for a vocal soloist (ARS) and piano accompaniment. The score is in G major, 4/4 time, and consists of four systems. The first system (measures 210-211) features a vocal line with the lyrics '-pres - so in pet - to il cor, _____ lan - gue op -'. The piano accompaniment includes a section for Flute and Oboe (Fl., Ob.) marked [pp]. The second system (measures 212-213) includes a 'Tutti' section with a forte (ff) dynamic. The third system (measures 214-215) shows the vocal line continuing with the lyrics '-pres - so in'. The fourth system (measures 215-216) concludes the phrase with the lyrics 'pet - to il'. Red circles highlight specific rhythmic patterns in measures 210 and 212. A blue box highlights the word 'to' in measure 215.

B składa się z identycznych długich fraz, miejsce, na które należy zwrócić uwagę to koloraturowa sekcja triol (zob. przykład 5.1.6.2-4), która charakteryzuje się dużym stopniem trudności, konieczne jest skupienie się na rytmie, uchwycenie rytmu triol, upewnienie się, że są one równe, zaśpiewane z odpowiednią wysokością dźwięku. Jako że główny zakres dźwiękowy tej części koncentruje się na środkowym i dolnym rejestrze, najważniejsze jest

¹⁶⁰ Tamże, s. 471

uniesienie podniebienia i rozluźniona zuchwa, oraz zapewnienie odpowiedniego rezonansu klatki piersiowej.

Ponadto, śpiewając mocno i szybko, należy zwracać większą uwagę na kontrolę oddechu i jedność pozycji, w której się znajdujemy, co pomoże osiągnąć spójność i płynność fraz. W tym fragmencie bohater przepełniony jest gniewem i pasją. Towarzyszący mu akompaniament z powtarzającym się rytmem punktowanym dodaje muzyce siły i dynamiki, wzmacniając dramaturgię sceny i podkreślając, że Arsace jest już gotów do zemsty na Assurze – napięcie sięga zenitu, a walka jest nieunikniona.

Przykład 5.1.6.1-4: *Semiramide*, 'In si barbara', in Act 2¹⁶¹

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 256-259) features a vocal line for ARS with lyrics: "de - sti il mio va - lo - re: già di me mag - gior mi". The piano accompaniment includes Vni II, Vle, Vni I, Cor, and Vc. Ch pizz. The second system (measures 259-262) continues the vocal line with lyrics: "sen - to: sì; del ciel nel fier, nel fier ci -". The third system (measures 262-265) concludes the vocal line with lyrics: "men - to il vo - ler si com - pi - rà. Tu ri." The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern.

Nastrój utworu zmienia się w przejściowym fragmencie. We fragmencie „*Al mio pianto forse il padre*” poprzez *rallentando* podkreślona zostaje nagła przemiana emocjonalna Arsace

¹⁶¹ Tamże, s.477

(zob. przykład 5.1.6.2-5). Wyraża ona jego wewnętrzne rozdarcie i niepewność wobec Semiramidy w momencie, gdy uświadamia sobie, że jego biologiczna matka jest również zabójczynią ojca.

W interpretacji wokalne należy nie tylko zachować płynność długich fraz oraz ich wyrazistą gradację, ale także kontrolować punkt przejścia między rejestrami, i tym samym zapewnić jednorodność barwy głosu. Ponadto kluczowe jest skoncentrowanie uwagi na niuansach językowych i intonacyjnych, by w pełni oddać dramatyzm emocjonalny tej sceny.

Przykład 5.1.6.2-5: *Semiramide*, 'In si barbara', in Act 2¹⁶²

The musical score is for the opera *Semiramide*, Act 2, measures 280-287. It is in G major and 2/4 time. The vocal line (ARS) includes the following lyrics: "ah! el - la è mia ma-dre. Al mio pian - to for-se il pa - dre per-do - nar - le an-cor vor - rà, al mio pian - to for - se il pa - dre per-do - nar - le an-cor vor - rà." The piano accompaniment features triplets and a "col canto" section. The score is marked "rallentando" and "col canto".

Po przejściu do części C (Cabaletty), muzyka staje się bardziej zwarta i zdecydowana, a utwór osiąga najwyższy stopień emocjonalnej kulminacji. Szybkie koloraturowe pasáže wymagają płynnej i precyzyjnej artykulacji (zob. przykład 5.1.6.2-6), a brzmienie powinno być pełne determinacji i ekscytacji. Podczas śpiewania tej części szczególną uwagę należy zwrócić na wyrazistą dykcję spółgłosek, by dokładnie połączyć sylaby i utrzymać jednolitą

¹⁶² Tamże, s. 479

emisję dźwięku. W koloraturowym fragmencie opartym na rozłożonych akordach „*sperar potrà*”, kluczowe jest utrzymanie kształtu samogłoski oraz wyraźne artykułowanie tekstu. Te techniczne aspekty, połączone z wyrazistą interpretacją emocjonalną, pozwolą w pełni oddać dramatyzm i siłę charakteru Arsace, ukazując jego niezłomną wolę walki i poczucie sprawiedliwości.

Przykład 5.1.6.2-6: *Semiramide*, ‘*In si barbara*’, in Act 2¹⁶³

Cabaletta jest podzielona na dwie części, a krótki fragment przejściowy przed jej powtórzeniem „wprowadza bardziej dynamiczny i fizycznie odczuwalny wymiar retrospekcji Arsace wobec rozgrywającej się sceny. Kompozytor poprzez to rozwiązanie dodatkowo podkreśla rozciągłość tonalną muzyki – Arsace stoi u progu starcia na śmierć i życie. Śpiewa ten fragment jako przejście między dwoma powtórzeniami sekcji Allegro.”¹⁶⁴

Melodia w części C staje się zwarta i zdecydowana, emocje rosną coraz bardziej. Duża liczba szybkich sekwencyjnych fragmentów koloraturowych powinna być zaśpiewana w płynny sposób, stanowczym i pobudzonym tonem głosu (zob. przykład 5.1.6.2-7). Najtrudniejszą częścią jest długa fraza koloraturowa opadająca o trzy stopnie, po której

¹⁶³ Tamże, s. 483

¹⁶⁴ Heather Hadlock, *Tancredi and Semiramide*, in Emanuele Senici (ed.), *The Cambridge Companion to Rossini*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, s. 154

następuje wysoki dźwięk i kadencja (zob. przykład 5.1.6.2-8). Bardzo ważne jest to, by kontrolować oddech podczas śpiewania koloraturowego fragmentu.

Dolna sekcja kadencji, ściśle połączona z wysokimi tonami, wymaga zwrócenia większej uwagi na dokładne wyrażenie wysokości dźwięku i na wsparcie oddechu, utrzymanie jednorodnej pozycji. W tym czasie nastrój muzyczny osiąga punkt kulminacyjny, ton ulega stopniowemu wzmocnieniu, każda kolejna fraza jest coraz bardziej stanowcza i potężna, aż do zakończenia utworu – ukazuje to sprawiedliwość, odwagę Arsace, jego pragnienie pozbycia się jakiegokolwiek zła.

*„Gdy Arsace śpiewa sekcję Allegro, mocne i pełne ekspresji brzmienie orkiestry staje się bardziej namacalnym nośnikiem jego heroicznego wizerunku, zastępując fizyczną obecność bohatera na scenie. Siła emocjonalna tej arii napędza dalszy rozwój opery: Rossini, za pomocą muzyki, wyprowadza postać bohatera poza wzniosłość znaną z Tankreda, czyniąc go nowym typem kochanka – bardziej ludzkim, pełnym pasji i zmysłowości.”*¹⁶⁵

Przykład 5.1.6.2-7: *Semiramide*, ‘*In si barbara*’, in Act 2¹⁶⁶

¹⁶⁵ Tamże, s. 154

¹⁶⁶ Philip Gossett, Alberto Zedda, *Semiramide : melodramma eroico in two acts* by Rossini, Gioacchino, Reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score published by the Fondazione Rossini of Pesaro edited by Philip Gossett, Copyright: 2001 CASA RICORDI S.r.l.- Milano, publishing: Ricordi, 2014, s. 492-493

Przykład 5.1.6.2-8: *Semiramide*, 'In si barbara', in Act 2¹⁶⁷

The musical score is presented in three systems, each beginning with a measure number in a box: 227, 487, and 492. The parts are labeled on the left: ARS (soprano), OROE (alto), CORO DI MAGI (tenor and bass), and piano accompaniment (grand staff). The lyrics are written below the vocal staves. The first system (measures 227-231) shows the ARS part with the lyrics '-rà, ri - tor - ne - rà,' and the OROE and CORO DI MAGI parts with 'si, re - spi - re - rà,'. The second system (measures 487-491) shows the ARS part with 'ri - tor - ne - rà, ri - tor - ne -' and the OROE and CORO DI MAGI parts with 're - spi - re - rà, re - spi - re -'. The third system (measures 492-496) shows the ARS part with '-rà, ri - tor - ne - rà, ri - tor - ne -' and the OROE and CORO DI MAGI parts with '-rà, re - spi - re - rà, re - spi - re -'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often marked with 'sf' (sforzando). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C).

¹⁶⁷ Tamże, s.494-495



Rozwój dramaturgiczny opery wymusza pojawienie się na scenie postaci o zróżnicowanych charakterach, a różne partie wokalne stają się najlepszym muzycznym środkiem wyrazu dla ich dramatycznych osobowości. Aria „*In sì barbara*” łączy deklamacyjny ton recytatywu z lirycznymi frazami, ukazując intensywne emocje Arsace i jego pragnienie zemsty. Pod względem dramatycznym postać ta jest uosobieniem odważnego, nieustraszonego generała, który musi mierzyć się z wewnętrznymi dylematami, staje przed nieuchronną konfrontacją. To napięcie emocjonalne jest więc w pełni uzasadnione.

Rossini wzbogaca tę arię o liczne koloraturowe ozdobniki i wymagające pod względem technicznym pasaże. Dlatego pod względem wokalnym partia Arsace wymaga głosu, który jest zarówno elastyczny i giętki, jak i zdolny do tworzenia silnych kontrastów dynamicznych. W warstwie lirycznej Arsace musi przekazać ból i udręki związane ze swoją przeszłością, co wymaga delikatniejszej interpretacji. Poprzez połączenie dramatycznych i lirycznych elementów ukazana zostaje wewnętrzna sprzeczność uczuć Arsace – jego miłość i nienawiść, lojalność i pragnienie zemsty. Dzięki temu następuje pełna integracja postaci, fabuły, tekstu, melodii i akompaniamentu, a odpowiednie wykorzystanie emocji, intonacji, dynamiki oraz barwy dźwięku pozwala w pełni oddać charakter utworu.

5.2 „Kopciuszek”

5.2.1. Podstawowe informacje o operze

Rodzaj opery: *Dramma giocoso*

Libretto: Jacopo Ferretti

Miejsce premiery: Teatro Valle, Rome, 25 stycznia 1817

Czas akcji: Koniec XVIII – początek XIX wieku

Miejsce akcji: Salerno (Włochy)

5.2.2 Tło powstania

„*Cenerentola*” to wzruszająca komedia, zawierająca w sobie kreatywność i humor. Jej radosny, marzycielski i nieco sentymentalny ton łączy się z psychologiczną charakterystyką postaci, które dobrze się nawzajem uzupełniają.

„*Kopciuszek*” to jedna z najstarszych, najbardziej popularnych na świecie baśni, będąca częścią dzieciństwa wielu ludzi – w tym Rossiniego. Do baśni bardzo często nawiązywali w swoich dziełach różni artyści - badacze podają, że istnieje ponad 300 tłumaczeń tej baśni, ponadto można wyróżnić trzy podstawowe jej wersje, z których każda ma swoje własne cechy społeczne i psychologiczne.

Najbardziej znana wersja, autorstwa francuskiego pisarza Charlesa Perraulta, powstała w XVII wieku. W opowieści pojawiają się takie postaci jak okrutna macocha, wróżka, dyniowy powóz ciągnięty przez myszy i słynne szklane pantofelki. Można stwierdzić, że niniejsza wersja szczególnie dobrze pasuje do bardziej „kobiecej” estetyki i kobiecego punktu widzenia, ma w sobie pewną romantyczną fantazję, która właściwie bardziej pasowałaby do muzycznego stylu Webera czy Berlioza, nie Rossiniego. Mimo że twórczość Rossiniego również charakteryzuje się pewnym romantyzmem, to aspektem, który wyróżnia ją najbardziej, jest dowcip i prostota, która przemawia do słuchaczy i zachwyca ich.

Pozostałe dwie wersje historii nie mają w sobie aż tak dużo romantycznego piękna. Druga wersja to libretto dramaturga Charlesa-Guillaume'a Etienne'a do francuskiej opery komicznej („*Cendrillon*”) skomponowanej przez Nicolasa Isouarda (1775-1818), która wystawiana była w Opéra-Comique w 1810 roku i osiągnęła duży sukces, wystawiano ją również w całej Europie (z wyjątkiem Włoch). W tej wersji zamiast okrutnej macochy (jak u Perraulta) pojawia się ojciec, który utrudnia córce życie, każąc jej wypełniać swoje polecenia.

Trzecia wersja to libretto Jacopo Ferrettiego, które stworzył dla Rossiniego. Opiera się na historii Kopciuszka z „*Les Contes de ma mère L'Oye*” Perraulta z 1697 roku, która ma wiele wspólnego z wersją Etienne'a. W tej wersji baśni nie ma żadnej magii i fantazji. Zawzięty i agresywny ojczym to upadły arystokrata, pojawiają się również gadatliwe, zazdrosne i brzydkie siostry. Większa racjonalność i realizm tej wersji bardziej współgra ze stylem twórczym Rossiniego.

Ta komedia, z mieszkanką sentymentalizmu, smutku i odrobiny okrucieństwa w żadnym stopniu nie przypomina baśni. Stanowi niespodziewaną mieszankę gracji i wulgarności. Rossini w połowie grudnia 1815 roku udał się do Rzymu, aby rozpocząć karnawał nową sztuką 26 grudnia 1816 roku. Nie wiedział, co robić w kwestii opery, jako że papieski cenzor odrzucił libretto zaproponowane przez Pietro Cartoniego, kierownika Teatro Valle. Jednakże według wspomnień J. Ferrettiego, w Wigilię Bożego Narodzenia, w trakcie wesołej rozmowy między Rossinim, Ferrettim i Cartonim, podjęto decyzję o wykorzystaniu „*La Cenerentola*”.

Premiera miała miejsce 25 stycznia 1817 roku w Teatro Valle w Rzymie. W obsadzie pojawiła się dwójka śpiewaków: Andrea Verni (*Don Magnifico*) i Giuseppe de Begnis (*Dandini*) - którzy grali tę samą rolę trzy lata wcześniej w mediolańskiej operze „*Agatina*” Pavesiego. Noc premierowa pełna była wrogości i hałasów, lecz później „*La Cenerentola*” stała się jedną z najpopularniejszych oper Rossiniego.

Chociaż Rossini obawiał się reakcji publiczności po premierze, odważnie przewidział też, że przed zakończeniem sezonu w Rzymie, inne teatry we Włoszech będą „walczyć” o jej wystawienie, a w ciągu dwóch lat stanie się centrum zainteresowania we Francji i Anglii. Jego przepowiednia okazała się trafna, a do końca sezonu (w połowie lutego) „*La Cenerentola*” została wystawiona 20 razy w Teatro Valle, szybko zyskała popularność we Włoszech i całej Europie. Niniejsza opera nigdy całkowicie nie „opuściła” sceny, z wyjątkiem początku XX wieku, kiedy styl bel canto na pewien czas „zniknął”. Obecnie „*La Cenerentola*” jest drugą najbardziej znaną operą Rossiniego po „*Il barbiere di Siviglia*”.

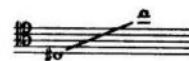
5.2.3 Postacie libretta

i. Bohaterowie opery

Rola	Typ głosu	Obsada premierowa, 25 stycznia 1817 (Dyrygent: Gioachino Rossini)
Angelina (Cenerentola, Cinderella)	contralto or mezzo-soprano	Geltrude Righetti
Don Ramiro, Książę Salerno	tenor	Giacomo Guglielmi
Dandini, kamerdyner księcia	baritone	Giuseppe de Begnis
Don Magnifico, Baron Montefiascone i ojczym Kopciuszka	bass	Andrea Verni
Alidoro, filozof i były nauczyciel księcia	bass	Zenobio Vitarelli
Clorinda, Starsza córka Dona Magnifico	soprano	Caterina Rossi
Tisbe, Młodsza córka Dona Magnifico	mezzo-soprano	mezzo-soprano
Dworzanie z pałacu księcia Ramiro	tenors, basses	

ii. Tessitura partii¹⁶⁸

DON RAMIRO, Principe di Salerno. *Tenore*



DANDINI, suo Cameriere. *Basso*



DON MAGNIFICO, Barone di Monte Fiascone, Padre di: *Basso*



CLORINDA. *Soprano*



TISBE. *Soprano*



ANGELINA, sotto nome di
CENERENTOLA, Figliastra di Don Magnifico. *Soprano*



ALIDORO, Filosofo, Maestro di Don Ramiro. *Tenore*



¹⁶⁸ Alberto Zedda, *La Cenerentola in two acts* by Rossini, Gioacchino, Reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score published by the Fondazione Rossini of Pesaro edited by Alberto Zedda, Copyright: 2001 CASA RICORDI S.r.l.-Milano, publishing: Ricordi, 1998, s. VII

5.2.4 Charakterystyka postaci Angeliny

i. Budząca współczucie Angelina

Pojawienie się Angeliny od razu budzi współczucie. Po śmierci rodziców jej życie mogło potoczyć się inaczej, jednak zbyt wczesna utrata matki sprawiła, że została zupełnie sama. Zmuszona do zamieszkania z bezwzględnym, przebiegłym i samolubnym ojczymem oraz jego dwiema córkami – próżnymi, kapryśnymi i okrutnymi – musiała znosić ich codzienne upokorzenia i ciężką pracę.

Ojczym i przybrane siostry traktują ją jak służącą, obarczając wszystkimi domowymi obowiązkami. Choć młoda dziewczyna doświadcza goryczy życia wśród ludzi, którzy nie okazują jej ani odrobiny czułości, przyjmuje swój los z pokorą. Większość osób w jej sytuacji popadłaby w rozpacz, jednak Angelina nie traci nadziei na lepszą przyszłość. Co więcej, mimo niesprawiedliwości, jakie ją spotykają, zachowuje w sobie dobroć, szczerłość i wyrozumiałość.

Kiedy królewski herold przybywa do domu, by zaprosić wszystkie młode kobiety na bal, Angelina z całych sił błaga ojczyma, by pozwolił jej pójść. Marzy o tym, o czym śni każda dziewczyna – o prawdziwej miłości i szczęściu. Jednak jej nadzieje zostają brutalnie rozwiane. Ojczym bezlitośnie odrzuca jej prośbę, pozostawiając ją w poczuciu bezsilności i smutku, którym nie jest w stanie się sprzeciwić.

ii. Łagodna i dobroduszna Angelina

W operze Kopciuszek kluczową rolę w połączeniu Angeliny i księcia Don Ramiro odgrywa jego nauczyciel, Alidoro. Ta część fabuły dodatkowo podkreśla czystość serca oraz łagodne i dobre usposobienie Angeliny. Przebrany za żebraka Alidoro przybywa do domu Kopciuszka, by odnaleźć dla księcia żonę, która będzie nie tylko piękna, ale i szlachetna. Wobec ubogiego przybysza przyrodnie siostry Angeliny zachowują się z wyższością i pogardą, a nawet go znieważają. Tymczasem Angelina reaguje zupełnie inaczej – okazuje mu życzliwość, serdecznie go przyjmuje i dzieli się z nim jedzeniem.

Nieświadomie zdaje próbę, jakiej poddaje ją Alidoro. Dostrzega on w niej prawdziwą wartość i postanawia pomóc odmienić jej los. To właśnie on staje się swoistym pośrednikiem między księciem a Kopciuszkiem. Księżę również pojawia się w domu Angeliny w przebraniu i od pierwszej chwili między nimi rodzi się wzajemne uczucie, które ostatecznie prowadzi do szczęśliwego zakończenia.

iii. Angelina odpłacająca dobrem za zło

Choć Angelina doświadczyła wielu cierpień, nigdy nie chowała urazy. Mimo że w swoim domu zajmowała najniższą pozycję, potrafiła obdarzać innych ciepłem i życzliwością. Była szczerą i serdeczną wobec każdego – niezależnie od tego, czy był to ubogi żebrak, jej złośliwe siostry, czy nawet okrutny ojczym, który przez lata traktował ją z pogardą. Jej pragnienie miłości, niezłomność i wierność własnym uczuciom, a także odwaga w dążeniu do szczęścia sprawiły, że książę ją odnalazł i uratował. Angelina nie tylko odzyskała wolność, ale i prawdziwą miłość. Przeszła drogę od pokornej, ubogiej dziewczyny do księżnej, dokonując niezwyklej, niemal baśniowej przemiany swojego losu. Kopciuszek jawi się jako wcielenie anielskiej dobroci – jej czyste serce, wewnętrzna szlachetność i piękno ducha sprawiły, że odnalazła swoje miejsce u boku ukochanego.

Najważniejsza aria Angeliny, „*Nacqui all'affanno, e al pianto*”, w pełni ukazuje jej wielkoduszność, bezinteresowność oraz czyste i szlachetne spojrzenie na świat. Jej serce przepełnione jest miłością i współczuciem, a jednocześnie odczuwa silną potrzebę wyrażenia swoich uczuć. Pragnie przekonać księcia, by przebaczył jej ojczymowi i dwóm siostram. Po zakończeniu tej arii jej dobroć porusza nie tylko księcia, ale także jej rodzinę. Śpiewa: „Jeśli mowa o zemście, to moim najlepszym odwetem będzie wybaczenie im”, co szczerze oddaje jej filozofię życiową opartą na dążeniu harmonii i przebaczeniu.

5.2.5 Przegląd partii Angeliny

Główne utwory solowe śpiewane przez Angelinę w operze to dwie arie: „*Una volta c'era un Re*” (Canzone), „*Nacqui a'll affanno,e al pianto*” (Scena Cenerentola) oraz duet „*Un soave non so che*” (Duetto Angelina e Ramiro).

Tabela 5.2.5.1-1:Lista wszystkich numerów wokalnych partii Angeliny¹⁶⁹

Akt	Arie/Ensamble i relacje pomiędzy postaciami
Akt I	N. 1 Introduzione No no no no: non v'è - No no no no: there's none (Clorinda, Tisbe, Cenerentola, Alidoro, Coro) [Recitativo] Dopo l'Introduzione Date lor mezzo scudo. - Go and give them this money. (Clorinda, Tisbe, Cenerentola, Alidoro)
	N. 3 Duetto [Cenerentola - Ramiro] Tutto è deserto. - Un soave non so che - All is desert. - Oh, so ardently I gaze (Clorinda, Tisbe, Cenerentola, Ramiro)
	N. 4 [Recitativo] Dopo la Cavatina Dandini Allegrissimamente! Che bei quadri! - Again I compliment you. Ah, what fine figures (Clorinda, Tisbe, Cenerentola, Ramiro, Dandini, Magnifico)
	N. 5 Quintetto Signor, una parola - Tonight, oh do not turn away my pleading (Cenerentola, Ramiro, Dandini, Magnifico, Alidoro) [Recitativo] Dopo il Quintetto Grazie, vezzi, beltà - Beauty, grace and elegance (Cenerentola, Alidoro)
	N. 7 Finale Primo Conciossiacosaché -Zitto zitto, piano piano - Ah, se velata ancor - Parlar, pensar vorrei - Mi par d'esser sognando - He's wonderful to see (Clorinda, Tisbe, Cenerentola, Ramiro, Dandini, Magnifico, Alidoro, Coro)
Akt II	N. 9 [Recitativo] Dopo l'Aria Magnifico Di: sogni ancor che il Principe - Do you still think that Prince (Clorinda, Tisbe, Cenerentola, Ramiro, Dandini, Alidoro)
	N. 12 Canzone [Cenerentola] Una volta c'era un Re - Long ago there lived a King (Cenerentola) [Recitativo] Dopo la Canzone Quanto sei caro! - How very precious! (Clorinda, Tisbe, Cenerentola, Magnifico)
	N. 13 Temporale [Recitativo] Dopo il Temporale Scusate Amici - Sir, please excuse me (Clorinda, Cenerentola, Ramiro, Dandini, Magnifico)

¹⁶⁹ Alberto Zedda, *La Cenerentola in two acts* by Rossini, Gioacchino, Reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score published by the Fondazione Rossini of Pesaro edited by Alberto Zedda, Copyright: 2001 CASA RICORDI S.r.l.-Milano, publishing: Ricordi, 1998, s.X-XI

	N. 14 Sestetto Siete voi? - So I find you (Clorinda, Tisbe, Cenerentola, Ramiro, Dandini, Magnifico)
	N. 16 Scena Cenerentola Sposa... Signor - Dearest! Forgive me; Nacqui all'affanno, e al pianto - Born to a life that was lonely (Clorinda, Tisbe, Cenerentola, Ramiro, Dandini, Magnifico, Alidoro, Coro)

5.2.6 Analiza wybranych fragmentów

i. Analiza muzyczna i wykonawcza na podstawie arii “*Nac’qui all’ affanno*”

Aria „*Nac’qui all’ affanno*” pojawia się po pełnym dramaturgii punkcie kulminacyjnym w finale II aktu. Angelina (Kopciuszek) zostaje księżną i zamiast ukarać ojca i dwie siostry, prosi księcia, by im przebaczył, pokazując swoją szlachetność i umiejętność okazywania ludziom dobroci bez względu na dawne urazy. Aby w pełni ukazać emocjonalną i techniczną intensywność tego utworu (jako najważniejszej arii śpiewanej przez bohaterkę), kompozytor zdecydował się na zabiegi, które mogą stanowić dla śpiewaczki duży wysiłek fizyczny, mimo że mają też pozytywne aspekty (rozgrzewają ciało i struny głosowe). Utwór stanowi szczęśliwe zakończenie dla opery, język muzyczny dodaje płynności narracji i charakteryzuje dobroć Angeliny – jest punktem kulminacyjnym, który ukazuje szczęście i spokój, które stoją przed bohaterką. Smutny i przygnębiający początek kontrastuje ze szczęśliwym zakończeniem, tworząc muzykę estetycznie zrównoważoną dla zmysłów.

(i). Układ tekstu

Oryginal(Italian/Włoski)	English	Polski	Chiński
Nacqui all' affanno, al pianto,	I was born to anguish, to tears,	Urodziłam się w nędzy,	生来我就是个苦命,
Soffri tacendo il core.	My heart suffered in silence.	cierpiałam milcząc.	常默默忍受折磨。
Ma per soave incanto,	But by sweet enchantment,	Ale dotyk magii przywrócił	但温柔神奇的魔术,
Dell' età mia nel fiore,	Of my age in the flower,	mi cudowną młodość.	还给我美妙的青春。
Come un baleno rapido, La sorte mia cangiò.	Like a swift flash, my fate changed.	Mój los zmienił się w mgnieniu oka.	刹那间闪电般的改变了我的命运。
No,no,no,tergete il ciglio,	No, no, no, wipe your	Nie, osusz swoje łzy;	不, 擦干眼泪,

	eyes,		
perchè tremar ,perchè tremar,perchè?	why tremble, why tremble, why?	dłaczego się boisz, dlaczego?	为什么害怕，为什 么呢?
A questo sen volate figlia, sorella, amica,	My heart is filled with love for daughters, sisters, and friends,	Moje serce jest pełne miłości do córek, sióstr, przyjaciółek,	我的胸中充满着女 儿、姐妹、朋友之 情,
Tutto, tutto, tutto, trovate in me.	Everything, everything, everything, you find in me.	Moje wszystkie uczucia są w moim sercu.	所有的感情都能在我 心中找到。
Padre ... Sposo ... Amico ... oh istante!	Father... Husband... Friend... oh moment!	Ojciec, mąż, przyjaciele... Cóż za wspaniała chwila!	父 亲 ， 丈 夫 ， 朋 友 多么美妙的 时刻!
Non più mesta accanto al fuoco,	No longer sad by the fire,	Koniec z samotnym siedzeniem przy ogniu i rozpaczeniem.	不再独坐炉火边悲 伤,
Starò sola a gorgheggiar.	I'll be alone to warble.	Zacznę śpiewać!	我要开始放声歌唱!
Ah! fu un lampo, un sogno, un gioco,	Ah! it was a flash, a dream, a game,	Ach! to był błysk, sen, gra,	啊，我那长期以来 的悲痛，
Il mio lungo palpitar.	my long palpitating.	moje serce kołacze!	转眼变成幻梦!

(ii).Struktura utworu

	Preludi um	A			T	B		C			Koda	
		a	b	c		d	d'	e	f	f'	I	II
Numery taktów	1-7	8- 23	24- 34	35- 43	44- 74	75- 87	88- 99	100- 106	107- 115	116- 124	125- 135	136-153
Metrum	6/8	4/4										
Znaki przy kluczu	E	B	G	E								

Utwór składa się z trzech podzielonych części: A (a+b+c), B (d+d'), C (e+f+f') i zakończenia (kody).

Wstęp rozpoczyna się powoli, aby pokazując szlachetność i grację Angeliny, która jest już w tym momencie utworu księżną. Żywe tempo zapowiada radosne zakończenie całego utworu. Tempo części A jest spokojniejsze, utwór utrzymany jest w tonacji E-dur. Angelina opowiada swoją tragiczną przeszłość, a kaskadowa linia melodyczna wyraża stopniowe zmiany emocjonalne zachodzące w jej sercu. Kilka potężnych szybkich

trzydziestodwójkowych koloraturowych fraz w górę i w dół skali ustanawia dalszy kierunek melodyczny i pokazuje pozytywny zwrot psychologiczny bohaterki.

W takcie nr 26 tempo zmienia się na *Allegretto*. Gdy Angelina przestaje rozpamiętywać przeszłość, zwraca się do ojczyma i sióstr z przyjaźnią. Motywowi melodycznemu towarzyszy gęsty akompaniament akordowy, który prowadzi do zmiany tonacji na G-dur. W tym momencie muzyka zmienia się razem z nastrojem utworu, a krótkie interludium prowadzi motyw do E-dur. Dodanie w tym miejscu chóru sprawia, że finałowa scena staje się jeszcze bardziej imponująca, podkreślając szlachetność Kopciuszka, jej hojność i szczodrość serca.

Kolejne części B i C powracają do pierwotnego tempa, ze stosunkowo prostą strukturą harmoniczną i względnie jednorodnym materiałem muzycznym. Rossini kontynuuje rozwijanie linii melodycznej wokół tego motywu, a tempo zmienia się z prostego na złożone, popychając nastrój do punktu kulminacyjnego poprzez zmiany rytmiczne, dodanie ornamentów i koloratur, dużej liczby nakładających się na siebie tryli, biegnących w górę i dół skali fragmentów koloraturowych i powtarzających się słów – wszystko to podkreśla narastanie emocji Angeliny.

Kwartet Don Magnifico, Clorindy, Tisbe i Dandinię dodaje bardziej „pionowego” bogactwa harmonicznego. Grupa nut z kropkami w końcowej sekcji dodaje emocjonalnego napędu muzyce, doprowadzając dramaturgię i siłę oddziaływania postaci do punktu kulminacyjnego, a charakterystyczne dla Rossiniego zakończenie z powtarzalną techniką harmonii od dominanty do toniki (V-I) przygotowuje słuchaczy na nadejście pełnego zakończenia.

(iii). Charakterystyka rytmu i melodii oraz techniki koloraturowe

Zakres dźwięku mezzosopranu to przeważnie od g do b², natomiast wiele mezzosopranów ma tak naprawdę zakres od f do c³. Należy podkreślić, że mezzosopran koloraturowy posiada zarówno pełny i bogaty dolny rejestr, jak i lżejszy, bardziej „zwinny” górny rejestr. Aria, choć napisana na kontralt, jest długa i pełna koloraturowych fraz, a jej zakres dźwiękowy to blisko dwie oktawy(jeśli nie więcej). Wymaga dobrej techniki i dramatycznego napięcia: szczególnie ważne są kontrola oddechu i jedność wokalna.

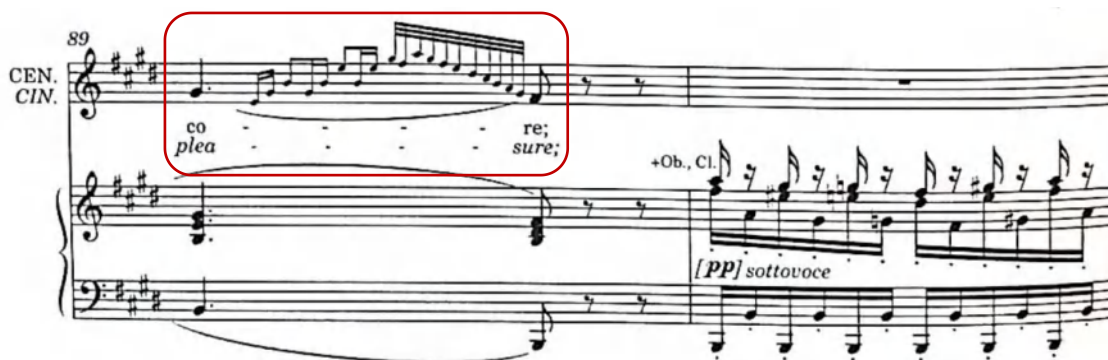
Aby w pełni zademonstrować charakterystyczne efekty różnego rodzaju koloraturowych fraz i kierunków melodycznych w całym utworze, śpiewaczka potrzebuje solidnego opanowania podstaw techniki wokalne, wymagana jest również umiejętności śpiewania z nut i dobry słuch, który pozwoli na precyzyjne zaśpiewanie odpowiednich wysokości nut we frazach o dużej rozległości szybkości i zakresu dźwięków. W utworze występują cztery

rodzaje koloratury: 1) rozkładane akordy, 2) ornamentacja, 3) *gruppetto* oraz dźwięki w górę i w dół skali, a także 4) progresja modalna. Punkty kulminacyjne mają często charakter „instrumentalizacji wokalne”, ponieważ wysokość prawie pokrywa się z wysokim rejestrem sopranu.

Utwór rozpoczyna się łagodną, swobodną melodią z typowo rossiniowskim, radosnym rytmem. Angelina opowiada o swojej magicznej zmianie losu w stosunkowo swobodnym rytmicznym recytatywie. Całe pierwsze zdanie „*Nacqui all' affanno, al pianto, Soffrì tacendo il core*” (zob. przykład 5.2.6.1-1) utrzymane jest w stabilnym tempie. Podczas wykonania, przed emisją dźwięku, należy odpowiednio przygotować oddech, tak aby fraza zachowała zarówno swoją lekkość, jak i płynność. W trakcie nagrania autorka zauważyła, że koloraturowa fraza na końcu zwrotu „*il core*” stanowi jedno z największych wyzwań technicznych w całym utworze. Ponieważ pojawia się już na początku arii, śpiewaczka musi nie tylko w pełni uruchomić swój aparat oddechowy i zapewnić optymalne ułożenie przestrzeni rezonacyjnej w jamie ustnej, lecz także wykorzystać wyraźną artykulację spółgłoski „c”, aby ustabilizować kształt samogłoski „o”. Konieczna jest też precyzyjna kontrola mięśni dolnej części brzucha w celu utrzymania stałego ciśnienia powietrza, rozluźnienie mięśni krtani oraz zachowanie wysokiej pozycji emisji dźwięku, co pozwala uzyskać jednolitą i pełną barwę zarówno w średnim, jak i wysokim rejestrze.

Przykład 5.3.6.1-1: *La Cenerentola*, “*Nacqui all' affanno...Non più mesta*”, Act II¹⁷⁰

¹⁷⁰ Alberto Zedda, *La Cenerentola in two acts* by Rossini, Gioacchino, Reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score published by the Fondazione Rossini of Pesaro edited by Alberto Zedda, Copyright: 2001 CASA RICORDI S.r.l.-Milano, publishing: Ricordi, 1998, s. 606



Następnie fraza „*Ma per soave incanto*” oraz kolejna „*Dell’età mia nel fiore*” mają tę samą melodię i wymagają ścisłej synchronizacji z rytmem akompaniamentu, aby oddać wewnętrzne poruszenie i ekscytację postaci.

W akompaniamencie pojawia się wiele „pustych miejsc”, które służą podkreśleniu części wokalnych. Słowa „*baleno*” (błyskawica) i „*rapido*” (szybkość) (zob. przykład 5.2.6.1-2) podkreślają fakt, że pierwotnie ciemne życie Angeliny zostało oświetlone przez błyskawicę miłości.

Podczas śpiewania należy skupić się na utrzymaniu wysokiej pozycji i uniesionego podniebienia, co zapewni wystarczającą przestrzeń rezonansową, aby przygotować się do wysokich dźwięków. Nie można również zapomnieć o płynnym oddechu, który doda spójności i wyrazistości technikom koloraturowym. W części A mogą pojawiać się trudności w modalnych frazach koloraturowych, z dużą liczbą znaków chromatycznych i dużą rozpiętością szybkich długich linii melodycznych unoszących się w górę i opadających w dół. Niniejsze zabiegi wymagają od śpiewaczki naturalnych przejść pomiędzy poszczególnymi rejestrami, w celu utrzymania jednolitej barwy głosu. Kontrast w dynamice podkreśla emocje zawarte w głosie.

Ćwiczenia powinny koncentrować się w tym wypadku na długich frazach podzielonych na grupy wokół głównego dźwięku lub dźwięku akcentowanego należy zwrócić uwagę na kształt ust podczas artykułowania samogłosek w przebiegu koloratury oraz utrzymywać wsparcie oddechu legato.

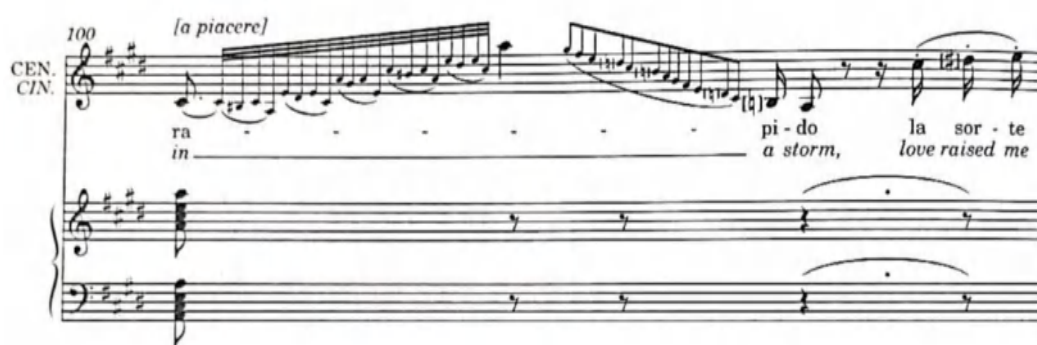
The image displays two systems of a musical score for *La Cenerentola*, Act II. The first system, measures 95-158, shows a vocal line for CEN. and CIN. with lyrics 'co - me Quick - ly un ba - le light - - - no ning'. A red box highlights a rapid ascending scale in the vocal line. The piano accompaniment is marked 'Tutti ff'. The second system, measures 96-158, shows a vocal line with lyrics 'ra - pi - do in a storm, la sor - te mi - a, la sor - te mi - a can - love raised me up — and gave me one for my'. The piano accompaniment includes a triplet and is marked 'ff' and 'Archl pp'.

Drugie „*rapido*” (zob. przykład 5.2.6.1-3) stanowi kolejny trudny technicznie punkt w recytatywnym fragmencie. W krótkim czasie łączy ono szybko wznoszące się pasaże w formie progresji z opadającymi skalami koloraturowymi, obejmując dolny, środkowy i wysoki rejestr. Wymaga to od śpiewaczki doskonałej biegłości technicznej, stabilności podniebienia miękkiego, nasady języka i głośni, kontroli oddechu oraz elastycznego napięcia mięśni ciała (klatki piersiowej, ramion, okolic lędźwiowych i brzucha).

Autorka, dzieląc się swoimi doświadczeniami z nagrania, musi podkreślić, że w śpiewie operowym często należy stosować siły działające przeciwnie do intuicyjnych odruchów ciała. W przypadku wspomnianego koloraturowego pasażu kluczowe jest świadome śpiewanie wysokich dźwięków „nisko” oraz niskich „wysoko”. Mówiąc precyzyjniej, w dużych pasażach koloraturowych podczas wykonywania wznoszącej się skali śpiewaczka czasami mimowolnie „unosi” oddech, co należy kontrolować poprzez stabilizację oddechu i utrzymanie go niżej. Jama ustna musi zapewniać wysokim dźwiękom odpowiednią przestrzeń, a artykulacja samogłosek powinna być precyzyjna. Analogicznie, te same zasady obowiązują przy śpiewaniu pasaży opadających.

¹⁷¹ Tamże, s.607

Przykład 5.2.6.1-3: *La Cenerentola*, “*Nacqui all' affanno...Non più mesta*”, Act II¹⁷²



Sekcja przejściowa w tempie *Allegro* oddaje radosne uczucia Angeliny, która dzięki spełnionej miłości przebacza swojemu ojczymowi i przyrodnim siostrze wszystkie doznane krzywdy i pragnie podzielić się swoim szczęściem ze wszystkimi.

W frazie „*No, no, no, no, tergete il ciglio, perché tremar, perché tremar, perché?*” czterokrotne powtórzenie słowa „*No*” nie może być wykonane mechanicznie z jednakową dynamiką i ekspresją. Wymaga ono zastosowania czterech różnych odcieni emocjonalnych, podkreślających ich znaczenie. Ponadto, drugie „*No*” znajduje się na mocnej części taktu, co wymaga zaakcentowania go poprzez większy nacisk dynamiczny.

Następnie w frazie „*A questo sen volate*” (zob. przykład 5.2.6.1-4) należy zwrócić uwagę na kontrast między staccato a legato. Jak można zauważyć w zapisie nutowym, melodia składa się z kilku wznoszących pasaży arpeggiowych oraz opadających skal. Nad linią melodyczną umieszczono oznaczenia dynamiczne – najpierw znajduje się tam oznaczenie crescendo, a na dźwięku F dodatkowo zapisane jest forte („*f*”). Dlatego podczas wykonania tej frazy kluczowe jest precyzyjne śledzenie kierunku melodii oraz zmian dynamicznych.

Przykład 5.2.6.1-4: *La Cenerentola*, “*Nacqui all' affanno...Non più mesta*”, Act II¹⁷³



Bezpośrednio po frazie „*Figlia, sorella, amica*” („*córka, siostra, przyjaciółka*”) pojawiają się określenia trzech różnych rodzajów relacji, śpiewaczka musi zastosować

¹⁷² Tamże, s. 607

¹⁷³ Tamże, s. 609

odmienne odcienie emocjonalne dla każdego z nich.

W frazie „*tutto, tutto, tutto, tutto*” tempo stopniowo zwalnia (*rallentando*), a harmonia akompaniamentu przechodzi od gęstej struktury akordowej do czterech akordów w wartości półnutowej. Wykonując ten fragment, należy nie tylko uwzględnić zmianę tempa zapisaną w partyturze, ale także oddać złożoność emocjonalną postaci. Śpiewaczka powinna skupić się na subtelnym wyrażeniu wewnętrznych przeżyć bohaterki i stopniowym budowaniu napięcia.

Następnie fraza „*trovate in me, trovate, trovate in me*” (zob. przykład 5.2.6.1-5) łączy różne struktury rytmiczne, takie jak triola, przednutka i rytm punktowany. Jej wykonanie wymaga starannego przygotowania oddechu oraz precyzyjnej kontroli frazowania. Szczególną uwagę należy zwrócić na pauzy oraz różnice między długimi i krótkimi łukami frazowymi. W tym fragmencie bohaterka uświadamia sobie intensywność swoich uczuć – przyjaźni i wdzięczności – dlatego interpretacja wokalna powinna odzwierciedlać to emocjonalne uniesienie.

Przykład 5.2.6.1-5: *La Cenerentola*, „*Nacqui all' affanno...Non più mesta*”, Act II¹⁷⁴

The image shows a musical score for a voice and piano. The voice part is in the upper staff, starting at measure 117. The lyrics are: "tut - to tro va - te in me, tro". The piano accompaniment is in the lower staff, featuring a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. The tempo is marked "CEN. CIN." and the dynamics are "pp" and "ff".

Część B powraca do nieco wolniejszego tempa niż Allegro, a melodia jest śpiewana delikatnie, ze zmianami tempa, oznaczeń i koloratur w sześciu repрызowych *gruppetto* (zob. przykład 5.2.6.1-6) i powtarzającymi się słowami: „*Non più mesta accanto al fuoco, Starò sola a gorgheggiar. Ah! fu un lampo, un sogno, un gioco, Il mio lungo palpitare...*”, które wymagają od śpiewaczki szczegółowego zrozumienia partytury.

Doświadczamy każdego z nastrojów śpiewu, starannie ujętych w subtelnych wariacjach metrycznych: niekończące się myśli Angeliny o jej szczęściu, stłumiony smutek wspomnień i niekontrolowaną radość. Technika śpiewu koncentruje się na modalnie opadających w dół o oktawę przednutkach, przednutki wymagają połączenia *agilità i legato*, co zapewnia równowagę między płynnością a lekkością. Natomiast interwały oktawowo wymagają niższego oddechu zwiększania aktywności podniebienia miękkiego w środkowym rejestrze

¹⁷⁴ Tamże, s. 609

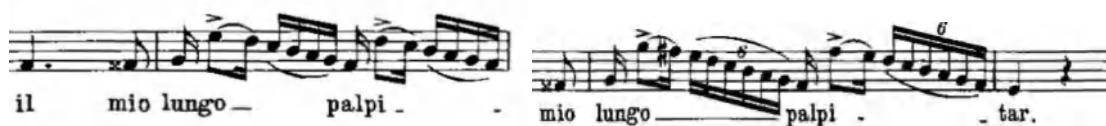
podczas przygotowań do następujących wysokich dźwięków. W opadających pasażach należy utrzymać wysoką pozycję podniebienia.

Przykład 5.2.6.1-6: *La Cenerentola*, “*Nacqui all' affanno...Non più mesta*”, Act II¹⁷⁵

a.



b.



Część C i koda są oznaczone jako *Piu mosso brilliant*, aby w pełni zademonstrować splendor głównej sekcji. Radosny śpiew Angeliny pokazuje jej pewność siebie i nadzieję na przyszłość. Jeśli chodzi o technikę koloratury w całym utworze, najtrudniejsza jest tutaj skomplikowana i szokująca swoją szybkością oraz przejściami między wysokim i niskim rejestrem kadencja, stanowiąca ogromne wyzwanie dla śpiewaczki (zob. przykład 5.2.6.1-7).

Podczas śpiewania należy koncentrować się na utrzymaniu stabilności intonacji i barwy dźwięku. Istotne jest połączenie sprężystości klatki piersiowej, oddychanie w sposób dostosowany do techniki koloraturowej, co pomoże osiągnąć stabilny, dobrej jakości dźwięk. Stopniowe narastanie muzycznego nastroju pomaga podkreślić najważniejsze emocje zawarte w utworze, zwiększyć stopień przenikliwości muzyki i dramaturgię dźwięku.

Przykład 5.2.6.1-7: *La Cenerentola*, “*Nacqui all' affanno...Non più mesta*”, Act II¹⁷⁶

a.

¹⁷⁵ Tamże, s. 619-621

¹⁷⁶ Tamże, s. 622-634

b.

187

CEN.
CIN.

- po, un so gno, un gio co, ah fu un
- light my joy has ris en, like the

CLO.

po - co, ces - sa al - fin di so - spi - rar, sì, tut - to
turn - ing, love and kind - ness can't go wrong, yes, long the

TIS.

po - co, ces - sa al - fin di so - spi - rar, sì, tut - to
turn - ing, love and kind - ness can't go wrong, yes, long the

DAN.

po - co, ces - sa al - fin di so - spi - rar, sì, tut - to
turn - ing, love and kind - ness can't go wrong, yes, long the

MAG.

po - co, ces - sa al - fin di so - spi - rar, sì, tut - to
turn - ing, love and kind - ness can't go wrong, yes, long the

c.

ah, fu un lam .

- po

5.3 „Włoszka w Algierze”

5.3.1 Podstawowe informacje o operze

Rodzaj opery: *Dramma giocoso*

Libretto: Angelo Anelli

Miejsce premiery: Teatro San Benedetto, Wenecja, 22 maja 1813

5.3.2 Tło powstania

7 marca 1813 roku, po ostatnim przedstawieniu „*Tankreda*” w Wenecji, Rossini udał się do Ferrary, gdzie obserwował wystawienie tej samej opery, skomponował również nową wersję muzyki kończącej. W tym czasie kompozytor zgodził się już napisać operę komiczną dla innego teatru w Wenecji (*San Benedetto*), która miała zostać wystawiona w maju. Tak więc w połowie kwietnia Rossini wrócił do Wenecji i rozpoczął pracę nad nowym librettem.

„*Włoszka w Algierze (L'italiana in Algeri)*”, z librettem autorstwa Angelo Anellego, płodnego dramaturga tamtych czasów była jedną z najśłynniejszych oper komicznych Rossiniego. Fabuła utworu oparta została na XVI-wiecznej historii o Roksolanie - pięknej niewolnicy tureckiego władcy Sulejmana Wspaniałego.

Możliwe, że Anelli inspirował się też historią Antonietty Suini, młodej mediolańskiej szlachcianki, która została uprowadzona ze swojego statku w 1805 roku przez algierskich piratów. Po kilku latach uwięzienia w haremie powróciła do Włoch na weneckim statku handlowym. Pierwsza operowa adaptacja libretta Anellego została wystawiona w Mediolanie w 1808 roku, muzykę napisał Luigi Mosca.

Według weneckiego dziennika o nazwie „*Giorale dipartimentale dell' Adriatico*”, Rossini napisał „*L'italiana in Algeri*” w zaledwie dwadzieścia siedem dni, mimo że poinformował weneckiego korespondenta innej niemieckiej gazety, iż zajęło mu to zaledwie osiemnaście dni - wydaje się, że kompozytor był bardzo dumny ze swojego szybkiego tempa pisania. W dniu premiery, opera wywołała wielką sensację i podczas każdego kolejnego przedstawienia Rossini „zalewany” był dedykowanymi dla niego poetyckimi hołdami. Kompozytor niezmiernie cieszył się reakcją na jego nowe dzieło, mówiąc: „*Myślałem, że kiedy Wenecjanie usłyszą moją operę, uznają mnie za szaleńca. Ale okazali się jeszcze bardziej szaleni ode mnie.*”¹⁷⁷

¹⁷⁷ Charles Osborne , *The bel canto operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*, Portland, Or. : Amadeus Press, 1994, s. 37

W „*Giornale*” napisano natomiast, że „*L'italiana in Algeri*” to utwór, który z pewnością „zajmie miejsce wśród największych artystycznych arcydzieł”.

Jako jedna z najwcześniejszych pełnometrażowych oper komicznych Rossiniego, „*L'italiana in Algeri*”, ze swoim przepełnionym namiętnością stylem muzycznym, wyróżniała się w dorobku kompozytora swoim wyrażającym uwielbienie do młodości charakterem, a także elementami lirycznymi. Radiciotti, autor biografii Rossiniego „*Rossini's twentieth-century biographer*”, argumentuje, że w tym dziele Rossini nie rozwinął jeszcze w pełni własnej osobowości muzycznej, ale z pewnością wykształcił niepowtarzalny styl pisania.

*„Jeśli w L'Italiana in Algeri można dostrzec subtelne ślady Mozarta czy Cimarosy, to równie wiele można ich znaleźć w ostatniej operze Rossiniego, Guillaume Tell. Aż do końca swojej krótkiej kariery operowej Rossini zachował przynajmniej jedną cechę ptaka, o którym miał napisać w 1817 roku w La Gazza Ladra.”*¹⁷⁸

Bez względu na to, jak oceniano się i ocenia „*L'italiana in Algeri*”, nie można zaprzeczyć, że jest to doskonały przykład opery komicznej, opartej na codzienności, poruszającej także kwestie historyczne, patriotyczne, wyrażające głęboką tęsknotę kompozytora za jego rodzinnymi stronami.

5.3.3 Postacie libretta

i. Bohaterowie opery

Rola	Typ głosu	Obsada premierowa, 20 February 1816 (Dyrygent: Gioachino Rossini)
Isabella, włoska dziewczyna	contralto	Marietta Marcolini
Lindoro, zakochany w Izabeli	tenor	Serafino Gentili
Taddeo, starszy Włoch	bass	Paolo Rosich
Mustafà, Bej Algieru	bass	Filippo Galli
Elvira, jego żona	soprano	Luttgard Annibaldi
Zulma, Jej powiernica	mezzo-soprano	Annunziata Berni Chelli
Haly, kapitan straży beja	tenor or bass	Giuseppe Spirito
Kobiety z haremu (ciche); Eunuchowie, piraci, niewolnicy, żeglarze – chór męski		

¹⁷⁸ Tamże, s.37

ii. Tessitura partii¹⁷⁹

MUSTAPHA, Bey of Algiers. *Bass*



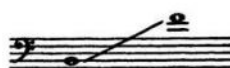
ELVIRA, wife of Mustapha. *Soprano*



ZULMA, slave, confidante of Elvira. *Mezzosoprano*



ALI, Capitan of the Algerian Corsairs. *Bass*



LINDORO, young Italian,
favourite slave of Mustapha. *Tenor*



ISABELLA, Italian lady. *Contralto*



TADDEO, companion of Isabella. *Bass*



5.3.4 Cechy charakterystyczne postaci Izabeli

i. Odważna i stanowcza: Nie boi się trudności

Izabela jest nie tylko mądra i bystra, ale również wykazuje niezwykłą odwagę i zdecydowanie w obliczu wyzwań i niebezpieczeństw. W wielu operach XIX wieku postaci kobiece są często ukazywane jako czekające na ratunek, jednak Izabela jest zupełnie inna. Nie czeka na to, co przyniesie los, lecz aktywnie szuka sposobów na ucieczkę i przejmuje kontrolę nad sytuacją. Nie tylko odważnie wchodzi do pałacu Mustafy, ale również, po odkryciu kłopotów Lindoro, bez wahania opracowuje plan, by go uratować. Tego rodzaju zdecydowane działanie czyni ją główną siłą w operze, a nie pasywną ofiarą.

Izabela wielokrotnie staje w obliczu niebezpieczeństwa, ale zawsze zachowuje zimną krew. Na przykład, kiedy Mustafa próbuje zmusić ją do poślubienia go, nie odmawia mu bezpośrednio, ale sprytnie przeciąga czas, wykorzystując swoje wdzięki i inteligencję, by przekonać Mustafę, że jest gotowa przyjąć jego zaloty. Dzięki temu nie tylko unika bezpośredniej konfrontacji, ale także zyskuje cenny czas na ucieczkę dla siebie i Lindoro.

¹⁷⁹ Azio Corghi, *L'italiana in Algeri in two acts* by Rossini, Gioacchino, Reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score published by the Fondazione Rossini of Pesaro edited by Azio Corghi, Copyright: 2001 CASA RICORDI S.r.l.-Milano, publishing: Ricordi, 1981, s. VII

ii. Sprytna i przebiegła

Jednym z najbardziej wyrazistych cech charakteru Izabeli jest jej spryt i inteligencja. W całym rozwoju fabuły nieustannie wykorzystuje swoją mądrość, by wydostać się z trudnych sytuacji i umiejętnie manipulować osobami wokół siebie, sprawiając, że działają zgodnie z jej planem. Po dotarciu do Algieru, Izabela szybko pojmuję, w jakim znajduje się środowisku. Dowiaduje się, że bej Mustafa jest nią zainteresowany i pragnie, by została jego żoną, a Lindoro — jej ukochany — został zmuszony do małżeństwa z żoną beja, Elwirą. W tej sytuacji Izabela nie wpada w panikę, lecz chłodno analizuje sytuację i szybko opracowuje plan. Postanawia wykorzystać zainteresowanie Mustafy, sprawiając, by uwierzył, że jest nim zainteresowana, jednocześnie starając się pomóc Lindoro i innym włoskim jeńcom w ucieczce.

Izabela jest także mistrzynią słowa i manipulacji psychologicznych. Wielokrotnie używa sprytnych słów, by wprowadzić Mustafę w błąd, sprawiając, że ten sądzi, iż kontroluje sytuację, podczas gdy tak naprawdę to Izabela nim kieruje. Na przykład, w rozmowach z Mustafą sprytnie dopasowuje się do jego narcystycznej osobowości, sprawiając, że wierzy on, iż jest wielkim przywódcą uwielbianym przez kobiety, przez co traci czujność. Ta zdolność do manipulowania psychologicznego pozwala jej realizować swoje plany bez ujawniania swoich prawdziwych intencji.

iii. Dowcipna i pełna humoru

Jako komedia operowa, Włoszka w Algierze pełna jest humoru i ironii, a Izabela jest jednym z głównych motorów tych komediowych elementów. Izabela często wykorzystuje błyskotliwe i pełne humoru wypowiedzi, by przejąć kontrolę nad rozmowami z Mustafą. Zamiast go bezpośrednio krytykować, często posługuje się ironią i żartami, co zaskakuje Mustafę i sprawia, że nie wie on, co odpowiedzieć. Na przykład, kiedy Mustafa przechwala się, że jest wielkim mężczyzną, Izabela nie zaprzecza, lecz z humorem upewnia go w tej dumie, przez co staje się jeszcze bardziej zarożumiały, a widownia dostrzega jego głupotę.

Humor Izabeli nie ogranicza się tylko do słów — widać go również w jej gestach i mimice. W wielu inscenizacjach teatralnych aktorki grające Izabelę używają przerysowanych ruchów i wyrazów twarzy, by wzmocnić efekt komediowy, przez co postać staje się jeszcze bardziej żywa i zabawna.

iv. Oddanie i patriotyzm

Izabela w operze to postać, która łączy w sobie emocjonalność i racjonalność, jest

jednocześnie zarówno delikatna, jak i mądra. Mimo że to silna psychicznie kobieta, nie brakuje jej ciepła i uczuciowości. Jej miłość do Lindoro jest głęboka, w operze widzimy również jej współczucie wobec rodaków. To połączenie emocji i rozumu dodaje jej postaci złożoności.

Izabela troszczy się nie tylko o swoje własne plany ucieczki, ale także stara się pomóc włoskim jeńcom, by odzyskali wolność i wrócili do ojczyzny. Wszyscy działają razem, zjednoczeni w obliczu wspólnego wroga, w utworze odczuwamy wyraźny duch patriotyzmu. Jej współczucie i zdolność do mobilizowania innych sprawiają, że Izabela staje się jedną z najwspanialszych bohaterek XIX-wiecznej opery. Przełamuje tradycyjne wyobrażenia o kobietach, a jej niezależność i siła ducha miały duży wpływ na późniejsze kreacje operowe.

5.3.5 Przegląd partii Isabeli

Najważniejsze utwory śpiewane przez Isabellę to trzy arie: „*Cruda sorte*” (Cavatina), „*Per lui adoro*” (Cavatina), „*Pensa alla patria*” (Rondò) i duet „*Ai capricci della sorte*” (Duetto Isabella e Taddeo), oraz stanowiący początek I finału duet „*Oh! Che muso*” (Isabella e Mustafà).

Tabela 5.3.5.1-1: Lista wszystkich numerów wokalnych w partii Isabeli¹⁸⁰

Akt	Arie/Ensamble i relacje pomiędzy postaciami
Akt I	N. 4 Coro Quanta roba! - Ripe for plunder! e Cavatina Isabella Cruda sorte! - Cruel fortune! (Isabella, Haly, Coro) [Recitativo] Dopo la Cavatina d'Isabella Già ci siam - Here I am (Isabella, Haly, Taddeo)
	N. 5 Duetto [Isabella-Taddeo] Ai capricci della sorte - All the changes in my fortune (Isabella, Taddeo)
	N. 7 Finale Primo Viva, viva il flagel delle donne - Let us hail him, the tamer of women (Elvira, Zulma, Isabella, Lindoro, Haly, Taddeo, Mustafà, Coro)

¹⁸⁰ Azio Corghi, *L'italiana in Algeri in two acts* by Rossini, Gioacchino, Reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score published by the Fondazione Rossini of Pesaro edited by Azio Corghi, Copyright: 2001 CASA RICORDI S.r.l.-Milano, publishing: Ricordi, 1981, s. IX-X

Akt II	N. 8 [Recitativo Dopo l'Introduzione] Haly, che te ne par? - Yes, don't you think it odd? (Elvira, Zulma, Isabella, Lindoro, Haly, Mustafà)
	N. 10 [Recitativo Dopo l'Aria di Taddeo] (Buon segno pe'l Bey.) - (The Bey has got good luck.) (Elvira, Zulma, Isabella, Lindoro)
	N. 11 Cavatina Isabella Per lui che adoro - All for the pleasure (Isabella, Lindoro, Taddeo, Mustafà) [Recitativo] Dopo la Cavatina d'Isabella Io non resisto più - I can resist no more (Lindoro, Taddeo, Mustafà)
	N. 12 Quintetto Ti presento di mia man - I present this nobleman (Elvira, Isabella, Lindoro, Taddeo, Mustafà)
	N. 15 Recitativo Amici, in ogni evento - Companions, in any danger e Rondò [Isabella] Pensa alla patria - Think of your country (Isabella, Coro)
	N. 16 Finale Secondo Dei Pappataci s'avanza il coro - O Pappataci, see them advancing (Elvira, Zulma, Isabella, Lindoro, Haly, Taddeo, Mustafà, Coro)

5.3.6 Analiza wybranych fragmentów

i. Analiza muzyczna i wykonawcza na podstawie arii Isabelli „Cruda sorte”

Aria „Cruda sorte” (akt I) pełni ważną rolę w rozwoju fabuły. Interpretacja jej przez śpiewaczkę pomaga jeszcze bardziej wzbogacić postać Isabelli i przeżywane przez nią kontrasty emocjonalne poprzez żywe pokazanie jej jako zdeorientowanej, zagubionej, do momentów aktywnego działania i wpadania na dobre pomysły. Ponadto, pojawienie się bohaterki na scenie sprawia, że każda inna postać w operze zaczyna pełnić w fabule utworu ważniejszą rolę.

(i). Układ tekstu

Oryginal(Italian/Włoski)	English	Polski	Chiński
Cruda sorte, amor tiranno!	Harsh fate! Tyrannical love!	Okrutny los, miłosny tyran!	残酷命运，蛮横的爱情!
Questo è il premio di mia fe?	Is this the reward for my faithfulness?	To jest nagroda za moje życie!	这样报答忠贞的心!

Non v'è orror, terror nè affanno,	There's no horror, terror nor struggle	Nie ma takiego strachu i udręki jak ta,	别紧张害怕，要沉着!
Pari a quel ch'io provo in me.	Similar to that which I experience in me.	którą czuję w sobie.	这恰好能够证明我。
Per te solo, oh mio Lindoro,	Only because of you, oh my dear Lindoro,	Tylko dla ciebie, mój Lindoro,	只是为了我的林多罗，
Io mi trovo in tal periglio!	I find myself in so much danger!	jestem w takim niebezpieczeństwie!	才遇到这样大的灾祸!
Da chi spero, oh Dio, consiglio?	From who should I expect, oh Lord, advice?	o Boże, kto mnie pocieszy?	希望上帝帮助我思索，
Chi conforto mi darà?	Who shall comfort me?	Kto mi da nadzieję?	给我安慰指引我
Qua ci vuol disinvoltura,	Here one wants peacefulness,	Potrzebna jest tutaj nonszalancja,	现在需要从容镇静，
Non più smanie nè paura:	Neither agitation nor fear, anymore:	koniec z niepokojem i strachem:	不用焦躁不用担心:
Di coraggio è tempo adesso,	Now it's the time for courage,	Odwagi nadszedł czas,	现在需要勇气信心，
Or chi sono si vedrà!	Now they will see who I am!	pokażę, kim jestem!	对手不过是男人!
Già so, per pratica, Qual sia l'effetto,	I already know, due to practice,	Z moim doświadczeniem i umiejętnościami,	凭我的经验我的特殊本领，
D'un sguardo languido, D'un sospiretto...	Of an intense stare, Of a little sigh...	pieszczotliwym spojrzeniem i westchnieniem...	含情地看一眼，再来声叹息...
So a domar gli uomini;	I know how to tame men;	Wiem, jak oswoić mężczyzn;	就能够征服男人们的心;
Come si fa!	I know how it's done!	Jak to zrobić!	就能够叫他们俯首听命!
Sian dolci o ruvidi,	Whether they're sweet or rough,	Czy są słodcy, czy szorstcy,	粗鲁或温存，
Sian flemma o foco,	Whether they're phlegmatic or passionate,	Czy gorący czy zimni,	热烈或冷静。

Son tutti simili a presso a poco...	They're all similar, More or less...	Wszyscy mężczyźni są tacy sami...	所有的男人们都十分相近...
Tutti la chiedono, Tutti la bramano,	They all ask for it, They all crave it:	Wszyscy o to proszą, wszyscy za tym tęsknią,	都喜欢追女人, 全都染上相思病,
Da vaga femmina, Felicità!	From a mysterious woman Happiness!	za uwodzeniem kobiet, Szczęście!	都希望能交上桃花好运!

(ii).Struktura utworu

Struktura trzyczęściowa									
Preludium	A		B		C			Koda	
	a	b	T	c	d	e	d'	I	II
Numery taktów	2-13	14-27	28-33	34-43	44-55	56-63	64-74	75-84	85-94
Metrum	4/4								
Znaki przy kluczu	F	F-C	C	C-F	F-a-F	F	F-a-F	F	

Aria składa się z trzech części: A (a+b), B (interludium+c), C (d+e+d') oraz z zakończenia (kody).

Tempo części A to *Andante*, sekcja ta utrzymana jest w tonacji F-dur (takty 2-27), ma dwie części a i b. Część a jest zdominowana przez nuty z kropkami, z progresją metryczną od subdominanty do dominanty podkreśla motyw muzyczny utworu i „popycha” emocje bohaterki. Melodia akompaniamentu zmienia się z akordu blokowego na akord rozłożony z silnymi rytmicznie triolami ósemkowymi w dziewiątym takcie. Frazy znajdujące się pomiędzy każdą częścią, począwszy od dziesiątego taktu, są bardziej łagodne i spójne, każda z nich szczerze przekazuje słuchaczowi zawarte w sobie emocje. Akordowe triole rozpoczynające się w 19. takcie i szybkie koloraturowe dźwięki rosnące w górę i opadające w dół odzwierciedlają złożone uczucia Isabelli: jej lęk i gorliwą modlitwę do Boga, prośenie go o pomoc.

Część B ma tempo *Allegro* i opiera się tonacjach C-dur i F-dur (takty 28-43); tylko 16 taktów tworzy jedną część, natomiast takty 27-32 to interludium. Fragment c posługuje się nowym materiałem muzycznym, głównie ósemkami, które ukazują zdecydowanie i otwartość Isabelli. W obliczu tragedii nie opuszcza ją poczucie humoru i odwaga. W przeciwieństwie do części A, część B pokazuje psychologiczne zmiany zachodzące w bohaterce i zmiany jej nastroju. Dramaturgia rośnie, ostatecznie muzyka powraca do F-dur w 43. takcie, zostaje podkreślony główny motyw utworu.

Tempo części C to *Moderato*, została ona napisana w tonacji F-dur (takty 44-74). Składa się z trzech pojedynczych fragmentów d(12), e(9) i d'(11). Zmiana intensywności w formie pp-p-f stopniowo przesuwa melodyczny kierunek części C, a skoki ósemek i dużo przednutek prawej ręki sprawiają, że część C staje się bardziej barwna, sprawnie „portretując” bohaterkę, jej charakter. W takcie 49, w słowach „*si, si, si, si*” bohaterka dodaje sobie odwagi i potwierdzenia dla swojego zachowania. Ta sama melodia w różnych modulacjach ulega progresji modalnej, która dodaje dramaturgii i prowadzi do punktu kulminacyjnego. Od taktu nr 55 rytm w lewej ręce akompaniamentu zawiera połączenie ósemek z szesnastkami, a oznaczenie *crescendo* oddaje silne emocje.

Zakończenie (koda) w tonacji F-dur (takty 75-91). Główna melodia wciąż opiera się na zmieniającym się i rozwijającym wcześniejszym materiale muzycznym. Rozpoczyna się sekwencją szesnastek, po której następują ósemki, a kończy się sekwencją opadających dźwięków i przednutek części D. Akompaniament wciąż jest akordowy. Należy również podkreślić, że koda utrzymana jest głównie w tonacji F-dur i kończy się na trójdźwięku tonicznym, tworząc idealne zakończenie.

(iii).Charakterystyka rytmu i melodii oraz techniki koloraturowe

Aria „*Cruda sorte!*” składa się z trzech części, z których każda różni się tempem i emocjami, co wpływa na zmianę tonu wykonania. Pierwsza część, od taktu 1 do 26, utrzymana jest w tempie *Andante*, wprowadzając spokojniejszy, ale pełen napięcia nastrój. Na początku akompaniament buduje atmosferę wzburzenia i gniewu poprzez dwa blokowe akordy. Następnie Izabela śpiewa „*Cruda sorte! Amor tiranno!*”, a muzyka od razu nabiera intensywności. Izabela jest pełna rozpaczy, dlatego jej wykonanie tej frazy jest pełne ekspresji, w słowach „*Cruda sorte!*” (Okrutny los!).

W tej części pojawiają się trzy różne melodie z tekstem „*da chi spero, oh dio, consiglio...*”, przy czym każda z nich ma inną emocjonalną barwę. Ważne jest, aby odpowiednio zinterpretować każdą z tych fraz i za pomocą techniki śpiewu wyrazić różnice między nimi. Można to osiągnąć poprzez stopniowe nasilenie śpiewu, od słabszego do silniejszego. Podczas wykonania pierwszej frazy „*da chi spero...*” warto wyobrazić sobie, że Izabela stara się pocieszyć samą siebie, nie boi się, lecz jest pełna niepokoju i bezradności. Przy drugiej frazie „*da chi spero...*” można wyobrazić sobie, że Izabela zaczyna zastanawiać się, jak poradzić sobie z trudną sytuacją, bohaterka stopniowo nabiera pewności siebie. Wykonanie powinno być bardziej spokojne, z większą siłą i zdecydowaniem. Przy trzeciej frazie „*da chi spero...*” Izabela jest już zdeterminowana i pełna nadziei, więc śpiew powinien

Przykład 5.3.6.1-1: *L'italiana in Algeri, Cruda sorte*, Andante, Act I¹⁸¹

¹⁸¹ Azio Corghi, *L'italiana in Algeri in two acts* by Rossini, Gioacchino, Reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score published by the Fondazione Rossini of Pesaro edited by Azio Corghi, Copyright: 2001 CASA RICORDI S.r.l.-Milano, publishing: Ricordi, 1981, s. 75-76



Druga część, od taktu 27 do 42, jest utrzymana w tempie *Allegro*, co stanowi wyraźny kontrast do pierwszej części. W tej sekcji zmienia się faktura akompaniamentu, a dynamika przechodzi od *f* do *p* i z powrotem do *f*, co oddaje zmienność emocji Izabeli. Fraza „*Quà ci vuol disinvoltura*” (Teraz muszę zachować spokój, nie panikować) powinna być zaśpiewana pewnym tonem, wyrażając stanowczość i siłę, gdy bohaterka stara się uspokoić i wymyślić plan działania. Kiedy Izabela śpiewa „*or chi sono si vedrà*” (Przeciwnik to tylko mężczyzna), jej ton powinien odzwierciedlać nowo odzyskaną pewność siebie. Śpiewając tę frazę, należy podkreślić jej pewność siebie i poczucie kontroli.

Trzecia część, od taktu 43 do 55, jest utrzymana w tempie *Moderato* i ma lekki, wesoły charakter, jako że Izabela wie już co robić, żeby poradzić sobie z mężczyznami. W takcie 50, we frazie „*so a domar gli uomini, come si fa, si...*” (teraz będę mogła zdobyć serce mężczyzn, ach), melodia rośnie stopniowo, a dynamika również zmienia się ze słabej na silną, aż osiąga najwyższy dźwięk na *f* w drugiej oktawie i kończy się nagłym osłabieniem. Wykonując utwór, autorka inspirowała się interpretacjami dwóch śpiewaczek, które nie wyzwały dźwięku od razu, lecz stopniowo go budowały, by następnie uwolnić go w najwyższym dźwięku i szybko osłabić. Autorka uważa, że takie podejście tworzy pewien słuchowy kontrast, który podkreśla charakter sprytnej i żywiołowej Izabeli.

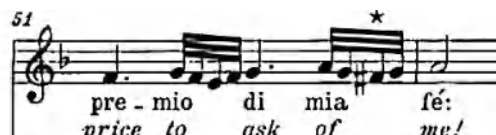
We wcześniejszej części arii „*Cruda sorte*” rytm jest swobodny i łagodny, a struktura przejrzysta, wypełniona melodyjnymi i śpiewnymi pasażami koloraturowymi, które – mimo swojej różnorodności – nie są nadmiernie skomplikowane. Natomiast w drugiej części utworu rytm staje się bardziej zwawy i płynny, z wyraźnie zaznaczonym metrum 4/4. Długie, kunsztowne frazy koloraturowe wzbogacają formę muzyczną, nadając jej lekkości i radosnego charakteru, a powtarzające się motywy wzmacniają ekspresję, podkreślając optymistyczny styl całej kompozycji.

Analiza utworu ujawnia, że w przeciwieństwie do wielu innych arii koloraturowych, ta charakteryzuje się stosunkowo ograniczoną rozpiętością skali i niewielkimi skokami

interwałowymi, z dominacją rejestru średniego i niskiego. Najczęściej wykorzystywane techniki koloraturowe to:

- Obiegnik (*gruppetto*): w melodii pojawia się główny dźwięk, a także dźwięki cztery lub pięć stopni w górę i w dół(zob. przykład 5.3.6.1-2).

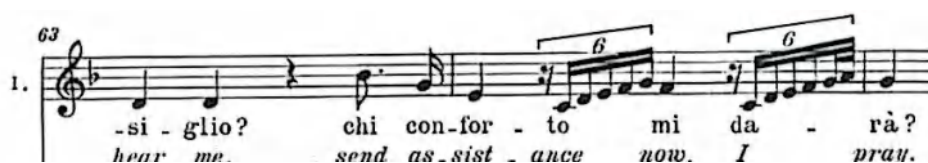
Przykład 5.3.6.1-2:*L'italiana in Algeri, Cruda sorte, Andante, Act I*¹⁸²



Podczas zmian wysokości, należy utrzymywać równowagę i wysoką pozycję śpiewania, nie zapominając o stabilnym oddechu i elastyczności przepony. Artykulacja samogłosek cały czas przesuwa się do przodu, stabilizując w ten sposób barwę *passaggio* mezzosopranu w obrębie średniego i niskiego rejestru, bez utraty odpowiedniego akcentowania i znaczenia słów.

- Sekstole: skala dźwięków oparta na sześciu dźwiękach(zob. przykład 5.3.6.1-3).

Przykład 5.3.6.1-3:*L'italiana in Algeri, Cruda sorte, Andante, Act I*¹⁸³



Koloratura oparta o sekstole zazwyczaj odgrywa przejściową, przechodnią rolę. Na podstawie powyższych przykładów widzimy, że wzorzec ten znajduje odzwierciedlenie w nieakcentowanych sylabach języka włoskiego, które wymagają precyzyjnego i stabilnego wymawiania samogłosek na początkach wyrazów i podtrzymywania samogłosek. Wymaga aktywnego unoszenia podniebienia i odpowiedniego rezonansu klatki piersiowej, delikatnego i równomiernego oddechu oraz pewnej ziarnistości w prezentacji dźwięku, która nie zakłóca poczucia spójności utworu i szybkości, żywotności. Ten dynamiczny język muzyczny odzwierciedla zdezorientowanie Isabelli i jej próby rozwiązywania problemów, modlitwy do niebios.

- Undecymole : skala dźwięków oparta na jedenastu dźwiękach(zob. przykład 5.3.6.1-4).

¹⁸² Tamże, s.74

¹⁸³ Tamże, s.75

Przykład 5.3.6.1-4: *L'italiana in Algeri, Cruda sorte, Andante, Act I*¹⁸⁴



Na powyższym przykładzie możemy dostrzec, że koloratura polegająca na użyciu undecymol łączy się ze zmianami w obrębie skali muzycznej w górę i w dół. Gdy tempo śpiewu jest zbyt szybkie, może pojawić się problem polegający na niejasnej wysokości dźwięków i nierównej ich długości. Dlatego w trakcie ćwiczeń, aby zachować spójność śpiewu, nie tracąc lekkości, płynności i przejrzystości koloraturowego śpiewu, należy ćwiczyć powoli, łącząc dźwięki w grupy po trzy lub cztery, aby dokładnie opanować wszystkie wysokości. Należy naturalnie przechodzić między obszarami dźwiękowymi, utrzymując stabilność wymowy samogłosek.

- Modalne przednutki: Melodia oparta na kombinacji tonów tego samego stopnia w dół lub w górę(zob. przykład 5.3.6.1-5).

Przykład 5.3.6.1-5: *L'italiana in Algeri, Cruda sorte, Andante, Act I*¹⁸⁵



Podczas śpiewania fragmentów koloraturowych należy pamiętać, by usta nie otwierały się zbyt szeroko, aby lepiej pokazać rytmiczność przednutek. Można to zaśpiewać jako cztery szesnastkowe wzory rytmiczne. W czasie wykonywania modalnej koloratury poprzez łączenie dźwięków tego samego stopnia, jednocześnie akcentować zgodnie z rytmem.

Fragment podkreśla determinację i wytrwałość Isabelli, możliwość zmiany sposobu myślenia po krótkim okresie bezradności i dezorientacji.

- Połączenie gruppetto z koloraturą skalopodobną:

Przykład 5.3.6.1-6: *L'italiana in Algeri, Cruda sorte, Andante, Act I*¹⁸⁶

¹⁸⁴ Tamże, s. 74-76

¹⁸⁵ Tamże, s. 78

¹⁸⁶ Tamże, s. 80

tut - ti la chie - do - no da va - ga
heav're all on fire for it, all men de -

127
1. chie - do - no da va - ga fem - mi - na
fire for it, all men de - vend uv - on

Połączenie obiegników z koloraturą polegającą na nutach opadających i rosnących na skali muzycznej to najtrudniejszy zabieg koloraturowy w całym utworze. Trudność łączy się również z tym, że zakres dźwięku w tym przypadku koncentruje się na środkowych i dolnych rejestrach. Aby idealnie połączyć łagodną i niską barwę głosu mezzosopranu z lekką, elastyczną techniką należy zwrócić uwagę na spójność fraz, rozszerzanie i kurczenie się przepony, ciągłe oparcie w oddechu oraz wysokość miejsca artykulacji. Nastrój muzyki osiąga tu punkt kulminacyjny, a liryzm, jakimi przepełnione są emocje postaci, zostaje odzwierciedlony w entuzjazmie śpiewaczki, która ukazuje pewność siebie Izabeli w podbijaniu męskich serc i osiągnięciu postawionych sobie celów.

5.4 „Cyrulik sewilski”

5.4.1 Podstawowe informacje o operze

Rodzaj opery: Commedia

Libretto: Cesare Sterbini

Miejsce premiery: Teatro Argentina, Rzym, 20 lutego 1816

Miejsce akcji: Sewilla, Hiszpania

Czas akcji: XVII wiek

5.4.2 Tło powstania

26 grudnia 1815 roku, w dniu premiery „*Torvaldo e Dorliska*” w Teatro Valle w Rzymie, Rossini podpisał nowy kontrakt ze swoim „rywalem”, Teatro di Torre Argentina, na mocy którego miał napisać operę komiczną na karnawał, który rozpoczął się tamtej nocy. Rossini został poproszony o ukończenie partytury do połowy stycznia i dostosowanie jej do warunków wokalnych śpiewaków, tak aby odpowiadała zarówno ich umiejętnościom technicznym, jak i walorom artystycznym.

Ponadto, aby zapewnić doskonałość występu, kompozytor miał samodzielnie dyrygować operą, brać udział w próbach wokalnych i orkiestrowych. Były to dość często spotykane w tamtych czasach wymagania.

Wybierając librecistę do opery, kierownik Teatro di Torre Argentina na początku zwrócił się do Jacopo Ferrettiego, dramaturga, który później napisał dla Rossiniego „*La Cenerentola*” (napisał również cztery libretta dla Donizettiego). Ferrettiemu jednak nie zbyt przypadł do gustu zarys fabularny utworu, skupiający się na trzech postaciach, oficerze, karczmarce i prawniku. Czas uciekał, kierownik zwrócił się więc do Cesare Sterbiniego, współtwórcy „*Torvaldo e Dorliska*”.

Stabini zaproponował stworzenie libretta operowego na „*Il barbiere di Siviglia*” Giuseppe Petroselliniego, który z kolei wzorował się na sztuce Beaumarchaisa „*Il barbiere di Siviglia*”. Libretto Petrocelliniego zostało napisane dla Paisiella, którego opera miała premierę w Petersburgu w 1782 roku, a następnie uświetniła sceny wielu europejskich teatrów operowych. Rossini i Strobini wybrali to libretto, ponieważ miało już zarysowaną tematykę emocjonalną i linię fabularną, wymagało niewielkiej ilości dalszej pracy.

Podczas komponowania opery napotkano jednak na pewne problemy. Opery Paisiella, choć nie były już w tamtym czasie tak popularne jak wcześniej, nadal cieszyły się dużym

szacunkiem publiczności, Rossini przeczuwał więc, że jego wersja „Cyrulika” napotka pewne problemy. Wcześniej napisał do Paisiella, prosząc go o pozwolenie na wystawienie tej opery. Pisał tak: „Byłem świadomy, że nie dorastam do jego poziomu, nie chciałem z nim konkurować, po prostu spodobał mi się temat utworu, chciałem w miarę możliwości unikać środków fabularnych zawartych w tamtym librecie”.

Paisiello wiedział już o swoim młodym „rywalu” Rossinim, odpisał mu z mieszaniną uprzejmości i sarkazmu. Pisał, że to wielki zaszczyt zatwierdzić scenariusz wybrany przez rzymskie władze. Jednak Rossini i Stabini wciąż mieli pewne wątpliwości, postanowili więc nazwać swoją operę „*Almaviva*” i zachować podtytuł Beaumarchais „*L'inutile Precauzione*” (Bezużyteczna ostrożność).¹⁸⁷

Niemniej jednak znaczna część publiczności nadal była zdania, że przerobienie opery Paisella przez Rossiniego było czymś karygodnym. 5 lutego 1816 roku w Teatro di Torre Argentina w Rzymie miała miejsce premiera, podczas której gwizdy i okrzyki były tak hałaśliwe, że publiczność ledwo słyszała śpiew aktorów. Jednak Rossini przyjął porażkę pierwszego przedstawienia ze spokojem. Następnej nocy, gdy kompozytor był zbyt chory, aby pójść na drugi spektakl – reakcja publiczności okazała się pozytywna, występ zakończył się dużym sukcesem.¹⁸⁸

Po tygodniu, zaczęły się pojawiać liczne pochwały i wyróżnienia, łączono „*Il barbiere di Siviglia*” z „*Le nozze di Figaro*” Mozarta, nazywając dwie opery „komicznym duetem”. Po pierwszych siedmiu przedstawieniach w Rzymie (tytuł zmienił się na „*Il barbiere di Siviglia*” po przedstawieniu w Bolonii sześć miesięcy później) odniósł niekwestionowany sukces we Włoszech i całej Europie. 10 marca 1818 roku wystawiono ją w londyńskim His Majesty's Theatre, a 10 maja 1818 roku w Nowym Jorku. Ze względu na niesłabnącą popularność opery, stała się ona jedną z najważniejszych produkcji w najslawniejszych teatrach operowych na świecie. „*Cyrulika*” uważa się za jedno z najważniejszych dzieł w historii opery.

¹⁸⁷ Charles Osborne, *The bel canto operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*, Portland, Or.: Amadeus Press, 1994, s. 55

¹⁸⁸ Tamże, s. 55

5.4.3 Postacie libretta

i. Bohaterowie opery

Rola	Typ głosu	Obsada premierowa, 20 lutego 1816 (Dyrygent: Gioachino Rossini)
Count Almaviva	tenor	Manuel Garcia
Bartolo, doktor medycyny, opiekun Rosiny	bass	Bartolomeo Botticelli
Rosina, bogaty uczeń w domu Bartolo	contralto	Geltrude Righetti-Giorgi
Figaro, fryzjer	baritone	Luigi Zamboni
Basilio, Nauczyciel muzyki Rosiny	bass	Zenobio Vitarelli
Berta, stara guwernantka w domu Bartolo	soprano	Elisabetta Loyselet
Fiorello, Sługa Almavivy	bass	Paolo Biagelli
Ambrogio, Sługa Bartolo	bass	-
Sierżant policji ("Oficer")	bass	-

ii. tessitura partii¹⁸⁹

IL CONTE D'ALMAVIVA

BARTOLO, Dottore in medicina Tutore di

ROSINA, ricca pupilla in Casa di Bartolo

FIGARO, Barbiere

BASILIO, Maestro di musica in Casa di Bartolo, ipocrita

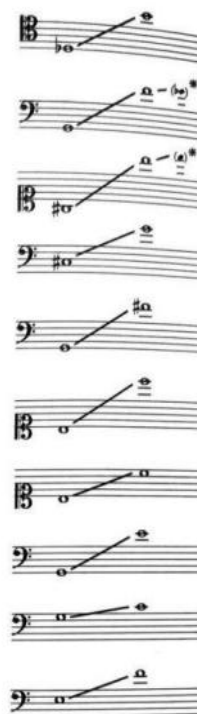
BERTA, vecchia governante in Casa di Bartolo

LISA, [cameriera]†

FIGARELLO, Servitore di Almaviva

AMBROGIO, Servitore di Bartolo

UN UFFICIALE



¹⁸⁹ Alberto Zedda, *Il barbiere di sivilgia in two acts* by Rossini, Gioacchino, Reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score published by the Fondazione Rossini of Pesaro edited by Alberto Zedda, Copyright: 2001 CASA RICORDI S.r.l.-Milano, publishing: Ricordi, 2009, s. VI

5.4.4 Charakterystyka postaci Rozyny

i. Jej niewinność i delikatność

Rozyna w interpretacji Rossiniego to niewinna i delikatna dziewczyna, osierocona po śmierci rodziców. Po ich odejściu staje się ofiarą niecznych zamiarów swojego opiekuna, Bartola, który pragnie zmusić ją do małżeństwa i przejąć jej majątek. Aby osiągnąć swój cel, trzyma ją w zamknięciu, uniemożliwiając jakiejkolwiek kontakty ze światem zewnętrznym. Choć Rozyna odczuwa gniew i frustrację, nie ma możliwości otwartego sprzeciwu, po stracie rodziców zostaje również pozbawiona wolności. Później, gdy planuje ucieczkę z hrabią Almagivą, Bartolo podstępnie manipuluje jej uczuciami, wzbudzając wątpliwości i wywołując konflikt między nią a ukochanym. Przekonuje ją, że Almagiva nigdy jej naprawdę nie kochał i jedynie się nią bawił. Głęboko zraniona i rozczarowana Rozyna w chwili rozpacz i gniewu decyduje się wyjść za Bartola. W tym momencie widzimy jej rzadkie chwile słabości, bezradności i pogodzenia się z losem, bohaterka zostaje ukazana z bardziej ludzkiej, kruchej strony.

ii. Jej elastyczność i spryt

Rozyna emanuje młodzieńczą niewinnością i żywiołowością. Gdy zakochuje się w hrabim Almagivie, z odwagą wyraża swoje pragnienie prawdziwej miłości. Nie godzi się na narzucone ograniczenia i buntuje się przeciwko niesprawiedliwemu losowi. Jest bystra i sprytna, wielokrotnie stawia opór próbom jej zniewolenia, podejmując ryzykowne działania, by odzyskać wolność. Pełna pasji, swoje emocje wyraża w cawatinie „*Una voce poco fa*”, w której odsłania bogactwo swojego wewnętrznego świata i marzenie o słodkiej, romantycznej miłości. Gdy hrabia, przebrany za nauczyciela, pojawia się na lekcji śpiewu, Rozyna nie traci czujności – wymienia z nim ukradkowe spojrzenia i subtelnie flirtuje, mimo obecności Bartola. Jej emocje jeszcze mocniej wybrzmiewają w arii „*Contro un cor che accende amore*”.

W obliczu despotycznej kontroli Bartola wykazuje się sprytem i determinacją – udaje uroczą i naiwną, by uspić jego czujność i zyskać większą swobodę działania. Pomimo ucisku nie traci nadziei na lepszą przyszłość i pozostaje optymistką. Jej zadziorność, inteligencja i niezłomność tworzą barwny portret młodej kobiety, która z wdziękiem, przebiegłością i determinacją walczy o swoją miłość i wolność.

iii. Jej bystrość i odwaga

W obliczu przymusu i izolacji narzuconej przez Bartola, Rozyna wykazuje się sprytem i opanowaniem. Udaje posłuszną i uległą, ale w rzeczywistości nieustannie szuka okazji, by wyrwać się spod jego kontroli. Gdy zakochuje się w młodym nieznajomym (Lindoro), otwarcie wyznaje mu swoje uczucia i z determinacją walczy o swoją miłość, nie zważając na piętrzące się przeszkody.

Bartolo robi wszystko, by ją odizolować, jednak Rozyna dzięki inteligencji i przebiegłości potrafi przechytrzyć jego czujność, by znaleźć sposób na kontakt z ukochanym. Kiedy prosi Figara o przekazanie listu Almavivie, Bartolo niespodziewanie wchodzi do pokoju. Zauważa atrament na jej palcach i dostrzega, że na biurku brakuje kartek. Rozyna natychmiast, bez cienia wahania, udaje niewiniątko, czym doprowadza Bartola do szału. Okazuje się, że przewidziała tę sytuację i zawczasu podmieniła list na kartkę z listą rzeczy do prania, dzięki czemu uniknęła bycia zdemaskowaną.

Cała ta scena pokazuje, że Rozyna jest nie tylko inteligentna, ale również zdeterminowana i odważna. Nie poddaje się presji, ma własne zdanie i potrafi stanowczo przeciwstawić się ograniczeniom, jakie narzuca na nią Bartolo. Kiedy jednak błędnie sądzi, że Almaviva i Figaro spiskują, by ją oszukać, równie mocno wyraża swoje rozczarowanie i gniew. Świadczy to o jej niezależności, zdecydowaniu i silnych emocjach. Wszystkie te cechy składają się na obraz charyzmatycznej, inteligentnej i nieustraszonej młodej kobiety, która nie boi się walczyć o swoją miłość i wolność.

5.4.5 Przegląd partii Rosiny

Główne utwory śpiewane przez Rozynę to dwie arie „*Una voce poco fa*” (Cavatina) i „*Contro un cor che accende amore*” (Aria), duet „*Dunque io son*” (Duetto Rosina e Figaro).

Tabela 5.4.5.1-1:Lista wszystkich numerów wokalnych partii Rosiny¹⁹⁰

Akt	Arie/Ensamble i relacje pomiędzy postaciami
Akt I	N. 3 [Canzone Conte] Se il mio nome saper voi bramate (Conte, Rosina, Bartolo)
	N. 5 [Cavatina Rosina] Una voce poco fa (Rosina) [Recitativo] Dopo la Cavatina Rosina Sì, sì, la vincerò (Rosina, Figaro, Bartolo, Berta, Ambrogio, Basilio)
	N. 7 [Duetto Rosina - Figaro] Dunque io son... tu non m'inganni? (Rosina, Figaro) [Recitativo] Dopo il Duetto [Rosina - Figaro] Ora mi sento meglio (Rosina, Bartolo)
	N. 9 Finale I Ehi di casa... buona gente... (Conte, Bartolo, Rosina, Lisa / Berta, Basilio, Figaro, Ufficiale, Coro)
Akt II	N. 11 [Aria Rosina] Contro un cor che accende amore (Rosina, Conte) [Recitativo] Dopo l'Aria Rosina Bella voce! bravissima! (Conte, Rosina, Bartolo)
	N. 13 Quintetto Don Basilio!... (Cosa veggo!)

¹⁹⁰ Alberto Zedda, *Il barbiere di sivilgia in two acts* by Rossini, Gioacchino, Reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score published by the Fondazione Rossini of Pesaro edited by Alberto Zedda, Copyright:2001 CASA RICORDI S.r.l.-Milano, publishing: Ricordi, 2009, s. VIII-X

	(Rosina, Conte, Figaro, Bartolo, Basilio)
	N. 16 Terzetto Ah! qual colpo inaspettato!... (Rosina, Figaro, Conte) [Recitativo] Dopo il Terzetto Ah, disgraziati noi! (Figaro, Conte, Rosina, Basilio, Bartolo, Ufficiale)
	N. 18 Finaletto II Di sì felice innesto (Figaro, Berta, Bartolo, Basilio, Rosina, Conte, Coro)

5.4.6 Analiza wybranych fragmentów

i. Analiza muzyczna i wykonawcza partii Rozyny na podstawie arii „*Una voce poco fa*”

„*Una voce poco fa*” to Cavatina śpiewana przez Rozynę po tym, jak pojawiła się w Akcie I. Niniejszy utwór ukazuje gorące pragnienie miłości kobiety i jej silną determinację. Wybierając głos dla Rozyny, Rossini nie zdecydował się na „zwykły” kontralt, lecz na mezzosopran (lekki w wysokim rejestrze, bogaty i pełen siły w środkowym i niskim rejestrze), aby pokazać żywotność, optymizm i inteligencję Rozyny, co pasowało również do kompozycji opery komicznej.

(i). Układ tekstu

Oryginal(Italian/Włoski)	English	Polski	Chiński
Una voce poco fa qui nel cor mi risuonò.	A voice just now resounded in my heart.	W moim sercu wybrzmiał właśnie głos.	有个声音在我心中 回响。
Il mio cor ferito è già,	My heart is already wounded,	Moje zranione serce,	我的心已被伤害,
e Lindoro fu che il piagò.	and Lindoro was the one who wounded it.	a Lindoro był tym, który je zranił.	是林多罗把它伤害。
Si ,Lindoro mio sarà,	Yes, Lindoro will be mine,	Tak, Lindoro będzie mój,	是, 林多罗将属于 我,
lo giurai , la vincerò.	I swore, I will win her.	przysięgam to, wygram.	我发誓, 我必将胜利。

Io sono docile , son rispettosa ,	I am docile, I am respectful,	Jestem posłuszna,	我多么顺从, 我多么恭敬,
sono obbediente , dolce, amorosa ,	I am obedient, sweet, loving,	pełna szacunku, słodka, kochająca	我多么听话, 温柔, 可爱,
Mi lascio reggere ,	I let myself be guided,	Pozwalam się prowadzić.	我让人支配,
mi fo guidar.	I let myself be led.		我受人指挥。
Ma se mi toccano dov'è il mio debole,	But if they touch me where my weakness is,	Ale jeśli dotkną w mój słaby punkt,	但如果他们触动我的爱好,
Sarò una vipera , sarò.	I will be a viper, I will be.	będę zmija.	我将会是一条毒蛇。
E cento trappole prima di cedere farò giocare!	And before I give in I will have a hundred traps played!	I wykonam sto sztuczek, zanim się poddam!	而在我屈服之前我将施展一百个诡计!

(ii).Struktura utworu

Złożona struktura dwuczęściowa						
Preludium	A		B			Koda
	a	b	c	d	d'	
Numery taktów	14-30	31-44	45-68	69-101	102-125	126-131
Metrum	3/4		4/4			
Znaki przy kluczu	E					

„Una voce poco fa” to najczęściej wykonywana mezzosopranowa aria Rossiniego. Utwór ma złożoną dwuczęściową strukturę, jest w tonacji E-dur, z metrum 3/4 i 4/4 oraz tempem *Andante*. Struktura tego utworu zrywa z tradycją trzyczęściowych utworów z okresu klasycznego, przedstawia charakter i stan psychiczny Rozyny z bogatymi muzycznymi barwami i dramatyczną melodią. Utwór składa się ze wstępu, części A, części B i kody.

Preludium ma długość 13 taktów i składa się z paralelnych sekcji w metrum 3/4. Jeśli chodzi o rytm, występują tu nuty z kropkami, ósemki i szesnastki. Ton preludeum ustanawia ogólny styl muzyczny utworu i ukazuje główne motywy arii.

Część A składa się z dwóch pojedynczych części a i b. Fragment a jest w tonacji E-dur i składa się z czterech fraz. Głosy melodyczne zawierają triole i nuty z kropkami, a także wiele skoków. Akordy w akompaniamencie mają formę akordów blokowych, co zapewnia bardzo ścisły rytm. Fragment b składa się z trzech fraz, w tonacji E-dur.

Nuty zmieniają się na delikatne ósemki, melodia partii wokalne to szesnastkowe powtórzenia homofoniczne. W przeciwieństwie do sekcji a, wykorzystuje dominantę septymową, dając słuchaczom poczucie, że utwór się kończy. W interludium wykorzystano progresję modalną sekundy wielkiej, a w rytmie pojawiały się triole i nuty z kropkami, z podstawową melodią opartą na delikatnych ósemkach. Wraz z użyciem triol, metrum zmienia się z 3/4 na 4/4, z tempem *Allegro moderato*, Część B składa się z dwóch pojedynczych części c, d i d'. Fragment c zawiera dużą liczbę szesnastek, triol i ornamentów oraz innych koloraturowych elementów rytmicznych, które podkreślają liryzm i płynność melodii. Fragment d składa się z pięciu fraz i progresji modalnych, takich jak progresja trzeciego stopnia w takcie nr 76, progresja drugiego stopnia w dół w takcie nr 78 i oraz taktach nr 82 i 83. Pierwsze cztery frazy fragmentów d i d' są identyczne, różnią się tylko ostatnie frazy.

Zakończenie to sześć taktów w tonacji F-dur, ze skokową progresją szesnastkową w górnym rejestrze, dodającą dramaturgii kulminacji całego utworu, jest to charakterystyczne dla Rossiniego zakończenie.

(iii).Charakterystyka rytmu i melodii oraz techniki koloraturowe

Aria „*Una voce poco fa*” jest lekka i żartobliwa, wykorzystuje dużą liczbę trudnych technik koloraturowych, zwłaszcza pod względem swobody i płynności rytmicznej. Ciągłe zmieniające się wzorce rytmiczne i ekspresyjne zabiegi muzyczne łączą kontrastujące ze sobą stany liryzmu i żywiołowości, spokoju i skoczności, tworząc w ten sposób charakterystyczny melodyczny charakter tej arii.

Choć wstęp do tej arii zaczyna się od niepełnego taktu oznaczenie dynamiczne wskazuje na forte („f”), nadając muzyce od samego początku zdecydowany i wyrazisty charakter. Rytm zaczyna się od trzydziestodwójki, po której następuje podwójnie punktowana ósemka i kolejna trzydziestodwójka, co tworzy wyraźny efekt synkopowany. Dalsze trzystopniowe wznoszące się pasaże oraz krótkie, szybkie wartości rytmiczne sprawiają, że główne dźwięki płynnie się łączą, tworząc wrażenie stabilności. To muzyczne wprowadzenie odzwierciedla opanowaną, pewną siebie postawę Rozyny, stanowiąc jej pierwszą wyraźną cechę charakteru zaprezentowaną przed publicznością (zob. przykład 5.4.6.1-1).

Przykład 5.4.6.1-1: *Il barbiere di Siviglia, Una voce poco fa (Cavatina)*, Andante, Act I¹⁹¹



Następnie kompozytor wprowadza oznaczenie dolce, sugerujące delikatną i łagodną linię melodyczną. Powtarzający się wzór synkopowany prowadzi do serii równomiernie rytmicznych nut, które nadają frazie płynność i wdzięk. Po chwili smyczki ustępują miejsca fletowi, który wykonuje sześciotonowy pasaż w górę w mocnym dynamicznym oznaczeniu, nadając fragmentowi blasku i lekkości. Tuż po tym smyczki powracają, prezentując dwie krótkie trzydziestodwójkowe nuty w cichej dynamice, schodzące w dół, co tworzy subtelny kontrast.

Całość kończy się powrotem do pierwotnego wzorca rytmicznego, tym razem w silniejszym natężeniu dynamicznym, co podkreśla pewność i charakter bohaterki. W ten sposób Rozyna wkracza na scenę w pełnej krasie – jej pojawienie się zostaje nie tylko uwypuklone muzycznie, ale także wzmocnione dramaturgicznie, zapowiadając jej żywiołowy i inteligentny charakter (zob. przykład 5.4.6.1-2).

Przykład 5.4.6.1-2: *Il barbiere di Siviglia, Una voce poco fa (Cavatina)*, Andante, Act I¹⁹²



Na tle akompaniamentu akordowego delikatny i poruszający głos Rozyny płynie niczym nocna bryza, wprowadzając pierwsze słowa arii: „*Una voce poco fa qui nel cor mi risuonò...*”. Linia melodyczna pierwszej frazy tworzy łagodny łuk, przywołując wspomnienie śpiewu hrabiego Almavivy. Serce Rozyny drży pod wpływem miłosnych emocji, co w naturalny

¹⁹¹ Henry Edward Krehbiel (1854–1923), Natalia Macfarren (1826–1916), *Il barbiere di siviglia*, New York: G. Schirmer, 1900. Plate 15327, s.75

¹⁹² Tamże, s.75

sposób prowadzi do drugiej frazy. Podczas wykonywania tej frazy głos powinien brzmieć subtelnie, bez nadmiernej siły, a emocje powinny zawierać delikatny odcień nieśmiałości, co podkreśla niewinność młodej dziewczyny przeżywającej pierwszą miłość. Wyrazistość frazy można osiągnąć poprzez kontrolowane legato i lekkie napięcie dynamiczne, które odda jej rozmarzenie i wzruszenie (zob. przykład 5.4.6.1-3).

Przykład 5.4.6.1-3: *Il barbiere di Siviglia, Una voce poco fa (Cavatina), Andante, Act I*¹⁹³

The image shows a musical score for the Cavatina 'Una voce poco fa' from Rossini's *Il barbiere di Siviglia*. It is for the character Rosina and is marked 'Andante'. The score consists of two systems. The first system shows the vocal line (soprano) and the piano accompaniment. The lyrics are: 'U - na vo - ce po - co fa quin el cor mi ri - suo - nò, il mio / There's a voice that I en - shrine In my heart, and none must know; Ah, Lin -'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'cor - fe - ri - to è già, e Lin - dor fu che il pia - gò. Sì, Lin - / dor, that voice is thine, 'Tis for thee my heart doth glow, Yes, Lin -'. The piano part includes a 'Strings pizz.' marking.

Jednak wstydlivość Rozyny szybko ustępuje miejsca szczerej i niezachwianej miłości, co prowadzi do mocnego, bezpośredniego wyrażenia uczuć: „*Si, Lindoro mio sarà, lo giurai, la vincerò!*” – „Tak, Lindoro będzie mój, przysięgam, pokonam wszystko!”. Oznaczenie silnej dynamiki zastosowane przez kompozytora podkreśla stanowczą i pewną siebie postawę Rozyny. W powtarzanej frazie najwyższy dźwięk wznosi się z e dwukreślnego na g w tej samej oktawie, co jeszcze bardziej uwydatnia jej zachwyt i uwielbienie wobec hrabiego. Ponadto kompozytor wprowadza różne formy pasaży na tych samych dźwiękach – zmieniają się one z triol szesnastkowych na trzydziestodwójkowe, co zwiększa gęstość dźwięków, podnosi wymagania techniczne i wzmacnia dramatyzm wykonania. Zmiana sposobu powtórzenia frazy nadaje postaci Rozyny jeszcze większą wyrazistość i energię.

Po pierwszym wybuchu emocji następuje spokojniejsze wyjaśnienie – kompozytor stosuje technikę przypominającą recytatyw, by przedstawić sytuację, w której opiekun Rozyny stara się udaremnić jej romans z hrabią Almavivą. Następnie ponownie pojawia się trzecia i czwarta fraza: „*Si, Lindoro mio sarà, lo giurai, la vincerò!*” (zob. przykład 5.4.6.1-4).

¹⁹³ Tamże, s. 75-76

Interludium składa się z trzech fraz muzycznych, z których dwie pierwsze w harmonijny sposób odpowiadają nadchodzącemu wykonaniu przez Rozynę, ukazując jej błyskotliwą i inteligentną naturę oraz przygotowując emocjonalne tło dla części B. W pierwszych dwóch taktach części B ósemki i szesnastki podkreślają rytmiczną żywiołowość muzyki, a figlarna melodia doskonale oddaje słowa „*Io sono docile, son rispettosa, sono obbediente, dolce, amorosa*” („Jestem łagodna, pełna szacunku, posłuszna, słodka, kochająca”). Następnie, dwukrotne użycie trioli wprowadza kontrast, ukazując wewnętrzny świat Rozyny i podkreślając jej „pozorną grzeczność” (zob. przykład 5.4.6.1-5).

Kiedy Rozyna śpiewa „*Mi fo guidar*” („Będę posłuszna”), opadająca linia melodyczna wyraża jej niechęć do podporządkowania się rozkazom. Natomiast w momencie, gdy śpiewa „*Ma se mi toccano dov’è il mio debole, Sarò una vipera, sarò*” („Ale jeśli dotkną mojego słabego punktu, będę jak żmija, będę”) (zob. przykład 5.4.6.1-6), jej stanowczość i siła charakteru stają się wyraźne. Wiara w to, że potrafi „przekształcić się w żmiję”, podkreśla jej nieustępliwość i determinację w walce z przeciwnościami losu, a także umiejętność sprytnego pokonywania przeszkód. Ten fragment charakteryzuje się dużą rozpiętością rejestru,

¹⁹⁴ Tamże, s. 77

wyrazistymi skokami melodycznymi i bogatą ekspresją emocjonalną. Zmienność melodii i rytmu odzwierciedla proces myślowy Rozyny, która „wymyśla sto sztuczek”, co w pełni ukazuje jej zwinność, odwagę, a także przebiegłość i inteligencję – cechy, które składają się na jej muzyczny portret.

Przykład 5.4.6.1-5: *Il barbiere di Siviglia, Una voce poco fa* (Cavatina), Andante, Act I¹⁹⁵

Rosina.

Io so - no do - ci - le, son - ri - spet -
I am all gen - tleness, I'm all de -

lo vo - sa, so no ob - be - dien - te,
tion, Hum - ble, o be - dient,

dol - ce a - mo - ro - sa, mi la - scio reg - ge - re, mi lascio
all soft e - mo - tion; I can be rul'd with ease, I can be

Przykład 5.4.6.1-6: *Il barbiere di Siviglia, Una voce poco fa* (Cavatina), Andante, Act I¹⁹⁶

toc - ca - no dov'è il mio de - bo - le, sarò u - na vi - pe - ra, sa -
cross my will, or what I do take ill, Like an - y vi - per I will

ro, e cen - to trap po - le pri - ma di
turn, A thou - sand tricks I'll play, but I will

¹⁹⁵ Tamże, s. 78

¹⁹⁶ Tamże, s. 78

Bogate i zróżnicowane techniki koloraturowe kobiecego głosu są ważną częścią muzyki operowej Rossiniego. Mają one duży zakres dźwięków, tworzą długie i zwarte frazy koloraturowe. W arii „*Una voce poco fa*” z „*Cyrulika sewilskiego*” występuje kilka rodzajów zabiegów koloraturowych:

(1).Użycie triol w melodii. W melodii śpiewanej stosowane są triole modalne wznoszące się do góry i triole rozkładu akordowego, które pojawiają się w słabej części taktu (zob. przykład 5.4.6.1-7). Zastosowanie triol zazwyczaj służy rozwijaniu emocji, a jednocześnie pełni rolę przejściową. Zmiana rytmu następująca po mocnych nutach nie tylko dodaje dramaturgii muzyce, lecz również daje śpiewaczce zrozumienie emocji postaci – tutaj są to emocje Rozyny w obliczu miłości. Jeśli chodzi o technikę śpiewu, konieczne jest tutaj skupienie się na spójności i równomierności triol, zachowując jednocześnie czystą artykulację, precyzyjną wysokość dźwięku i rytm triol. Przedstawienie postaci w ten sposób pokazuje nieśmiałość i młodzieńcze podejście Rozyny do miłości.

Przykład 5.4.6.1-7:*Il barbiere di Siviglia, Una voce poco fa*(Cavatina),Andante, Act I¹⁹⁷

(2).Użycie trzydziestodwójek z kropkami (zob. przykład 5.4.6.1-8).Kompozytor wykorzystuje w arii nuty z kropkami i łączy je z innymi nutami, by w ten sposób odwzorować szybkość mowy i ton w codziennych rozmowach.To wyjątkowe przedstawienie ludzkiej mowy pozwala słuchaczom w bardziej intuicyjny sposób doświadczyć emocji doświadczanych przed Rozynę

¹⁹⁷ Tamże,s.78

i „wciągnąć się” w fabułę opery.

Przykład 5.4.6.1-8: *Il barbiere di Siviglia, Una voce poco fa* (Cavatina), Andante, Act I¹⁹⁸

Rosina

U - na vo - ce po - co fa qui nel cor mi ri - suo - nò, il mio
There's a voice that I en-shrine In my heart, and none must know; Ah, Lin-

cor - fe - ri - to è già, e Lin - dor - fu che il pia - gò. Sì, Lin -
dor, that voice is thine, 'Tis for thee my heart doth glow, Yes, Lin -

(3). Opadanie w dół skali i rośnięcie w górę – koloratura oparta na skali muzycznej (zob. przykład 5.4.6.1-9). Rossini często wykorzystuje wzory muzyczne polegające na opadających lub wznoszących pasażach gamowych. Ze względu na szybko zmieniającą się melodię i wyolbrzymione efekty muzyczne, skalopodobne pasáže odgrywają główną rolę w rozwoju fabuły i budowaniu emocji. Podczas wykonywania tego rodzaju koloratury należy przede wszystkim dobrze kontrolować oddech i pracę podniebienia miękkiego. Większość tego typu fragmentów to długie i gęste frazy składające się z ponad pięciu nut. Bardzo ważne więc jest, by oddech był pełny i płynny. Nie należy usztywniać oddechu, ani nie oddychać zbyt płytko (może to skutkować oddechem niewystarczającym do „utrzymania” całej frazy). Ze względu na szeroki zakres skali, często należy sobie również „poradzić” z przejściami w rejestrze niskim, średnim i wysokim, dbać o ich płynność i dynamikę.

¹⁹⁸ Tamże, s. 75-76

do - ro - mio - sa - rà, lo giu - ra - i, la vin - ce - rò!
do - ro - shall be mine, I have sworn it, for weal or woe!

ce - de - re fa - rò gio - car, fa - rò gio - car, e cen - to
have my way, This all must learn, this all must learn, a thousand

Natomiast we frazie „*Si, Lindoro mio sarà*” występuje szeroki skok interwałowy o sześć stopni, przechodzący z średniego do wysokiego rejestru, co stanowi jedno z największych wyzwań technicznych w całej arii. Podczas nagrania przeprowadzonego przez autorkę niniejszej pracy (choć wykonanie nie było perfekcyjne), można było wyczuć, że aby utrzymać jednolitość rejestrów głosowych i uzyskać pełne, dźwięczne brzmienie wysokiego dźwięku g, należy zastosować następujące techniki:

- Naturalny oddech – ciało powinno być rozluźnione, klatka piersiowa „otwarta”, a głowa w pozycji naturalnej.
- Kontrola przestrzeni rezonansowej – wdech należy wykonywać jednocześnie przez usta i nos, a przestrzeń w jamie nosowo-gardłowej powinna być maksymalnie otwarta. Kości policzkowe muszą aktywnie pracować, a podniebienie miękkie. Język powinien być rozluźniony.
- Koordynacja oddechu i emisji głosu – w wyrazie „*Si*”, początkowa samogłoska powinna być śpiewana w pełnej synchronizacji z oddechem, tak aby powietrze nie rozchodziło się osobno od strun głosowych. Konieczne jest utrzymanie *legato* między spółgłoską a samogłoską, przy jednoczesnym aktywnym wsparciu przepony i dolnych partii brzucha.

(4). Koloratura modalna (zob. przykład 5.4.6.1-10). W utworze pojawia się duża liczba progresji modalnych, ukazując determinację Rozyny, która za wszelką cenę walczy o miłość. Szybko zmieniająca się koloratura modalna wymaga od śpiewaczki utrzymania stałego oddechu, kontroli przepony (nuty zgrupowane są po cztery szesnastki) oraz utrzymania stałej

¹⁹⁹ Tamże, s. 76-79

pozycji żeber podczas wymiany oddechu, który stanowi przygotowanie dla wysokich dźwięków. We fragmentach koloraturowych opadających w dół, które są ściśle związane z wysokimi dźwiękami, należy zwrócić większą uwagę na dokładną wysokość nut, oparcie w oddechu, utrzymanie jedności pozycji.

Przykład 5.4.6.1-10: *Il barbiere di Siviglia, Una voce poco fa* (Cavatina), Andante, Act I²⁰⁰

R.
 toc - ca - no dov'è il mio de - bo - le, sarò u - na vi - pe - ra, sa
 cross my will, or what I do take ill, Like an - y vi per I will
 a piacere
 trap - po - le fa - rò, fa - rò gio - car!
 tricks I'll play, but I will have my way!

²⁰⁰ Tamże, s. 79

5.5 „Tankred”

5.5.1 Podstawowe informacje o operze

Rodzaj opery: Melodramma eroico

Libretto: Gaetano Rossi

Miejsce premiery: Teatro La Fenice, Wenecja, 6 lutego 1813

Miejsce: Miasto-państwo Syrakuzy

Czas: Rok 1005

5.5.2 Tło powstania

W listopadzie 1812 roku, gdy Rossini przygotowywał się do premiery swojej opery „Okazja czyni złodzieja” (*L'occasione fa il ladro*), Teatro la Fenice ponowił zaproszenie dla Rossiniego do napisania opery seria na następny sezon. Dużo aspektów, takich jak tematyka i librecista, było już ustalonych. Libretto napisał Gaetano Rossi, autor „Weksła małżeńskiego” (*La cambiale di matrimonio*) Rossiniego, oraz dramaturg pięcioaktowej tragedii Voltaire’a „*Tancrède*”. Utwór miał nosić tytuł „Tankred”, (*Tancredi*).

„*Tancrède*” Voltaire’a i „*Tancredi*” Rossiniego rozgrywają się na Sycylii w 1005 roku. „Wyzwolenie Jerozolimy” miało miejsce na Bliskim Wschodzie, gdzie krucjaty rozpoczęły się dopiero w 1096 roku. *Il prence Tancredi* w poemacie Tasso. Tancred Lecce był normańskim rycerzem, który brał udział w oblężeniu Jerozolimy podczas pierwszej krucjaty i zmarł w 1112 roku. Jego postać pojawiła się w musicalu Monteverdiego „*Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*” (1624), lecz nie w „*Tankredzie*” Rossiniego.²⁰¹ Postać ze sztuki Voltaire’a i scenariusza Rossiniego również pochodziła z legendy, lecz dotyczyła innego normańskiego rycerza Tancreda z Hauteville. Widzimy więc, że Tankred z wierszy Tasso nie jest w najmniejszym stopniu związany z bohaterem opery Rossiniego.

Rossini ukończył swoją operę w bardzo krótkim czasie i 6 lutego 1813 roku odbyła się jej premiera w Teatro la Fenice. Jednak podczas premiery i kolejnych przedstawień dwie główne bohaterki źle się poczuły i operę trzeba było przerwać występ w połowie drugiego aktu. Dopiero 12 lutego wenecka publiczność mogła usłyszeć „*Tankreda*” w całości. Spektakl cieszył się tak dużą popularnością, że został wystawiony piętnaście razy w ciągu całego sezonu. Przed przedstawieniem w Ferrarze kilka tygodni później, Rossi dokonał

²⁰¹ Charles Osborne, *The bel canto operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*, Portland, Amadeus Press, 1994, s.30

pewnych poprawek w libretto, aby było bliższe sztuce Voltaire'a, a opera zakończyła się śmiercią Tankreda, który został ranny w bitwie.

Rossini zmienił warstwę muzyczną tej wersji, lecz publiczności tak bardzo nie podobało się tragiczne zakończenie, że później wystawiano już tylko wersję oryginalną. Wkrótce „*Tankred*” zaczął być wystawiany w innych włoskich miastach i miasteczkach, zyskując dużą popularność. Następnie opera została przetłumaczona na dwanaście języków i wystawiona we wszystkich najważniejszych miastach Europy i obu Ameryk, przykładowo premiera w Londynie odbyła się 4 maja 1820 r., a w Nowym Jorku 31 grudnia 1825 r. Jesienią 1815 roku, po odrodzeniu w Wenecji, zaskakująco popularna zaczęła być aria „*Di tanti palpiti*”. Stendhal stwierdził (może na wyrost), że „cieszyła się ona większą popularnością niż jakakolwiek inna aria na świecie”.²⁰²

„*Tankred*” przez lata nie tracił na popularności na całym świecie, lecz po pewnym czasie w XIX wieku sztuka bel canto zaczęła blaknąć, a „*Tankred*” na krótko zniknął ze sceny operowej. W połowie XX wieku ponownie zainteresowano się sztuką bel canto i odrodził się entuzjizm dla „*Tankreda*”, który „odrodził się” w 1952 roku z Giuliettą Simionato i Teresą Stich-Randall w rolach Tankreda i Amenaide, pod dyрекcją Tullio Serafina w Maggio Musicale we Florencji, a także w 1952 roku z nową produkcją.

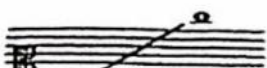
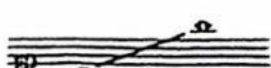
²⁰² Tamże, s.31

5.5.3 Postacie libretta

i. Bohaterowie opery

Rola	Typ głosu	Obsada premierowa 6 lutego 1813 (Dyrygent: -)
Tankred – wygnany żołnierz z Syrakuz	Contralto or mezzo-soprano	Adelaide Melanotte-Montresor
Amenaide – córka z arystokratycznej rodziny, zakochana w Tankredzie	Soprano	Elisabetta Manfredini-Guarmani
Argirio – ojciec Amenaide; głowa swojego rodu, prowadzący wojnę z rodem Orbazzana	Tenor	Pietro Todràn
Orbazzano – głowa swojego rodu, prowadzący wojnę z rodem Argiria	Bass	Luciano Bianchi
Isaura - przyjaciółka Amenaide	Contralto	Teresa Marchesi
Roggiero - giermek Tankreda	Mezzo-soprano or Tenor	Carolina Sivelli
Rycerze, szlachta, giermkowie, mieszkańcy Syrakuz, Saraceni; damy dworu, wojownicy, paziowie, strażnicy itp.		

ii. Tessitura partii

ARGIRIO		
TANCREDI		
ORBAZZANO		
AMENAIDE		
ISAURA		(Substitute Aria N. 9a: 
ROGGIERO		(Aria added for a tenor Roggiero N. 15a: 

5.5.4 Cechy charakterologiczne Tankreda

i.Odwaga zrodzona z miłości

Tankred, syn zdetronizowanego arystokraty, spędził dzieciństwo w Syrakuzach, lecz z nieznanych powodów został wygnany i pozbawiony swoich praw. Mimo to pozostał odważny, prawy i szlachetny. Amenaide, główna bohaterka opery, jest córką zarządcy miasta, kobietą odważną, gotową poświęcić wszystko dla miłości. Różnica ich pozycji społecznych staje się pierwszym punktem konfliktu.

Tankred, mimo wygnania, nigdy nie przestaje kochać Amenaide. Jego nieugięta wola i pewność siebie pozwalają mu przezwyciężać wszelkie trudności. Gdy Amenaide znajduje się w niebezpieczeństwie, Tankred potajemnie wraca do ojczyzny, by stanąć u jej boku i pomóc jej w obliczu zagrożenia. W arii „*Di tanti palpiti*” („Tyle namiętności”) ukazuje się jako człowiek gotowy na wszystko dla miłości – nawet na stawienie czoła śmierci. Miłość staje się dla niego źródłem nieskończonej odwagi.

Tankred, kierując się sercem, podąża za swoimi uczuciami, nie zważając na opinie innych. Bez względu na przeciwności losu, pozostaje wierny swoim ideałom i nieustannie dąży do miłości. Jego determinacja i odwaga w dążeniu do szczęścia są przykładem niezłomności, odwagi.

ii.Mądrość płynąca z miłości

Tankred, ukrywając swoją tożsamość, podejmuje ryzyko i staje w obronie Amenaide, przedstawiając argumenty za jej niewinnością. Jego stanowczość i umiejętność przekonywania pozwalają mu ostatecznie pokonać Orbazzana i ocalić Amenaide przed śmiercią, rozwiązując tym samym kluczowy konflikt fabuły.

Aria *Di tanti palpiti* („Tyle namiętności”) jest pierwszym solowym występem Tankreda, wprowadzającym widza w jego wewnętrzny świat. Wyraża w niej zarówno jego niepokój, jak i determinację w obliczu nadchodzących wydarzeń. Aria ujawnia, że Tankred jest świadomy wyzwań, jakie go czekają, i mentalnie przygotowuje się do podjęcia trudnych decyzji. To emocjonalne preludium do późniejszej sceny obrony Amenaide podkreśla przemyślaną naturę jego działań.

Tankred z jednej strony odczuwa ekscytację na myśl o spotkaniu z ukochaną, z drugiej zaś niepokój związany z napiętą sytuacją polityczną. Jego wyobrażenia o szczęśliwym spotkaniu z Amenaide kontrastują z poczuciem zagrożenia, tworząc emocjonalne napięcie,

które zapowiada przyszłe wydarzenia. Emocjonalność arii Tankreda ukazują go nie tylko jako bohatera odważnego i szlachetnego, ale także jako postać złożoną, targaną wątpliwościami i lękami. Ekstremalne kontrasty w jego charakterze – od heroizmu po delikatność – czynią go wielowymiarowym bohaterem, który z jednej strony podejmuje heroiczne czyny, a z drugiej odsłania swoją ludzką kruchość i introspektywną naturę.

iii. Tankred – patriota wierny swojej ojczyźnie

Mimo osobistych cierpień i złamanego serca, Tankred, dowiedziawszy się o nadciągającym ataku wroga, porzuca swoje emocjonalne rozterki i natychmiast rusza na pole bitwy, aby bronić ojczyzny. W trakcie walk zostaje jednak śmiertelnie ranny. W ostatnich chwilach Amenaide wyjaśnia mu nieporozumienia, które doprowadziły do ich rozłąki. Tankred poznaje prawdę i przebacza jej. Poruszony siłą ich miłości, Argirio, ojciec Amenaide, błogosławi parze i organizuje ich ślub, co przynosi szczęśliwe zakończenie.

Sześć tygodni po premierze Rossini zmienił jednak finał opery. W nowej wersji Tankred, mimo że odnosi zwycięstwo w walce, wraca śmiertelnie ranny. Umiera w ramionach Amenaide, a ich miłość pozostaje niedokończona. Ten tragiczny finał lepiej wpisywał się w ówczesne trendy twórcze, w których śmierć bohatera wzmacniała dramaturgię i skłaniała widzów do głębszej refleksji. Tankred staje się symbolem poświęcenia, pozostawiając niezatarte wrażenie bohatera gotowego oddać życie za ojczyznę.

W kontekście surowych realiów wojny opera podkreśla nadrzędność obowiązku wobec ojczyzny nad osobistymi uczuciami, wskazując, że ochrona państwa jest fundamentem szczęścia jednostki. Tankred jawi się jako ucieleśnienie heroizmu, odwagi i patriotyzmu, inspirując widzów do refleksji nad wartością poświęcenia.

Zrozumienie złożonej postaci Tankreda – jego myśli, uczuć i wewnętrznych zmagania – jest kluczowe dla właściwej interpretacji zarówno w śpiewie, jak i aktorstwie. Połączenie jego odwagi, pasji, lęku i emocji w wykonaniu pozwala w pełni uchwycić istotę tej wielowymiarowej postaci. Tankred to bohater, którego emocjonalna głębia i wewnętrzne sprzeczności czynią go nie tylko symbolem patriotyzmu, ale także postacią wyjątkowo ludzką.

5.5.5 Przegląd partii Tankreda

Tankred śpiewa dwie arie: „*Di tanti palpiti*” (Cavatina) i „*Perchè turbar la calma*” (Cavatina), trzy duety: „*L’aura che intorno spira*” (Duetto Tancredi e Amenaide), „*Ah se*

de'mali miei” (Duetto Tancredi e Arigirio) i „*Lasciami, non t'ascolto*”(Duetto Tancredi e Amenaide)

Tabela 5.5.5.1-1:Lista wszystkich numerów wokalnych partii Tankreda²⁰³

Akt	Arie/Ensamble i relacje pomiędzy postaciami
Akt I	N. 3 [Reclitativo] Oh patria! e Cavatina Tancredi Tu che accendi questo core (Tancredi) [Recitativo] Dopo la Cavatina [Tancredi] D'Amenaide ecco il soggiorno (Amenaide, Roggiero, Tancredi, Argirio)
	N. 4 [Recitativo] Dopo l'Aria [Argirio] Che feci! Incauta! (Amenaide, Tancredi)
	N. 5 [Recitativo] Oh qual scegliesti e Duetto [Amenaide-Tancredi] L'aura che intorno spiri (Amenaide, Tancredi)
	N. 6 [Recitativo] Dopo il Coro Oh canti! oh votil (Amenaide, Roggiero, Tancredi, Isaura, Argirio, Orbazzano)
	N. 7 [Recitativo] [Istrumentale] Da chi? perché.. e Finale Primo Ciel! che intesi! (Amenaide, Roggiero, Tancredi, Isaura, Argirio, Orbazzano, Coro)
	N. 10 [Recitativo Dopo la Cavatina Amenaide] Di già l'ora è trascorsa (Amenaide, Tancredi, Argirio, Orbazzano)
Akt II	N. 11 Recitativo] M'abbraccia, Argirio e Duetto [Tancredi-Argirio] Ah se de' mali miei (Tancredi, Argirio)
	N. 13 Coro Plaudite, o popoli (Tancredi, Coro) [Recitativo Dopo il Coro] Le insegne mie raccogli (Amenaide, Roggiero, Tancredi)
	N. 14 [Recitativo] (Fiero incontro!) e Duetto [Amenaide-Tancredi] Lasciami: non t'ascolto (Amenaide, Tancredi)
	N. 16 Gran Scena di Tancredi N. 16-i [Scena] Dove son io? [e Cavatina Tancredi] Ah! che scordar non so (Tancredi) N. 16-ii [Recitativo Dopo il Coro di Saraceni] Fra Saraceni io dunque son? (Amenaide, Tancredi, Argirio)
	N. 16-iv Marcia Qual suon? [e Aria Tancredi] Or che dici? or che rispondi? (Tancredi, Coro)
	N. 17 Secondo Finale Fra quai soavi palpiti (Amenaide, Tancredi, Isaura, Argirio, Coro)

²⁰³ Tamże, s. IX-XI

5.4.6 Analiza wybranych fragmentów

i. Analiza muzyczna i wykonawcza arii Tankreda „*O patria... Di tanti palpiti*”

Arię „*O patria... Di tanti palpiti*” Tankred śpiewa w pierwszym akcie, gdy ma się spotkać z dziewczyną. Scena rozgrywa się na brzegu morza, w pobliżu ogrodów. Należy również podkreślić, że jest to również moment, w którym Tankred po raz pierwszy pojawia się na scenie.

(i). Układ tekstu

Oryginal(Italian/Włoski)	English	Polski	Chiński
Oh patria!	Oh homeland!	O ojczyzno!	哦，我的故乡！
dolce, e ingrata patria!	sweet and ungrateful homeland!	słodka, niewdzięczna ojczyzno!	哦，我祖先的土地
alfine a te ritorno!	I return to you at last!	w końcu do ciebie wracam!	我一定会回来的！
Io ti saluto,	I greet you,	Pozdrawiam cię,	我再一次向你致敬
o cara terra degli avi miei,	oh dear land of my ancestors,	droga kraino moich przodków,	哦，我祖先的土地
ti baccio!	I kiss you.	całuję cię!	让我亲吻你
E questo per me giorno sereno.	And this is a serene day for me:	To dla mnie spokojny dzień.	这时刻，对我来说，充满着安静平和。
comincia il cor a respirarmi in seno.	my heart begins to breathe in my breast.	Serce zaczyna oddychać w mojej piersi.	呼喊在我的内心，充满着对幸福的渴望。
Amenaide!	Amenaide!	Amenaide!	阿美奈德!
o mio pensier soave,	oh my sweet thought,	O moja słodka myśli,	哦，我的思念，
solo de' miei sospir,	only of my sighs,	źródle moich westchnień,	我的叹息，
de' voti miei celeste oggetto,	of my wishes celestial object,	niebiański przedmiocie moich ślubów!	我不会违背我会回来的誓言!
io venni alfin,	I have come at last,	W końcu przyszedłem	我终于到来，
io voglio, sfidando il mio destin,	I want, defying my destiny,	Chcę przeciwstawić się przeznaczeniu	我想要挑战我的命运，去战胜它，

qualunque sia, meritarti	whatever it may be, to deserve you,	Cokolwiek się stanie	为了能与你相守,
o perir, anima mia.	or to perish, my soul.	zasłużę na ciebie lub umrę, duszo moja kochana.	我亲爱的, 我的灵魂。
Tu che accendi questo core,	You who inflame this heart,	Ty, która rozpalasz me serce,	最美的你! 我的虔诚 信仰,
tu che desti il valor mio,	you who gave me my value,	Ty, która dałaś mi odwagę,	最美的你, 同时具有 力量和勇气,
alma gloria, dolce amore,	soulful glory, sweet love,	Dusza, chwała, słodka miłość	我渴望的光明, 和甜 蜜的心情,
secondate il bel desio,	second my beautiful desire,	Spełnij me piękne pragnienie,	和我的期望, 我希望 的鼓舞,
cada un empio traditore,	let an impious traitor fall,	Niech bezbożny zdrajca upadnie,	一个邪恶的叛徒倒下 了,
coronate la mia fè!	crown my life.	mój los zostanie ukoronowany!	我所有的功绩都伴随 着伟大的光芒!
Di tanti palpiti, di tante pene	For so many heartbeats, so many pains,	Z tylu zmartwień, tylu smutków, od ciebie,	我充满激情, 我十分 担心,
da te mio bene, spero mercè.	from you, my love, I hope mercy.	moja miłości, oczekuję miłosierdzia.	甜蜜的爱人, 上帝怜 悯!
Mi rivedrai... ti rivedrò ...	You will see me again... will see you again...	Zobaczysz mnie znowu ... zobaczę cię znowu ...	你见到我, 我见到 你,
ne' tuoi bei rai mi pascero.	in your beautiful rays I will feed.	w twoich pięknych promieniach będę się grzał.	美丽的目光充满情 意。
Deliri, sospiri...	Deliriums, sighs...	Delirium, zwidy...	同兴奋, 同叹息,
accenti, contenti!	accents, contentment!	słowa, Raduję się!	同倾诉, 同欢喜!
Sarà felice, il cor mel dice,	My heart tells me,	Moje serce mówi mi,	心儿它告诉我,
il mio destino vicino a te.	my destiny will be happy near you.	że przeznaczone mi żyć szczęśliwie u twego boku!	它幸福无比, 命运把 我们连在一起!

(ii).Struktura utworu

Niniejsza aria składa się z dwóch części, recytatywu i arii. Recytatywowi (*recitativo accompagnato*) zazwyczaj towarzyszy orkiestra, dzięki czemu taka część utworu staje się bardziej melodyjna, opisuje tło wydarzeń i dramaturgię pojawienia się postaci na scenie w bardziej płynny i emocjonalny sposób. Recytatyw „*O patria, dolce e ingrata patria!*” (O ojczyzno! słodka, niewdzięczna ojczyzno!) opiera się na tonacji C-dur, metrum 6/8 ze wstępu utworu przechodzi w 4/4 na początku *recitativo*).

Zmiany rytmu odzwierciedlają emocje postaci. Jeśli chodzi o aspekty techniczne, wzorzec rytmiczny zespala się z językiem. Podczas ćwiczeń, należy skupić się na akcentowaniu wyrazów i wymowie spółgłosek podwojonych. Trzeba zwrócić uwagę na wyrażanie zawartych w tekście emocji, a aby podkreślić sprzeczne emocje związane z powrotem Tankreda i jego skomplikowanym stosunkiem do rodzinnych stron, podekscytowanie i radość ze spotkania z ukochaną. Fragment „*Tu che accendi questo core*” staje się bardziej melodyjny, w tonacji F-dur, a fraza kończy się dominantą siódmego stopnia, obierając półkadencyjny kierunek harmoniczny, kreując nastrój dla następującej części (arii).

Rozwinięta dwuczęściowa struktura							
Preludium	A			B			Koda
	a	b	c	a'	b'	c'	
Numery taktów	9-16	17-25	25-36	37-44	45-52	53-75	76-78
Metrum	2/4						
Znaki przykluczowe	F		As / f	F			

Aria ma złożoną dwuczęściową strukturę, składającą się ze wstępu, części A, części B i kody (zakończenia) w tonacji F-dur, w metrum 2/4. Preludium składa się z dwóch fraz po 4 takty, jego warstwa melodyczna staje się głównym motywem części A, któremu towarzyszą rozłożone akordy w lewej ręce i zharmonizowane z progresją T, D.

Część A składa się z trzech pojedynczych fragmentów (a, b i c). Melodia we fragmencie a koncentruje się wokół dźwięku III stopnia, z ornamentami i triolami oraz nutami z kropkami, będącymi częściami składowymi koloratury. Partia akompaniamentu oparta jest na rozłożonych akordach pionowych, a progresja harmoniczna to w tym przypadku: T-D₇. W części b akompaniament nie zmienia się, linia melodyczna natomiast staje się luźniejsza i bardziej liryczna, z powtarzającymi się frazami.

W progresji harmoniczej, takty 17-19 to przedłużane niskie dźwięki, a w takcie 25 przechodzimy do barwnego A-dur, podkreślającego głębię emocji bohatera. We fragmencie c

tonacja zmienia się na C-dur, z melodyczną częścią akompaniamentu podtrzymywaną przez całą sekcję. Akompaniament jest żywy i dynamiczny, odzwierciedlający melodię, z kropkami i ozdobnikami. Harmonie są przedłużane na niskim dźwięku pomocniczym sześć- cztery.

Część B składa się z trzech pojedynczych fragmentów, a', b' i c'. We fragmencie a' główny motyw powtarzany jest z większą żywiołowością, jest to właściwie „powtórka” części a. Takt 42 to skok szóstego stopnia, zasadniczo powtarzającym sekcję a. Część b' również jest w zasadzie tym samym co część b, z wyjątkiem 54 taktu, w której pojawia się koloratura tworzona przez sekwencję trzydziestodwojek opartych o skalę muzyczną. Fragment c' ma ten sam rytm, struktura akompaniamentu nie zmienia się, a 57 takt zawiera dominantę dominanty (secondary dominant). Rytm jest taki sam jak w poprzednich fragmentach.

Koda składa się z trzech części, a melodia oparta jest na długich, szybkich dźwiękach skali, takich jak koloratura w taktach 64-67. W pierwszych nutach każdego taktu w taktach 66 i 67 widzimy progresję w dół, powtarzają się też dwa pierwsze takty tej części. Od taktu nr 72, kompozytor ponownie buduje muzyczną treść pierwszych dwóch fraz, ćwierćnuty „kurczą się” do ósemek, pojawia się progresja trzeciego stopnia, co wzmacnia warstwę dźwiękową utworu. Wszystkie harmonie mają wzór T—S_{II}6—K₄⁶—D—T, zostają powtórzone kilka razy, by podkreślić zakończenie utworu.

Podsumowując, utwór ten ma wyraźnie zarysowane sekcje, w miarę stabilny rytm i tempo. Jest to aria oparta na lirycznej melodii, zawierająca techniki śpiewu koloraturowego.

(iii).Charakterystyka rytmu i melodii oraz techniki koloraturowe

W celu ukazania heroicznego Tankreda i jego wielkiej odwagi, podążania za miłością i patriotyzmu, Rossini powierzył tę rolę mezzosopranowi, który miał się wcielić w tę męską rolę. Ten aksamitny, czysty i głęboki głos pomaga zademonstrować dramatyzm tej postaci. Bardziej delikatne wyrażanie emocji przez kobiety pokazuje wewnętrzne konflikty, targające tą postacią. Aria jest zatem pełna emocji, ze stosunkowo płynnym tempem, piękną i dźwięczną melodią. Wykorzystanie koloratury również wpływa na większą płynność utworu, jednocześnie zwiększając trudność śpiewania.

“Formalnie oba kompleksy scena ed aria są podobne i całkowicie konwencjonalne: recytatyw otwierający, w którym bohater komentuje otaczający go krajobraz, po którym następuje powolny ruch, w którym wspomina początki swojej miłości do bohaterki, oraz energiczna cabaletta, która celebruje ich nadchodzące spotkanie. Jednak poprzez te konwencjonalne ramy Rossini tworzy dwie bardzo różne postacie. Tancredi uosabia heroiczny ideał czystej i

wzniosłej miłości; obrońca Rossiniego, Carpani, na przykład, łączy postać z klasyczną czystością Glucka w swojej odpowiedzi niemieckiemu krytykowi, który wyśmiał obsadzenie żeńskiej bohaterki musico, pytając: „Czy twój Gluck sam nie skomponował Orfeusza na sopran?” *Tancredi* to bezproblemowe połączenie cnoty obywatelskiej i indywidualnego oddania. Niesłusznie wygnany z rodzinnych Syrakuz, potajemnie powrócił z dwoma celami: wygrać zarówno koniec swojego wygnania, jak i rękę Amenajdy, broniąc swojej ojczyzny przed Maurami. W kołyszącym się C-dur ritornello, które wprowadza go na scenę, słyszymy nie tylko plusk fal, ale także czystość ducha i intencji bohatera. Artystka, ubrana jak wojowniczka w hełm i tunikę, przywołuje tradycyjne androgyniczne obrazy wojowniczych świętych i aniołów. Recytatywny monolog Tancrediego, „O patria”, zaciera granicę między uczuciami obywatelskimi a indywidualnymi, gdy jego apostrofa do ukochanego kraju moduluje w kierunku ukochanej kobiety.”²⁰⁴

Recytatyw „*Oh patria, dolce, e ingrata patria!*” utrzymany jest w tonacji C-dur, a wstęp w metrum 6/8 wprowadza emocjonalny nastrój utworu, przygotowując przejście do recytatywu w metrum 4/4. Złożoność emocji postaci odzwierciedlona jest w zmienności rytmu i melodii. Podczas wykonania należy szczególnie zadbać o połączenie akcentów logicznych w tekście z linią melodyczną (zob. przykład 5.5.6.1-1). Ważne słowa, takie jak „*patria*” (ojczyzna), „*ritorno*” (powrót) czy „*saluto*” (pozdrowiam), powinny być odpowiednio zaakcentowane, aby podkreślić narracyjny charakter recytatywu.

Przykład 5.5.6.1-1: *Tancredi*, Andante, recitativo, ‘*O patria, dolce ingrata patria*’, in Act 1²⁰⁵



²⁰⁴ Heather Hadlock, *Tancredi and Semiramide*, in Emanuele Senici (ed.), *The Cambridge Companion to Rossini*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, s. 152

²⁰⁵ *Tancredi : melodramma eroico in two acts* by Rossini, Gioacchino, Reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score published by the Fondazione Rossini of Pesaro edited by Philip Gossett, Copyright: 1991 CASA RICORDI S.r.l.-Milano, publishing: Ricordi, 1991, s. 72



Przygotowanie do wykonywania tego utworu warto rozpocząć od głośnego czytania tekstu z odpowiednim wsparciem oddechowym i właściwą emisją głosu. Interpretacja emocji Tankreda powinna uwzględniać jego patriotyczny zapał – przysięgę obrony miasta przed wrogiem – oraz jego tęsknotę i niecierpliwość w poszukiwaniu ukochanej. Należy również zwrócić uwagę na wyraźne wymawianie podwójnych spółgłosek w języku włoskim, na przykład w słowie „oggetto”.

„*Tu che accendi questo core*” wyróżnia się płynną, żywą linią melodyczną, która w naturalny i liryczny sposób przygotowuje emocjonalne tło dla kolejnej części arii. W strukturze muzycznej Rossini zgrabnie wprowadza motyw z części wstępnej do akompaniamentu fortepianowego, na którym opiera korespondującą melodię, tworząc efekt dialogu między partią wokalną a akompaniamentem.

Takie podejście nie tylko wzbogaca utwór o świeże wrażenia dźwiękowe i nadaje mu większą głębię oraz złożoność, ale także sprawia, że przejścia między poszczególnymi częściami są wyjątkowo płynne i spójne. W linii melodycznej Rossini wykorzystuje liczne triolowe rytmy, podkreślając słowa o pozytywnym wydźwięku, takie jak „*alma gloria*” (dusza chwały) czy „*dolce amore*” (słodka miłość) (zob. przykład 5.5.6.1-2). Podczas wykonania należy zwrócić szczególną uwagę na płynność i ciągłość rytmów triolowych, co pozwoli podkreślić jasny i promienny charakter emocjonalny utworu. Kluczowe jest spójne połączenie linii melodycznej z tekstem, aby w pełni oddać zamierzoną atmosferę i emocje utworu.

Przykład 5.5.6.1-2: *Tancredi*, Maestoso, cavatina, ‘*Tu che accendi questo core*’, in Act I²⁰⁶



²⁰⁶ Tamże, s. 75

69 TAN. mi - o, al - ma glo - ria, del - ce a - mo - re, [Ob., Cor.]

72 TAN. se - con - da - te il bel de - si - o, ca - daun

74 TAN. em - pio tra - di - to - re, co - ro - na - te la mia fé. [Tutti] *a piacere* *colla parte* [a tempo]

[Ve., Cb. pizz.]

[arco] >

Część A arii rozpoczyna się triolową koloraturą (zob. przykład 5.5.6.1-3), tj. sekwencją triol w górę lub w dół, tworzącą ozdobną melodie. Rytmiczna specyfika triol „rozciąga” linię melodyczną, co sprawia, że utrzymanie oddechu przy wsparciu klatki piersiowej i ułożenie ust w stabilnej pozycji jest w tym wypadku konieczne. Liryczna muzykalność utworu łączy się z koloraturą, która może pokazać zrozumienie przez śpiewaka *legato*. Ten fragment zapowiada istnienie zmiennych nastrojów, kryjących się pod spokojną powierzchownością Tankreda. Jest on nieustraszony, nawet jeśli zdaje sobie sprawę, że jest przed nim niepewna, zdradliwa droga.

Przykład 5.5.6.1-3: *Tancredi*, Moderato, aria, 'Di tanti palpiti', in Act 1²⁰⁷

TANCREDI

86 Di tan-ti pal-pi-ti, di tan-te pe-ne,

34

[pp] [Archi pizz.]

90 TAN. da te mio be-ne, spe-ro mer-cé

W części przejściowej kompozytor decyduje się na użycie nut z kropkami i modulacji harmoniczych, aby przedstawić zmienność emocji bohatera (zob. przykład 5.5.6.1-4) – ekscytuje się on perspektywą spotkania z ukochaną, a potem znów waha się, przejęty politycznym zamieszaniem. Lekka nieśmiałość i delikatność bohaterskiej postaci Tankreda staje się jeszcze bardziej wyrazista. W śpiewie należy skupić się na słowach: „*Deliri, sospiri... . accenti, contenti!*”, w którym szczególnie ważna jest zmiana wyrażanych w tonie śpiewu emocji, przedstawiających pragnienia i podekscytowanie bohatera.

Przykład 5.5.6.1-4: *Tancredi*, Moderato, aria, 'Di tanti palpiti', in Act 1²⁰⁸

TAN. 105 De-li-ri, so-spi-ri... ac-

35

[Tutti] [pp]

²⁰⁷ Tamże, s. 76

²⁰⁸ Tamże, s. 77-78

108

TAN. - cen - ti, con - ten - ti!... de - li - ri, so -

cresc. rinforz.

114

TAN. - spi - ri... ac - cen - ti, con - ten - ti!...

f

Część B, jako reprzyza części A i punkt kulminacyjny, została rozwinięta i rozbudowana w tych samych ramach. Charakteryzuje się wariacjami formy koloraturowej i nakładaniu się długich fraz koloraturowych, co jest niewątpliwie najważniejszą trudnością techniczną w całym utworze, tj. *gruppetto* (zob. przykład 5.5.6.1-5) i czterostopniową wewnętrzną progresją modalną w dół (zob. przykład 5.5.6.1-6). Technika śpiewu wymaga jedności takich aspektów jak barwa, pozycja, komora rezonansowa, regularne skurcze dolnej części brzucha utrzymujące elastyczność przepony, stałe uniesienie podniebienia miękkiego w górnych rejestrach, z naturalnymi przejściami między nimi. Podczas schodzenia w dół należy kontrolować tempo wydechu i utrzymywać wysoką pozycję, regulować rezonans głowy i klatki piersiowej, gdy zmieniają się rejestry. Utwór znów zaczyna mieć dość złożony nastrój, w melodii pojawiają się skoki w górę i w dół. Chociaż tempo powraca do płynności (jak na początku), ciągle powtarzanie „*Mi pascero*” do końca kody, wraz ze zwiększeniem efektów koloraturowych, daje muzyce czuły, radosny nastrój, podkreślając fakt, że miłość Tankreda do ukochanej nie mają końca – właśnie tak jak ta melodia.

“Jego retoryka moduluje się równie bez wysiłku, a jego końcowe ślubowanie „*bądź godny ciebie lub zgiń*” jest skierowane do obu obiektów. Nawet odurzające zakończenie „*Di tanti palpiti*” pozostaje wierne czystemu, pasterskiemu stylowi orkiestrowego wstępu, gdy Tancredi powtarza swój ostatni wers: „*Będę się karmił twoimi pięknymi spojrzeniami*” (w. 10.3).

Ponieważ przewiduje rozkosz bardziej duchową niż cielesną, nic nie zakłóca naszego postrzegania tego bohatera muzycznego jako czystego i wzniosłego.”²⁰⁹

Przykład 5.5.6.1-5: *Tancredi*, Moderato, aria, ‘*Di tanti palpiti*’, in Act 1²¹⁰

Przykład 5.5.6.1-6: *Tancredi*, Moderato, aria, ‘*Di tanti palpiti*’, in Act 1²¹¹

ii. Analiza muzyczna i wykonawcza ronda Tankreda „*Dove son io... Perché turbar la calma*”

Rondo „*Dove son io.... ...Perché turbar la calma*” wykonywane jest w ostatniej scenie drugiego aktu w jaskini w górach w pobliżu wulkanu Etna. Tankred, przebywający samotny

²⁰⁹ Heather Hadlock, *Tancredi and Semiramide*, in Emanuele Senici (ed.), *The Cambridge Companion to Rossini*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, s. 152

²¹⁰ *Tancredi : melodramma eroico in two acts* by Rossini, Gioacchino, Reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score published by the Fondazione Rossini of Pesaro edited by Philip Gossett, Copyright: 1991 CASA RICORDI S.r.l.-Milano, publishing: Ricordi, 1991, s. 79

²¹¹ Tamże, s. 80

w pobliżu obozu Saracenów, zastanawia się nad swoim tragicznym losem, przypominając sobie zdradę ukochanej: „Och, gdybym mógł zapomnieć!”. W tym momencie zjawiają się Saraceni, ogłaszając, że „w mieście panuje terror”.

Tankred buntuje się przeciwko Saracenom, jest gotowy walczyć na śmierć i życie. Gdy wszystko się kończy i Tankred zwycięża, dowiaduje się o niewinności Amenaidy od konającego Solimara.

(i). Układ tekstu

Oryginał (Italian/Włoski)	English	Polski	Chiński
Dove son io?	Where am I?	Gdzie ja jestem?	我在哪里?
Fra quali orror mi guida il tradito amor mio!	Among what horrors does my despair lead me?	W jakie okropności prowadzi mnie moja zdradzona miłość!	我的绝望让我感到更加恐惧!
Di quei torrenti, Il fragore,	Of the winds between these rocks,	Ryk tych potoków,	在岩石之中, 在黑暗的风中
de' venti il fremer cupo,	and the dark rustling,	ponury dźwięk wiatru,	我在其中颤抖
il triste abbandono di natura...	the sad abandonment of nature...	Smutno porzucony przez naturę...	被大自然可悲地抛弃...
Ah! tutto accresce,	ah! everything increases,	Wszystko rośnie,	啊! 一切都增加,
tutto pasce nel povero mio core,	everything feeds in my poor heart,	wszystko kotłuje się w moim biednym sercu,	一切在我心中生根发芽,
le tetre idee del tradito amore.	the gloomy ideas of betrayed love.	Ponure myśli o zdradzonej miłości.	那将爱情出卖的阴暗想法。
Ah! che scordar non so,	Ah! that I cannot forget,	Ach! Nie mogę zapomnieć o tej,	啊! 我不知该忘记什么
colei che mi tradi...l'adoro ancor	the one who betrayed me.. I still adore her.	która mnie zdradziła... Wciąż ją kocham.	背叛我的那个人... 我还是爱她
Dunque penar dovrò,	Therefore she must	Więc muszę	所以她将不得不受

	suffer,	cierpieć,	苦,
languire ognor così!	languish forever like this!	muszę tak marnieć!	如此让所有人都感到疲倦,
povero cor!	poor heart!	Biedne serce!	可怜的心!
Perché turbar la calma di questo cor,perché?	Why disturb the calm of this heart, why?	Po co zakłócać spokój tego serca, po co?	为什么要打扰这种内心的平静?
Non sai che questa calma è figlia del dolor.	You do not know that this calm is the daughter of pain.	Czy nie wiesz, że ten spokój ukrywa smutek.	你不知道这种平静其实掩饰着内心的痛苦。
Traditrice io t'abbandono al rimorso,al tuo rossore.	Traitor, I abandon you to remorse, to your blush.	Zdrajco, porzucam cię, ty będziesz miała wyrzuty sumienia, ty za to zapłacisz.	叛徒, 我放弃你, 你自责, 你懊悔。
Vendicar,saprà l'amore la tua nera infedeltà.	Love will know how to avenge your black infidelity.	Zemsta udowodni siłę miłości i pomści niewierność zdrajczyni.	报仇会证明爱情, 让它来报复叛徒的不忠。
Ma tu piangi...gemi...piangi...forse?	But you cry... moan... cry... perhaps?	Ale ty płaczesz... jęczysz... płaczesz... może?	但是你哭了...呻吟... 哭泣...可能吗?
oh!dio!tu...Ove son io!	Oh! God! you... Where am I!	O Boże! Ty... Gdzie ja jestem!	哦! 天啊! 你...我 在哪里!
Ma...non sa comprendere il mio dolor,	But... does not know how to understand my pain,	Ale... nie może zrozumieć mojego bólu,	但是...不知该如何理解我的痛苦,
Chi in petto accendersi non sa d'amor,	He who does not know how to light up his chest with love,	Nie wiem, kto rozpałił ogień miłości w moim serc,	不知是谁点燃我心中熊熊的爱火,
Si,la patria si difenda,	Yes, let the homeland defend itself,	Tak, trzeba bronić ojczyzny,	是! 要捍卫自己的国家,
io vguido a trionfar!	I lead you to triumph!	będę dążył do triumfu!	我带领大家走向胜利!

Al campo, al trionfar!	To the field, to triumph!	Na bój, po triumf!	凱旋, 凱旋而归!
------------------------	---------------------------	--------------------	-----------

(ii).Struktura utworu

	Preludium	A		T	B			Koda
		a	a'		b	c	b'	
Numery taktów	1-6	7-19	20-36	37-81	82-104	105-112	113-134	135-156
Metrum	2/4			4/4				
Znaki przykluczowe	F			C-c	F			

Scena „Po co zakłócać mój spokój?” to wyjątkowy utwór, składający się z recytatywu, arii i ronda. Recytatyw „*Dove son io?*” utrzymany jest w tonacji B-dur, z metrum 4/4, a melodia śpiewana jest w łagodnym i spokojnym tempie, podczas gdy akompaniament wykorzystuje wiele rytmów szesnastkowych i staccato, aby dodać pewnej dramaturgii, przedstawić mrok, który otacza bohatera.

W arii „*Ah! che scordar non so*” wybrano strukturę dwuczęściową, z powtórzeniami tekstu i rozwinięciami melodycznymi częściowo rozszerzonymi o koloraturę. Bogata muzyka buduje ciągłą konfrontację między skrajnym żalem i miłością Tankreda. Faktura harmoniczna jest stosunkowo prosta, kończy się akordem V-I stopnia.

Typowa struktura ronda to dwie pojedyncze części: preludium (wstęp), część A, część B i koda (zakończenie), wszystkie utrzymane w tonacji F-dur. Tempo utworu to *Andantino*, a wstęp rozpoczyna się od nieakcentowanej miary taktu i wchodzi w rytm akcentowany z nutami z kropkami i akordami pionowymi, a także triolami ósmkowymi, które bez przerwy wzmacniają dynamikę muzycznego motywu.

Część A (takty 7-36) ma strukturę dwuczęściową (a+a'), w tonacji F-dur, w tempie *Andantino*, i składa się z dwóch wyraźnie podzielonych fraz o różnej długości, z wyraźnymi podziałami, rytm jest stosunkowo spójny z melodią, która również rozpoczyna się od nieakcentowanej miary taktu, a muzyka rozwija się według schematu I-IV-V-I. Sekcja podzielona jest na dwie powtarzające się frazy, które wydłużają się i rozwijają, przeplatają ze sobą i nawzajem ubogacają.

Fragment a linii melodycznej jest rozbudowywany koloraturami idącymi w górę i w dół skali, koloraturowymi progresjami i nutami z kropkami. Zmiany rytmiczne w akompaniamencie współgrają ze zmieniającą się warstwą emocjonalną utworu. Ósemki i

ósemkowe pauzy we fragmencie a wyznaczają spójność głównego motywu, podczas gdy jego rytm zmienia się, dochodzi do jego „zagęszczenia” poprzez zastosowanie trzydziestodwójek, a rozwój muzyki od prostej do bardziej złożonej odzwierciedla ciężką wewnętrzną walkę bohatera ukrytą w liryczności utworu.

W momencie przejściowym (takty 37-81) następuje zmiana tonacji z F-dur do C-dur, tempo to *Allegro*. Akompaniamentowi i akordom towarzyszy nieustanne i gęste staccato, które podkreśla silny kontrast między nastrojem bohatera a tłem muzycznym. Tankred przepełniony jest gniewem, spowodowanym zdradą (jako że wciąż uważa, że to jest prawda). Po krótkim interludium tonacja C-dur przechodzi w c-moll, a śpiew przypominający recytatyw w dużych interwałach struktury harmonicznego ukazuje wahanie Tankreda. Miotające nim sprzeczne emocje są widoczne w modulacjach, wyborze wartości rytmicznych, zmianach tempa i innych podobnych technikach twórczych użytych w tej części.

Część B (takty 82-134) składa się z trzech prostych części (b+c+b'), w tempie *Un poco più lento*, z tonacją powracającą do dominującej F-dur. Każda fraza składa się na ogół z czterech taktów, z napięciem muzycznym wzmocnionym przez przedłużenia fraz. Fragmentowi b towarzyszy, faktura rozłożonych akordów, z „krocącym”, lekkim i wdzięcznym otwarciem melodycznym. Muzyka jest bardzo ekspresyjna.

Podstawowa tonacja motywu jest jasna i błyskotliwa, z deklamacyjnym tonem, któremu towarzyszy pewna namiętność. Fragment c i część koloraturowa powraca do *Allegro*, gdzie harmonia zostaje ponownie wzmocniona akordami blokowymi, które zwiększają dynamikę emocjonalną. Fragment b' to repryza, dodająca nową treść do koloratury, z ścieśnionymi szesnastkami, szybsze tempo i niespokojny ton przygotowują słuchaczy na wybuch gwałtownych emocji w zakończeniu.

Rozległa progresja harmoniczna kończy się punktem kulminacyjnym. Należy jednak zauważyć, że Rossini nie użył tutaj typowego dla siebie kończącego crescendo. Słowa powtarzane są w kółko w typowej dla rondo melodii, która ostatecznie powraca do wysokiego F, wyrażając głębokie pragnienie i determinację bohatera, by zwyciężyć.

(iii). Charakterystyka rytmu i melodii oraz techniki koloraturowe

Utwór zawiera długą melodyjną sekcję recytatywną, która służy by w pełni przedstawić przygnębienie i bezradność Tankreda. Wyraża on refleksję nad jego tragicznym losem oraz ból i wstyd z powodu zdrady przez ukochaną. Recytatyw osłabia śpiewność części melodycznej, jego równy ton rozwija niedokończone konflikty i uzupełnia dramatyzm utworu.

Recytowanie tekstu w połączeniu ze śpiewem może pomóc w uzyskaniu czystej wymowy i naturalnej, pełnej emocji intonacji. Równomierny oddech i prawidłowe rozpoczęcie utworu ułatwiają spójne i jednolite przejścia między samogłoskami zgodne z techniką *legato*.

W recytatywie rytm i długość nut podkreślają odpowiednie akcenty w tekście (zob. przykład 5.5.6.2-1), na przykład we fragmencie „*di natura*” pojawiają się nuty z kropkami, fragment recytacji, który również doskonale pasuje do reszty muzyki, a akcentowane sylaby są ukazane w naturalny sposób. We fragmencie „*nel povero core*” wykorzystano ósemki i ćwierćnuty z rytmem triolowym, podkreślające słowa „*povero*” i „*core*” i wzmacniające ból i żal ukazane w tekście.

Przykład 5.5.6.2-1: Tancredi, Andante sostenuto, ‘Dove son io?’, in Act 2²¹²

Aria „*Ah! che scordar non so*” jest bardzo spójna pod względem progresji harmoniczej i znaczenia tekstu (zob. przykład 5.5.6.2-2). Muzyczne rozwinięcie najważniejszych fraz jest w pełni pokazuje wielość emocji bohatera. Tankred nie jest w stanie zapomnieć o miłości do Amenaide, mimo powagi sytuacji w jakiej się znajduje. Powtórzenia „*che mi traidi*” i „*l'adoro*” to koloratura z opadającym w dół interwałem (zob. przykład 5.5.6.2-3), która wymaga utrzymania początkowej wysokości dźwięku, otwartej przestrzeni ustno-gardłowej.

²¹² *Tancredi : melodramma eroico in two acts* by Rossini, Gioacchino, Reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score published by the Fondazione Rossini of Pesaro edited by Philip Gossett, Copyright: 1991 CASA RICORDI S.r.l.-Milano, publishing: Ricordi, 1991, s. 353-354

Progresja w dół zapobiega zbytniemu rozluźnieniu podniebienia, a oddech ma być stały i równomierny, by zwiększyć spójność i płynność fraz.

Przykład 5.5.6.2-2: *Tancredi*, Andante, recitativo, 'Ah! che scordar non so', in Act 2²¹³

Przykład 5.5.6.2-3: *Tancredi*, Andante, recitativo, 'Ah! che scordar non so', In Act 2²¹⁴

²¹³ Tamże, s. 355

²¹⁴ Tamże, s. 356

Najbardziej obszerną częścią utworu jest rondo, a tempo *Andantino* w części A tworzy rozległą muzyczną atmosferę całego fragmentu. Wymaga to od śpiewaczki długich, dobrze podpartych oddechów, wyraźnej wymowy, bogatego i pełnego napięcia głosu. Dzięki tym wszystkim elementom, można uniknąć stopniowego „uciekania” oddechu w górę i napięcia mięśni ciała, które może być spowodowane zbytnią „stagnacją” frazy.

We fragmentach „*è figlia del dolor*” (zob. przykład 5.5.6.2-4) i „*di questo cor, perché?*” (zob. przykład 5.5.6.2-5) zastosowano koloraturę w górę i dół skali, w tym koloratury triolowe. Podczas śpiewania należy zachować jednorodność połączenia wysokiej pozycji i artykulacji samogłosek, dostrzegając kontrastujące ze sobą trójwymiarowość głosu i opadającą linię melodyczną, a poprzez rozciąganie fraz ukazanie smutku i rozpacz Tankreda.

Przykład 5.5.6.2-4: *Tancredi*, Andantino, aria, ‘*Perché turbar la calma*’, in Act 2²¹⁵

²¹⁵ Tamże, s.448

19 [a tempo]
TAN. -lor! Per - ché tur -
[137] [+Fiat]
[p]
[Vo. e Ch. pizz]

Przykład 5.5.6.2-5: *Tancredi*, Andantino, aria, 'Perché turbar la calma', in Act 2²¹⁶

22 TAN. -bar la cal - ma di
25 TAN. que - - sto cor, per -

W części przejściowej barwa muzyki zmienia się dramatycznie, a wzrasta tempo *Allegro*, podkreślając determinację Tankreda do walki i jego rozpacz z powodu „zdrady” przez Amenaide(zob. przykład 5.5.6.2-6).

Przykład 5.5.6.2-6: *Tancredi*, Andantino, aria, 'Perché turbar la calma', in Act 2²¹⁷

53 TAN. la tua ne - ra in - fe - del - tà, sì, vendi -

²¹⁶ Tamże, s. 449

²¹⁷ Tamże, s. 451



Zmiana barwy w części B jest widoczna w zmianie tempa z Allegro na *Un poco più lento*, z cichym przejściem w bardziej emocjonalny ton. Tekst „*Tu piangi?, forse? Dove son io?*” (zob. przykład 5.5.6.2-7), w części przejściowej żywo przedstawia wzruszenie Tankreda, który wciąż jest pełen miłości do Amenaidy i trudno mu wytrzymać nadmiar targających nim emocji.

Przykład 5.5.6.2-7: *Tancredi*, Andantino, aria, ‘*Perché turbar la calma*’, in Act 2²¹⁸

Następnie dwie długie frazy powtarzane w sekcji B odzwierciedlają przeplatanie się bólu i miłości w sercu bohatera – śpiewaczka musi wyrazić te emocje i jego rozdarcie między miłością i nienawiścią głębokim i silnym głosem, wykorzystując głos piersiowy i rezonans głowy.

²¹⁸ Tamże, s.452

Techniczne aspekty w tym utworze różnią się od charakterystycznej dla Rossiniego dużej liczby koloratur. Melodia jest bardzo długa, wymaga dobrego wsparcia oddechu, jednolitych samogłosek, wysokiej pozycji komór rezonansowych, które pomagają „prowadzić” długą linię melodyczną i nakreślać subtelne myśli postaci miękką barwą głosu. Jedyne dwie koloraturowe frazy w tym utworze przygotowują nas do pełnego emocji i heroizmu kierunku muzycznego zakończenia, który łączy progresje akordów z nieregularnymi dźwiękami w górę i w dół skali. Ta koloratura sprawia, że fragment jest o dużo trudniejszy do zaśpiewania (zob. przykład 5.5.6.2-8).

Tutaj nuty ulegają zagęszczeniu. Należy pamiętać o wysokiej pozycji stabilnych i równoległych oddechach, które zapewniają spójność między poszczególnymi nutami. Ważny jest również delikatny kontakt z mięśniami tłoczni brzusznej, który pomaga zachować płynność i elastyczność frazy (zgodnie z akcentami rytmicznymi lub szesnastkami grupowanymi po cztery). Szybka zmiana oddechu w środku utworu powinna sprawić, że zaczniemy zwracać większą uwagę na ciągłość śpiewu. W tym momencie nastrój muzyki osiąga punkt kulminacyjny, a zaczynając od silnego „*al campo trionfar*” (zob. przykład 5.5.6.2-9), ton i nacechowanie emocjonalne wzmacniane jest zdanie po zdaniu aż do końca utworu. W pełni ukazuje to uczucia Tankreda, a także jego heroiczną obronę ojczyzny.

Przykład 5.5.6.2-8: *Tancredi*, Andantino, aria, ‘*Perché turbar la calma*’, in Act 2²¹⁹

a.

87 TAN. *-pren - de - re il mio do - lor chi in petto ac - cendersi non sa d'a - mor, chi in*

101 [I Tempo] TAN. *pet - to in pet - to ac - cen - der - si non sa, non sa d'a -*

[I Tempo]

²¹⁹ Tamże, s. 455-459

104

TAN.

- mor. Si: la

Coro

Tenori I e II

Glo - - - ria, a - mor il cor t'ac - cen - da,

Bassi

Glo - - - ria, a - mor il cor t'ac - cen - da,

144

[Tutti]

b.

129

TAN.

-cen-dersi non sa d'a - mor,

[I Tempo]

chi in pet - to, in pet - to ac -

Coro

an - dia - mo al cam - po,

an - dia - mo al cam - po,

[I Tempo]

132

TAN.

- cen - der - si non sa, non sa d'a -

Coro

sl,

sl,

sl,

sl,

Rozdział VI. Styl i cechy charakterystyczne mezzosopranu w operach G. Rossiniego

6.1 Różnice w mezzosopranowych partiach u Rossiniego z perspektywy stylu gatunkowego i układu poszczególnych fragmentów opery

6.1.1 Skala głosu a charakterystyka partii wokalnych

Rossiniowskie partie kontraltowe należą przeważnie do tzw. kontraltu koloraturowego (*contralto d'agilità*), charakteryzującego się rozległą skalą głosu (nawet do dwóch oktaw i kwinty), zdolnością do wirtuozerii wokalne oraz ciemną, głęboką barwą z wyjątkową ekspresją i stabilnością rezonansu w niższych rejestrach. Dla porównania mezzosopran operuje wyższą tessiturą, akcentując lekkość koloraturową i zwinność techniczną w rejestrach wysokich, co umożliwia pewną wymiennność wykonawczą w niektórych partiach.

Styl Rossiniego, z jego szybkimi skalami, szerokimi interwałami i ozdobnikami w wysokim rejestrze, wymaga od śpiewaczki kontraltowej nie tylko wirtuozerii, ale także umiejętności zachowania jednorodności barwy we wszystkich rejestrach. Stąd w niektórych utworach skala kontraltu sięga nawet do b^2 (np. Rosina w *Cyruliku sewilskim*), przy zachowaniu mocy i stabilności w średnicowo-niskich rejestrach.

Tabela 6.1.1-1: Typologia analizowanych partii mezzosopranowych i ich skala w pięciu operach Rossiniego

Tytuł opery	Rola	Typ głosu	Zakres skali
Tancredi	Tancredi	Kontralt/Mezzosopran	$g-g^2$
Semiramide	Arsace	Kontralt	$g-^{\#}g^2$
Cyrulik sewilski	Rosina	Kontralt	$g-b^2$
Włoszka w Algierze	Isabella	Kontralt	$g-b^2$
Kopciuszek	Angelina	Kontralt/mezzosopran	$g-b^2$

Obserwacje:

1. W operze seria (*Tancredi*, *Semiramide*) partie typu en travesti (męskie przebranie) akcentują:
 - ciemną barwę i mocny rejestr piersiowy (chest voice)
 - liryczną ekspresję z przewagą średnicowych rejestrów

Przykładowo w arii „*Di tanti palpiti*” z *Tancredi* płynne przejścia między rejestrami (g-g²) demonstrują doskonałą spójność rezonansu i kontrolę oddechu.

Charakterystyka skali w operze seria:

- rejestr niski (g - e¹): ekspresja liryczna z głębokim vibrato
- rejestr średni (e¹- f²): dominująca tessitura z pełnią brzmienia
- rejestr wysoki (f²- a²): dekoracyjne pasażowe przejścia

2. W operze buffa (*Cyrulik sewilski*, *Włoszka w Algierze*, *Kopciuszek*) wymagania techniczne obejmują:

- elastyczność w górnych rejestrach (do b²)
- precyzję w szybkich fioriturach
- zachowanie projekcji w rejestrach średnich

Specyfika skali w operze buffa:

- rejestr niski (g - e¹): podpora rezonansowa
- rejestr średni (e¹- f²): rdzeń ekspresyjno-techniczny
- rejestr wysoki(f²-b²): wirtuozowskie ornamenty z zachowaniem stabilności

Rossiniowska estetyka bel canto wymusza na kontraltcie paradoksalne połączenie:

- gęstości brzmienia w rejestrze piersiowym
- diamentowej precyzji w koloraturach
- jednolitości vibrato przez wszystkie rejestry

Wybór partii powinien uwzględniać nie tylko możliwości skali, ale przede wszystkim tożsamość głosu (*squillo* charakterystyczne dla kontraltu vs. jasność mezzosopranu) oraz wymogi stylistyczne konkretnej partii.

6.1.2 Liczba i rozmieszczenie partii wokalnych

Zazwyczaj w operach seria arie oraz duety dla altu występują częściej, są dłuższe i gęściej rozmieszczone w przebiegu całego dzieła. Natomiast w operach komicznych główne partie mezzosopranowe często charakteryzują się podwyższonym rejestrem, liczba duetów jest stosunkowo mniejsza, ale znacznie wzrasta udział zespołowych ansambli (tercetów, kwintetów, finałów).

Tabela 6.1.2-1: Liczba i rozmieszczenie partii mezzosopranowych w pięciu operach Rossiniego

Tytuł opery	Rola	Liczba arii	Liczba ansambli
<i>Tancredi</i>	Tancredi	2	Duety: 3, Finały: 2
<i>Semiramide</i>	Arsace	2	Duety: 3, Finały: 2
<i>Cyrulik sewilski</i>	Rosina	2	Duety: 1, Tercety: 1, Kwintety: 1, Finały: 2
<i>Włoszka w Algierze</i>	Isabella	3	Duety: 1, Kwintety: 1, Finały: 2
<i>Kopciuszek</i>	Angelina	2	Duety: 1, Kwintety: 1, Finały: 1, Sekstety: 1

Dane przedstawione w tabeli wyraźnie ukazują różnice w rozmieszczeniu partii wokalnych w zależności od gatunku operowego. Różnice te wynikają zarówno z wymogów narracyjnych, jak i ze specyfiki techniki wokalne oraz trudności w zakresie rejestru dźwiękowego.

Z jednej strony, emocjonalna natura oper poważnych Rossiniego często opiera się na rozbudowanych wątkach dotyczących losów bohaterów uwikłanych w konflikty polityczne i osobiste. Proces ich dojrzewania i przemiany psychologicznej przebiega w sposób stopniowy, co odzwierciedla się w strukturze muzycznej. Zarówno arie, jak i duety, często poprzedzane recytatywem akompaniowanym, pełnią istotną funkcję dramaturgiczną, podkreślając rozwój akcji i stopniowe uwypuklanie charakterystyki postaci. Przykładem mogą być *Tancredi* i *Semiramide*, gdzie partie obejmują po dwie pełne arie w formie *Largo-Cabaletta*, a także wspiane duety. Partie te nie tylko rozwijają główną linię fabularną, ale również oddają napięcie emocjonalne i relacje między bohaterami.

Z drugiej strony, opery komiczne Rossiniego skupiają się na codziennych perypetiach, a bohaterki tych oper są często sprytnie, urocze, ale też pełne determinacji. Dynamika fabularna wymaga nagłych zwrotów akcji, niespodziewanych sytuacji i humorystycznych kontrastów, co znajduje odzwierciedlenie w rozmieszczeniu partii wokalnych. Partie mezzosopranowe w operach komicznych zazwyczaj zawierają 2–3 arie o umiarkowanej długości i mniej duetów. Zamiast tego Rossini intensywnie wykorzystuje rozbudowane ansamble, zwłaszcza w scenach finałowych każdego aktu. Charakterystyczne dla tych fragmentów są szybkie partie sylabiczne wymagające niezwyklej precyzji wokalne i technicznej. To właśnie poprzez te elementy dramaturgiczne postacie kobiece stają się bardziej dynamiczne i wyraziste.

W kontekście całej struktury opery można zauważyć, że w operach seria Rossini stosuje naprzemienne rozmieszczenie arii i duetów, kładąc większy nacisk na dramatyczne aspekty partii wokalnych. Ze względu na emocjonalne napięcie narracji, chociaż rejestr wokalny jest

umiarkowany, to śpiewaczki muszą wykazać się wyjątkową wytrzymałością fizyczną, by sprostać długim frazom i intensywnemu rozwojowi emocjonalnemu w ariach trwających nierzadko ponad dziewięć minut.

Z kolei w operach komicznych istotną rolę odgrywa precyzyjna ornamentacja wokalna, wymagająca licznych przejść między rejestrami i bogactwa koloraturowego. Partie często zawierają szybkie pasaże, ozdobniki oraz wysoko prowadzone linie melodyczne. Ze względu na radosny, pogodny charakter tych oper, interpretacja wokalna wymaga od śpiewaczki energii i dynamicznego wyrazu scenicznego, by w pełni oddać figlarność i żywiołowość postaci. Przykładem jest aria Angeliny „*Nacqui all'affanno, e al pianto*”, jedyna wśród omawianych oper aria finałowa, będąca niezwykle wymagającym technicznie utworem. Wykonywana na zakończenie opery, wymaga nie tylko pełnego rozgrzania aparatu głosowego, ale również ogromnej odporności fizycznej, aby mimo zmęczenia utrzymać precyzję wokalną i dramatyczne napięcie aż do ostatniego taktu.

Podsumowując, partie mezzosopranowe w operach seria Rossiniego są bardziej dramatyczne i ekspresyjne, podczas gdy w operach komicznych wyróżniają się lekkością i elastycznością wokalną. Kompozytor, kształtując rozkład i typologię partii wokalnych w zależności od gatunku operowego, doskonale wykorzystuje potencjał brzmieniowy, możliwości wyrazowe i dramaturgiczne oraz techniczną elastyczność mezzosopranu.

6.1.3 Wzajemny wpływ techniki wokalnej i stylu muzycznego

Pod względem stylu wykonawczego w operach seria Rossiniego role mezzosopranowe lub kontraltowe były często obsadzane przez kobiety wcielające się w postacie męskie (travesti). Ukazywały one bohaterów o heroicznym charakterze, łączących w sobie odwagę i determinację z pewną dozą subtelności. Natomiast w operach komicznych mezzosoprany często reprezentowały postacie żywiołowych i uroczych młodych kobiet, które mogły być zarówno sprytne i przebiegłe, jak i łagodne i dobroduszne, ale zawsze dążące do realizacji swoich uczuciowych pragnień.

W operach seria Rossiniego styl melodyczny opiera się zazwyczaj na długich frazach, podkreślających płynność linii melodycznej i epicki charakter muzyki. Struktura akompaniamentu często wykorzystuje powolne progresje harmoniczne oraz kontrapunkt imitacyjny w partiach smyczkowych, co nadaje całości monumentalny charakter. Z tego powodu w operach seria technika koloraturowa jest ściśle powiązana z tymi założeniami stylistycznymi i wymaga specyficznych umiejętności wykonawczych. Arie dla

mezzosopranów i kontraltów często charakteryzują się szerokim zakresem skali, płynnym legato oraz bogatą ornamentyką. W porównaniu do oper komicznych, w których frazy są zazwyczaj krótkie i żywiołowe, melodie oper seria mają bardziej rozwiniętą strukturę i wymagają większej kontroli od wykonawcy.

Przykładem może być aria „*Di tanti palpiti*” z opery *Tancredi*, w której melodia opiera się na klasycznej linii belcanta, podkreślającej liryczność i subtelne zmiany dynamiczne. Kompozytor stosuje stopniowe wznoszenie melodii w połączeniu z szerokimi interwałami, a główna fraza rozwija się w sposób konsekwentny, stopniowo zmierzając ku wyższym rejestrom. Ornamentyka obejmuje m.in. akcentowane przednutki (*acciaccatura*), mordenty (*mordents*) oraz tryle (*trills*), które nadają linii melodycznej wirtuozowski charakter. Koloratura bazuje na szybkich pasażach arpeggiowych oraz połączeniu *legato* i *staccato*, co wymaga od wykonawcy nie tylko technicznej precyzji, ale także dramatycznego wyrazu (zob. przykład 6.1.3-1). Ponadto, zastosowanie szybkich mordentów podkreśla zwrotność linii melodycznej i wymaga znakomitej zręczności wokalne. Aby odpowiednio wykonać takie fragmenty, śpiewak musi posiadać dobrze rozwiniętą technikę oddechową, aby utrzymać płynność frazy, a zarazem jednolitość barwy dźwięku oraz jego gęstość.

Przykład 6.1.3-1: *Tancredi*, Moderato, aria, ‘*Di tanti palpiti*’, in Act 1²²¹

²²¹ *Tancredi : melodramma eroico in two acts* by Rossini Gioacchino, Reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score published by the Fondazione Rossini of Pesaro edited by Philip Gossett, Copyright: 1991 CASA RICORDI S.r.l.-Milano, publishing: Ricordi, 1991, s. 79-80



W operach seria mezzosoprany i kontraltu nie są jedynie wykonawcami technicznie skomplikowanych koloratur, lecz za pomocą ozdobników i dynamiki przedstawiają psychologiczną głębię bohaterów. Wykorzystują kontrasty dynamiczne takie jak nagłe akcenty (*sforzando*) czy stopniowe wzmacnianie i ściszenie dźwięku (*crescendo i diminuendo*), aby ukazać przemiany emocjonalne postaci. Kształtowanie barwy głosu jest kluczowe: dolny rejestr wymaga pełnego, głębokiego rezonansu, natomiast górny powinien pozostać jasny i błyszczący, aby wzmocnić dramatyzm interpretacji. Na przykład, aria Tancredi „*Perché turbare la calma*” (zob. przykład 6.1.3-2) poprzez nagłe, szybkie pasaże koloraturowe oraz zmiany akcentów melodycznych ukazuje wewnętrzne rozterki Tankreda. Wymaga to od śpiewaczki nie tylko zaawansowanej techniki wokalne, ale także silnej ekspresji dramatycznej.

Przykład 6.1.3-2: *Tancredi*, Andantino, aria, ‘*Perché turbare la calma*’, in Act 2²²²



Z kolei w operach komicznych melodyka mezzosopranów i kontraltów jest bardziej elastyczna rytmicznie i wykorzystuje lekkie frazowanie w połączeniu z szybkimi skalami i pasażami arpeggiowymi. Rossini często stosuje różne typy koloratury: od krótkich, ozdobnych przebiegów po rozległe skale i rozłożone akordy. Przykładem może być aria „*Una voce poco fa*” z *Il barbiere di Siviglia*, w której występuje wielokrotne użycie pasaży gamowych, progresji i ozdobników (zob. przykład 6.1.3-3).

²²² Tamże, s.455

Przykład 6.1.3-3: *Il barbiere di Siviglia*, Andante, *Una voce poco fa* (Cavatina), Act I²²³

R.
ce - de - re fa - rò gio - car, fa - rò gio - car, e cen - to
have my way, This all must learn, this all must learn, a thousand

W arii Angeliny „*Nacqui all'affanno*” z opery „*Kopciuszek*” (zob. przykład 6.1.3-4) pewne fragmenty charakteryzują się szybkim przebiegiem gamowym o dużym ambitusie obejmującym czasem aż trzy rejestry – wysoki, średni i niski. Interwał między pierwszym a ostatnim dźwiękiem może wynosić nawet szesnaście stopni. Wymaga to od śpiewaczki nie tylko odpowiedniej skali głosu, ale także jednolitej barwy w całym zakresie. Konieczne jest płynne, swobodne i okrągłe brzmienie, które pozwala na wykonanie linii melodycznej bez jakichkolwiek przerw czy nierówności.

Przykład 6.1.3-4: *La Cenerentola*, ‘*Nacqui all'affanno...Non più mesta*’, Act II²²⁴

187
CEN. CIN. - po, un so gno, un gio - co, ah fu un
- light my joy has ris - en, like the
CLO. po - co, ces - sa al - fin di so - spi - rar, sì, tut - to
turn - ing, love and kind - ness can't go wrong, yes, long the
TIS. po - co, ces - sa al - fin di so - spi - rar, sì, tut - to
turn - ing, love and kind - ness can't go wrong, yes, long the
DAN. po - co, ces - sa al - fin di so - spi - rar, sì, tut - to
turn - ing, love and kind - ness can't go wrong, yes, long the
MAG. po - co, ces - sa al - fin di so - spi - rar, sì, tut - to
turn - ing, love and kind - ness can't go wrong, yes, long the

Podsumowując, koloratura mezzosopranowa i kontraltowa w operach Rossiniego wykazuje następujące cechy:

Opera seria:

²²³ Henry Edward Krehbiel (1854–1923), Natalia Macfarren (1826–1916), *Il barbiere di Siviglia*, New York: G. Schirmer, 1900. Plate 15327, s. 76-79

²²⁴ Alberto Zedda, *La Cenerentola in two acts* by Rossini, Gioacchino, Reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score published by the Fondazione Rossini of Pesaro edited by Alberto Zedda, Copyright: 2001 CASA RICORDI S.r.l.-Milano, publishing: Ricordi, 1998, s. 622-634

- styl melodyczny: długie frazy belcanta z bogatą ornamentyką.
- technika koloraturowa: dominacja pasaży arpeggiowych, mordentów i skal szybkich.
- ekspresja dramatyczna: dynamiczne kontrasty, kształtowanie barwy i rozwój melodyczny.

Opera buffa:

- styl melodyczny: krótkie, elastyczne frazy z elementami rytmicznymi.
- technika koloraturowa: szybkie skale, ozdobne przednutki, dynamika artykulacyjna.

ekspresja dramatyczna: wykorzystanie różnorodności barwowej i kontrastów rytmicznych.

Postacie kontraltowe w operach seria są bardziej dostojne i wymagają nie tylko technicznej biegłości, ale i głębokiej interpretacji dramatycznej. Natomiast mezzosoprany w operach komicznych są lżejsze, bardziej dowcipne i wymagają niezwyklej zręczności wokalne.

6.2 Cechy charakterystyczne dla mezzosopranu Rossiniego w oparciu o techniki śpiewu

6.2.1 Wspólne cechy mezzosopranów Rossiniego w operze seria i opera buffa

Na podstawie analizy muzycznej i technicznej pięciu mezzosopranowych ról w operach seria i opera buffa Rossiniego można wyróżnić kluczowe elementy techniki wokalne, jakości brzmienia oraz ekspresji dramatycznej w partiach mezzosopranowych.

i. Centralne znaczenie techniki koloraturowej

Mezzosopran, po systematycznym i fachowym szkoleniu, powinien zachować piękne, pełne i aksamitne brzmienie w średnim oraz niskim rejestrze, a jednocześnie w sposób wirtuozowski operować górnym rejestrze oraz wykonywać skomplikowane skoki interwałowe i różne typy ozdobników. Chociaż mezzosopran może posiadać imponującą skalę i biegłość w rejestrze górnym, jego naturalnym i najwygodniejszym obszarem emisji pozostaje rejestr średni i niski. W tym kontekście technika koloraturowa odgrywa kluczową rolę w interpretacji partii mezzosopranowej w operach Rossiniego.

W jego operach styl wokalny mezzosopranu charakteryzuje się wysokim stopniem skomplikowania koloratury. Rossini nadawał partiom mezzosopranowym bogate linie melodyczne oraz wymagał od wykonawcy niezwyklej zręczności w realizacji pasaży, arpeggiów, skoków interwałowych oraz ozdobników, takich jak mordenty, tryle i grupetto. Techniki te pojawiają się w różnym stopniu zarówno w operach seria, jak i buffa. Wymagają

one od mezzosopranu nie tylko płynnych linii wokalnych i lirycznego brzmienia, ale także zdolności do wyrażania dramatycznych napięć oraz precyzyjnej intonacji w szybkim przebiegu dźwięków.

ii. Rozpiętość skali i jednolitość rejestrów

Przeciętna skala mezzosopranu wynosi od g do b², a w niektórych przypadkach może się rozszerzać od f do c³. W szczególności mezzosopran koloraturowy łączy pełny i zaokrąglony rejestr niski z lekkim i elastycznym rejestrem wysokim. Natomiast mezzosopran liryczny wyróżnia się bardziej płynnym i aksamitnym brzmieniem, nierzadko zabarwionym melancholią, co nadaje temu głosowi szczególne znaczenie dramatyczne. W operach seria mezzosoprany Rossiniego łączą cechy obu tych typów, jednak zazwyczaj ich skala mieści się w przedziale od g do g², czyli nieco niżej niż w operach buffa.

Wraz ze wzrostem liczby mezzosopranowych ról w operach buffa, wymagania techniczne związane z zakresem skali wzrosły. Partie te często obejmują rejestr przekraczający dwie oktawy (od g do b²) oraz wymagają płynnych przejść między rejestrem piersiowym a głowowym. W szczególności, kulminacje arii w formie crescendo rossiniowskiego często kończą się długimi dźwiękami w górnym rejestrze, co stanowi duże wyzwanie i służy jednocześnie demonstracji techniki oraz rozpiętości skali.

iii. Dramatyczność

Arie Rossiniego mają rozbudowaną dramaturgię, a każda z nich w pełni odzwierciedla wewnętrzny świat emocjonalny bohatera. Bohaterowie tacy jak Tancredi czy Arsace pragną spotkania z ukochaną osobą, a jednocześnie muszą przezwyciężyć osobiste pragnienia na rzecz honoru i obowiązku. Ich determinacja w walce o sprawiedliwość nawet za cenę życia, kreuje wizerunek tragicznych bohaterów heroicznych. W tych operach intensywność emocjonalna jest silniejsza niż w przypadku mezzosopranowych partii w operach komicznych.

Z kolei w operach buffa mezzosopranowe bohaterki, takie jak Isabela, sprytna i oddana miłości, przebiegła i figlarna Rozyna czy łagodna i nieugięta Angelina, mają szczęśliwsze zakończenia. Ich niezłomna wierność miłości odzwierciedla się w ich determinacji i działaniu. Rossini w swoich melodiach umiejętnie ukazuje eksplozje ich uczuć, nadając im siłę dramatyczną. Jak głosi teoria teatru: „Dramat nie polega na ukazaniu samego wydarzenia, ale na jego wpływie na ludzka duszę.”

iv. Wspólne wymagania dotyczące przygotowania technicznego

- kontrola oddechu

Długie frazy wymagają podparcia przeponowego, aby uniknąć przerwania linii muzycznej w wyniku niekontrolowanego oddechu. Przykładem zastosowania techniki „kradzieży oddechu” jest aria Rozyny „*Una voce poco fa*”, w której szybkie szesnastkowe przebiegi (np. „*Io sono docile*”) wymagają błyskawicznego oddechu między sylabami tekstu (np. między „*docile*” a „*son*”). W tym celu przepona powinna pozostać częściowo napięta, aby zapobiec całkowitemu rozluźnieniu i utracie kontroli nad przepływem powietrza. Czas na pobranie oddechu nie powinien przekraczać 0,3 sekundy, aby utrzymać ciągłość frazy.

Ponadto, podczas wykonywania crescendo, jak w arii Izabeli „*Cruda sorte! Amor tiranno!*”, konieczne jest stopniowe zwiększanie oporu przepony (zamiast jedynie zwiększania przepływu powietrza), co pozwala na stopniowe domykanie fałd głosowych. Dzięki temu barwa dźwięku przechodzi od łagodnej do bardziej świetlistej, bez nagłego skoku głośności, który mógłby zaburzyć linię muzyczną.

- Płynność przejścia między rejestrami

Technika mieszania rejestrów jest kluczowa dla zrównoważenia rejestru piersiowego i głowowego, zwłaszcza podczas przekraczania punktów przejściowych (np. e^1-f^1 , e^2-f^2), aby zachować jednorodność barwy.

Przykładem może być aria Angeliny „*Nacqui all'affanno*”, w której występują skoki interwałowe od niskiego g do wysokiego b^2 . Aby uniknąć wyraźnego podziału między rejestrami, śpiewaczka powinna „przygotować” rezonans głowowy już na niskim dźwięku g, lekko unosząc podniebienie miękkie i obniżając krtań. Pozwala to na płynniejsze przejście do jasnej barwy dźwięku b^2 .

Kształtowanie barwy dźwięku wymaga także modyfikacji samogłosek. W arii Arsace „*Ah! quel giorno ognor rammento*” w wysokim rejestrze samogłoski powinny być odpowiednio korygowane – np. otwarta samogłoska /a/ w słowie „*patria*” powinna być lekko przesunięta w kierunku /ɔ/, co skraca długość jamy gardłowej i zapobiega zbyt jaskrawej, nieprzyjemnej barwie dźwięku.

- Tradycja improwizacyjna w ornamentyce

Zgodnie z praktyką epoki Rossiniego, śpiewaczka powinna posiadać umiejętność indywidualnego zdobienia linii wokalne, zwłaszcza w kadencjach, które wymagają improwizacyjnego opracowania.

Kolejnym kluczowym elementem jest umiejętność precyzyjnego wykonania trylu (trill). W arii Angeliny „*Nacqui all'affanno*” tryl na sylabie „*Come*” powinien być wykonywany zgodnie z zasadą „rozpoczęcia od dolnej nuty” (czyli naprzemiennie $e^2 - \#f^2$), przy częstotliwości 8–10 wibracji na sekundę i równomiernej amplitudzie. Ważne jest, aby górna nuta ($\#f^2$) nie była głośniejsza od dolnej, co mogłoby zaburzyć równowagę dźwiękową.

Równie powszechnym elementem jest gruppetto, czyli ozdobnik wykonany w tempie frazy. W finałowej kadencji Rozyny w „*Il barbiere di Siviglia*” gruppetto w schodzącej skali (np. C-B-C-A) powinno być precyzyjnie osadzone rytmicznie: dźwięki zdobiące zajmują $\frac{1}{4}$ wartości nuty głównej, a akcent zawsze pozostaje na mocnej części taktu (głównej nucie C), co zapewnia klarowną strukturę melodyczną.

- Integracja języka i muzyki

Wykonanie koloratury w języku włoskim wymaga nie tylko biegłości technicznej, ale i dbałości o dykcję, aby uniknąć sytuacji, w której efektowne ozdobniki zaciemniają narrację tekstu. Istnieją dwa kluczowe aspekty, które należy wziąć pod uwagę:

- Ekspresyjna artykulacja podwójnych spółgłosek (*Doppie consonanti*)

W arii Izabeli „*Pensa alla patria*” podwójna spółgłoska w słowie „*alla*” wymaga wydłużenia czasu zatrzymania przed wybuchem (przy jednoczesnym utrzymaniu wibracji fałd głosowych), co nadaje spółgłosce efekt napięcia i potęguje dramatyzm charakteru postaci.

- Zależność rytmu od akcentu sylabicznego w recytatywie

W szybkim recytatywie, jak w dialogu Rozyny i Bartola, sylaby nieakcentowane (np. „*che*”, „*di*”) powinny być kompresowane do krótkich szesnastkowych wartości, natomiast sylaby akcentowane (np. „*voce*”) muszą być odpowiednio wydłużone do ósemek. Taki sposób akcentowania rytmicznego powinien być precyzyjnie zsynchronizowany z pizzicato orkiestry, co gwarantuje klarowność artykulacyjną i precyzyjne osadzenie tekstu w muzyce.

6.2.2 Rozwój i ewolucja roli mezzosopranu w operach Rossiniego

Rola mezzosopranu w operach Rossiniego przeszła znaczną ewolucję w jego karierze kompozytorskiej. Styl linii melodycznych, wymagania techniczne oraz funkcje dramaturgiczne zmieniały się w różnych okresach twórczości, ukazując wyraźne cechy charakterystyczne w każdym etapie. Poniżej przedstawiam analizę porównawczą tego rozwoju, uwzględniając okresy wczesny, średni i późny:

i. Wczesne opery (1810- początek lat 20. XIX w.): Wspaniałe koloratury i komediowa żywiołowość

Charakterystyka linii melodycznych w tym okresie jest głównie dekoracyjna, z dużym naciskiem na szybkie skale, skoki interwałowe oraz skomplikowane koloratury. W operze *Cyrulik sewilski* (1816), aria Rosiny „*Una voce poco fa*” jest tego doskonałym przykładem, ukazującym techniczne mistrzostwo wokalne. W tym czasie rytmika jest dynamiczna i żywa, współgrająca z lekką fabułą komiczną, a melodyjność często zawiera elementy rytmu tanecznego, podkreślając dowcip i spryt postaci. Zakres wokalny arii jest umiarkowany, koncentrujący się głównie na średnich i wysokich rejestrach (np. od g do a²), z naciskiem na elastyczność, a nie na dramatyczne napięcie.

Funkcja roli mezzosopranu w tym okresie polega głównie na odgrywaniu postaci komicznych lub „przebieraniu się” za postacie męskie, z zastosowaniem koloratury do ukazania ich żywiołowości i bystrości. Struktura muzyczna często opiera się na ariach podzielonych na cavatina i cabaletta, gdzie powtarzanie sekcji wzmacnia wizerunek postaci.

ii. Okres średni i późny (połowa lat 20. XIX w. -1829): Zmiana ku dramatyzmowi i pogłębienie emocji

W tym okresie linie melodyczne stają się bardziej zrównoważone i długie, z naciskiem na liryzm. W późniejszych operach, takich jak *Semiramida* (1823), melodie są bardziej spójne, z mniejszą ilością koloratur, ale za to pełnią one funkcję wyrażenia emocji (np. ozdobniki w „*Ah! quel giorno*” oddają smutek). Harmonia staje się bardziej skomplikowana, a akompaniament orkiestry jest bardziej bogaty, z większym naciskiem na interakcję między melodią a orkiestrą, co podkreśla dramaturgiczne napięcia. W późniejszych operach rozszerza się również zakres wokalny, z częstszym wykorzystaniem dolnych rejestrów (poniżej f) i sporadycznym pojawianiem się wysokich tonów (np. c³), co wymaga większej kontroli technicznej głosu.

Funkcja mezzosopranu przechodzi transformację, postać ta zaczyna odgrywać bardziej dramatyczne role, takie jak księżę Arsace w *Semiramidzie*, gdzie styl muzyczny jest ściśle powiązany z losem postaci. W tym okresie także rośnie liczba duetów i wielogłosowych scen (np. w *Wilhelmie Tellu* mezzosopran bierze udział w większych, wielogłosowych fragmentach), co integruje postać w szerszy kontekst narracyjny.

Podsumowując, podstawowym motorem rozwoju roli mezzosopranu w operach Rossiniego jest stopniowa dojrzałość jego indywidualnego stylu – od początkowego dążenia do popisów wokalnych i technicznych do większego nacisku na spójność dramatyczną.

Mezzosopran staje się pomostem między komedią a tragedią. Ważnym czynnikiem wpływającym na ewolucję była również zmiana popytu na rynku operowym, zwłaszcza w okresie paryskim (po 1824 roku), gdzie pod wpływem francuskiej wielkiej opery, mezzosopran musiał dostosować się do poważniejszych tematów epickich. W tym czasie technika wokalna, pod wpływem różnych szkół wokalnych, osiągnęła wyższy poziom, a wkraczający na scenę wybitni wykonawcy (tak jak *Maria Malibran*) zmuszali Rossiniego do tworzenia coraz bardziej złożonych postaci, które wymagały zarówno zwinności koloraturowej, jak i dramatycznej siły.

Ewolucja mezzosopranu w operach Rossiniego to w istocie przejście od technik ozdobnych do dramatycznego wyrazu. Początkowo koloratura służyła budowaniu komicznego charakteru, a w późniejszych operach długie, liryczne linie melodyczne pogłębiały portret psychologiczny postaci. Ta transformacja nie tylko zdefiniowała wokalny kanon mezzosopranu XIX wieku, ale także zapowiadała dążenie oper romantycznych do większej głębi psychologicznej bohaterów. Dziedzictwo mezzosopranu Rossiniego pozostaje do dziś jednym z kluczowych elementów tradycji *bel canto*.

Zakończenie

Głos koloraturowego kontraltu charakteryzuje się pełnym, okrągłym brzmieniem, bogactwem barwy, lekkością i zmiennością. W przeszłości w chińskim środowisku akademickim panował stereotyp, że technika koloraturowa jest zarezerwowana głównie dla sopranów. Dominowało przekonanie, że w śpiewie altowym i mezzosopranowym należy dążyć do szerokiej skali w średnim rejestrze, potężnej emisji i głębokiego, donośnego brzmienia, co prowadziło do ignorowania elastyczności i zwrotności głosu. W efekcie kategoria koloraturowego kontraltu i mezzosopranu była przez długi czas niedoceniana.

Aby lepiej uświadomić chińskiemu środowisku akademickiemu rolę mezzosopranu i kontraltu, konieczne jest dążenie do uniwersalnego stylu wykonawczego i wszechstronnej ekspresji artystycznej. Najbardziej reprezentatywnymi dziełami do studiowania koloraturowego mezzosopranu są opery Rossiniego – pełne przepychu, płynności, wielkości i blasku, a jednocześnie nasycone pasją. Ich styl wykonawczy może być zarówno porywający i podniosły, jak i przepełniony smutkiem, bądź też dowcipny i pełen ognia. Wykonywanie tych utworów wymaga nie tylko solidnej i długiej kontroli oddechu oraz klarownej artykulacji, ale także głębokiego zrozumienia ich treści i emocji. Dla śpiewaka to zarówno wyzwanie, jak i okazja do doskonalenia warsztatu.

Analiza stylu wykonawczego partii mezzosopranowych i kontraltowych w pięciu operach Rossiniego pozwala na dokładniejsze określenie kategorii koloraturowego kontraltu oraz mezzosopranu. Przeprowadzenie technicznej analizy arii i ich muzycznej struktury umożliwia lepsze zrozumienie tej specyficznej kategorii głosowej. Arie Rossiniego charakteryzują się piękną linią melodyczną, głębokim ładunkiem emocjonalnym, płynnością i zwartą budową. Kompozytor stosował niezwykle oryginalne rozwiązania harmoniczne i strukturalne, dążąc do przejrzystości formy, poruszających melodii i wyrazistego portretowania postaci scenicznych. W jego operach seria dominuje patos i heroizm, natomiast opery buffa cechują się lekkością, humorem i trafną satyrą. Jego dzieła nigdy nie są monotonne – pulsują życiem, ich muzyka jest niezwykle płynna i bogata w ornamentykę.

Słynny włoski bas Gino Bechi powiedział kiedyś: „To barwa głosu, a nie jego skrajne rejestry, decyduje o przynależności do danego typu wokalnego.” Oznacza to, że kluczowe nie jest to, jak wysokie lub niskie dźwięki jesteśmy w stanie zaśpiewać, ale w jakim rejestrze nasz głos brzmi najlepiej. W sztuce wokalne mezzosopran i kontralt odgrywają niezwykle ważną rolę. Wraz z rozwojem społecznym i ewolucją techniki belcanto rola koloraturowego

mezzosopranu staje się coraz bardziej doceniana. Oczekujemy na kolejne wybitne kompozycje i dążymy do jak najlepszej interpretacji sztuki wokalne poprzez badania i nieustanne doskonalenie umiejętności.

Jako doktorantka w dziedzinie śpiewu klasycznego mam przed sobą długą i wymagającą drogę. Nauka nie zna granic, a zdobycie rzetelnej wiedzy jest podstawowym obowiązkiem każdego badacza. Krzewienie świadomego podejścia do techniki wokalne i naukowego spojrzenia na sztukę śpiewu stanowi mój nieodzowny cel.

Bibliografia

1.[M] Monografia:

- 【1】 Andrea Chegai, *Rossini*, Il Saggiatore, 2022.
- 【2】 Burrows Donald, "*Handel, George Frideric (1685–1759)*". *Oxford Dictionary of National Biography* (online ed.). Oxford University Press, 2007, doi:10.1093/ref:odnb/12192. Retrieved 10 January 2022.
- 【3】 Budden J., "Travesty" in *The New Grove Dictionary of Opera*. Macmillan, London and New York, 1997.
- 【4】 Berton Coffin, *Historical Vocal Pedagogy Classics*, Scarecrow Press, 2002, s.34.
- 【5】 Black John , "*Gaetano Rossi*", in Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. Four, s.52–53. London: Macmillan Publishers, 1998.
- 【6】 Charles Perrault, Antoine Dezallier, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, tome 1, 1697, s. 85-86.
- 【7】 Clifton Ware, *Basics of Vocal Pedagogy: The Foundations and Process of Singing*, McGraw-Hill, 1998.
- 【8】 Catherine Mary Phillimore, *Studies in Italian Literature, Classical and Modern*. S. Low, Marston, Searle & Rivington, 1891, s.162.
- 【9】 Charles Burney, *A General History of Music*. Vol. 4. London: Charles Burney, 1789.
- 【10】 Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, University of California Press, 1989, s.63.
- 【11】 Cagli Bruno, '*Righetti, Geltrude*' in *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie (London), 1992.
- 【12】 Charles Osborne , *The bel canto operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*, Portland, Amadeus Press, 1994, s.30, s.31, s.37, s.113, s.112-114.
- 【13】 D. Ralph Appelman. *The Science of Vocal Pedagogy: Theory and Application*. Indiana University Press, 1986, s.50.

- 【14】 Dayme Meribeth Bunch. *Dynamika śpiewu*. Springer-Verlag/Wien, wydrukowano w Austrii, 2009, s.162
- 【15】 Denise Gallo, *Gioaccino Rossini: A Research and Information Guide*, Taylor&Francis Ltd; Edition 2, 2010, s.xix-xx, s.xxiii, s.81, s.226.
- 【16】 Francesco Lamperti, *L'arte del canto*. Milan: Ricordi, 1883, s.3, s.5-15.
- 【17】 Ferris George T, *Great Italian and French Composers*. Dodo Press, 2007, s.11–13.
- 【18】 Forbes Elizabeth, 'Marcolini, Marietta', 'Pisaroni, Benedetta Rosmunda' in *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie (London), 1992.
- 【19】 George J. Buelow, *A History of Baroque Music*, Indiana University Press, 2004, s.39.
- 【20】 Giovanni Battista Lamperti, *Die Technik des Bel Canto*. English translation by Theodore Baker, New York: G. Schimmer, 1905.
- 【21】 Giorgio Appolonia, *Le voci di Rossini*, EDA, Torino, 1992.
- 【22】 Heather Hadlock, *Tancredi and Semiramide*, in Emanuele Senici (ed.), *The Cambridge Companion to Rossini*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, s.152, s.154.
- 【23】 Holman Peter, Thompson Robert "Purcell, Henry(ii)". *Grove Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- 【24】 H.Sutherland Edwards, *The great musicians : Rossini and his School*, Cambridge University Press, 2009, s.1, s.3, s.4, s.25, s.29, s.52.
- 【25】 James Radomski, *Manuel García (1775-1832): Chronicle of the Life of a Bel Canto Tenor at the Dawn of Romanticism*, Oxford University Press, 2000, s.272.
- 【26】 John Burrows, *The Complete Classical Music Guide*. DK. 2012, s.106.
- 【27】 James. L Jackman, *Sabini [Sabino] Nicola*. Grove Music Online, Revised by Francesca Seller (8th ed.), Oxford University Press, 2001.

- 【28】 James Stark, *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, University of Toronto Press, 2003, s. 10, s. 52, s. 71, s. 81, s. 174.
- 【29】 James C. McKinney, *The diagnosis and correction of vocal faults: A manual for teachers of singing and for choir directors*. Waveland Press, 2005.
- 【30】 Julia Davids, Stephen LaTour. *Vocal technique: A guide for conductors, teachers, and singers*. Waveland Press, 2012.
- 【31】 Lanfranchi Ariella, "*CIMAROSA, Domenico*". *Dizionario Biografico degli Italiani (in Italian)*. Vol. 25, 1981.
- 【32】 Leonella Grasso Caprioli, *Singing Rossini*, in Emanuele Senici (ed.) *The Cambridge Companion to Rossini*, Cambridge: Cambridge University Press, 200, s. 192.
- 【33】 "Monteverdi, Claudio". *Lexico UK English Dictionary*. Oxford University Press. Archived from the original on 26 August 2022.
- 【34】 Manuel Garcia, *Hints On Singing* (1894), Kessinger Publishing, September 10, 2010.
- 【35】 Małgorzata Kubala, *Fenomen Szkoły Wokalnej Manuela Garcii Seniora*, UMFC, 2023.
- 【36】 Mala Feiaodi, *Metoda wokalizacji Caruso i naukowe kultywowanie głosu* [M]. Lang Yuxiu tłum. Beijing: Renmin Yinyue Press, 2000, s. 57.
- 【37】 *Mozart Wolfgang Amadeus*, [w:] *Encyklopedia PWN* [online], Wydawnictwo Naukowe PWN, 03.09.2019.
- 【38】 McGinnis Pearl Teadon. *Przewodnik po karierze śpiewaków operowych - Zrozumienie europejskiego systemu Fach*. The Scarecrow Press, INC. 2010, s. 2.
- 【39】 Naomi André, *Voicing Gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*, Indiana University Press, 2006, s. 90.
- 【40】 Netter Frank Henry, przetł. Zhang Weiguang. *Atlas anatomii człowieka Nettera*. Pekin, Ludowe Wydawnictwo Medyczne, 2015, s. 84.

- 【41】 Nicholas Mathew, Walton Benjamin, *The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism*, Cambridge University Press, 2013.
- 【42】 Plácido Domingo, *My First Forty Years*. New York: Knopf, 1983, s. 120.
- 【43】 Qian Yuan, Lin Hua (2003), *Wprowadzenie do opery*, Shanghai Music Publishing House, kwiecień 2003.
- 【44】 Richard Miller, *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique* (New York: Schirmer Books: A Division of Macmillan, Inc., 1986), s. 134-135.
- 【45】 Richard Boldrey, Robert Caldwell; Werner Singer; Joan Wall; Roger Pines. *Singer's Edition (Soubrette): Operatic Arias – Soubrette*, 1992. Caldwell Publishing, s. 93.
- 【46】 Richard Boldrey. *Guide to Operatic Roles and Arias*, 1994. Caldwell Publishing, s. 281, s. 326.
- 【47】 Rutkowska Wanda: Corelli Arcangelo, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 2, Kraków 1984.
- 【48】 Richard Alexander Streatfeild, *The Opera: A Sketch of the Development of Opera. With Full Descriptions of Every Work in the Modern Repertory*, J.C. Nimmo, 1897, s. 41.
- 【49】 Shang Jiexiang. *Historia rozwoju europejskiej muzyki wokalne* [M]. Wydawnictwo Huale, 2003, s. 94, s. 205.
- 【50】 Stephen A. Crist., Derek Stauff "Johann Sebastian Bach". *Oxford Bibliographies: Music*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- 【51】 Stendhal, *Vie de Haydn, Mozart et Métastase*, edited by Giuseppe Carpani, Legare Street Press, 2022.
- 【52】 Schatkin Hettrick Jane, Rice John A., "Salieri, Antonio". *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- 【53】 Shang Jiexiang (2005), *Historia rozwoju europejskiego śpiewu solowego*, Hua Yue Publishing House, maj 2005.
- 【54】 Steve van de Moortele, *Romantic Overture and Music Form from Rossini to Wagner*, Cambridge

University Press, 2017.

【55】 Sadie Stanley, Tyrrell John, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2nd ed.)*. London: Macmillan Publishers, 2001.

【56】 Talbot Michael, Porter William V., Knapp, Raymond L. (24 July 2022). "Antonio Vivaldi | Biography, Compositions & Facts". *Encyclopædia Britannica*. Chicago: Encyclopædia Britannica, Inc. Retrieved 1 October 2022.

【57】 Theodore Baker, *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, (Nicolas Slonimsky, Ed.) New York: G. Schirmer, 1958.

【58】 William Earl Brown. *Vocal Wisdom: Maxims of Giovanni Battista Lamperti*. Edited by Lillian Strongin. New York: Taplinger Publishing Co., 1931.

【59】 William Shakespeare, *The Art of Singing :Based on the Principles of the Old Italian Singing-masters, and Dealing with Breath-control, Production of the Voice and Registers, Together with Exercises, Part. I*, O. Ditson, 1989, s.25.

【60】 Yeadon McGinnis Pearl. *The Opera Singer's Career Guide: Understanding the European Fach System*, 2010. Scarecrow Press, s.10, s.12.

【61】 Zou Benchu, *Nauka śpiewu*, People's Music Publishing House, 2000.

【62】 Zhou Jianping, Shi Guo Xian, *Rossini*, Wydawnictwo Dongfang, 1997, s.68.

2.[J] Artykuły:

【1】 Bao Yanzi, *Rossini's Opera Tancredi* [J]. *Technologia audiowizualna*, 2002, nr 8. s.84-85.

[CHN] Bao Yanzi, *Rossini's Opera Tancredi* [J]. *Audiovisual Technology*, 2002, No. 8. p.84-85.

【2】 Cristina Simionescu, *Gioacchino Rossini - Il barbiere di Siviglia (ROSINA)*. *Opowieści, postacie, komunikacja artystyczna*, *International Journal of Communication Research*, 2018, s. 49.

[RO] Cristina Simionescu, *Gioacchino Rossini- Il barbiere di saviglia (ROSINA)*. *Stories, Persons, Artistic Communication*, *International Journal of Communication Research*, 2018, p.49.

【3】 Ou Nan, *Opera Serio w historii: Semiramida Rossiniego*, *Opera* 2018, nr 8, s.64-67.

[CHN] Ou Nan, *Opera Seria in History: Rossini's Semiramide*, *Opera* Vol.8, 2018, p.64-67.

【4】 Wang Li, *Zmiany w roli mezzosopranu w operach komicznych Rossiniego*, Grand Stage, nr 4, 2013, s.66-67.

[CHN]Wang Li, *The Change of the Role Status of the Mezzo-Soprano in Rossini's Comic Operas*, Big Stage Vol.4,p.66-67.

【5】 Wang Li, *Analiza śpiewu koloraturowego mezzosopranu w operach komicznych Rossiniego*, Grand Stage, nr 1, 2013, s.36-37.

[CHN]Wang Li(2013), *Analysis of the Coloratura Mezzo-soprano Singing in Rossini's Comic Operas*, Big Stage Vol.1,2013,p,36-37 .

【6】 Wang Li, *Analiza obrazu scenicznego mezzosopranu w operach komicznych Rossiniego*, Jiannan Literature <Classics Teaching Garden>, s.173-175.

[CHN]Wang Li, *Analysis of the Stage Image of Mezzo-Soprano in Rossini's Comic Operas*, Jiannan Literature <Classics Teaching Garden>,2012.p,173-175.

【7】 Xin Zhou, *Opera Companion – Mezzosopran i Alty w systemie Fach*, 1994-2022, China Academic Journal Electronic Publishing House, s.71.

[CHN]Xin Zhou,*Opera Companion-Mezzo sopranos and Altos in the Fach system* ,1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House,p.71.

3. [D] Prace Dyplomowe:

【1】 Guo Zixuan (2019), *A Brief Analysis of the Characterization of Mezzo-Soprano in Rossini's Operas*, Xian Conservatory of Music, MA thesis.

Guo Zixuan (2019), *Krótko analiza charakterystyki mezzosopranu w operach Rossiniego*, Konserwatorium Muzyczne w Xi'an, praca magisterska.

【2】 Marvin, R. M.(1986),*Rossini's Otello and Verdi's: a reappraisal of two nineteenth-century operas*, Master thesis, Tufts University

Marvin, R. M. (1986), *Rossini's Otello and Verdi's: a rewizja dwóch oper XIX wieku*, praca magisterska, Uniwersytet Tufts

【3】 Natalie Bisha Krupansky(2018),*An Investigation Into the Bel Canto Style and How Rossini Used Bel Canto Techniques While Having a Major Impact on Mezzo-soprano Roles*,PhD.Murray State University,Posters-at-the-Capitol,p.6.

[US]Natalie Bisha Krupansky (2018), *Badanie stylu Bel Canto i tego, jak Rossini wykorzystywał techniki Bel Canto*, wywierając jednocześnie duży wpływ na rolę mezzosopranowe, PhD.Uniwersytet Stanowy Murraya, Plakaty w Kapitolu, s.6.

【4】 Piper Pack-Smith(2018), *Rediscovering the Unique Role of the Contralto in the Operas of Gioachino Rossini*,The University of Arizona,p.10,p.12.

[US]Piper Pack-Smith(2018), *Ponowne odkrycie wyjątkowej roli kontraltu w operach Gioacchino Rossiniego*, Uniwersytet Arizony, s.10,s.12.

【5】 Sun Shuang (2012),*Study on the Coloratura Technique of Mezzo Soprano*,Jilin College of Arts

Sun Shuang (2012), *Badania nad technikami koloraturowymi mezzosopranu*, Jilin College of the Arts

【6】 Scott Leslie Balthazar(1985),*Evolving Conventions in Italian Serious Opera: Scene Structure in the Works of Rossini, Bellini, Donizetti, and Verdi*, 1810-1850,PhD.University of Pennsylvania

Scott Leslie Balthazar (1985), *Ewoluuące konwencje we włoskiej operze poważnej: struktura sceny w dziełach Rossiniego, Belliniego, Donizettiego i Verdiego*, 1810-1850, PhD. Uniwersytet Pensylwanii

【7】 Sylvan, A. K. (1986). *Trousers Roles: The Development of the Male Operatic Role Sung by the Female Voice*,PhD.University of Arizona

Sylvan, A. K. (1986). *Role spodniowe: Rozwój męskiej roli operowej śpiewanej głosem żeńskim*, PhD.Uniwersytet Arizony

【8】 Wang Li(2009),*The Mezzo-soprano of Rossini's Opera buffa Take three Opera buffas of Rossini for Example*,Henan University

Wang Li (2009), *Mezzosopran w operach Rossiniego: na przykładzie trzech oper komicznych Rossiniego*, Uniwersytet Henan

【9】 Wang Yutong (2022), *Analysis of Coloratura Mezzo-Soprano Singing in Rossini's Operas*,Hebei University of Economics and Business, MA thesis.

Wang Yutong (2022), *Analiza śpiewu koloraturowego mezzosopranowego w operach Rossiniego*, Uniwersytet Ekonomii i Biznesu w Hebei, praca magisterska.

【10】 Xu Yang (2008), *On singing style of three of Rossini's Coloratura Mezzo-soprano arias*,North-east Normal University

Xu Yang (2008), *Studium stylu śpiewania trzech arii mezzosopranowych koloraturowych Rossiniego*,Uniwersytet Północno-Wschodni Normalny

4.Materialy nutowe:

【1】 [IT]Rossini Gioacchino, *Rossini Gorgheggi e Solfeggi: per rendere la voce agile e imparare il bel canto*,Leipzig.C.F.Leede,1742,s.2,s.4,s.5.

【2】 [IT]Rossini Gioacchino,*18 Gorgheggi e 4 Solfeggi:per rendere la voce flessibile*, Ricordi; Ristampa edizione,1990

【3】 [IT]Rossini Gioacchino,*12 nuovi vacalizzi per Mezzo-soprano o Barytono*,Berlin: Schlesinger, n.d,1911,s.10,s.16,s.22.

【4】 [DE] G. F. Handel(1826–1901),*Rinaldo*, Georg Friedrich Händels Werke. Band 58a Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1894. Plate H.W. 58a,s.80.

【5】 [US]Giovanni Battista Lamperti, *Twelve Solfeggi for Soprano, or Tenor - Book Two (Schirmer's Library of Musical Classics, Vol. 557)* ,G. Schirmer, January 1, 1899.

【6】 [US]Paulina Viardot, *An Hour of Study, Vol 1: Exercises for the Voice (Kalmus Edition, Vol 1)* ,Alfred Music, March 1, 1985,s.1-2.

【7】 [US]Abt Franz, *Abt:Practical Singing Tutor for All Voices*,New York: G. Schirmer, 1892,s.1-2.

【8】 [IT] *Tancredi : melodramma eroico in two acts* by Rossini, Gioacchino, Reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score published by the Fondazione Rossini of Pesaro edited by Philip Gossett,Copyright:1991 CASA RICORDI S.r.l.-Milano,publishing:Ricordi,1991, s.VII-XI,s.72-80,s.353-356,s.448-452,s.455-461.

【9】 [IT] P.Gossett, Alberto Zedda,*Semiramide : melodramma eroico in two acts* by Rossini, Gioacchino, Reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score published by the Fondazione Rossini of Pesaro edited by Philip Gossett,Copyright:2001 CASA RICORDI S.r.l.- Milano,publishing:Ricordi,2014, s.VII-IX,s.227-237,s.468-471,s.477-479,s.483,s.492-495.

【10】 [IT]Alberto Zedda, *Il barbiere di sivilgia in two acts* by Rossini, Gioacchino, Reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score published by the Fondazione Rossini of Pesaro edited by Alberto Zedda,Copyright:2001 CASA RICORDI S.r.l.- Milano,publishing:Ricordi,2009,s.VI-X.

【11】 [IT]Henry Edward Krehbiel (1854–1923) ,Natalia Macfarren (1826–1916),*Il barbiere di siviglia*, New York: G. Schirmer, 1900. Plate 15327,s.75-79.

【12】 [IT]Alberto Zedda, *La cenerentola in two acts* by Rossini, Gioacchino, Reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score published by the Fondazione Rossini of Pesaro edited by Alberto Zedda,Copyright:2001 CASA RICORDI S.r.l.-Milano,publishing:Ricordi,1998,s.VII-XI,s.606-609,s.619-634.

【13】 [IT]Azio Corgi, *L'italiana in Algeri in two acts* by Rossini, Gioacchino, Reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score published by the Fondazione Rossini of Pesaro edited by Azio Corgi,Copyright:2001 CASA RICORDI S.r.l.-Milano,publishing:Ricordi,1981,s.VII-X,s.74-80.

5. Netografia:

【1】 Część motoryczna narządu głosowego.20 września, 2006

<https://easyvoice.pl/czesc-motoryczna-narzadu-glosowego/>

【2】 Laura Viceconte,*Ultimi “peccati” del Cigno di Pesaro*,centro studi di psicologia el etteratura fondato da aldo carotenuto,2010

<https://centrostudipsicologiaeletteratura.org/2013/12/vol-11-peccati/>

【3】 Nina Scott-Stoddart . *The Fach system of vocal classification*. Halifax Opera Festival.

<https://halifaxsummeroperafestival.com/opera-resources/the-fach-system-of-vocal-classification/>

【4】 Per favore, vedi la lista degl'interpreti su Corago (università di Bologna)

<http://corago.unibo.it/evento/ZINS005235> (consultato il 2 novembre 2017)

【5】 “*Staging the Orient: Visions of the East at La Scala and The Metropolitan Opera.*” ,DaheshMuseum,2004.

<http://www.daheshmuseum.org/history/pdf/StagingtheOrientRelease.pdf>

【6】 *Understanding Vocal Range, Vocal Registers, and Voice Type: A Glossary of Vocal Terms*,SingWise.18 April 2020

<https://www.singwise.com/articles/understanding-vocal-range-vocal-registers-and-voice-type-a-glossary-of-vocal-terms>

DZIEŁO ARTYSTYCZNE W FORMIE ZAPISU ELEKTRONICZNEGO

Ziyi Wang - mezzosopran

Milena Lange - sopran (duet z opery *Semiramide*)

Paweł Sommer - fortepian

Gioacchino Rossini - *Semiramide*

1. Duet Semiramide i Arsace: „Serbami ognor si findo il cor” , Akt I (11’38’’)
2. Aria Arsace: „In si barbara” , Akt II (8’15’’)

Gioacchino Rossini - *La Cenerentola*

3. Aria Angeliny: „Nacqui all'affanno... Non più mesta” , Akt II (7’31’’)

Gioacchino Rossini - *L’italiana in Algeri*

4. Aria Isabelli: „Cruda sorte, amor tiranno!” , Akt I (4’53’’)

Gioacchino Rossini - *Il barbiere di Siviglia*

5. Aria Rosiny: „Una voce poco fa” , Akt I (5’59’’)

Gioacchino Rossini - *Tancredi*

6. Aria Tancredi: „O patria... Di tanti palpiti” , Akt I (7’00’’)
7. Aria Tancredi : „Dove son io... perché turba la calma” , Akt II (11’51’’)

Nagranie zrealizowane w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego
w Warszawie w dniu 25 czerwca 2024 roku
realizator nagrania - Emilian Rymarowicz