**UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA**

Dziedzina sztuk muzycznych, dyscyplina: wokalistyka

**Jun Han Liu**

# Ewolucja, charakterystyka i analiza muzyczna głównych postaci kobiecych w operach komicznych Donizettiego — na przykładzie ról sopranowych w operach „Rita”, „L'elisir d‘amore” i „Don Pasquale”

**Praca doktorska**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Ewy Iżykowskiej-Lipińskiej

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. „Ewolucja, charakterystyka i analiza muzyczna głównych postaci kobiecych w operach komicznych Donizettiego — na przykładzie ról sopranowych w operach „Rita", „L'elisir D'amore" i „Don Pasquale" została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki. Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data …….. Podpis autora pracy …….

## Spis treści

Spis utworów na płycie CD……5

Streszczenie..... 6

Summary ..... 8

Wstęp..... 10

Rozdział I Droga Donizettiego do opery komicznej..... 12

1. Kariera artystyczna Donizettiego ..... 12

1.1 Studia muzyczne w Bergamo..... 12

1.2 Wpływ kultury neapolitańskiej na twórczość Donizettiego..... 16

1.3 Przeprowadzka do Paryża i twórczość francuskojęzyczna ..... 18

2. Krótkie wprowadzenie do genezy i rozwoju opery komicznej ..... 22

2.1 Geneza opery komicznej ..... 22

2.2 Historyczny spór o operę komiczną ..... 26

3. Styl opery komicznej Donizettiego ..... 30

3.1 Wczesny styl twórczy pod wpływem Rossiniego ..... 30

3.2 Znalezienie własnego, unikalnego stylu..... 34

Rozdział II Trzy bohaterki komedii romantycznej ..... 39

1. Geneza powstania i porządek chronologiczny trzech wybranych oper ..... 39

1.1 Proces tworzenia opery “L'elisir d’amore” ..... 39

1.2 Proces tworzenia opery „La Rita..... 43

1.3 Proces tworzenia opery „Don Pasquale..... 51

2. Analiza związku między postaciami w fabule oraz przemian emocjonalnych bohaterów w każdym akcie..... 54

2.1 Piękna, życzliwa gospodyni na farmie. Charakter i wizerunek Adiny ..... 57

2.2 Dumna i władcza właścicielka gospody. Charakter i wizerunek Rity ..... 59

2.3 Zaradna i zmienna młoda wdowa. Charakter i wizerunek Noriny..... 61

3. Analiza muzyczna wybranych arii i duetów ..... 67

3.1 Aria Rity..... 68

3.2 Duet Rity i Beppe..... 74

3.3 Aria Adiny..... 78

3.4 Duet Adiny z Nemorino ..... 83

3.5 Aria Noriny ..... 88

3.6 Duet Noriny i Malatesty..... 92

Rozdział III Proces kształtowania odbiorcy i wykonawcy w kontekście rozwoju opery jako gatunku ..... 97

1. Jak na przełomie wieków sopranistki wcielały się w swoje role..... 98

2. Analiza wymowy i dykcji z perspektywy poezji ..... 100

2.1 Włoskie sylaby w La Sillaba..... 100

2.2 Rytmiczny akcent w języku ..... 102
3. Jak w przemyślany sposób kształcić głosy poprzez dobór odpowiedniego repertuaru ..... 109
3.1 Śpiew jako sztuka prowadzenia oddechu..... 110
3.2 Zastosowanie odpowiednich technik wokalnych do treningu głosowego ..... .112
3.3 Rola właściwego wyboru partii operowej oraz zastosowanej metody technicznej ..... .113
3.4 Połączenie umiejętności wokalnych i właściwej interpretacji roli..... 114
Podsumowanie ..... 117
Bibliografia..... 119
Czasopisma …… 120
Opracowania ……. 122
Netografia ……. 123
Anks nutowy …… oddzielny plik

**Dzieło przedstawione w formie nagrania na płycie CD**
**utwory Gaetano Donizzettego**

**Opera Rita**

**1: È lindo e civettin.Van la casa e l'albergo**
Recytatyw i aria Rity z I aktu opery
Liu Junhan – sopran

**2: È dessa quale orror. Ah tu sei qua**
Recytatyw i duet Rity i Peppe z I aktu opery
Liu Junhan – sopran, Liu Jiarui – tenor

**Opera L'elisir d'amore**

**3: Benedette queste..della crudele**
Recytatyw i aria Adiny z I aktu opery
Liu Junhan – sopran

**4: Prendi per me sei libero**
Aria Adiny z II aktu opery
Liu Junhan – sopran

**5: Or, or si spiega, addio**
Duet Adiny i Nemorina z II aktu opery
Liu Junhan – sopran, Zhou Quan – tenor

**Opera Don Pasquale**

**6: Quel guardo il cavaliere**
Aria Noriny z I aktu opery
Liu Junhan – sopran

**7: E il dottor non si vede..pronta io son**
Duet Adiny i Malatesty z I aktu opery
Liu Junhan – sopran, Ma Shuyang – baryton

Krzysztof Trzaskowski – fortepian

Nagranie zostało dokonane w dniu 28 marca 2024 roku
w Studiu S1 Polskiego Radia

Reżyser dźwięku – Paweł Rymuza

## Streszczenie

Opera komiczna stopniowo zyskiwała popularność w XIX-wiecznej Europie. W epoce ogarniętej falą romantyzmu, uwaga ludzi stopniowo przesuwała się w dół drabiny społecznej, z rodziny królewskiej na zwykłych ludzi, przy czym kult bohaterów został zamieniony na kult jednostki. Właśnie dlatego w większości operowych dzieł komicznych Donizetti wykorzystał zwykłych ludzi jako bohaterów i kształtował ich w ujęciu ogółu społeczeństwa, co zapewniło popularność i dobry odbiór jego utworów. Jego muzyka jest elastyczna i lekka, linie melodyczne zaś płynne i naturalne, a postacie są wyraziste i wzbudzające sympatię. Do doskonałych przykładów należą m.in.: Adina, z opery „L'elisir d'amore", dumna i pewna siebie gospodyni, która zakochuje się w uczciwym i życzliwym chłopcu ze wsi – Nemorino; bystra Norina z „Don Pasquale", która posuwa się do drobnego oszustwa tytułowego bohatera, by wreszcie osiągnąć swój cel – połączenie z ukochanym Ernesto; a także Rita z opery o tym samym tytule, która, mimo że jest żoną Beppe, dla którego jest tyraniczna i brutalna, spotkawszy swego byłego męża Gasparo zdaje sobie sprawę czego pragnie od życia.

Dzięki tym humorystycznym historiom oraz naprzemiennie rozbawiającym i wzruszającym do łez fabułom, a także tendencji do szczęśliwego zakończenia, każda zwyczajna z pozoru postać może zostać barwnie i pomysłowo przedstawiona, a ich wizerunek w jednej chwili staje się bardziej wyrazisty. Zwykłe postacie stają się niezwykłe. Perfekcyjne wcielenie się w te role zostało głęboko wyryte w pamięci widzów, a wiele ze śpiewanych przez nie arii zyskało ogromną popularność, stając się repertuarem i fragmentami obowiązkowymi do ćwiczeń umiejętności wokalnych. Podczas nauki i treningu wokalnego, autorka miała okazję wykonywać wiele utworów autorstwa Donizettiego. Lekkość, elastyczność i gładkość linii melodycznych charakterystycznych dla jego utworów jest bardzo pomocna w nauce technik wokalnych, zarówno pod względem dynamiki, tempa i stopnia skomplikowania, co dla młodych adeptów sztuki wokalnej jest niezwykle istotne. Autorka ma nadzieję, że w toku swoich badań i studiów uda jej się udoskonalić swoją technikę wokalną i wzbogacić własny dorobek artystyczny, a jednocześnie stworzyć przydatną pomoc dydaktyczną dla przyszłych studentów zgłębiających twórczość G. Donizettiego.

Opierając się na kwerendzie istniejących badań, w połączeniu z własnym doświadczeniem i wiedzą zdobytą w toku studiów, autorka na przykładzie trzech wybranych postaci kobiecych przeanalizuje i omówi ich charakterystykę, relacje między nimi a innymi bohaterami, logikę ich języka oraz cechy charakterystyczne oper Donizettiego. Ponadto,

pokrótce omówi trzy najbardziej reprezentacyjne opery komiczne tego kompozytora z perspektywy epoki, walki klas oraz cech narodowych. Autorka ma nadzieję, iż okaże się to pomocne zarówno w kształceniu jak i praktyce wokalnej, a jednocześnie chciałaby także zachęcić większe grono odbiorców do zainteresowania się i zgłębienia oper Donizettiego. Co więcej, pragnie pozostawić po sobie materiał referencyjny dla przyszłych badaczy wykonawców.

*Słowa kluczowe: G.Donizetti, opera komiczna, opera buffa, postaci kobiece, postaci*

## Summary

The comic opera - opera buffa - gradually gained popularity in 19th-century Europe. In an era gripped by a wave of Romanticism, people's attention gradually shifted down the social ladder, from royalty to ordinary people, with hero worship being replaced by the worship of the individual. This is why Donizetti used ordinary people as characters in most of his comic operas and shaped them in terms of the general public, which ensured his works' popularity and good reception. His music is flexible and light, while his melodic lines are smooth and natural, and the characters of his operas are expressive and evoke a sense of amiability. Excellent examples include: Adina, from the opera "L'elisir d'amore," a proud and self-confident lady who falls in love with the honest and kind-hearted village boy Nemorino; the clever Norina from "Don Pasquale," who goes so far as to play a petty trick on the title character to finally achieve her goal of reuniting with her beloved Ernesto; as well as Rita from the opera of the same title, who, despite being the wife of Beppe, for whom she is tyrannical and brutal, having met her ex- husband Gasparo, she realizes what she wants from life.

Thanks to these humorous stories and interchangeably amusing and tear-jerking plots, as well as the tendency of these operas to have a happy ending, any seemingly ordinary character can be colourfully and imaginatively portrayed, and their image becomes more vivid in an instant. Ordinary characters become extraordinary. The perfect performance of these roles has been deeply engraved in the memory of the audience, and many of the arias sung by the artists have become immensely popular, becoming repertoire and must-have passages for practicing vocal skills. During her study and vocal training, the Author had the opportunity to perform many works by Donizetti. The lightness, flexibility and smoothness of the melodic lines that characterize his works are very helpful in learning vocal techniques, both in terms of dynamics, tempo and complexity, which is extremely important for young vocal students. The Author hopes that in the course of her research and study she will be able to improve her vocal technique and enrich her own artistic achievements, while creating a useful teaching aid for future students exploring the works of G. Donizetti.

Based on a query of existing studies, combined with her own experience and knowledge gained in the course of her studies, the Author, using the example of three selected female characters, will analyse and discuss their characteristics, the relationship between them and other characters, the logic of their language and the characteristics of Donizetti's operas. In addition, she will briefly discuss three of this composer's most

representative comic operas from the perspective of the era, class struggle and national characteristics. The Author hopes that this will prove helpful in both vocal training and practice, while she would also like to encourage a larger audience to take an interest in and explore Donizetti's operas. Moreover, she wishes to leave behind reference material for future researchers and performers.

*Keywords: G.Donizetti, comic opera, opera buffa, female characters, characters*

## Wstęp

Niniejsza praca stanowi opis dzieła artystycznego przygotowanego przez autorkę w ramach przewodu doktorskiego na stopień doktora sztuki w dyscyplinie sztuki muzyczne. Praca składa się z recitalu arii operowych oraz duetów Gaetano Donizettiego, zarejestrowanych na płycie CD w wersji z akompaniamentem fortepianowym oraz opisu dzieła. Nagranie obejmuje wybrane arie z oper Rita, Don Pasquale oraz Napój miłosny, a realizacja recitalu była wynikiem wieloetapowego procesu artystycznego, obejmującego zarówno studia stylistyczne, jak i pogłębioną refleksję interpretacyjną. Dobór repertuaru oraz forma jego prezentacji zostały świadomie podporządkowane założeniom artystycznym autorki oraz wymaganiom stawianym dziełu doktorskiemu w obszarze sztuk wykonawczych. Inspiracją do podjęcia tematu pracy stała się wieloletnia fascynacja twórczością Donizettiego, w szczególności sposobem kreowania przez kompozytora postaci kobiecych. Donizetti, jako jeden z najwybitniejszych przedstawicieli bel canto, stworzył bohaterki łączące bogatą paletę emocjonalną z głębią wyrazu dramatycznego. Synteza tych wartości, a więc kantylenowej kultury dźwięku stylu belcanto z intensywną dramaturgią sceniczną stała się dla autorki motywacją do podjęcia własnych poszukiwań artystycznych i interpretacyjnych w postaciach z oper Donizettiego. Przedstawiony zakres badania dotyczący omawianych trzech oper G. Donizettiego ze szczególnym uwzględnieniem opery La Rita, nie znajduje dokładnych opracowań porównawczych w literaturze przedmiotu. W twórczości Donizettiego linia melodyczna nie stanowi autonomicznego popisu technicznego, lecz jest nośnikiem treści psychologicznej postaci. Koloratura, dynamika, agogika i artykulacja służą budowaniu napięcia dramatycznego oraz ukazywaniu wewnętrznych przemian bohaterki. Jednocześnie praca nad elementami techniki koloraturowej, będącej podstawą wykonania omawianych partii operowych, stała się kluczowym etapem studium wykonawczego prowadzącego do realizacji dzieła. W odniesieniu do podjętego zagadnienia autorka stawia następującą tezę: Role sopranowe w operach konicznych Gaetana Donizettiego – Rita, L'elisir d'amore, Don Pasquale – dokumentują ewolucję muzyczno-dramatycznego modelu bohaterki komediowej. Zasadnicze pytanie badawcze brzmi: W jaki sposób ewolucja muzyczno-dramaturgiczna sopranowych bohaterek w operach Rita, L'elisir d'amore i Don Pasquale realizuje się w interpretacji wokalno-aktorskiej? Główną część pracy pisemnej, będącej opisem dzieła stanowi przedstawienie inspiracji artystycznych, jakie autorka odnalazła w trzech postaciach kobiecych: Ricie z opery Rita, Norinie z opery Don Pasquale oraz Adinie z opery L'elisir d'amore. Każda z tych bohaterek reprezentuje

odmienny typ osobowości scenicznej, a zarazem wpisuje się w charakterystyczny dla Donizettiego sposób budowania dramaturgii muzycznej.

Choć recital obejmował szerszy repertuar, analiza koncentruje się na wymienionych powyżej trzech postaciach, które – ze względu na swoją dramaturgiczną wagę i intensywność wyrazu, wyznaczały główną linię interpretacyjną programu. Pozostałe utwory są elementami uzupełniającymi, pogłębiającymi podjętą problematykę. W trakcie swojej edukacji artystycznej autorka wielokrotnie analizowała rejestracje wideo wybitnych śpiewaczek wcielających się w wymienione role, a także uczestniczyła w licznych przedstawieniach operowych. Każde nagranie i każdy spektakl stanowiły źródło refleksji nad relacją między partyturą a sceniczną realizacją dzieła, nad różnorodnością możliwych interpretacji oraz rolą indywidualnej osobowości artysty w procesie twórczym.

Zgromadzone doświadczenia znalazły swoje odzwierciedlenie w pracy nad recitalem, który stał się nie tylko prezentacją umiejętności wokalnych, lecz także zapisem osobistej drogi artystycznej autorki. Studium wybranych postaci kobiecych z trzech oper Donizettiego okazało się szczególnie cennym doświadczeniem. Proces przygotowania arii wiązał się z koniecznością przezwyciężenia licznych trudności technicznych i interpretacyjnych. Praca nad tym repertuarem umożliwiła wypracowanie własnych koncepcji wykonawczych opartych na świadomym dialogu z tradycją wykonawczą oraz uwzględniających indywidualne predyspozycje głosowe i artystyczne.

Z perspektywy wymagań stawianych w odniesieniu do przewodów doktorskich w dziedzinie sztuki kluczowym elementem są osiągnięcia artystyczne, których wyrazem jest złożone dzieło. Jednocześnie działalność artystyczna wielu muzyków nierozerwalnie łączy się z pracą pedagogiczną. Konieczność opisania własnych doświadczeń wykonawczych oraz refleksji nad procesem twórczym w ramach pracy doktorskiej znacząco pogłębia kompetencje pedagogiczne artysty. Autorka, omawiając przygotowanie recitalu i podejmowane decyzje interpretacyjne, zwraca uwagę również na ten aspekt swojej drogi artystycznej. Przedstawiona praca – obejmująca nagraną płytę oraz opis dzieła – ma przyczynić się nie tylko do dalszego rozwoju autorki jako wykonawczyni repertuaru operowego, lecz także jako pedagoga, który w przyszłości będzie uczestniczyć w kształceniu kolejnych pokoleń śpiewaków.

# Rozdział I – Droga Donizettiego do opery komicznej

## 1. Kariera artystyczna Donizettiego

### 1.1 Studia muzyczne w Bergamo

Donizetti przyszedł na świat w piwnicy, w dzielnicy biedoty w włoskim mieście Bergamo, 29 listopada 1797 r. Jego ojciec był właścicielem lombardu, a matka tkaczką. W wieku ośmiu lat wstąpił do przykościelnej szkoły Chiesa di Santa Maria Maggiore w Bergamo, gdzie uczył się śpiewu i gry na klawikordzie. Na tle małych parafii w północnych Włoszech można uznać ją za miejsce zapewniające najlepszą edukację muzyczną. Podobnie jak kościoły Milano San Marco i San Petronio w Mediolanie, Bergamo Chiesa di Santa Maria Maggiore zajmowała ważne miejsce na mapie w północnych Włoszech.

Gaetano był najmłodszym z rodzeństwa. Miał dwóch starszych braci. Ich ojciec nie był w żaden sposób związany ze światem muzycznym, lecz żywił nadzieję, że wykształcenie w tym kierunku pozwoli synom na znalezienie dobrego zawodu. Dla młodego mężczyzny studia muzyczne były wówczas sposobem na wyrwanie się z biedy. Jednak, w 1808 roku usiłowano zmusić go do przerwania nauki, ponieważ w szkole, w której nauczano śpiewu i klawikordu, nie doceniono jego zdolności wokalnych.

Młody Donizetti mierzył się wówczas z zawstydzającym okresem mutacji głosu, lecz dyrektor szkoły Simon Mayr był przekonany, że ten młody człowiek jest utalentowany, dlatego zmienił dla niego regulamin szkoły, pozwalając mu na kontynuowanie nauki muzyki, nawet po mutacji. Simon Mayr pierwotnie pełnił funkcję nauczyciela chóru kościelnego w Bergamo, a później został dyrektorem przynależącej szkoły muzycznej. Był pierwszym nauczycielem muzyki Donizettiego i niezwykle szanowanym przez niego muzykiem, ponieważ to właśnie dzięki Simonowi Mayrowi, Gaetano od początku uzyskał systematyczne zrozumienie zasad muzyki klasycznej. Wpływ ten okazał się istotny dla jego późniejszej twórczości, gdyż o Haydnie, Mozarcie i Beethovenie dowiedział się właśnie od swojego nauczyciela, co było niewyobrażalne dla kompozytora urodzonego w tak małej włoskiej wiosce. Z pomocą nauczyciela, Donizetti rozpoczął swoją muzyczną podróż. Uczył się u niego muzyki wokalnej i kompozycji. Nauczyciel widział, że jest dość utalentowany, dlatego często wspomagał go również finansowo. W 1811 r. zasponsorował mu rozpoczęcie studiów w Conservatorio di Bologna. W tamtym czasie dla młodego muzyka z Bergamo pomysł wyjazdu do Neapolu, Wiednia, Paryża i innych wielkich ośrodków operowych na świecie był zwyczajnie niesłychany. Dlatego właśnie Simon Mayr stał się niezwykle ważnym mentorem na ścieżce muzycznej Donizettiego i jasnym promykiem nadziei w jego życiu.




*Zdjęcie 1 Miejsce zamieszkania młodego Gaetano Donizettiego. Bergamo,*
*źródło: Muzeum Historii Bergamo*



*Zdjęcie 2 Miejsce zamieszkania młodego Gaetano Donizettiego. Bergamo, Włochy.*
*Źródło: Muzeum Hostorii Bergamo*

Donizetti początkowo chciał po prostu komponować muzykę kościelną, ale pod okiem swojego nauczyciela zetknął się z operą i całkowicie się nią zafascynował. Na wiele wczesnych dzieł Donizettiego duży wpływ miał Rossini, lecz w późniejszym okresie stopniowo wykształcił on swój własny styl twórczy, charakteryzujący się wyrazistymi postaciami i subtelnymi emocjami wyrażanymi poprzez zwroty akcji i humorystyczną muzykę. Tyczy się to przykładowo arcydzieł takich jak „L'elisir d'amore" i „Don Pasquale", które wystawiane są do dziś. Ich specyficzny, komediowy charakter, czyni spektakle bogatymi i kolorowymi. Oczywiście najbardziej znaną z jego oper jest „Łucja z Lammermooru", nazywana także jego najlepszym dziełem.

Prawdziwa kariera operowa Donizettiego rozpoczęła się w 1817 r., kiedy powrócił do Bergamo i z polecenia Simona Mayra podpisał kontrakt z operą w Wenecji, komponując pierwszą w swoim życiu operę zatytułowaną „Enrico di Borgogna". Ze względu na fakt, iż był to jego debiut i brakowało mu doświadczenia, projekt zakończył się fiaskiem. Jednakże Donizetti nie zraził się i nadal tworzył, komponując w sumie cztery opery w średnim tempie jednej tygodniowo. W tym okresie skomponował także dużą liczbę utworów muzyki religijnej, muzyki orkiestrowej itp. Jego twórczość można opisać jako płodną i błyskawiczną.



Rysunek 1 Mieszkańcy Neapolu świętujący festiwal Piedigrotta. Źródło: internet

Już w 1822 roku ukazały się dwa kolejne jego dzieła pt. „Zoraida di Granata” i „La Zingara”, co umożliwiło mu zaistnienie w branży muzycznej i dało wielką motywację twórczą. Jego opera „Zoraida di Granata" została wystawiona w Rzymie. Amerigo Spigoli, który w tej operze wcielał się w rolę tenora, zmarł podczas prób do innej realizacji zaledwie kilka dni przed premierą – postawiony w tak beznadziejnej sytuacji Donizetti natychmiast przepisał libretto, dodając partię mezzosopranową i wycinając partię tenorową, dzięki czemu premiera zakończyła się wielkim sukcesem. Wejście na scenę do ukłonów po zakończonym spektaklu odbywało się według ściśle zaplanowanej kolejności: najpierw librecista, następnie śpiewacy, a na końcu kompozytor. O sukcesie lub porażce opery decydował librecista i pierwszy śpiewak. Jeśli opera została nagrodzona brawami już po pierwszym akcie, przedstawienie było kontynuowane. Jeśli zaś spektakl się nie powiódł, pierwszym który bywał usuwany z programów i plakatów, był kompozytor.

W noc po premierze opery „Zoraida di granata” publiczność odprowadziła Donizettiego z pochodniami do domu, wyrażając swój podziw i uznanie. Reakcje publiczności nie mogły jednak ukryć ostrej oceny krytyków muzycznych. Kilka lat po premierze krytyk muzyczny Standhal tak skomentował to dzieło: „dwa lata temu Rzymianie uważali Donizettiego za swojego idola. Pamiętam, że w noc premiery opery „Zoraida di granata” publiczność odprowadziła go z pochodniami do domu, a już 7-go tego samego miesiąca podczas tego samego przedstawienia widzów ogarniało znudzenie!”.

### 1.2 Wpływ kultury neapolitańskiej na twórczość Donizettiego

W 1822 r. Rossini zaprosił Donizettiego do Neapolu i poprosił go o objęcie funkcji dyrektora muzycznego Teatru Królewskiego San Carlo Real oraz podpisanie kontraktu z Teatrem Neapolitańskim. Jednak w wyniku nieszczęśliwych okoliczności, jakimi była śmierć króla Sycylii Ferdynanda I na początku trzeciego roku jego kadencji oraz zarządzonej żałoby, tymczasowo zamknięto wszystkie teatry w Neapolu, a na Nowy Rok zamknięto także teatry w Rzymie. W związku z tym już w 1825 roku Donizetti przyjął stanowisko dyrektora muzycznego teatru Regio Teatro Carolino w Palermo, gdzie przybył 6 kwietnia i rozpoczął przygotowania do nadchodzącego sezonu, lecz z powodu braku śpiewaków do obsadzenia w rolach tenorowych i sopranowych, został zmuszony do przełożenia planu całego sezonu. W tych okolicznościach premiera została przeniesiona z 21 kwietnia na 4 maja. Występ orkiestry w dniu premiery był bardzo niezadowalający ze względu na braki kadrowe i brak prób. Dyrektor teatru wyraził swoje niezadowolenie z efektów pracy pełniącego funkcję dyrektora muzycznego Donizettiego i zwolnił na jego oczach trzech

muzyków. Po zakończeniu sezonu Donizetti powrócił do Neapolu. W 1828 r. poślubił swoją ukochaną Virginię Vasselli i na stałe osiedlił się w Neapolu. Dopiero premiera „Anny Boleny" w 1830 r. okazała się wielkim sukcesem, czyniąc Donizettiego jednym z najważniejszych kompozytorów jego pokolenia. Jego dzieła stopniowo pozbyły się naleciałości twórczością Rossiniego, a kompozytor rozwinął swój własny styl muzyczny. Dwa lata później ukazało się jego kolejne klasyczne arcydzieło – w Teatro alla Scala w Mediolanie odbyła się premiera „L'Elisir d'amore". Opera ta jest najbardziej klasycznym i najczęściej wykonywanym dziełem wokalnym Donizettiego. Kolejne utwory, takie jak „Lucrezia Borgia" i „Maria Stuard" również odniosły wielki sukces. Następne dzieło pt. „Lucia di Lammermoor" miało swoją premierę w 1835 r. w teatrze San Carlo w Neapolu, a cztery lata później we Francji, przy czym każdorazowo zapełniało widownię. Aria głównej bohaterki w ostatniej scenie szybko stała się również dla sopranów probierzem sprawności technicznej, a wartość artystyczna dzieł Donizettiego wciąż nie ma sobie równych.

Funkcję tę pełnił przez ponad dziesięć lat. Tej scenie nie tylko zadedykował swoje najbardziej udane dzieło „Lucia di Lammermoor", ale również skomponował szesnaście nowych oper. Lata spędzone w Neapolu przyniosły mu inspirację i pasje, które doprowadziły jego twórczość niemal na sam szczyt.

Donizetti przybył do Neapolu w bardzo ważnym momencie, bowiem we wrześniu przypadało święto „Piedigrotta", wywodzące się już z I wieku p.n.e., gdzie rzekomo w jaskini Piedigrotta, niedaleko Neapolu znajdowała się pogańska świątynia, w której kapłanki tańcząc i śpiewając, odprawiały rytuały. Jakiś czas później, wraz z rozprzestrzenianiem się chrześcijaństwa, a zwłaszcza kultu Najświętszej Marii Panny we Włoszech, na miejscu tej Jaskini, zbudowano kościół Santa Maria. W celu uczczenia tego zdarzenia, każdego września w Neapolu odbywała się procesja religijna, której towarzyszyły występy taneczne i wokalne. Pierwszy konkurs pieśni Piedigrotta odbył się 8 września 1835 roku. Na tę okazję Donizetti skomponował pieśń ludową[1] 1 „Te voglio bene assaje", która przyniosła mu pierwszą nagrodę. Tygodnik Literacki „Napoli" tak opisywał ten utwór: „Pieśń ta choć nigdy nie była promowana, stała się popularna na ulicach i w zaułkach. Jej melodia wypełnia całe miasto"[2].

[1] Raffaele Sacco była poetką i naukowcem, a kompozytorzy wykorzystywali jej wiersze podczas tworzenia melodii i zapisali je na marmurowej tablicy przy Via Domenica Capitelli w Neapolu

[2] 2 E. Saracino, Nuova Rivista musica italiana. La geminazione nel linguaggio, Milano 1984, s. 420-433.




*Zdjęcie 3 Marmurowa tablica z dedykacją dla Raffaele Sacco. Źródło: Internet*

Podczas tego iście karnawałowego święta ludzie śpiewali i tańczyli, m.in. taniec tammuriate, tarantelle, canti a figliola, a bogate i kolorowe formy muzyczne przyciągały Donizettiego. Wpływ ten znajdzie odzwierciedlenie w jego późniejszej twórczości muzycznej. Potrafił umiejętnie i elastycznie czerpać z muzyki popularnej, by jeszcze lepiej wyrazić siebie. Inspiracja do tworzenia muzyki płynąca z jego serca pozwalała mu doskonale integrować tradycyjną muzykę klasyczną z nowoczesną muzyką popularną. W efekcie jego twórczość była przeznaczona dla wszystkich, a powodem, dla którego jego ekspresja muzyczna była tak popularna wśród publiczności, było zapożyczanie elementów z muzyki popularnej. Idealne połączenie tych czynników uczyniło Donizettiego największym kompozytorem swoich czasów. Nikt wśród lokalnych muzyków nie ucieleśniał cech Neapolu lepiej niż Donizetti. Wpływ tamtejszej kultury był tak silny, tak gwałtowny, tak namiętny i tak pełen energii, że zmusił go do zmian. Doświadczenia zdobyte w Neapolu pozwoliły na transformację jego stylu twórczego, dzięki czemu Donizetti zaczął wyrażać

swoje dzieła w sposób bardziej entuzjastyczny i żywy, a jego melodie przepełnione były elementami kultury neapolitańskiej, co tchnęło w jego twórczość świeżość i witalność.

Od tego czasu Donizetti tworzył od dwóch do pięciu oper rocznie, w tym krótkie jednoaktowe komedie oraz poważne i wieloaktowe dramaty. Kompozytor pozostał w Neapolu przez kolejne dziesięć lat, aż do momentu, w którym cenzurą została objęta jedna z jego oper pt. „Poliuto" – jej spektakle odwołano ze względu na cenzurę rodu Burbonów, który uznał wystawianie w teatrach oper o tematyce sakralnej za bluźniercze. W związku ze śmiercią żony i dziecka oraz zmęczeniem zajmowaną pozycją, Donizetti zdecydował się na wyjazd do Paryża.

### 1.3 Przeprowadzka do Paryża i twórczość francuskojęzyczna

W 1835 r. Rossini, pełniący funkcję dyrektora muzycznego teatru, zaprosił dwóch, ówcześnie najwybitniejszych, kompozytorów włoskich, tj. Donizettiego i Belliniego do Paryża w celu skomponowania oper dla jego teatru. Największym wkładem Belliniego była opera pt. „I Puritani", której premiera odbyła się 24 stycznia 1835 roku. Donizetti natomiast skomponował „Marino Faliero", której premiera odbyła się 12 marca tego samego roku, lecz nie spotkała się ona z entuzjastycznym odzewem. W obu operach wystąpiła trupa znanych wówczas artystów: Luigi Lablache, Antonio Tamburini, Giulia Grisi, Giovanni Battista Rubini. Oznaczało to, że ci sami artyści stali się bohaterami, zarówno wystawionej już kilka razy opery „I Puritani" Belliniego, jak i kilka miesięcy później, wspomnianej już opery „Marino Faliero" Donizettiego. [3]

Gdy dwóch popularnych kompozytorów w tym samym czasie tworzy opery dla tego samego teatru i obsadza w głównych rolach tych samych śpiewaków, nie do uniknięcia jest sytuacja, w których dochodzi do ich porównywania, co skutkuje ogromną presją. Dodatkowo, Bellini nie szczędził wysiłków krytykując Donizettiego, wyśmiewając jego dzieła, które choć powstawały niezwykle szybko, jego zdaniem nie zawierały żadnej treści. Krytykował również częste przeskakiwanie i żonglowanie gatunkami i formami. W tym samym czasie, Donizetti okazywał wobec Belliniego szacunek i podziw dla jego twórczości, nawet w obliczu faktu, iż uczucia te nigdy nie zostały odwzajemnione. Pomimo wszystkich tych okoliczności, dzieło te należy uznać jako pierwszą z sukcesem wystawioną w Paryżu operę Donizettiego.

[3] E. Saracino, Nuova Rivista musica italiana. La geminazione nel linguaggio, Milano 1984, s. 420-433.

Donizetti pracę w stolicy Francji rozpoczął w 1836 roku. Swobodna i twórcza atmosfera Paryża zapewniała mu poczucie komfortu. Od tego momentu wielokrotnie podróżował między Francją a Włochami, tłumacząc wiele ze swoich dzieł na język francuski. Przykładowo powstała w 1830 roku „Anna Bolena", z sukcesem wystawiana była w Mediolanie, a później w Paryżu i Londynie, przynosząc mu sławę w całej Europie. Do najsłynniejszych klasyków z jego repertuaru należą także „L'elisir d'amore" z 1832 r. i „Łucja z Lammermooru" z 1835 r. W późniejszym okresie komponował opery wszędzie tam, gdzie przyszło mu mieszkać.

Koleje losu ludzkiego są jednak nieprzewidywalne. W 1837 r. zmarła jego żona. Jako dziekan Konserwatorium Muzycznego w Neapolu, Donizetti był przez długi czas tłamszony i wykluczany, co w połączeniu z ograniczaniem tematyki jego twórczości, zmusiło go do podjęcia decyzji o przeprowadzce do Paryża. Być może to właśnie zmiana środowiska na nowo pobudziła twórczość kompozytora. Kolejne dzieła, takie jak „La Fille du regiment", „La Favourite", „Linda di Chamounix" i „Rita" odniosły w różnym stopniu sukces, jednak stan zdrowia Donizettiego stale pogarszał się, co dodatkowo wzmogła intensywność prac przypadająca na rok 1840. Jego organizm stopniowo zaczął ulegać chorobom, a śmierć ukochanej żony i dzieci głęboko nim wstrząsnęła. Dopiero w 1843 roku stworzył swoją ostatnią operę pt. „Don Pasquale". Przez całe swoje życie Donizetti pozostawał geniuszem. Stworzył siedemdziesiąt pięć dzieł operowych, a także wiele utworów symfonicznych, kameralnych, kantat, mszy oraz ponad sto pieśni artystycznych, pozostawiając po sobie bogaty dorobek muzyczny.

Donizetti był artystą niezwykłym. Pasjonował się życiem, był przyjazny wszystkim wokół. Szanował i cenił swoich przeciwników, był na tyle szczery, że nawet po śmierci Belliniego, był skłonny nazwać jego operę najwyższym dziełem sztuki. Być może nie wiedział, jak wielką krytykę wymierzał w niego Bellini w swojej prywatnej korespondencji z bliskimi.

Ku chwale Cesarstwa Wiedeńskiego, Donizetti postawił stopę na wielu scenach całej Europy. Dzięki artystycznemu marazmowi, w który zapadł Rossini i przedwczesnej śmierci Belliniego, Donizetti stał się najwybitniejszym bohaterem całej europejskiej sceny muzycznej epoki przed Verdim. W ostatnich latach swego życia, muzyk z Bergamo doświadczał naprzemiennych zmian w stanie swojego majątku i reputacji. Jego przeciwnik Bellini nie raz wyrażał niechęć do jego muzyki, choć Donizetti, który podbił już całą Europę, stopniowo zastępował miejsce Rossiniego. Wraz z zazdrością i nieskrywaną wrogością wielu ówczesnych środowisk artystycznych, sława kompozytora szybko rozprzestrzeniła się

na główne ośrodki władzy, czyli rodzinę Habsburgów, która obdarzyła go swoim uznaniem i najwyższymi honorami.

W lipcu 1842 r. Donizetti otrzymał nominację do objęcia stanowiska kapelmistrza na dworze Habsburgów w Wiedniu, a w grudniu tego samego roku został mianowany przedstawicielem zagranicznym paryskiej Akademii Sztuk. Mimo wszystkich powyższych świadectw sukcesu, ostatni etap życia kompozytora nie upłynął mu szczęśliwie. Kontrowersje wzbudzały zwłaszcza skandale wokół domniemanej kiły i późniejszej demencji, które poważnie nadszarpnęły jego wizerunek publiczny, a także wywarły na niego negatywny wpływ. W 1843 r. Donizetti odwiedził Rzym, Mediolan i Wiedeń, a następnie wrócił do Paryża, aby wystawić swoją jak się okazało ostatnią operę pt. „Don Pasquale". Dwa lata później poważnie zachorował i został sparaliżowany, a w ostatnich latach życia cierpiał również na neurastenię. Rankiem 1 stycznia 1846 r. przed drzwiami hotelu Manchester w Paryżu zatrzymał się powóz jego bratanka Andrei Donizettiego, aby zabrać wuja Gaetano do Wiednia. Oficjalnie ogłoszono, że muzyk będzie pełnił ważną misję na dworze Ferdinanda d'Asburgo. Ostatnie dni swojego życia 49-letni Donizetti spędził w pałacu, w towarzystwie swojej przyjaciółki baronowej Rosy Vasoni. W 1847 r. bratanek Donizettiego podjął decyzję o przewiezieniu wuja do rodzinnego miasta Bergamo, gdzie zmarł 8 kwietnia 1848 r.

Po reformach opery, wraz z rozwojem włoskiego systemu operowego zdominowanego przez opery Verdiego z lat 60. i 70. XIX wieku, popularność dramatu francuskiego i wprowadzenie dramatu Wagnera sprawiły, że opery Donizettiego miały coraz mniej miejsca na dalszy rozwój. Oprócz kilku dzieł niezmiennie cieszących się uznaniem publiczności, takich jak: „Lucia di Lammermoor", „La Favourite", „L'elisir D'amore" i „Don Pasquale", incydent z kiłą odbił się na reputacji Doznizettiego także za granicą. Mimo wszystko nadal zajmował on określone miejsce w sercach publiczności, ze względu na swoją niewyczerpaną kreatywność w zakresie tworzenia melodii. W ciągu swojego życia skomponował ponad siedemdziesiąt oper, co w porównaniu ze skromnym dorobkiem jego rywala Belliniego stanowi imponujący wyczyn. Po 1948 r., w setną rocznicę śmierci Donizettiego, wykonano ponownie jego dzieła, z których najbardziej wpływowym okazała się „Anna Bolena", wystawiona ponownie w La Scali w 1957 r., gdzie Maria Callas wcieliła się w rolę głównej bohaterki. To właśnie wtedy zaczęto na nowo doceniać dziedzictwo muzyka z Bergamo.

Kariera artystyczna Donizettiego była wyboista, a jego życie pełne niepowodzeń i udręk. Jednak pomimo osiągnięcia wielkości i wszystkich sukcesów zmarł wskutek

przewlekłej choroby naznaczony piętnem. Jego sława niosła się przez Włochy, Francję, Anglię i Austrię. Zdawało się, że przewidział pewną epokę i stał się jej symbolem. Zapisem nutowym jego dzieł na zawsze został wyryty w ludzkich sercach.




*Zdjęcie 4 Pomnik na małym placu w Bergamo przy Teatro Donizetti. Źródło: mat. własne*

## 2. Krótkie wprowadzenie do genezy i rozwoju opery komicznej

### 2.1 Geneza opery komicznej

Opera, podobnie jak dzisiejszy film, stała się pierwszą tak złożoną formą sztuki, która weszła na ogólnodostępny rynek. Początkowo stanowiła jednak rozrywkę prywatną, przeznaczoną dla bogatej arystokracji. Po wzniesieniu wielu teatrów operowych, stała się towarem masowym, sztuką popularną o licznej widowni. Wokół niej wykształciła się cała nisza rynkowa, w której centrum rzecz jasna stał kompozytor i librecista, a także duża liczba miłośników opery, publiczność, dyrektorzy teatrów, agenci, śpiewacy, scenografowie, oświetleniowcy, kostiumografowie, charakteryzatorzy i wielu innych przedstawicieli pokrewnych zawodów. Komercyjny charakter opery zmuszał kompozytorów do tworzenia dużej liczby różnorodnych przedstawień. To właśnie Włochy stały się kolebką opery, gdzie obok kościołów wyrastały teatry operowe, również będące elementem koniecznym dla każdego większego ośrodka miejskiego. Uwertura i intermezzo utorowały drogę późniejszej muzyce orkiestrowej i instrumentalnej. Balet stał się nieodzownym elementem opery, a żywa i błyskotliwa scenografia okazała się jednym ze źródeł inspiracji dla powstania

barokowego stylu malarskiego. Od tego przełomowego momentu, muzyka i sztuka europejska ruszyły w podróż zupełnie nową ścieżką. Włochy nie tylko zrodziły operę, ale także stały się największym eksporterem produktów operowych na świecie. Wszyscy szanowani twórcy, od Haendla po Mozarta, wyjeżdżali do Włoch na tournée, a wszystkie terminy muzyczne umieszczane w zapisie nutowym zostały nazwane w języku włoskim. W XVII i XVIII wieku muzyka zachodnia faktycznie pozostawała włoskojęzyczna.

Kiedy cofniemy się do XVI–XVIII wieku, w Europie dominowała muzyka i kultura włoska, aż do czasu, kiedy papież nie utracił swej dominacji politycznej. Otworzyło to bezprecedensową przestrzeń dla rozwoju sztuki. Mecenasi kultury, ówczesna arystokracja, aktywnie wspierali finansowo narodziny opery. W środowisku mieszczańskim to szlachta i arystokracja miały w swoich rękach absolutną władzę gospodarczą i to właśnie dzięki ich finansowaniu, idee artystów mogły stawać się rzeczywistością. Tak właśnie w 1579 roku doszło do powstania pierwszej opery pt. „Dafne", której premiera odbyła się we Florencji. Fabuła opierała się na mitologii greckiej, a jej inspiracją była przede wszystkim renesansowa idea humanizmu. Jej twórcy dążyli do przywrócenia dramatu rodem ze starożytnej Grecji. We Florencji, gdzie narodził się gatunek opery, kompozytorzy rywalizowali ze sobą o to, który z nich skomponował pierwszą w historii operę. Wśród nich znalazł się Emilio dei Cavalieri, który co prawda przegrał wyścig o palmę pierwszeństwa, lecz nie tracąc zapału, przedstawił swoje dzieło zatytuowane „Rappresentazione di anima et di corpo" Rzymianom, dając w stolicy znać, że oto gdzieś na świecie narodził się nowy gatunek sztuki scenicznej, zwany „operą". Rzym był gotowy i bardzo dobrze przyjął tę ciekawą nowość. Do grona najzagorzalszych entuzjastów opery dołączyli Maffeo Barberini tj. papież Urban VIII oraz Giulio Rospiliosi, czyli Klemens IX, którzy w ogromnym stopniu przyczynili się do rozwoju gatunku. Obaj mężczyźni pełnili w swoim czasie funkcję papieża i z pozycji głowy Stolicy Apostolskiej jako pierwsi w historii płacili kompozytorom za tworzenie oper. Ufundowali również budowę teatru operowego, a Klemens IX poszedł o krok dalej i sam pisał libretta. W zasadzie, niemalże wszystkie opery powstające w tym czasie w Rzymie były oparte na librettach jego autorstwa. Z tych powodów opery rzymskie w tamtym okresie pozostawały w służbie Stolicy Apostolskiej i rzadko podejmowały tematykę świecką. Zmianie uległa także poruszana tematyka – twórcy odeszli od mitologii greckiej i rzymskiej na rzecz przypowieści biblijnych i hagiografii świętych. Od strony formalnej, do oper dodano dużo partii chóralnych. Głównymi postaciami byli zaś przede wszystkim aniołowie, demony i święci.

Natomiast opery tworzone dzięki wsparciu finansowym Urbana VIII przyjęły zbiorczą nazwę „Opera di stagioni Barberiniane". W owym czasie opera zyskała w stolicy ogromną popularność, co sprawiło, że główny ośrodek operowy przeniósł się z Florencji do Rzymu. Ze względu na tamtejsze powiązania z głową kościoła, większość tematów twórczości operowej w tamtym czasie skupiała się na wychwalaniu papieża i cesarza. Wykorzystywano heroizm absolutny w celu przypodobania się kościołowi i arystokracji, jednak stopniowo wraz z rozwojem społecznym i gospodarczym, ze względów ekonomicznych możliwe było przyciągnięcie większej rzeszy twórców, którzy również chcieli „poczęstować się kawałkiem tego tortu".

W 1613 roku w Wenecji, będącej wówczas jeszcze niepodległą republiką, rozwinął się gatunek opery. Środowisko operowe w Wenecji bardzo różniło się od rzymskiego. Tematyką były głównie mity, epopeje, bohaterowie i opowieści pasterskie. W 1637 roku w Wenecji powstał pierwszy dostępny publiczności za opłatą teatr operowy. Wraz z pojawieniem się tego rodzaju miejsc, powstała również instytucja ich dyrektorów. Ludzie ci wykupowali od kompozytorów gotowe opery, aranżowali je i wystawiali u siebie w teatrze. Kompozytorzy czerpali dochody jedynie ze sprzedaży swoich utworów, gdyż w tamtych czasach nie istniała idea i świadomość praw autorskich. Prawa do adaptacji utworu i dochody z jego wystawiania w żadnym stopniu nie dotyczyły kompozytorów, więc aby zarabiać na życie, musieli nieustannie tworzyć. Niedługo później, główny ośrodek operowy niemalże niezauważenie przeniósł się z Rzymu do Wenecji. Wraz z powstaniem pierwszego teatru publicznego, chodzenie na spektakle operowe przestało być rozrywką arystokracji i stało się przystępną formą spędzania czasu również dla mieszczaństwa. Ta uniwersalizacja i popularyzacja opery wpłynęła także pośrednio na twórczość kompozytorów. Widząc oczywiste korzyści dla siebie, rzecz jasna tworzyli co raz to nowsze dzieła, wszystko po to, by zaspokoić gusta publiczności, która nieustannie poszukiwała nowych i nieznanych doznań, co skutkowało pojawianiem się w operach coraz większej ilości utworów solowych. Czasem treści śpiewane przez bohaterów nie miały nic wspólnego z fabułą, co całkowicie zaburzało i lekceważyło integralność opery. Claudio Monteverdi, jeden z przedstawicieli weneckiego środowiska operowego, stwierdził, że choć stworzył wiele tego rodzaju dzieł, sam w nich nie gustuje. Kwestią oczywistą były również motywacje ekonomiczne rządzące kompozytorami, którzy pragnęli zarobić na życie muzyką.

Chaos ten doprowadził w końcu do pierwszych reform opery Zeno i Metastasia w pierwszej połowie XVIII wieku. Aby trafić w gust publiczności, do oper stopniowo dodawano fragmenty solowe i wirtuozowskie, po macoszemu traktując ciągłość fabularną,

przez co opowiadana historia stawała się chaotyczna i fragmentaryczna, a libretto pozbawione zostawało treści i wartości literackiej. Słusznie zaobserwował to pisarz Apostolo Zeno, który chciał zapobiec dalszej degradacji opery i zainicjował pierwszą z jej reform. Głównie skupił się na kwestii poprawienia libretta. Uważał, że należy powrócić do korzeni wywodzących się z prostoty znanej w starożytnej Grecji i odrzucić przesycone bogactwo baroku. Po tym, jak Zeno zainicjował pierwszą reformę opery, w jego ślady szybko udał się Pietro Metastasio, który rozwinął myśli swojego poprzednika. Posługiwał się pseudonimem literackim, którym pierwszy raz podpisał swój tomik poezji w 1717 r. Jego prawdziwe imię i nazwisko brzmiało zaś Pietro Trapassi. Jeśli przyjrzymy się jego librettom, zauważymy, że są one zgodne z zasadą pełnej i jednolitej struktury dramatu zaproponowanej przez starożytnego greckiego filozofa Arystotelesa, polegającej na ograniczeniu niepotrzebnych działań i elementów oraz pozostawania w zgodzie z jednością czasu, miejsca i fabuły. Poruszaną tematyką miały być wyłącznie tematy poważne, pochodzące z mitologii, historii czy z przypowieści o bohaterach, przy czym wykluczało się pierwotne elementy komediowe, aby całkowicie wyeliminować zjawisko mieszania się komedii i dramatu.

Zredukowano zbyt dużą liczbę głównych postaci do maksymalnie sześciu czy ośmiu, a także pięcioaktową formę do trzyaktowej. Pomniejszeniu uległa również liczba arii przypadających na jeden spektakl. Co najważniejsze, reformator zastrzegł, że kompozytor nie może dowolnie dokonywać zmian libretta, co pozwoliło na całkowite wyeliminowanie zjawiska dezintegracji fabuły. Wprowadzono również zasadę, że głównym bohaterem opery powinien być sopran, bądź tenor, i od tej pory tenorem będzie przystojny i bogaty książę, a sopranistką piękna i sympatyczna księżniczka. Reforma ta oznaczała także narodziny opery poważnej. Reforma libretta operowego dokonana przez obu artystów całkowicie wyeliminowała z opery wszelkie elementy komiczne. Elementy komediowe rozwinęły się w przerwach między głównymi aktami opery, czego efektem było powstanie tzw. intermezzo, które później przekształciły się w opery komiczne.

Genezy powstania opery komicznej należy doszukiwać się w przerywnikach między aktami opery poważnej, tzw. Intermezzach [4] Były to krótkie komediowe „skecze" wykonywane pomiędzy głównymi częściami spektaklu, w których występowało dwóch, bądź trzech bohaterów. Fabuła w zdecydowanej większości wywodziła się z materiału ludowego. Dialogi prowadzone były w dialekcie, zwykle neapolitańskim. Najprościej ujmując, intermezza służyły do rozluźnienia widowni – po dwóch-trzech godzinach

[4] G. Cicali, Attori e ruoli nell'opera buffa italiana dell"settecento, 2005, s. 370.

wytężania umysłu nad poważną tematyką poruszaną przez daną operę, odbiorcy ulegali przebodźcowaniu i przemęczeniu, dlatego też w przerwach między aktami, rozrywki dostarczały właśnie intermezza.[5].

Jednym z najsłynniejszych przykładów tego gatunku jest „La serva padrona" Pergolesiego, uznawana także za pierwszą operę komiczną w historii. Po raz pierwszy wystawiono ją w Neapolu w 1733 r. jako intermezzo do głównej opery „Il prigionier superbo". Opowiadała o zwykłym codziennym życiu, a muzyka była świeża i naturalna, co spotkało się z bardzo dobrym odbiorem wśród publiczności. Na tym polegała największa różnica między operami komicznym a operami poważnymi. Tematyka tych pierwszych wywodziła się z życia codziennego i opowiadała historie zwykłych ludzi, zwykle z pomocą dwóch-trzech śpiewaków. W głównych rolach obsadzano zwykle barytony, bądź basy. W porównaniu do oper poważnych, arie oper komicznych były bardziej zwinne i szybsze, podczas gdy arie oper poważnych były obdarzane dłuższymi i bardziej błyskotliwymi liniami melodycznymi. Dopiero, gdy we Florencji zbudowano teatr dla tego typu oper, opera komiczna zaczęła funkcjonować pod własną nazwą. Usamodzielniła się jako gatunek i szybko stała się nowym rodzajem formy operowej, zyskując pod koniec XVII wieku popularność. Opery komiczne opierały się na humorystycznych fabułach i wpadających w ucho melodiach. Poza tym ich wystawienie nie wymagało udziału dużej liczby osób. Scenografia pozostawała bliska życiu zwykłych ludzi. Odczuwalna była jej bliskość wobec codzienności, dzięki czemu miała dar wywoływania na widowni śmiechu.

### 2.2 Historyczny spór o operę komiczną

„La serva padrona" dotarła do Francji dopiero w pierwszej połowie XIX wieku. Kraj ten przechodził wówczas burzliwe zmiany i pozostawał pod wpływem idei romantyzmu. Na paryskiej scenie zaprezentowano dwa kontrastujące ze sobą modele operowe: operę formalną z majestatyczną muzyką przewijającą się przez cały spektakl oraz operę komiczną z humorystycznymi dialogami. Oba te gatunki wzbudziły ogromne kontrowersje i wywołały gorącą dyskusję w francuskich kręgach akademickich, historycznie znaną jako „Querelle des bouffous". Debata ta zapoczątkowała drugą reformę w historii opery, tzw. „reformę operową Glucka". Można powiedzieć, że była ona wynikiem debaty między Rameau i Rousseau.

[5]S. Capone, Piccini e L'opera buffa modelli e Varianti di un genere alla moda, Edizione delRosone, 2002, s. 210.




*Zdjęcie 5 Opera "La serva padrona", Teatr Miejski w Recanati, Włochy. Źródło: internet*

Za założyciela opery francuskiej uważa się Giovanniego Battistę Lulliego, który nie był jednak Francuzem. To kompozytor pochodzący z Florencji we Włoszech. Dobrze radził sobie z przedstawieniami baletowymi, w związku z czym wstąpił na dwór francuski i został protegowanym Ludwika XIV. Wkrótce dorobił się pozycji dziekana Królewskiego

Konserwatorium Muzycznego we Francji. Lulli łączył tragedię francuską z włoską operą i baletem, a także współpracował z wieloma znanymi francuskimi literatami i dramatopisarzami, tworząc dużą liczbę oper poważnych, baletów i oper dworskich. Od końca XVII do XVIII wieku najbardziej prestiżowym gatunkiem opery była francuska Grand Opera, której luksusowe scenografie, olśniewające balety i uroczyste uwertury stały się znakami rozpoznawczymi tego gatunku.

Rameau, kontynuator myśli Lulliego, w swoich wykonaniach był zwolennikiem stylu pałacowego. Jego muzyka instrumentalna jest elegancka i pełna wdzięku, linia wokalna zaś poruszająca, lecz przy tym jednocześnie powściągliwa, a sceny ansamblowe i taneczne skoncentrowane na mocnym oddziaływaniu na publiczność. Właśnie ze względu na ten pałacowy sznyt oraz przemyślany, bogaty i ciekawy styl twórczości, Jean-Philippe Rameau był obiektem ataków ze strony Rousseau. Bezpośrednią tego przyczyną było wystawienie w Paryżu opery komicznej wykonywanej przez trupę z Neapolu. Operą tą było dzieło neapolitańskiego kompozytora Pergolesiego z 1733 r. pt. „La Serva Padrona”, czyli „Pokojówka, która stała się panią”. Kompozycja dzieła opiera się na pieśniach ludowych,

utrzymana jest w żywej tonacji, a w roli głównej występują przedstawiciele klasy niższej. Była powiewem świeżości i orzeźwienia dla publiczności przywykłej wyłącznie do oglądania dzieł francuskiej Grand Opery.

Wracając do meritum wywodu, Rousseau i Rameau w rzeczywistości żywili do siebie wzajemną urazę. We wczesnych latach twórczości Rameau skrytykował w swojej recenzji operę „Poeci" autorstwa Rousseau. Jeśli chodzi o styl twórczości, Rousseau hołdował prostemu, naturalnemu i skromnemu stylowi muzyki ludowej, uwielbiał żywe i ciekawe włoskie opery komiczne, jednocześnie ostro krytykując pełną przepychu scenografię oraz estetykę pałacowej muzyki i kostiumów. Kontrast między oboma stylami stał się wyraźnie widoczny dopiero po wystawieniu włoskiej opery komicznej po raz pierwszy we Francji w 1752 roku. Wraz z przybyciem do Paryża, tysiące widzów zostało zaznajomionych z nowym dla nich gatunkiem opery. To właśnie „La Serva Pardona" wywołała debatę, która podzieliła miłośników opery na dwa obozy: wyraźną opozycję, tj. zwolenników francuskiej tragedii lirycznej Jeana Philippe'a Rameau, którzy uważali, że opera komiczna jest zbyt wulgarna i nie sposób jej udoskonalić, oraz fanatycznych zwolenników nowego gatunku pochodzącego z Włoch, którzy opowiadali się za zaakceptowaniem wpływu włoskiej opery komicznej na operę francuską, która tchnie powiew świeżości w muzykę francuską i pozwoli na wytworzenie nowych form ekspresji.

Grupie tej duchowo przewodził Jean Jacques Rousseau, który nie tylko pisał i publikował artykuły i eseje na ten temat, ale także skomponował krótką francuską operę komiczną pt. „Le devin du village". Dzieło to odróżniało się od typowej włoskiej opery komicznej przede wszystkim melodią, która pozostawała inspirowana popularnymi wówczas utworami, a także zastąpieniem recytatywów „dialogami". Ostatecznie debata zakończyła się wraz z prężnym rozwojem opery francuskiej, na który opera włoska nie miała większego wpływu, głównie z powodu decyzji ówczesnego króla Francji Ludwika XV. W 1754 roku władca zirytowany ciągnącym się sporem między obiema frakcjami, ostatecznie zakazał wystawiania oper komicznych we francuskich teatrach. W debacie tej, pełnej osobistych animozji i rozważań teoretycznych, Rousseau opowiadał się za przywróceniem muzyce naturalności, świeżości i prostoty, sprzeciwiając się ekstrawagancji muzyki i fabuły charakterystycznej dla twórczości i światopoglądu Rameau. Jego idee spotkały się z szerokim oddźwiękiem społecznym i paradoksalnie właśnie z powodu tych kontrowersji we Francji mogła narodzić się opera komiczna.

W owym czasie popularnością cieszył się jarmark świąteczny Saint Germain, podczas którego w niezależnym teatrze występowały rozmaite trupy teatralne i operowe. Ich

repertuar obejmował głównie popularne utwory wokalne z dodatkiem libretta o humorystycznej treści. Wszystkie recytatywy zastępowane były dialogami, a duże partie chóralne refrenami. To właśnie z tej formy sztuki performatywnej wywodzi się francuska opera komiczna. W późniejszym okresie, aby urozmaicić spektakl, dodawano występy kukiełkowe oraz akrobatyczne i pantomimę, co wywoływało wśród publiczności salwy śmiechu. Dzięki takiej różnorodności gatunek ten szybko zyskiwał na popularności i położone zostały podwaliny pod francuską operę komiczną, która weszła na właściwe tory dopiero w 1716 roku, kiedy w głównym nurcie powstała potrzeba urozmaicenia dramatów. Ta nowa barwna forma sztuki performatywnej, oparta na oryginalnym połączeniu tańca, śpiewu i muzyki, szybko wywołała falę popularności w całej Francji. W połowie XIX wieku gatunek francuskiej opery komicznej stopniowo dojrzewał i wskutek czego podzielił się na dwie grupy tematyczne. Pierwsza z nich to humorystyczno-ironiczne operetki, a druga to opery liryczne, które przedstawiały ciekawe elementy życia zwykłych ludzi. W drugiej połowie XIX wieku francuska opera komiczna zajmowała już pewną pozycję w głównym nurcie twórczości, a wielu kompozytorów podejmowało się tworzenia utworów w obrębie tego gatunku. W swoim szczytowym okresie francuska opera komiczna weszła w pełni do głównego nurtu. Oznaczało to w praktyce, że została obarczona obowiązkiem przekazywania społeczeństwu ducha narodowego, co w paradoksalny sposób doprowadziło do jej przemiany w bardziej liryczną i dramatyczną. Jednym z najbardziej reprezentatywnych dzieł była opera pt. „Richard Coeur de Lion" Gértry'ego Grieta z 1784 roku.

W Anglii opera była nazywana operą balladową. Pozostając pod wpływem francuskich oper komicznych w brytyjskich operach balladowych również wykorzystywano dialogi w celu zastąpienia recytatywów. Fabuła opierała się przede wszystkim na życiu codziennym ówczesnych Anglików. Kompozytorzy chętnie wykorzystywali pieśni ludowe i mieszczańskie przyśpiewki jako główny temat oper, a śpiewacy podczas śpiewania nierzadko tańczyli popularne w danym czasie tańce. Najbardziej reprezentatywnym dziełem tego gatunku jest „Opera żebracza" Johna Gay'a.

Niemcy, podążając za modnymi trendami muzycznymi połowy XVIII wieku, również rozwinęli własną operę komiczną, zwaną „Singspiel". Etymologia tego terminu wywodzi się z niemieckiej opery poważnej, lecz odkąd do opery dodano recytatyw w formie dialogu, termin ten jest używany wyłącznie w kontekście opery komicznej. Dlaczego Autorka wspomniała, że silny naród niemiecki tak uważnie śledził międzynarodowy nurt muzyki i sztuki? Ponieważ wiele niemieckich oper tego rodzaju naśladowało francuskie opery komiczne i brytyjskie opery balladowe, wykorzystując dużą ilość dialogów mających

na celu rozwijanie fabuły, a także zastosowanie arii bogatych w cechy muzyki ludowej. Do najbardziej reprezentatywnego dzieła tego okresu i gatunku należy „Der Teufelist Los" Ferdinanda Hillera. Podsumowując, dzięki wsparciu czynników kapitalistycznych, opera wkrótce po swych narodzinach we Florencji, rozprzestrzeniła się najpierw na Rzym i Wenecję, a następnie dotarła za granicę do Francji, Niemiec, Austrii i Anglii. Natomiast wyjście poza Europę na cały świat zajęło operze kolejnych sto lat.

Wraz ze wzrostem liczby odbiorców przemysł operowy stopniowo dotarł do mieszczaństwa. Do czasu rewolucji przemysłowej rozwój nauki i technologii poprawił status życia klasy średniej. Następnie nadeszła epoka oświecenia, a z nią spadek ilości mecenasów sztuki, stopniowe kształtowanie się nowego pokolenia odbiorców, na których wpływ miały trendy społeczne i ideologiczne, co doprowadziło do zmiany estetyki i zwróciło większą uwagę kompozytorów na emocje zwykłych ludzi. Pojawienie się oper komicznych spowodowało popularyzację tego typu muzyki, dlatego też opery poważne, wpisujące się w estetykę pałacową, częściowo zastępowano operami komicznymi, reprezentującymi świeży i prosty obraz życia zwykłych ludzi. Należy w tym miejscu podkreślić, że każdorazowe pojawienie się nowego gatunku operowego wzbudzało duże kontrowersje, którym nierzadko towarzyszyła wymiana obelg i oszczerstw, a także błyskawiczne wznoszenie się na szczyt sławy – i właśnie w tym tkwił cały urok. W ciągu ostatnich stu lat, sztuka operowa właśnie ze względu na nieodłączne problemy i kontrowersje, mogła osiągnąć taki sukces. Stała się sceną, na której kompozytorzy mogą wykazać się swoją kreatywnością i własnymi przemyśleniami, źródłem motywacji śpiewaków do rozpoczęcia kariery artystycznej, a także naocznym świadkiem trendów i zmian czasów.

## 3. Styl opery komicznej Donizettiego

### 3.1 Wczesny styl twórczy pod wpływem Rossiniego

Kształtowanie się stylu twórczości każdego artysty przychodzi z czasem. W okresie baroku, lubiano ozdabiać swoje domy pawimi piórami i nosić przesadnie olśniewające stroje, aby podkreślić swoją pełną wdzięku postawę. Stylistyka ta doczekała się swojego własnego terminu – rokoko, i swego czasu była tak rozpowszechniona, że nawet poeci i artyści nie mogli pozwolić sobie na jej zlekceważenie. Można na tym przykładzie zaobserwować, że panujące w danym momencie trendy wpływają w zasadzie na wszystkie sfery otaczające człowieka. Odzież i styl urządzania wnętrz mogą wyraźnie odzwierciedlać zmiany i rozwój danej epoki. Kiedy sytuacja gospodarcza zapewnia dobrobyt i

bezpieczeństwo w danej grupie społecznej, styl ubioru naturalnie chyli się ku przesadzie i dążeniu do olśniewającego efektu, ponieważ takie otoczenie sprawia, że ludzie zyskują pewność siebie i pragną prezentować się jak najlepiej. Analogicznie, zła sytuacja gospodarcza, bieda i zagrożenia powodują, że ludzie wybierają bardziej konserwatywne i powściągliwe sposoby ubierania się. Styl ubioru jest najbardziej zewnętrzną manifestacją sytuacji społecznej. W pierwszej połowie XIX w. naród włoski walczył o wolność i zjednoczenie ojczyzny. Historię muzyki włoskiej XIX wieku można nazwać historią rozwoju opery. Gatunek ten był wyrazem pragnienia niepodległości i wolności Włochów. Ten silny patriotyzm i determinacja w dążeniu do celu znalazły odzwierciedlenie w ich operach, dlatego na scenie pojawiało się wiele utworów operowych traktujących o oporze wobec ucisku.

Styl twórczości Donizettiego we wczesnym okresie stanowił kontynuację włoskiej estetyki Rossiniego i Belliniego. Używał urzekająco pięknych melodii do pobudzania emocji, wykorzystywał muzykę do ciągłego wspierania rozwoju fabuły i na tej właśnie podstawie tworzył dzieła o bogatszej treści dramaturgicznej. Starał się unikać kończenia danej partii przed końcem sceny, co znacznie poprawiało wrażenie ciągłości muzyki. Używał dramatycznych i efektownych melodii, aby wyrazić intensywne emocje. Z tego powodu muzyczny opis stanów psychicznych bohaterów podkreślany w dziełach Donizettiego stał się jeszcze bardziej szczegółowy. Zachowując cavatiny i cabaletty, połączył wiele luźnych partii, takich jak recytatyw, aria, duet, chór, orkiestra, równocześnie odzwierciedlając stan psychiczny głównych bohaterów. Ponadto, w ten sposób promował rozwój włoskiej opery, która zaczęła zwracać większą uwagę na dramaturgię i skoncentrowaną na człowieku ekspresję. Wszyscy bohaterowie oper komicznych Donizettiego są zabawni, niezależnie od tego, czy jest to pewna siebie i arogancka Norina z „Don Pasquale", inteligentna i dowcipna Adina z „L'elisir D'amore" czy pełna pasji i życia gospodyni w „Ricie". W każdej ze swoich oper ukazuje nam humorystyczne walory tradycyjnych włoskich oper komicznych. Kompozytor stworzył francuską operę komiczną z dialogami pt. „La fille du régiment", w której nietrudno zauważyć, że po przeprowadzce do Paryża pozostawał pod silnym wpływem głównego nurtu francuskiej opery komicznej. Spektakl zawiera zarówno humor formalny, jak i romans sceniczny. Dialogi zaś nie są już recytatywami, ale rozmową prowadzoną naturalnym ludzkim głosem, a większość melodii charakteryzuje się jasnym, mocnym stylem marszowym, który samoistnie pobudza do patriotycznych refleksji.

Jeśli wczesna twórczość Donizettiego była kontynuacją tradycji estetycznej, to na zmiany stylu w środkowym i późniejszym okresie twórczości niewątpliwie miała wpływ kultura Neapolu, która wyryła się w jego sercu niczym tatuaż. Dla Donizettiego czas spędzony w Neapolu był wyjątkowy, ponieważ miasto dostarczało mu nieskończonych inspiracji twórczych. Nowością, z którą się tam spotkał było także powstanie nowoczesnej i odważnej formy spektaklu, w którym mężczyźni przebierali się za kobiety[6]. Włączał do swoich dzieł wszystko, co zobaczył, usłyszał i pomyślał. Czas spędzony w Neapolu na zawsze odmienił jego twórczość. To niezapomniane przeżycie było dla niego ogromnym skarbem zabranym ze sobą w formie bagażu doświadczeń.

Żaden muzyk neapolitański nie był bardziej reprezentatywny dla Neapolu niż Donizetti, nie tylko ze względu na wspaniałe neapolitańskie pieśni, które skomponował, ale także ze względu na wszystkie swoje osiągnięcia w Teatro San Carlo, wówczas numerze jeden na świecie. Teatr powstał na podwalinach Teatru Pałacu Królewskiego, który ze względu na ówczesny ustrój monarchiczny, służył wyłącznie dworow i rodzinie królewskiej i szlachcie, którzy dysponowali wystarczającymi środkami finansowymi, aby zatrudnić orkiestrę zawodową, będącą jednocześnie najlepszą orkiestrą we Włoszech w tamtym czasie.

Teatrem numer jeden we Włoszech w tym okresie był Teatro San Carlo, następnie Teatro La Fenice w Wenecji i wreszcie Teatro Alla Scala w Mediolanie. Mówiąc o Teatrze San Carlo, nie sposób nie wspomnieć o słynnym jego dyrektorze - Barbai, który prowadził również Teatro Alla Scala i Teatr Wiedeński. W XIX wieku we Włoszech chodzenie do teatrów na spektakle operowe stało się popularną rozrywką. Oprócz czystej przyjemności płynącej z samego oglądania opery, krytycy i część lepiej wykształconych obywateli postrzegała to jako nowy rodzaj aktywności towarzyskiej. W tym czasie szlachta, oficerowie wojskowi, kupcy, prawnicy czy lekarze często chodzili do teatru, aby spotkać się z rodziną i przyjaciółmi. W owym czasie włoskie teatry operowe bardziej przypominały miejsca rozrywki, niż uczty dla duszy.

Oprócz obejrzenia spektaklu, można było skorzystać z szerokiej gamy innego rodzaju asortymentu produktów i usług służących wypoczynkowi i rozrywce – od kawiarni i restauracji, po biblioteki, czy nawet kasyna. To właśnie ze względu na takie środowisko, w XIX wieku ukształtował się tzw. włoski przemysł operowy. Zamożni prywaciarze obejmowali funkcje dyrektorów teatrów. Do najsłynniejszych z nich należał Barbaia, zwany „drugim królem Neapolu”. W 1817 roku własnym sumptem odbudował zniszczony przez

[6] F. Mancini, Donizetti e i teatri napoletani nell’Ottocento, Mondadori Electa, 1997, s. 138

pożar teatr San Carlo. Ze względu na wyjątkowo luksusowe wykończenie, miejsce to wkrótce stało się najlepszym teatrem we Włoszech. Dyrektor teatru samodzielnie wybierał kompozytorów i zlecał im skomponowanie oper, które następnie wystawiał. Taki model biznesowy był wówczas najbardziej opłacalny finansowo, czego efektem była duża liczba wystawianych oper. Rossini stworzył dla tej instytucji dziewięć utworów, Verdi trzy, a Donizetti aż dziewiętnaście. Pracował dla teatru kilkanaście lat, tworząc od jednego do trzech dzieł rocznie. Można powiedzieć, że to właśnie Teatro San Carlo zapewnił dwudziestoszścioletniemu Donizettiemu sukces, przy czym sam kompozytor także poświęcił tej instytucji najlepsze lata swojej młodości. Lista dzieł w porządku chronologicznym:

1822 r. - „Zoraida di Granata" oraz „La Zingara",

1823 r. - „Alfredo il Grande",

1824 r. - „L'ajo nell'imbarazzo" oraz „Emilia di Liverpool",

1826 r. - „Alahor in Granata", „Elvida" i „Gabriella di Vergy",

1827 r. - „Olivo e Pasquale",

1828 r. - „L'esule di Roma", „Alina, regina di Golconda", „Gianni di Calais",

1829 r. - „Il castello di Kenilworth"

1830 r. - „Il diluvio universale", „Imelda de' Lambertazzi" oraz słynna „Anna Bolena".

Od 1832 roku można zauważyć, że Donizetti zaczął komponować opery śpiewane w języku francuskim, co także kilka lat później utorowało mu drogę do wejścia do francuskiego świata operowego. W tym roku ukazało się arcydzieło zatytułowane „L'elisir d'amore", które można uznać za szczytowy okres twórczości Donizettiego rozpoczynający się w 1832 roku.

W 1834 roku powstała „Maria Stuarda", w 1835 r. premierę miała „Lucia di Lammermoor" w wersji włoskojęzycznej, a cztery lata później pojawiła się jej francuskojęzyczna wersja. Swoje szczytowe dzieło zadedykował Teatro San Carlo, bowiem w tym samym czasie jego wieloletnia kariera w Neapolu dobiegała końca.

Przez dziesięciolecia spędzone w Neapolu stworzył także wiele pieśni o lokalnej charakterystyce. Jednocześnie swobodna i przyjemna atmosfera tego miasta inspirowała go także do tworzenia oper komicznych. W swoich operach komicznych odważnie posługiwał się rozmaitymi środkami wyrazu, budował je wokół gestów i mowy ciała, a nawet prosił aktorów płci męskiej, aby przebrawszy się, wcielali się w role kobiece. Tego rodzaju wizualna dysharmonia znacznie potęgowała efekt komediowy. Kompozytorzy tworząc

swoje dzieła musieli być zorientowani w obowiązujących trendach społecznych. Co jakiś czas kręgami twórców wstrząsały zagorzałe dyskusje na temat tego, czy wybrać drogę wiodącą przez główny nurt, czy też bardziej rygorystyczną trasę dramatyczną. W miarę powiększania się widowni operowej i docierania do coraz większej liczby odbiorców, nieuniknionym trendem w tworzeniu libretta było odejście od opery poważnej w kierunku lżejszej opery komicznej. Można powiedzieć, że komizm dramatu muzycznego Donizettiego definiuje operę komiczną tzw. „operę buffo", ponieważ od XVII wieku nikt nie zdefiniował tej formy lepiej niż jego dzieła.

### 3.2 Znalezienie własnego, unikalnego stylu

Po tym, jak Donizetti stopniowo pozbył się naleciałości stylu Rossiniego, jego własny styl twórczości stopniowo nabierał kształtu, a tworzone przez niego opery komiczne charakteryzowały się wyjątkową dramaturgią i umiejętnym budowaniem napięcia scenicznego.

Swoje dzieła budował wokół postaci pochodzących z niższych warstw społecznych. Pod tym względem miał bardziej przejrzystą wizję niż sam Bellini. Donizetti miał wyjątkowe wyczucie odnośnie elementów komicznych, które umieszczał w swoich operach. Weźmy za przykład „Don Pasquale" – można z całym przekonaniem stwierdzić, iż estetyka komiczna tej opery stała na bardzo wysokim poziomie. Kiedy mówimy o komedii, poza olśniewającymi i zabawnymi kostiumami, najbardziej atrakcyjną częścią są przemiany wewnętrzne bohaterów. „Don Pasquale" to słynna opera komiczna wpisana w tradycyjny włoski dramat neapolitański, łącząca w sobie elementy komedii neapolitańskiej i francuskiego romantyzmu [7] Jednak w operach europejskiego okresu romantyzmu ta mieszana forma wyrazu komicznego, stanowiła wyraźną różnicę między szkołą niemiecką i francuską.

Weźmy za przykład Ernesto, który jest postacią mieszaną, nie jest bowiem ani postacią w pełni komiczną, ani poważną w ścisłym tego słowa znaczeniu. Terminem opisującym tego rodzaju rolę powinna być „postać półpoważna"[8] („personaggio semiserio"), która na przestrzeni spektaklu ma momenty jawnie komiczne, ale w pozostałej części jest czysto romantyczna i melancholijna, jak w arii tenorowej „povero Ernesto" z „Don

[7] A. Weatherson, 'Le Moniteur Universel' Donizetti in Revival, „Journal of the Donizetti Society", press 1980, nr 4, s. 13.

[8] W rzeczywistości Ernesto i Don Pasquale są w gruncie rzeczy postaciami półpoważnymi. Ich ogólny ton jest humorystyczny i dowcipny, ale zawsze wywołują delikatne uczucie smutku. To właśnie wielowymiarowość postaci chciał wyrazić Donizetti w swoich operach komediowych.

Pasquale”[9]. 8 Donizetti przełamał w ten sposób bariery klasycznej opery komicznej, przeplatając elementy komedii i melancholii w swoich dziełach, tak jak w przypadku „L'elisir d'amore”, gdzie kompozytor przypisał postaci Nemorino utwór „Una furtiva lacrima”, dzięki czemu w kulminacyjnym momencie fabuły stał się on postacią liryczną.

Na tym właśnie polegał unikatowy styl komediowy Donizettiego. Bohaterowie wychodzący spod pióra tego kompozytora, znajdują się w określonym punkcie życia i relacji społecznej, a poprzez sposób ich wykreowania i sportretowania, postacie te stają się pełniejsze, z kolei dzięki swobodnemu rozwojowi emocjonalnemu bohaterów w naturalny sposób pojawiają się konflikty, przy czym wątki i konflikty w sztuce są ukazane bez ściśle zamierzonego i sztucznego efektu.

Jednocześnie, większość inspiracji dla bohaterów oper Donizettiego pochodziła z arcydzieł mistrzów literackich. Jeśli odpowiednio zmienimy niektóre formy ekspresji w oparciu o to, co wszyscy już znają i do czego są przyzwyczajeni, to efekt może być zaskakująco dobry. Donizetti sprytnie włączał do tego własną muzykę i adaptował ją, prezentując publiczności w formie śpiewu i dając poczucie jednocześnie czegoś znajomego, jak i zupełnie nowego. Inspiracje pochodzące z innych słynnych dzieł, delikatna i pełna wdzięku warstwa muzyczna oraz sposób kreowania i interpretowania postaci niewątpliwie dodawały blasku każdemu spektaklowi. Był to również jeden z powodów, dla których jego opery komiczne były na przestrzeni lat wielokrotnie wystawiane i cieszą się popularnością do dziś. Ponadto, Donizetti i inni kompozytorzy okresu romantyzmu wynaleźli „scenę szaleństwa” zwaną „pazzia”, którą umieszczali w ważnym momencie kulminacyjnym opery. Scena ta towarzyszyła najmocniejszym momentom dramatycznego konfliktu, a jako forma pojawiała się także w twórczości Rossiniego i Belliniego. „Pazzie” są w pewnym sensie tragiczne, jak np. w arii „Piangete voi” z „Anny Boleny”, w której bohaterka rozpoczyna od wspominania przeszłości, lecz ostatecznie musi ulec przeczuciu swego tragicznego losu.

W rzeczywistości Ernesto i Don Pasquale są w gruncie rzeczy postaciami półpoważnymi. Ich ogólny ton jest humorystyczny i dowcipny, ale zawsze wywołują delikatne uczucie smutku. To właśnie wielowymiarowość postaci chciał wyrazić Donizetti w swoich operach komediowych.

Zasadą „pazzii” jest umiejętne operowanie dwoma stanami szaleństwa i trzeźwości umysłu zakochanych bohaterek. Kiedy postać finalnie się budzi, zakończenie jest często

[9] Nietzsche Friedrich, Giorgio Pagannone, Fondazione Amici della Fenice di Stagione Lirica e Balletto Don Pasquale, Venezia, press 2013, s. 21

szczęśliwe, lecz czasami, gdy pozostaje w odmętach obłędu, zakończenie jest rzecz jasna tragiczne. Donizetti w swojej twórczości ucieleśnia oba te warianty, bowiem np. Łucję czekał tragiczny koniec bez przebudzenia, a w operze pt. „Linda di Chamounix", bohaterka w końcu się budzi i na koniec spektaklu wychodzi za mąż. Na tym polegał również wyjątkowy styl twórczy Donizettiego.

Na początku XIX wieku status społeczny i wizerunek publiczny kompozytorów włoskich uległy ogromnym zmianom. Przekształcenie z rzemieślnika w sposób wyrobniczy tworzącego opery w intelektualistę posiadającego wyjątkowy talent i umiejętności w dużym stopniu podniosło status społeczny kompozytorów. Donizetti, kompozytor z małego miasteczka Bergamo, przeszedł długą drogą od Wenecji, przez Rzym, Neapol, Paryż czy Wiedeń, by w końcu osiągnąć międzynarodową sławę i dostać się do centrum świata operowego, jakim była cała Europa. Zebrane przez niego na przestrzeni całego życia doświadczenia, były jego największym bogactwem, które umożliwiło mu także tworzenie oper o różnych stylach i szerokiej gamie gatunków. Do najbardziej znanych należą tragedie „Lucrezia Borgia" i „Anna Bolena", tragedia liryczna „Lucia di Lammermoor", „Maria Stuarda" czyli tragedia liryczna o tematyce heroicznej, a także opery semiseria takie jak „La Zingara" i „Chiara e Serafina". Jednocześnie jego opery komiczne nie tylko stopniowo wytraciły cechy tradycyjnych włoskich oper komicznych, ale także zyskały elementy francuskich oper komicznych. Choć na wczesne dzieła Donizettiego w pewnym stopniu wpływ miała twórczość Rossiniego, po przeprowadzce do Paryża stopniowo ulegał wpływom opery francuskiej. W jego dziele „Lucrezia Borgia" wyraźnie widać, że jest ono pełne francuskiej tragedii romantycznej, zwłaszcza w porównaniu ze stworzoną przez niego tradycyjną włoską operą komiczną pt. „L'elisir d'amore".

Nietrudno zauważyć, że kompozytor pracując nad wyrobieniem sobie własnego stylu robił ogromne postępy w nowym kierunku. Wraz z pojawieniem się realizmu w połowie i na początku XIX wieku, artyści zaczęli używać pełnego pasji, żarliwego języka, barwnej wyobraźni oraz dosadnych technik ekspresji, aby wyrazić swoje nieskończone dążenie do idealnego świata. Większość librett operowych Donizettiego opiera się na utworach ówczesnych mistrzów literackich. Dzieła te nie tylko opisują zwykłe życie ludzi na wsi, ale także spory o władzę w rodzinie królewskiej. Taka różnorodność tematyczna wzbogaciła jego dorobek twórczy i pozwoliła na wkomponowanie w nie uczuć patriotycznych. W jego operach znalazło się wiele scen z życia codziennego. Być może to właśnie dlatego, że Donizetti urodził się w niezbyt zamożnej rodzinie, potrafił w tak wyrazisty sposób portretować zwykłych ludzi. Choć ich życie jest zwyczajne, są pełni optymizmu. Jego opery

komiczne charakteryzują się zarówno humorem, jak i francuskim liryzmem romantycznym. W swojej twórczości umiejętnie łączył te dwa elementy. Można z całą pewnością stwierdzić, że tematyka jego dzieł była bardzo bogata. Począwszy od miłosnych uwikłań zwykłych ludzi (np. pośród włoskiej wsi), walkę o dziedzictwo tronu Dynastii Tang, owoc miłości właścicielki oberży do dwóch mężczyzn, intrygi dworskie, wskutek których księżniczka staje się ofiarą układów politycznych, a zmiana króla doprowadza do wymordowania całego pokolenia przyszłych władców uwięzionych w więzieniu.

Choć tematyka pozostawała niezwykle różnorodna, miała także cechy świadomości narodowej[10] 9. Na przełomie XVIII i XIX wieku przez Europę przetaczała się fala rewolucji. W zasadzie każdy kraj dążył do niepodległości i zjednoczenia narodowego. Artyści umiejscowieni na takim burzliwym tle również pozostawali pod wpływem gwałtownych przemian społecznych. Zaczęli włączać tę nową świadomość narodową do swoich dzieł, a Donizetti nie należał do wyjątków od tej reguły. W tym czasie Donizetti dopiero zaczynał komponować opery komiczne, większość jego twórczości była wprawdzie związana muzycznie z romantyzmem, lecz niektóre dzieła odzwierciedlały również idee Oświecenia.. Weźmy na przykład operę pt. „L'elisir d'amore". Ludzi w owym czasie owładnęła nieograniczona żądza pieniędzy i statusu, a także oddanie ślepemu kultowi żołnierzy i oficerów. Te przegniłe zwyczaje społeczne zostały ostatecznie pokonane przez prostego i miłego chłopaka ze wsi. Jego prostolinijność i życzliwość pozwoliły mu na zdobycie zarówno miłości, jak i bogactwa. W każdej epoce ludzie gonili za pieniędzmi, sławą i fortuną, a czasem pozostawali zaślepieni swoimi nieograniczonymi pokusami. Doskonałe dzieła potrafią za pomocą humorystycznych środków ukazać pierwotną prawdę, dobro i piękno ludzkiej natury. Donizetti potrafił w bardzo zręczny sposób zintegrować te wartości i wpleść je w treść swoich dzieł. To klasyczne dzieło powstało właśnie w kontekście epoki dążenia do niepodległości i pod przewodnictwem ruchu narodowowyzwoleńczego.

W okresie Wiosny Ludów i powstań narodowych, ludzie walczyli o swoją wolność i prawa. Ta epicka walka, która wstrząsnęła całą Europą, nieprzerwanie nabierała tempa. Niemniej, Donizetti nie brał w tym procesie czynnego udziału. Giuseppe Mazzini[11] napisał

[10] Szeroki zakres tematyczny często zależy od kontekstu historycznego, w którym się znajdujemy. To właśnie dzięki ówczesnej sytuacji gospodarczej, politycznej i kulturalnej Europy, a także zmianom w strukturze społecznej, kompozytorzy mogli czerpać inspirację do tworzenia. Sztuka nie tylko miała na celu kształtowanie estetyki, ale również pełniła rolę w propagowaniu właściwych idei i kultury. Częściowe źródła do tego poglądu można znaleźć w pracy naukowej Zhang ShuMin pt. "Badania stylu artystycznego oper Donizettiego" z 2014 roku, opublikowanej na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Normalnego w Shandongu.

[11] G. Mazzini, Od odrodzenia do Europy, Ugo Musical Editor, 1.01.2011, s. 238

w swoim dziele „Filozofia muzyki”, że Donizetti miał taką obiektywną możliwość, bowiem potrafił za pomocą muzyki wzbudzać głęboko skrywane w sercach Włochów uczucia patriotyczne. Krótko mówiąc, chociaż Donizetti nie brał udziału w walce rewolucyjnej, jego wkład w pływ na polu muzyki pozostaje niezatarty. Jego muzyka przepełniona jest silnym patriotyzmem, budzącym w ludziach głęboką miłość do kraju i tęsknotę za jego zjednoczeniem. Poza tym był także osobą wyjątkową, pokorną, umiejącą cieszyć się życiem, przyjacielsko nastawioną do wszystkich i szanującą swoich przeciwników. Jemu, Rossiniemu i Belliniemu nadano tytuł trzech mistrzów Bel Canto. To właśnie ich najbardziej reprezentatywne dzieła podkreślają ważną pozycję muzyki w okresie romantyzmu, a także stały się sztandarem wyznaczającym drogę do zjednoczenia ideowego kraju.

# Rozdział II Trzy bohaterki komedii romantycznej

## 1. Geneza powstania i porządek chronologiczny trzech wybranych oper

### 1.1 Proces tworzenia opery "L'elisir d'amore"

*„L'elisir d'amore"*

Kolejność powstania trzech wybranych przez Autorkę oper jest następująca: „L'elisir d'amore" – 1832 r., „Rita" – 1840 r. i „Don Pasquale" – 1843 r. Poniżej Autorka przedstawi je w sposób chronologiczny i nakreśli towarzyszące ich powstaniu tło historyczne.

Tytuł „L'elisir d'amore" to w języku polskim „Napój miłosny". Jest to dwuaktowa opera komiczna z librettem Felice Romaniego. Jako opera została skomponowana przez Donizettiego w 1832 roku. Jest uznawana za jedno z najsłynniejszych dzieł tego kompozytora. Autorka uzyskała dostęp do ograniczonej liczby listów dotyczących Donizettiego [12] z pierwszej połowy tego roku, więc jeśli chodzi o tło historyczne towarzyszące powstaniu „L'elisir d'amore", może zacząć je opisywać z perspektywy Felice Romaniego. Był on najsłynniejszym librecistą i poetą swoich czasów, a także płodnym dramaturgiem, który w pierwszej połowie XIX w. napisał około stu librett do różnych spektakli operowych. Według jego żony Emilii Branci, libretto do „L'elisir d'amore" zostało ukończone niezwykle szybko, a z ówczesnej recenzji opublikowanej w prasie wynikało, że całą operę ukończono w sześć tygodni, ponieważ temat był już przemyślany – pochodził bowiem z operetki „Le Philtre" autorstwa Daniela Francois Esprita Aubera i Eugene'a Scribe'a, wystawionej po raz pierwszy w czerwcu 1831 roku. Romani w mniejszym lub większym stopniu czerpał z libretta tej sztuki. Swoją treść wzbogacił o poezję włoską, w której najbardziej zapadającą w pamięć jest historia miłosna Nemorina i jego słynna aria „Una furtiva lacrima", której na próżno szukać w operetce. Spektakl miał swoją premierę we Francji w styczniu 1839 roku. Siedem lat później zyskiwał coraz większą sławę i stopniowo stał się komedią o międzynarodowej renomie. Niemniej jednak chwilę chwały poprzedził okres pełen trudności i pośpiechu.

[12] E. Checchi, Donizetti Letters to a Friend, 2017, s. 182.




*Zdjęcie 6 Dzisiejszy mediolański Teatro Lirico, dawniej Teatro Canobbiana. Był największym teatrem publicznym w Mediolanie przed powstaniem Teatro alla Scala. Źródło: Internet*

Teatro Canobbiana był największym teatrem w Mediolanie w czasach przed La Scalą[13]. Gdy cały teatr borykał się z ogromnymi trudnościami, jeden z kompozytorów obiecał przedstawić publiczności swoją nową operę w ciągu dwóch tygodni. Obietnicy nigdy jednak nie dotrzymał i na dwa tygodnie przed terminem, zmartwiony dyrektor teatru mógł zwrócić się o pomoc jedynie do Donizettiego. Pozostawiony bez wyboru, poprosił go o odnowienie starej partytury skomponowanej przez kogoś innego. Donizetti odparł wówczas ze złością, że nigdy nie miał w zwyczaju odnawiać starych partytur, a co dopiero cudzych. Takie rozwiązanie było dla niego nie do przyjęcia. Zamiast tego wolał stworzyć zupełnie nowe dzieło, dając Romaniemu czternaście dni na napisanie nowego libretta. Złożywszy obietnicę dyrektorowi teatru, Donizetti natychmiast rozpoczął poszukiwania librecisty, który zgodziłby się na jego warunki: „Jeśli w ciągu czternastu dni stworzy libretto operowe, to będę musiał wkomponować wiersz w muzykę" – powiedział wówczas z uśmiechem Romani. Na co Donizetti odparł: „Daję Ci tylko tydzień na przygotowanie, zobaczymy, który z nas dwóch ma więcej odwagi", po czym żartobliwie dodał: „Mój drogi przyjacielu, mamy niemiecką primadonnę (Heinefelder), jąkającego się tenora (Genero), francuskiego basa z głosem jak koza, którego technika jest wybitnie przeciętna (Debadie), ale trzeba to stworzyć szczerze... Drogi Romani, życzę powodzenia, kontynuuj pracę". Cytat ten pochodzi z korespondencji między kompozytorem Donizettim a dramaturgiem Romanim[14]. W rezultacie, zaledwie czternaście dni później, 12 maja 1832 roku, w ówczesnej

[13] Z. ShuMin, Badania stylu artystycznego oper Donizettiego, Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Normalnego w Shandongu, Shandong 2014, s. 38
[14] R. Northcott, Donizetti. A sketch of his life and a record of his operas, John Watts (red.), "Journal" press 1975, nr 2, s. 229.

prasie pojawił się nagłówek, który brzmiał: „Kompozytor z Lombardii włożył w nowe dzieło całą swoją pasję i energię. Narodziło się „L'elisir d'amore". Aby pod wieloma względami i pod różnymi kątami zgłębić tło powstawania tego klasycznego dzieła, Autorka zapoznała się z treścią wielu wywiadów publikowanych w prasie i w formie nagrań. W magazynie muzycznym ukazała się sylwetka Emilii Branci, żony librecisty Felice Romaniego, którego fragment warto w tym miejscu przytoczyć:

> *Kiedy zaczął czytać poetyckie fragmenty „L'elisir d'amore", mając w pamięci towarzyszącą muzykę, pisał tak szybko, jak myślał, z niewielką ilością poprawek. Jego dzieło niosło również ślady modyfikacji, a ten niezwykle zrelaksowany akt twórczy uzupełniał bogatą wyobraźnią.*

Niemniej jednak należy zadać sobie pytanie: ile w historii Branki jest wiarygodności? Kierując się obowiązkiem zachowania autentyczności i zgodności z faktami podczas pisania pracy dyplomowej, eksplorując dostępne wywiady, Autorka zagłębiła się w wypowiedzi Emilii Branki – żony librecisty. Odkryła wówczas, że oboje wraz z kompozytorem zawarli związek małżeński w 1844 roku, dwanaście lat po premierze „L'elisir d'amore", a cytowany wywiad ukazał się w prasie w roku 1832. Czy Branca żyła z Romanim bez ślubu przez przeszło dekadę? Autorka nie ma możliwości, by to sprawdzić, bowiem, nie pozostawiono po sobie żadnych dowodów pisemnych na poparcie tej tezy, lecz kiedy przyjrzała się rękopisowi partytury podpisanemu przez kompozytora, doszła do wniosków, że być może niektóre fakty nie są zgodne z opisem przedstawionym w wywiadzie, np. co do „szybkości pisania libretta dorównującej zawrotnemu tempu prac nad komponowaniem warstwy muzycznej oraz małej liczby poprawek". Na rękopisie widać, że gdy Donizetti komponował arię Belcore „Come paride vezzoso", usuwał, zmieniał, modyfikował i przepisywał partyturę. Na tej podstawie można wykazać, że stwierdzenie Branki nie jest do końca trafne. Ponadto Autorka odkryła również coś interesującego w korespondencji Donizettiego z jego ojcem Andreą – według najlepszej wiedzy Autorki jest to jedyny list, który dostarcza informacji o początkach opery „L'elisir d'amore". List ten został wysłany z Mediolanu do Bergamo.

*Andreo wielce szanowny!*
*Dlaczego muszę podpisać się pod odmową? Dlaczego powinienem odejść? Nigdzie się nie wybieram, w przyszłym tygodniu mam ważną próbę, Romani skończył pisać libretto i choć z muzyką jeszcze nie skończyłem, jestem już co raz bliżej. Teraz również to scenografia wymaga pewnych modyfikacji. Wczoraj wieczorem mieliśmy pierwszy występ i tylko tenor spisał się dobrze. Barwa sopranistki była piękna, jak*

*sama stwierdziła, a gra basu bardzo przyjemna w odbiorze. Ogółem premiera wypadła całkiem nieźle*[15]

List nie jest datowany, lecz jeśli mowa w nim o „pierwszym spektaklu", musi być to wieczór premierowy wiosennego sezonu Teatru Canobbiana, tj. 23 kwietnia 1832 roku, kiedy to w główne role „L'elisir d'amore" wcielili się: Giambattista Genero jako Nemorino, Sabine Heinefetter jako Adina oraz Giuseppe Frezzolini jako Dulcamara. Na podstawie powyższych danych, Autorka doszła do wniosku, że drugiego dnia premiery, tj. 24 kwietnia, kompozytorowi brakowało jeszcze nieco do ukończenia partytury, można więc niemal z całą pewnością stwierdzić, że Donizetti nie ukończył w całości nowej opery w ciągu zaledwie czternastu dni. Prawdopodobnie spędził nad jej komponowaniem co najmniej pięć lub sześć tygodni, co było dla niego standardowym czasem potrzebnym do skomponowania opery. Romani i Donizetti pracowali w niemal całkowitej zgodzie i harmonii aż do ostatniej sceny drugiego aktu, kiedy to obaj mistrzowie nie mogli dojść do porozumienia. Donizetti chciał dodać tu romans na głos tenorowy „Una furtiva la crima", żeby zachować ten kameralny utwór i miał co do tego dziwne przeczucie – czasem nienawidził własnej muzyki, czasem też po prostu ją uwielbiał. Romani początkowo odmówił. Uważał, że dodanie tam romansu byłoby jak polanie zimnej wody wprost do płonącego ognia. Gorąca reakcja publiczności natychmiast ostygnie. Taki utwór nie miał nic wspólnego z naiwnym wiejskim chłopcem. W tym miejscu wszystko powinno być świąteczne i wesołe. Mimo to Donizetti nalegał, aby spróbować zaadaptować wiersz „Una furtiva lacrima, negli occhi suoi spuntò…".

W zachowanym opisie „Gudizio del Pubblico" – jak podaje Branca – „drugi akt opery nie spotkał się z tak gorącym aplauzem jak pierwszy. Chociaż muzyka była poruszająca, a libretto piękne, Romani miał rację – po ostudzonej reakcji publiczności widać było, że nastrój na widowni osiadł, wyraźnie odbiegając od wesołej atmosfery towarzyszącej pierwszemu aktowi, tak jakby nie były one ze sobą wystarczająco spójne.

Jednak w recenzjach pojawiły się zgoła odmienne spostrzeżenia. Wczesne recenzje „L'elisir d'amore" można znaleźć w ówczesnej mediolańskiej prasie, znalazły się na przykład w książce napisanej przez Annalisę Bini i Jeremy'ego Commonsa „Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti [16] Nie ma w nich wzmianek zgodnych z powyższymi obserwacjami Branki, a jedynie stwierdzenie, że opera przez cały sezon cieszyła się dużym powodzeniem. Nie jest jednak wykluczone, że Romani rzeczywiście sprzeciwił się dodaniu romansu, lecz może niedokładnie w takiej formie jak twierdziła

[15] R. A. de Eisner-Eisenhof, Lettere inedite di Gaetano Donizetti, 1897, s. 144
[16] A. Bini, J. Commons, Le prime rappresentazioni delle opere do Donizetti, 1997, s. 89

Branca. Bardziej prawdopodobne jest, że Romani chciał wyrazić, że ta partia Nemorina jest zbędna dla fabuły opery i nawet jeśli zostanie wycięta, nie wywoła to poczucia braku spójności opowiadanej historii.

Dlaczego jednak Donizetti nalegał na dodanie tego utworu? Być może, jak stwierdziło wielu krytyków muzycznych, najbardziej nowatorskim i wyjątkowym aspektem „L'elisir d'amore" jest bogaty kontekst emocjonalny, wyraźnie odmienny od tradycyjnej opery komicznej Rossiniego. W większości tradycyjnych oper komicznych Rossiniego prawie nie spotyka się wątków tragicznych i sentymentalnej atmosfery, jednak we wczesnych dziełach Donizettiego, takich jak „L'ajo nell' imbarazzo", pojawia się już pewna tendencja w stronę sentymentalizmu. W „L'elisir d'amore" tendencja ta stała się podstawowym elementem twórczości, która pozwoliła na wykreowanie niepowtarzalnego wówczas stylu.

W wywiadzie Emilia Branca opisała także obiad w domu, który rzekomo miał miejsce w czasie odbywania się spektakli „L'elisir d'amore", podczas którego Donizetti rzekomo pochwalił Romaniego za stworzenie duetu „Chiedi all'aura lusinghiera" i zagrał dla gości na fortepianie arię „Udite, udite, o rustici!" Doktora Dulcamary. Nie ma wątpliwości, że w oczach żony własny mąż był absolutnie godny wszelakich komplementów. Artykuł opowiadający o genezie powstania „L'elisir d'amore" kończy się tą krótką historią. Opera ta odkąd została wystawiona w 1832 roku ani na moment nie została zapomniana. Doskonałe połączenie elementów komedii i tragedii, piękny poetycki język, niezwykle bogata partytura i pełne głębi postacie sprawiły, że opera stała się perłą w koronie sztuk scenicznych pierwszej połowy XIX wieku.

### 1.2 Proces tworzenia opery „La Rita"

*„La Rita"*

„Rita" jest tłumaczona na język chiński dosłownie jako „Rita" lub „Historia kobiety i dwóch mężczyzn". Jest to jednoaktowa komedia. W całym repertuarze Donizettiego ta właśnie opera jest jedyną, której premiera odbyła się po śmierci kompozytora. Po raz pierwszy wystawiono ją na scenie Opéra-Comique w 1860 roku, dwanaście lat po śmierci kompozytora, lecz wówczas jego dzieła operowe nadal zajmowały ważne miejsce na najważniejszych afiszach teatralnych stolicy Francji. Dlatego w 1860 roku dla dyrektorów teatru Opéra Comique powodem do dumy było to, że w ich teatrze udało się wystawić kompletną, niepublikowaną jeszcze nigdzie, sztukę w języku francuskim. Jednak czas dzielący jej powstanie i premierę powoduje także pośrednio, że wokół genezy powstania

libretta pojawiają się pytania i niejasności. „Rita" powstała najprawdopodobniej między 1839 a 1840 rokiem. Historycy są zgodni co do tego, że opera powstała latem 1840 roku. Pierwszym pytaniem w odniesieniu do tej opery jest jej tytuł. W dokumencie opublikowanym w Opéra Comique w 1860 roku czytamy na górze strony „Rita ou Le Mari battu", natomiast w rękopisie kompozytora z 1840 roku wyraźnie widać, że słowo „Rita" zostało przekreślone, a pośrodku strony widniał inny tytuł w wersji dwujęzycznej: „Due uomini e una donna" i „Deux hommes et une femme". Również w rękopisie libretta kompozytor zdecydowanie skreślił słowo „Rita" i dodał włoski tytuł „Due uomini e una donna". Powodem tej zmiany była ostateczna decyzja autora libretta i dyrekcji teatru.

Autorka odnalazła artykuł z oficjalnego biuletynu teatralnego, w którym znalazła się wzmianka, jak Achille Denis, pełniący funkcję sekretarza Opéra-Comique, na krótko przed premierą zaplanowaną na 29 kwietnia 1860 roku, opublikował artykuł w oficjalnym „Revue et Gazette des Théâtres"[17] 16 Teatru Królewskiego. Artykuł został również w całości opublikowany w programie teatralnym. Achille Denis szczegółowo opisał w nim cały proces powstawania opery, w którym osobiście brał udział - od uzyskania materiałów, przez rozstrzygnięcie sporów ze spadkobiercami Donizettiego, po zorganizowanie komisji w celu potwierdzenia autentyczności partytury, okraszając całość szeregiem szczegółów.

Okazało się jednak, że słowa autora artykułu zawierały rozbieżność w dacie. Twierdził, że utwór został napisany przez mistrza w ostatnim roku jego życia, lecz pamiętamy przecież, że w latach 1847-1848 kompozytor zachorował i podupadł na zdrowiu na tyle poważne, że nie mógł już tworzyć. Denis był bliskim przyjacielem kompozytora i librecisty. Był w pełni zaznajomiony z serią niefortunnych doświadczeń Donizettiego w Paryżu. Mógł nawet w formie wywiadu bezpośrednio zapytać librecistę Gustave'a Vaëza, kiedy powstało libretto, lecz nie zrobił tego.

Rozmowa z Gustave'em Vaëzem miała jedynie potwierdzić, że partytura powstała w krótkim czasie. Autorka przypuszcza, że być może stało się tak dlatego, że Denis pełniąc funkcję sekretarza Opéra-Comique widział bezpośredni interes w odpowiednio prowadzonym działaniom reklamowym i zarządzaniu teatrem, stąd też być może właśnie w tym celu umiejętnie rozgłaszał tego rodzaju informacje. Jego celem mogło być budowanie napięcia wśród odbiorców w oczekiwaniu na dramat „Rita", ponieważ manipulując datą powstania, w materiałach promocyjnych można wówczas było napisać, że jest to kolejne dzieło mistrza i autora „Łucji z Lammermooru", „Faworyty", „L'elisir d'amore" i „Don

[17] D. Achille, Revue et Gazette des Théâtres, 55 rue Sainte-Anne Paris, press 1838, s. 68.

Pasquale”. Dlaczego jednak główne biografie kompozytora i artykuły prasowe datują powstanie na rok 1840? W tej kwestii Autorka również dotarła do zachowanej korespondencji. Donizetti odręcznie zapisał rok 1840 na pierwszej partyturze z Neapolu. Ponadto, jesienią tego roku wysłał list do swojego szwagra Antonio Vaselliego, w którym wspomniał, że ze względu na cenzurę chce przetłumaczyć dzieło z języka francuskiego na język włoski. Przyznał, że dokonał również drobnych zmian i wyraził swoją opinię, że musi zachować kopię. Być może partyturą, o której mowa w liście, może być „Rita”, niemniej jednak widać też między wierszami, że zdania w liście nie są spójne, być może ze względu na poprawki edytorów pisma, w którym został opublikowany usunięto z niego pewne fragmenty.

Kolejny list Donizetti napisał do Giovanniego Simone 8 kwietnia 1839 r. Wspomniał w nim, że komisja rewizyjna nakazała mu dokończenie „Les Martyrs”, i że musi oddać gotową partyturę do 1 września, w przeciwnym razie zostanie ukarany grzywną w wysokości 30 000 franków. Co więcej, na początku kolejnego roku miał także ukończyć partyturę innej czteroaktowej opery, pod groźbą tej samej kary umownej. W tym okresie kompozytor mówił też, że musi znaleźć czas na dokończenie „Tre Coniugi”. Być może ten eufemizm nie wskazuje jednoznacznie, że mowa o pierwowzorze „Rity”, lecz komponowanie nowej partytury zawsze niesie za sobą ryzyko zwrotów akcji i konieczności modyfikacji, co Achille Denis opisał w ten sposób: „Pewnej nocy Donizetti spacerował ulicami Włoch. Był bardzo przygnębiony, ponieważ przez osiem dni nic nie stworzył. Wena twórcza jest tym, czego kompozytor potrzebuje najbardziej podczas tworzenia. Spotkał swojego starego przyjaciela Gustave'a Vaëza i zapytał go o jego twórczość. Powiedział: „Napisz mi na już libretto do opery", obie strony zgodziły się na tematykę komiczną. Kiedy następnego dnia Gustave Vaëz przyniósł mu część gotowego tekstu, muzyka była już do niego skomponowana. Prace kontynuowano w ten sposób, a tydzień później ukończono zarówno libretto, części wokalne, jak i całą orkiestrację.

Gustave Vaëz był belgijskim literatem. Począwszy od połowy lat 30. XIX wieku stworzył sporo sztuk teatralnych i był głównym paryskim scenarzystą. Odegrał także bardzo ważną rolę we francuskich operach Donizettiego. Stworzył libretta do „Łucji z Lammermooru”, „L'Ange de Nisida” i „La Favourite”. Gustave Vaëz tak opisał w wywiadzie współpracę z kompozytorem: „Kiedy czytałem Donizettiemu teksty niektórych dzieł, czasami nagle wyjmował mi z ręki libretto, energicznie rysował na nim

pięciolinię i gdy ja czytałem słowa jednym tchem, on zapisywał melodię, która szumiała mu w głowie. Zachowałem te oryginalne rękopisy z jego autografem”[18].

1 września 1839 roku Donizetti opublikował partyturę do „Les Martyrs”. W dniu 9 października 1839 roku napisał do Tommaso Persico, że komponuje operetkę, którą oprawi w muzykę instrumentalną i dostarczy do Opéra-Comique. W 1839 roku ukończono i przygotowano do wystawienia jednoaktowy spektakl „Due uomini e una donna”. Być może już na tym etapie Donizetti dokonał drobnych zmian w partyturze, przepisując finał i dodając duet dla tenora Beppe z barytonem, które to wszystkie opatrzył podpisem. Według Denisa spory umowne wymusiły odwołanie wystawienia opery, ponieważ Donizetti nie był nawykły do zwyczajów dyplomatycznych we Francji.

Wiosną 1842 roku Donizetti planował wystawić sztukę „Deux Hommes et une femme” na deskach teatru w Neapolu i przetłumaczyć ją na język włoski. Najwyraźniej, w tym celu przygotował wiele kopii libretta oraz dokonał pewnych modyfikacji w partyturze. Na kopiach dodał wiele włoskojęzycznych didaskaliów z instrukcjami dla tłumacza i datował dzieło. Data ta pojawiła się również w korespondencji z Vasellim, co doprowadziło historyków do błędnego przekonania, że opera powstała w tym roku.

Plany dotyczące spektaklu 19 października 1840 r. zniweczyła jednak śmierć impresario operowego Domenico Barbaji. Mimo starań Tomasso Persico, aby sztuka została wystawiona w teatrze w Neapolu zgodnie z planem, dopiero 6 maja 1842 roku w korespondencji między Donizettim i Vasellim otwarcie omówiono ten problem. Vaselli nie chciał oddawać libretta w ręce Tomasso Persico i zarzekał się: „pojadę do Neapolu i osobiście skontaktuję się z teatrem, aby umówić się na wystawienie „Rity”, przekonacie się, że libretto zostanie natychmiast sprzedane, a jeśli nie, to oddam je z powrotem. Wiesz, że zawsze są jakieś szanse”[19] 18. W latach 1845-1848, według relacji Danisa nowy dyrektor teatru, Alexandre Basset, chciał wystawić sztukę, ale brat Donizettiego, Giuseppe, w imieniu rodziny odmówił, usprawiedliwiając swoją decyzję zaawansowaniem choroby Donizettiego, która była wówczas już w tak poważnym stadium, że odbiła się na jego zdrowiu, a premiera opery zwróciłaby większą uwagę na schorowanego kompozytora. W tym okresie partytura przeszła swój pierwszy transfer. W 1847 r. bliski przyjaciel Donizettiego, Antonio Dolci, który był jednocześnie zarządcą jego majątku w Bergamo, złożył przed sądem następujące oświadczenie: „We wrześniu 1846 roku Andrea Donizetti, bratanek Donizettiego, opuścił Paryż i przybył do Bergamo, aby przekazać mi ostatnie instrukcje swojego wuja. Wyraził

[18] E. Checchi, Lettera agli amici, 2017, s. 182
[19] M.Haine, C.Editrice, 400 lettres de musiciens, Lüttich Pierre Mardaga Editionsp. Paryż, 1995, s. 253

wówczas nadzieję, że pomogę mu i przechowam dwie paczki. Jedna z paczek zawierała partyturę, a druga szkatułę, w której znajdowały się cenne prezenty i odznaczenia honorowe, które Donizetti otrzymywał za życia".

Donizetti zmarł 8 kwietnia 1848 roku. 1 maja 1849 do Bergamo przybył Pierre Dietsch, dyrektor chóru operowego, którego dyrekcja teatru wysłała, aby podjął próbę odzyskania partytury „Le Duc d'Albe", ponieważ Donizetti skomponował partyturę do tej opery przed swoim pobytem w sanatorium. W związku z powyższym nietrudno zgadnąć, że w jednej z paczek będących na przechowaniu u Antonio Dolci znalazły się aż dwie partytury, z czego jedna została uznana za zaginioną. W rzeczywistości zaginionym egzemplarzem był „Le Duc d'Albe", a drugim – jednoaktowa komedia „Rita – Due huomini ed una donna", która zawierała pełną orkiestrację. Pierre Dietsch wrócił więc do Paryża z pustymi rękami: „Le Duc d'Albe" nie został jeszcze wystawiony. Bracia Donizettiego, Giuseppe i Francesco wiedzieli, że w majątku znajduje się niepublikowane dzieło: „Rita: dwóch mężczyzn i jedna kobieta". Niestety, w grudniu tego samego roku, Francesco zmarł i lekkomyślnie wyznaczył na spadkobierczynię całego majątku swoją służącą, Elisabettę Santi Pesenti. Ta przyjęła nawet nazwisko swego pracodawcy i oświadczyła, że jest jego żoną, odmawiając Giuseppe prawa do podziału spadku po Donizettim. Służąca nie chciała również przyznać, że kompozytor pozostawił po sobie jakikolwiek majątek. Rozpoczęło to długotrwały spór prawny. Tymczasem 28 października 1851 roku librecista Gustave Vaëz, który wspólnie z Donizettim stworzył tę operę, skontaktował się z rodziną, dążąc do jej wystawienia na scenie. W liście Gustave Vaëz napisał, że komedia muzyczna zatytułowana jest jako „Rita", występują w niej trzy postaci, a całość muzyki jest już ukończona. "Wasz brat Donizetti wykonał wszystkie partie muzyczne na moich oczach w Paryżu i niejednokrotnie śpiewał dla mnie zawarte w niej utwory. Opera niewątpliwie jest w Waszych rękach, a na mocy prawa spadkowego stała się Waszą własnością. Ze względu na fakt, że jestem twórcą libretta, a libretto, słowa i muzyka to jedność, nie możemy ich rozdzielać, więc proponuję Wam o ponowienie próby wystawienia tego dzieła w celu ochrony naszych wspólnych interesów".

Jednak brat Donizettiego, Giuseppe, odrzucił jego propozycję, a służąca Elisabetta Santi Pesenti również nie pozwoliła tknąć ani jednej części swojego majątku i chciała zbić fortunę, sprzedając na aukcji podpisany przez mistrza rękopis. Kilka tygodni później bratanek Donizettiego, Andrea, skontaktował się ze swoim prawnikiem i podjął próbę skontaktowania się z Elisabettą, oświadczając jej, że chce przyjąć propozycję Gustave'a Vaëza, lecz służąca nie ustąpiła. Chciała natychmiast sprzedać rękopis mistrza z autografem. W rezultacie, Andrea mógł jedynie odpisać na list Gustave'a Vaëza następującymi słowami:

„Szanowny Panie, w obecnej chwili nie mogę przystać na Pana propozycję. Jestem jednym z wielu spadkobierców mego zmarłego wuja i dotyczy to również pozostawionej przez niego muzyki. Nie mogę podejmować żadnych decyzji bez uzyskania zgody pozostałych spadkobierców".

Wszystko na powrót utknęło w martwym punkcie. Dopiero w 1855 roku służąca Elisabetta zgodziła się za odpłatnością przenieść własność partytury na Giuseppe. Po wielu perypetiach, latem 1855 roku, kiedy Andrea przebywał na misji w Paryżu, przekazał ostatecznie wydawnictwu dwa utwory swego wuja do druku i wykonania na scenie. Jeśli chodzi o operę „Rita" spotkał się z librecistą Gustavem Vaëzem, aby wznowić przerwane trzy lata wcześniej negocjacje. 25 lipca 1855 roku Gustave Vaëz skontaktował się z dyrektorem Opéra-Comique Emilem Perrinem, który choć był bardzo szczęśliwy, musiał zapewnić autentyczność dzieła. W tym celu powołał komisję, która miała potwierdzić autentyczność podpisów. W liście do Gustave'a Vaëza Andrea pisał: „Szanowny Gustavie, myślę, że może będzie pan musiał ponownie sprawdzić libretto, dokonać niezbędnych poprawek i w ciągu dwóch lub trzech dni przekazać skończony tekst panu Perrinowi"[20].

Nowe, poprawione libretto zostało ukończone 30 lipca 1855 roku. 9 sierpnia 1855 roku Emile Perrin odpowiedział Andrei po przeczytaniu libretta Gustave'a, prosząc o partyturę i stwierdzając, że przy aktywnej współpracy z komisją, operę można będzie wystawić najszybciej w ciągu 6-8 miesięcy. Jednakże wymagało to dalszych poprawek tekstu.

Choć Gustave chętnie zgodził się na dalsze poprawki, w tym momencie Andreę ogarnęły poważne wątpliwości – obawiał się, że dalsze korekty na długo zatrzymają dzieło w rękach nieuprawomocnionych nadzorców, bowiem nawet jeśli komisja uzna scenariusz za prawdziwy, a dyrekcja opery odrzuci libretto Gustave'a, przedstawienie i tak może zostać odwołane. Przyzwyczajony do manipulacji dyrekcji paryskiego teatru, prawnik Andrei zaproponował, że jeśli sztuka nie zostanie wystawiona w ciągu kilku miesięcy, Emile Perrin zapłaci mu karę w wysokości 15 000 franków. Incydent ten wstrzymał dalsze działania do czasu wynegocjowania kwoty 10 000 franków. Tuż po podpisaniu kontraktu, pod koniec sierpnia, Andrea napisał do swego ojca, Giuseppe, oznajmiając z niemałym zadowoleniem, że znalazł kupca na operę „Rita".

Skład komisji ekspertów, jak opisuje to Danis, składał się z ekspertów, którzy w istocie byli właściwymi osobami do wyrażenia opinii na temat autentyczności treści

[20] E. Checchi, Lettera agli amici, 2017, s. 103.

partytury i, co najważniejsze, jej oceny. Pierwszym członkiem komisji był śpiewak Albert Duprez, przyjaciel Donizettiego i jeden z wykonawców „Łucji z Lammermooru", „Les Martyrs", „La Favourite" i „Dom Sébastien". Drugim zaś, Aimé Leborne, kopista librett Donizettiego, który prowadził szeroko zakrojone badania nad rękopisami kompozytora. Trzecim był Perrin Dietsch – uczony wysłany do Bergamo przez Nestora Roqueplana w 1851 roku w celu zbadania pośmiertnych dzieł Donizettiego. Czwartym – Eugène Vauthrot, dyrektor chóru Opéra-Comique. Ostatnim zaś był pan Robin, kierownik kopistów teatru. Po przeprowadzonej weryfikacji komisja jednomyślnie stwierdziła, że: „Partytura „Rity" jest autentyczna, została w całości skomponowana przez Donizettiego, jej rękopis nie był publikowany, posiada kompletną partyturę orkiestrową.

Krótko mówiąc, wszystko zostało sprawdzone i skompletowane i nadaje się do natychmiastowej publikacji". Jeśli ocena komisji byłaby negatywna, oznaczałoby to, że kontrakt pomiędzy Andreą i Perrinem jest nieważny. Na szczęście partytura została szczegółowo przeanalizowana i komisja jednomyślnie stwierdziła, że nie ma z nią żadnego problemu. Za część muzyczną opery uznano także wersję francuską skomponowaną na podstawie libretta. W tym okresie zmarł brat kompozytora Giuseppe, a jego bratanek Andrea cierpiąc na tę samą chorobę co wuj, zaczął stopniowo podupadać na zdrowiu. W 1861 roku Andrea leczył się w szpitalu psychiatrycznym w Aversie, a trzy lata później zmarł. Na szczęście, dzięki staraniom brata i siostrzeńca, „Ritę" udało się wystawić.

Premiera została zaplanowana i rozreklamowana przez Danisa. Ta mała opera Donizettiego zadebiutowała 7 maja 1860 r. Publiczność była zachwycona, a tytuł „Rita ou Le Mari battu" pojawił się w gazetach i na plakatach. Librecista Gustave Vaëz , Opéra-Comique, i kierownik teatru Emile Perrin wspólnie zdecydowali się obsadzić sopranistkę Constance- Caroline Lefebvre-Faure w roli Rity, tenora Victora-Alexandre-Josepha Warota w roli Beppe i barytona Louisa Barielle w roli Gasparo. Posunięcie to poparła reakcja publiczności, a spektakle powtarzano przez osiemnaście wieczorów. Po przedstawieniu w Paryżu rękopis opery podpisany przez Donizettiego został przekazany Bibliotece San Pietro a Majella, gdzie pozostaje do dziś. Rękopis ten znajduje się w bibliotece Konserwatorium Muzycznego San Pietro a Majella w Neapolu. Do lat 50. XX wieku wydawnictwo muzyczne Casa Ricordi wprowadziło nową wersję włoskojęzyczną z dialogami autorstwa Enrico Colosimo. Wraz z ukazaniem się tej wersji w 1860 roku oficjalnie zmieniono tytuł na „Rita" i to właśnie ta zmieniona wersja znalazła się w repertuarze wielu teatrów na całym świecie. Włoskojęzyczna, zmodyfikowana opera miała premierę w Neapolu w 1876 roku.

Na podstawie przeprowadzonych badań, Autorka uważa, że początki tej sztuki datuje się na rok 1839. Odkrycie to ma również wpływ na chronologiczną kolejność powstawania innych dzieł Donizettiego. Oryginalne libretto tej sztuki zostało stworzone przez belgijskiego dramaturga Gustave'a Vaëza oraz tłumacza często współpracującego z librecistą – Alphonsa Royera. Do oper, w których tworzeniu Gustave Vaëz brał udział jako librecista i tłumacz, należą „Łucja z Lammermoor" z 1839 r., „La favourite" z 1840 r. i „Don Pasquale" z 1843 r. Dlatego też Autorka śmiało przypuszcza, że być może opera ta została przetłumaczona razem z „Łucją z Lammermooru", a może nawet wcześniej, gdyż zarówno francuskie tłumaczenie i adaptacja „Łucji z Lammermooru", jak i francuskie tłumaczenie „Don Pasquale" zostały wykonane wspólnie dzięki współpracy Alphonse'a Royera i Gustave'a Vaëza. Nawet oryginalny scenariusz „La Favourite" był efektem współpracy obu dramaturgów, jak wspominał kiedyś Alphon Rovray w Moniteur Universel „Donizetti od dawna chciał stworzyć coś w temacie inspirowanym prawdziwymi wydarzeniami, które miały miejsce w pobliżu Bergamo. Chciał zacząć pisać w konwencji tradycyjnej komedii wokół jakiegoś wydarzenia. Jako dramaturg Gustave Vaëz miał na swoim koncie kilka wybitnych, choć mało znanych dzieł z zakresu operetek francuskich. Być może właśnie z tego powodu tak go zafascynował ten temat, że podjął próbę współpracy z mniej doświadczonym, młodszym librecistą. Dopiero po sukcesie jaki przyniosła mu „La Favourite", Gustave Vaëz zyskał prawdziwe uznanie jako librecista operowy.

Jeśli porównamy libretta z 1841 i 1860 roku zauważymy, że pierwszą zmianą jest miejsce akcji – w pierwszej wersji gospoda znajduje się przy drodze wiodącej z Turynu do Genui. Region ten w latach czterdziestych XIX w. wchodził w skład Królestwa Sardynii, jednak w drugiej wersji libretta z 1860 r., o czym najlepiej świadczy strój Rity, twórcy woleli sugerować, że Beppe i Rita pochodzą z południowych Włoch. Inna ciekawa modyfikacja dotyczy ram psychologicznych postaci Rity. W oryginalnym libretcie duet Rity i Beppe zakończył się rozbiciem kielicha przez mężczyznę. Rozzłoszczona kobieta uderza Beppe i schodzi ze sceny. W tej samej scenie w wersji z 1860 roku Rita również uderza Beppe, lecz całuje go przed zejściem ze sceny. Intencja tej zmiany jest oczywista - naganne zachowanie bohaterki jest tylko grą, bowiem choć zdaje się być okropna, w rzeczywistości ma dobre serce i kocha Beppe. Kolejną ważną zmianą jest ostateczne pogodzenie się Rity i Beppe, które jest zarazem kulminacyjnym momentem spektaklu. Po tym, jak Gasparo podarł na kawałki akt małżeństwa i rozpoczął przygotowania do powrotu do Kanady do nowej żony, Beppe nadal nie chce wrócić do Rity i z nią zamieszkać.

Dobywa więc broni i wyzywa Gasparo na pojedynek. Libretto tej partii z 1840 roku brzmiało następująco: „Wolę policzki od kul, zostaw nas w spokoju, odejdź, chcę odzyskać moją żonę". W wersji z 1860 roku Beppe został zobrazowany jako mówiący: „Zostałem nie ze względu na twoją broń, ale dlatego, że ona mnie kocha, a ja kocham ją, dlatego więc zdecydowałem się zostać!". Ta oczywista zmiana sugeruje, że osoby adaptujące operę w 1860 r. chciały dodać odrobinę wrażliwości do cynicznych tekstów z 1840 r.

Po wielu zwrotach akcji, sztukę udało się wreszcie wystawić dwanaście lat po śmierci kompozytora. Od jej odkrycia, przez spory otaczające spadek, po cenzurę, a w końcu pomyślną publikację i wykonanie – zwroty akcji były niczym pełne trudności życie głównej bohaterki opery, której historia na szczęście kończy się szczęśliwie. Od chwili premiery spektakl był wystawiany nieprzerwanie przez pół miesiąca, co pokazuje, jak bardzo dzieło to cieszyło się uznaniem i miłością publiczności. Obecnie utwór ten stopniowo powraca na deski teatralne i na stałe wszedł do repertuaru największych teatrów, gdzie zdobi coroczne sezony występów.

### 1.3 Proces tworzenia opery „Don Pasquale"

*„Don Pasquale"*

Historia towarzysząca powstaniu libretta do „Dona Pasquale" charakteryzuje się znacznie mniejszą liczbą zwrotów akcji od libretta „Rity". W latach 1822–1837 Donizetti skomponował wiele oper dla Teatru w Neapolu, zwłaszcza w 1835 r., kiedy to dla Teatru San Carlo napisał swoje szczytowe dzieło pt. „Łucja z Lammermoor", które przyniosło mu wielki sukces. W 1837 roku zmarł Nicola Zingarelli, dyrektor Królewskiej Akademii Muzycznej. Donizetti pragnął zastąpić go na stanowisku nowego dyrektora, lecz sprawy potoczyły się wbrew jego woli, co w połączeniu z surową cenzurą obowiązującą w Neapolu, idącym za tym zakazem wystawiania jego oper, śmiercią żony oraz długotrwałą presją zawodową, zmusiło Donizettiego do opuszczenia Neapolu w 1838 roku i udania się do Paryża. Po dwóch latach oswajania się z nowym środowiskiem, w kompozytorze na powrót obudziła się wena twórcza i w 1840 r. stworzył „La fille du régiment", „La Favourite" oraz „Linda di Chamounix". Jednak lata wytężonej pracy i nabyte choroby mocno odbiły się na zdrowiu kompozytora, stąd też dopiero w 1843 roku skomponował kolejną i jak się okazało swoją ostatnią operę. Opera komiczna w trzech aktach zatytułowana „Don Pasquale", wydana w języku francuskim w drukarni paryskiej pod koniec 1842 roku i wykonana jako spektakl otwarcia sezonu, została kilka miesięcy później wydana w wersji włoskojęzycznej przez mediolańskiego drukarza Gaspare Truffiego, a jej włoska premiera odbyła się w Teatro

alla Scala. Poza pewnymi zmianami słownictwa i kilkoma zmianami tytułów, pomiędzy obiema wersjami nie ma zbyt dużej różnicy w libretcie.

3 stycznia 1843 roku w Paryżu wystawiono z sukcesem operę „Don Pasquale". Część fabuły pochodzi z dzieła Angelo Anellego „Ser Marcantonio". W liście z 12 listopada 1842 roku Donizetti pisał do Antonio Vaselliego, że tydzień później będzie przygotowywał się do próby do „Don Pasquale". 13 stycznia 1843 roku Giovanni Riccordi podzielił się sukcesem spektaklu w Paryżu z nauczycielem Donizettiego Simonem Mayrem. Opera nosiła tytuł „Don Pasquale" i była nowym dziełem o tematyce podobnej do „Ser Marcantonio", skomponowanego przez Stefano Pavesi z librettem Angelo Anelli. Choć oba utwory łączyły podobieństwa, to jednak zostały potraktowane w zupełnie inny sposób. W „Don Pasquale" stare tematy nie tylko pojawiają się w nowych formach, a także zawierają fragmenty w formie poetyckiej. Opera „Ser Marcantonio" odniosła sukces już po premierze w 1810 r., a jej częste wznowienia miały miejsce głównie w latach 1810–1831. Co więcej, Romani napomknął o tym fakcie w 1839 roku. Zapożyczając elementy z „Ser Marcantonio" do „Don Pasquale", Giovanni Ruffini i Donizetti uwzględnili różnice w detalach. W sumie jednak tematyka pozostała bez zmian: starszy mężczyzna niespodziewanie decyduje się na ślub. Żart polegał na nieprawdziwym małżeństwie z kobietą na początku udającą niewiniątko, która po zaręczynach stała się swoim zupełnym przeciwieństwem, naciągając narzeczonego na nie byle jakie koszty. Różnic między dziełami jest jednak dość dużo, przykładowo zredukowano ilość ról w obsadzie, gdyż Donizetti ograniczył liczbę bohaterów do czterech postaci. Kolejną różnicą jest modyfikacja wzajemnych relacji między postaciami - Malatesty, pomysłodawcy oszustwa, i Noriny, głównej postaci żeńskiej, których nie łączą więzy krwi, choć w libretcie oryginalnym Angelo Anellego są bratem i siostrą. Krótko mówiąc, spiski, wygłupy, przebrania i fałszywe tożsamości w sztukach Angelo Anellego to elementy teatru końca XVIII wieku. Giovanni Ruffini i Donizetti wprowadzili innowacje, które nadają opowieści realizmu i wieloaspektowej jakości, których nie można znaleźć w libretcie Angelo Anellego.

Poza tym znalazł się jeszcze jeden powód, dla którego Donizetti wybrał temat poruszony w „Don Pasquale" – Autorka odkryła w treści jednego z wywiadów, że latem 1842 roku Donizetti, przebywający w Neapolu, zainteresował się młodą córką pewnego markiza. Oczywiście, ten rodzaj uczucia nie zaowocował, lecz na szczęście przyniósł kompozytorowi wenę twórczą i inspiracje do stworzenia kolejnego wielkiego dzieła. Pomiędzy październikiem a grudniem, po odbytej podróży do Neapolu, kompozytor skomponował w Paryżu „Don Pasquale". Najgłębsze wrażenie nie polegało na

powrocie do stylu tworzenia opery neapolitańskiej po doświadczeniu mocnych wpływów szkoły francuskiej, ale dające do myślenia człowieczeństwo bohatera, które sprawiło, że kompozytor zerwał z dotychczasowym stylem tworzenia oper komicznych. Kiedy Don Pasquale wypowiada w okrzyku sformułowanie „sono finito Don Pasquale", zdawałoby się, jakoby 45-letni Donizetti kpił z samego siebie – jego rodzina była wówczas rozbita, a choroba odcisnęła poważne piętno na jego zdrowiu. Niemniej jednak, ilekroć pomyślał o cudownych chwilach spędzonych w Neapolu, zawsze nabierał odwagi, a jego muzyka otrzymywała bukiety kwiatów i gromkie brawa.

Libretto do opery „Don Pasquale" napisał Giovanni Ruffini. Ruffini, będący wówczas zwolennikiem frakcji włoskiej rewolucji burżuazyjnej Giuseppe Mazziniego, ze względów politycznych uciekł do Paryża, dlatego też, aby opera przeszła pozytywnie przez proces cenzury, wątpliwy politycznie Ruffini odmówił napisania libretta pod swoim prawdziwym imieniem i nazwiskiem. Z tego powodu przybrał przydomek artystyczny Michele Accursi, a na stronie tytułowej libretta pozostawił skrót „MA", co pojawiło się również w publikacji Casa Riccordi.

Autorka poprzez przetłumaczenie korespondencji wymienianej między kompozytorem a librecistą, dotarła do wielu dodatkowych informacji, które pozwoliły jej na ustalenie chronologii wydarzeń otaczających powstanie tej opery. Jesienią 1842 r. Giovanni Ruffini w liście do matki pisał: „Ostatnio pracowałem z Donizettim i zaraz schodzę na dół, żeby zjeść z nim śniadanie. Jest bardzo niespokojny i nie daje mi wytchnienia. On chce, żebym w ciągu kilku godzin napisał teksty dla duetu. Zwykle wykonanie takiej pracy zajmuje mi kilka dni, a ja nadal nie wiem, czego on właściwie potrzebuje, a mamy już piąty października". „Prace są prowadzone tak szybko jak to tylko możliwe. Nie chodzi już nawet o zrobienie czegoś dobrze, ale ukończenie zadania tak szybko jak to możliwe. Dużą część prac ukończyliśmy do 11 października w zaledwie sześć dni. Maszyna do pisania jest w ciągłym użyciu, a obciążenie pracą każdego przekracza założony wcześniej plan. Gdy tylko nadejdzie 25-ty, nasza praca dobiegnie końca. Choć utwór jest nieco lekki i rozwodniony, oprócz wypełnienia około pięciu taktów recytatywu i kilkunastu taktów ronda, możemy zakończyć pracę. Musisz wiedzieć, że przy takim obciążeniu pracą człowiek każdego dnia obficie się poci". 7 grudnia 1842 roku o godzinie 22:00, Donizetti otrzymał ostateczną wersję libretta. Ostatecznego dopracowania tekstu dokonał sam kompozytor, choć zdaniem pisarza Giovanniego Ruffiniego, libretto to było najbardziej niezadowalającym ze wszystkich jego dzieł. Niemniej jednak, Donizetti z przekonaniem zwrócił się do

publiczności: „podaruję wam nową operę, której stworzenie zajęło ponad dziesięć dni”[21] W liście do swojego starego przyjaciela Antonio Vassalliego półżartem napisał, że ta opera sprawiła mu ogromny ból, choć jej stworzenie trwało zaledwie jedenaście dni. W momencie pisania przygotowywał się do wystawienia w Wiedniu kolejnego dzieła i prosił Antonia, żeby nie upubliczniał tych faktów, bowiem albo wszyscy w to nie uwierzą, albo uznają, że dzieło powstałe w tak krótkim czasie musi być pozbawione treści i jakości.

Próby rozpoczęły się 28 listopada, a już 3 stycznia nowego roku ukazała się premiera przygotowana na zlecenie teatru włoskiego. Próby trwały przez grudzień 1842 roku, lecz zarówno śpiewacy, jak i zespół wykazali podczas nich niewielki entuzjazm, co spowodowało, że podczas przygotowań panowała niezwykle chłodna atmosfera. Wszyscy byli pesymistycznie nastawieni do nadchodzącego przedstawienia, jednak wieczorem, podczas ostatniej próby, Donizetti dodał do trzeciego aktu nowy utwór na tenor pt. „Com'è gentil”. Kompozytor nie martwił się o powodzenie spektaklu i zachęcał wszystkich do odpoczynku przed premierą, gdyż jak uważał, jego dzieło przyniesie mu kolejny sukces. Jak podkreślał kompozytor, w premierze brało udział czterech najsłynniejszych śpiewaków tamtych czasów. Po zakończeniu spektaklu na widowni rozległy się gromkie brawa, a premiera opery okazała się wielkim sukcesem. Uznano ją wówczas za najwybitniejsze dzieło komediowe Donizettiego. Do dziś uważa się „Don Pasquale” za najpopularniejszą operę komiczną tego kompozytora.

## 2. Analiza związku między postaciami w fabule oraz przemian emocjonalnych bohaterów w każdym akcie

„L'elisir d'amore” to dwuaktowa opera komiczna, stworzona w 1832 roku do libretta Felice Romaniego. Jej premiera odbyła się w teatrze La Scala w Mediolanie. Fabuła opowiada historię Nemorina, prostego chłopaka ze wsi, który zakochuje się w Adinie – pięknej i bystrej właścicielce ziemskiej. Któregoś dnia w południe, gdy rolnicy szukali odpoczynku w cieniu drzew, Nemorino śpiewa swoją słynną arię pt. „Quanto è bella quanto è cara”, w której wyraża swoją miłość do Adiny. Nakrywa go na tym ukochana we własnej osobie. Trzyma w ręku książkę i czytając, śmieje się w głos. Wszyscy zebrani w cieniu są ciekawi, jak brzmi tak zabawna historia. Adina siada razem z nimi i opowiada wszystkim historię z książki. To niewątpliwie przyciąga uwagę Nemorina. Fabuła opowiada o przystojnym młodzieńcu imieniem Tristan, który zabiega o względy pięknej Izoldy. Kiedy

[21]E. Checchi, Lettera agli amici, 2017, s.142

jego starania są bezowocne i rozpaczliwe, nagle pojawia się czarodziej i ratuje go, wręczając mu eliksir miłosny, który pozwoli mu na zdobycie serca ukochanej. Ta historia pomaga Nemorino odzyskać pewność siebie, którą utracił bezskutecznie zabiegając o względy Adiny. Ta skończywszy swoją opowieść, wyrzuca książkę, którą następnie Nemorino podnosi. Przerwa na posiłek dobiega końca i gdy wszyscy przygotowują się do wyjścia, pojawia się sierżant Belcore, który także zakochał się w Adinie od pierwszego wejrzenia, i wyznaje jej publicznie miłość. Nemorina ogarnia gniew, mimo, że Adina nie zdaje się być zadowolona z niechcianych zalotów. Zaraz po tym, gdy wszyscy wyszli, Adina zauważa, że Nemorino jest przygnębiony i prosi go, by opuścił wioskę i udał się do miasta, aby zaopiekować się bogatym wujem. W ten sposób, być może ten zapisze mu w testamencie swój niemały majątek. Adina wyznaje również, że jej temperament jest zmienny i kapryśny, a miłość do danej osoby sprawia jej radość przez trzy minuty. Sugeruje mu również, aby codziennie zmieniał kochanki, by zachować swoją wolność. Niewinny młodzieniec w odpowiedzi niezmiennie wyraża jej dozgonną miłość. Wtem przy dźwięku wspaniałej muzyki nadjeżdża powóz, z którego wysiada mężczyzna podający się za lekarza. Tak naprawdę to zaledwie szarlatan i znachor. Ogłasza wszem i wobec, że ma na sprzedaż eliksir, który leczy wszystkie choroby. Gdy spotyka się z brakiem zainteresowania, przygotowuje się do odjazdu. Wówczas Nemorino nieśmiało zagaduje go, czy ma w posiadaniu eliksir miłości, o którym mowa w pewnej książce. Znachor rzecz jasna ochoczo przytakuje. W taki oto sposób naiwny młodzieniec wydaje wszystkie swoje złote monety na butelkę specyfiku, który w rzeczywistości jest jedynie tanim francuskim winem. Gdy tylko Nemorino skacze z radości na taki szczęśliwy zbieg okoliczności, znachor za jego plecami stwierdza, iż jest to bez wątpienia najgłupsza osoba jaką kiedykolwiek napotkał na swej drodze. Nemorino pyta znachora, jak stosować eliksir. Dulcamara mówi, że lek zadziała dopiero następnego dnia, bowiem wie, że jeden dzień wystarczy mu na ucieczkę z wioski. Dla pewności dodaje, żeby Nemorino nie mówił o tym nikomu. Kiedy lek zacznie działać, wszystkie kobiety się w nim zakochają. Po rozstaniu ze znachorem Nemorino nie może się doczekać, aż wypije butelkę eliksiru i radośnie śpiewa. W tym samym momencie na scenie pojawia się Adina, która widząc Nemorino upojonego szczęściem i niezwracającego na nią uwagi, wpada w irytację, choć jednocześnie ogarnia ją ciekawość. Na to wszystko pojawia się Belcore, który prosi o rękę kobiety. W złości, Adina przyjmuje oświadczyny. Nie trzeba było długo czekać, aż oficer otrzymał wiadomość, że musi jak najszybciej wrócić do koszar. Ślub, który pierwotnie miał odbyć się za sześć dni, zostaje przesunięty. Ostatniego dnia, Nemorino błaga Adinę, by przełożyła datę zaślubin, lecz jest już za późno.

Na przyjęciu przedślubnym, Adina i Dulcamara wcielili się odpowiednio w rolę dziewczyny na promie i starego radnego miejskiego, śpiewając duet „Jestem bogaty, a ty jesteś piękna, zostańmy parą". Pogrążony w smutku Nemorino błaga znachora, aby sprzedał mu kolejną butelkę szybciej działającego eliksiru, lecz w tym momencie nie ma już żadnych pieniędzy. Przechodzący obok sierżant Belcore widząc tę scenę, namawia Nemorino, aby wstąpił do wojska, gdzie otrzyma żołd. Chociaż Nemorino jest nastawiony sceptycznie do tego pomysłu, z miłości podpisuje kontrakt i zaciąga się do wojska. Grupa wiejskich dziewcząt plotkuje o Nemorinie, ponieważ wieść niesie, że kilka dni temu zmarł jego zamożny wuj mieszkający w mieście, który zapisał mu w spadku swój znaczny majątek. Oznacza to, że Nemorino jest teraz bogaczem i każda dziewczyna ze wsi zechciałaby go poślubić. Na scenę wchodzi Nemorino. Jest pijany, bo wypił za dużo „eliksiru" sprzedanego mu przez znachora. Nie wie jeszcze o śmierci krewnego. Zainteresowanie dziewcząt traktuje jako efekt zażycia eliksiru. Wtem na scenie pojawiają się Adina i znachor, którzy wyrażają zdziwienie na widok Nemorino w otoczeniu wianuszka dziewcząt. Lekarz wyjaśnia dziewczynie całą historię. Wówczas Adina dowiedziawszy się jak wiele Nemorino dla niej poświęcił, a w tym nawet wstąpił do wojska, nie może powstrzymać się od głębokiego wzruszenia. Nemorino widząc tę scenę z boku ubolewa, że chociaż utracił wolność, łzy, które wylała za niego Adina, sprawiły, że w głębi duszy wciąż umiera z żalu. Gdy aria „Una furtiva lacrima" dobiega końca, Adina przychodzi do niego z dokumentem w ręku, będącym aktem zaciągnięcia się do wojska Nemorino. Okazuje się, że odkupiła go od Belcore i tym samym zwraca mu wolność. Jednocześnie dziewczyna wyznaje swoją miłość do tego prostego i życzliwego młodzieńca.

Kiedy funkcjonariusz Belcore wchodzi na scenę jest poirytowany i niezadowolony, a gdy widzi czule przytulającą się parę zakochanych, stwierdza, że „Adina nie jest jedyną kobietą na świecie, nie ma potrzeby się do niej aż tak przywiązywać". Kiedy Nemorino widzi, że jego historia w końcu znalazła szczęśliwe zakończenie, jest jeszcze bardziej wdzięczny doktorowi Dulcamarze. Ów „szarlatan" wykorzystuje zbieg okoliczności i przechwala się skutecznością swojego eliksiru, na co lokalna gawiedź reaguje bardzo entuzjastycznie i wykupuje całe zapasy specyfiku. Wreszcie, po pożegnaniu mieszkańców wioski, doktor Dulcamara odjeżdża zadowolony na wozie pełnym złotych monet.

### 2.1 Piękna, życzliwa gospodyni na farmie. Charakter i wizerunek Adiny

Adina jest piękną, bogatą, pewną siebie, arogancką właścicielką ziemską, obdarzoną mimo wszystko dobrym sercem. Dzięki swojej pozycji społecznej jest pewna siebie i dumna,

przy czym jednocześnie jest kobietą kapryśną, mądrą i sprytną. Jej ocena innej dziewczyny ze wsi, Gianetty, jest bardzo trafna, więc warto ją w tym miejscu przytoczyć: „to przebiegły lis, którego nie da się kontrolować". Mężczyźni również uważają Adinę za silną kobietę. Widać to na przykład po samych wypowiedziach Nemorina, który oświadcza wszystkim, że: „Adina jest wyuczona, nie ma tu niczego, czego by nie wiedziała". Adina jest bardzo pewna siebie, jest przekonana, że wszyscy mężczyźni we wsi muszą ją szanować.

Już od pierwszej sceny widać jej wysoką pozycję społeczną. W południe w pracowitym sezonie żniw kobiety są zajęte pracami domowymi, podczas gdy mężczyźni w palącym słońcu szukają odrobiny cienia, by nieco odpocząć i zregenerować siły na kolejne prace czekające na nich po południu. Natomiast Adina siedzi z boku i w skupieniu czyta swój ulubiony romans, a kiedy przeczyta coś ciekawego, wybucha śmiechem i opowiada wszystkim wokół o treści czytanej lektury.

Adina posiada wysoce rozwiniętą zdolność do kontrolowania własnych emocji. W obliczu wyznań oficera Belcore trzyma nerwy na wodzy i zachowuje spokój, a następnie naśmiewa się z niego i swojej własnej obłudy za jego plecami. Adina wypowiada w operze następujące zdanie: „Mój drogi panie, ja się nie śpieszę, potrzebuję czasu, aby to przemyśleć". Trzyma Belcore'a na wyciągnięcie ręki, nieśpiesznie rozważając, czy przyjąć jego zaloty, a jeśli już, to kiedy. A może też odrzucić je bezpośrednio po dokładnym rozważeniu? Adina ma w tym wszystkim ostatnie słowo.

Adina okazuje niechęć do zalotów Nemorina, bowiem nie przepada za tego rodzaju nachalnością. Co więcej, doradza mu, aby opuścił wioskę i odwiedził w mieście swojego bogatego wuja, na wypadek, gdyby ten zmarł i pozostawił swój majątek w spadku innym członkom rodziny. Jej sugestia może wynikać z troski bądź zainteresowania pieniędzmi, ale poniższe słowa pokazują prawdziwe emocje Adiny. W głębi serca nadal jest miłą i dobrą osobą, gdy mówi do Nemorina: „jesteś dobrym człowiekiem, pokornym i prostym, ale oczekiwanie ode mnie miłości jest myśleniem życzeniowym". Dodaje wprost, że jest osobą kapryśną, jej zainteresowanie nigdy nie trwa długo, a jej natura jest zmienna. Zdaniem Autorki jeśli chodzi o uczucia, Adina jest dziewczyną płytką. Nie jest też bynajmniej taką, jaką sama się opisuje. Traktując miłość jak zabawę dla zabicia czasu udaje, że jej to nie dotyka i nie obchodzi. Szczelnie owija się szalem utkanym z własnych słów, aby nikt z zewnątrz nie dostrzegł jej prawdziwego wnętrza. Jednak z biegiem czasu wpływa to na nią destrukcyjnie, bowiem zapomina, że tak naprawdę posiada szczere i kochające serce. W ostatecznym rozrachunku nigdy wcześniej nie spotkała osoby, która będzie jej lojalna aż do śmierci. Zamiast pozwalać innym kontrolować swoje uczucia, woli trzymać inicjatywę w

swoich rękach. Właśnie dlatego Adina radzi Nemorino, że najlepszym sposobem na wyleczenie się z zakochania jest wzięcie lekcji z jej podejścia do miłości i częste zmienianie obiektu westchnień. Tylko w taki sposób można poczuć w sercu wolność.

W drugim akcie, gdy Nemorino wypiwszy eliksir miłości zaczyna ignorować Adinę, a nawet staje się wobec niej arogancki, zaskakuje ją. Nigdy nie spodziewała się, że jego zdanie zmieni się tak szybko, co jeszcze bardziej utwierdziło ją w przekonaniu, że nie powinna interesować się światem uczuć. Jej zalotnik nagle staje się oziębły, z czym nie może się pogodzić i co doprowadza ją do wybuchu wściekłości. Emocjonalna zmiana między bohaterami prowadzi akcję opery do punktu kulminacyjnego. Aby zwrócić na siebie uwagę Nemorina, Adina impulsywnie przyjmuje oświadczyny Belcore'a kierując się chęcią zemsty. Bohaterka jak wiemy jest dobra w obserwowaniu ludzkich emocji, szybko więc wyłapuje rozpacz wymalowaną na twarzy Nemorina, lecz wciąż nie daje jej to satysfakcji i pragnie wziąć na nim dalej posunięty odwet i nadal go torturuje, wykorzystując najbardziej prymitywną zazdrość. Otaczają ją ludzie, którzy ją podziwiają, a jej wysoki status we wsi rozwinął w niej także arogancki i dominujący charakter.

W tym czasie nieświadomy niczego Nemorino, który po śmierci wuja ma odziedziczyć duży spadek, staje się obiektem westchnień dziewcząt z wioski. Chłopak zaciągnął się już jednak do wojska, co zaskakuje Adinę, która nagle zmienia zdanie i chce się z nim pojednać. Ten dramatyczny zwrot akcji ujawnia także inną stronę Adiny – tak naprawdę w głębi serca jest miękka i dobra, a incydent ten pozwolił jej wyraźnie zobaczyć, że jest zakochana w Nemorinie, co mocno kontrastuje z jej poprzednią postawą pogardy wobec miłości.

Pogląd Adiny na miłość jest z całą pewnością wyjątkowy. Jej zdaniem wszyscy mężczyźni powinni być nią zafascynowani i kochać ją aż do grobowej deski, przy czym ona jak najbardziej może odrzucać ich zaloty i starania. Funkcjonowała w ten sposób aż do chwili, gdy sama po raz pierwszy zaznała smaku odrzucenia. To doświadczenie skutecznie zwróciło jej uwagę na Nemorina – niedostępny owoc zawsze smakuje najlepiej. Adina jako osoba, której wszystko przychodziło w życiu z łatwością, nie może pogodzić się z takim stanem rzeczy, bowiem pobudzono w niej instynkt zdobywania. Odrzucenie Nemorina wzbudziło w niej emocje i uświadomiło jej, że osobą, która ją odrzuciła, była również ta, którą kochała. Może na początkowym etapie ich relacji było z jej strony faktycznie trochę niechęci, ale później, gdy Adina ujrzała wyraźnie reakcję własnego serca, odkryła także prostotę i życzliwość Nemorina, które sprawiły, że naprawdę się w nim zakochała.

Adina to uparta kobieta. Jest obdarzona niezwykłą pewnością siebie. Odrzuca pomysł wykorzystania „eliksiru miłości" zaproponowanego przez znachora Dulcamarę. Jest tak przekonana o swojej mądrości i pięknie, iż wierzy, że jej urok wystarczy, by Nemorino zmienił zdanie i zakochał się w niej ponownie. W końcu Adina decyduje się wykupić od oficera wolność Nemorina i wyznaje mu miłość. Pewna siebie, piękna i mądra Adina zdobyła miłość, a Nemorino na dobre zagościł w jej sercu.

### 2.2 Dumna i władcza właścicielka gospody. Charakter i wizerunek Rity

„Rita" to jednoaktowa opera komiczna powstała w 1840 roku. Akcja rozgrywa się w małej gospodzie. Czas akcji to poranne godziny, kiedy to tytułowa bohaterka jak zawsze zabiera się za porządki w swoim małym królestwie, którego jest prawdziwą królową. Sama zarządza swoim biznesem, a jej goście odjeżdżają zadowoleni. Jej mąż Beppe wykonuje jej polecenia, przy czym, gdy zrobi coś źle, zostaje spoliczkowany w twarz. Historia zaczyna się, gdy mężczyzna doprowadza do rozbicia kielicha i choć błaga żonę o przebaczenie, nie zdoła uniknąć spoliczkowania. Wtem, do gospody przybywa nowy gość o imieniu Gasparo. Jest bardzo ciekaw, dlaczego osoba go obsługująca, zakrywa dłonią prawą stronę twarzy, więc zadaje Beppe pytanie o to wprost. Po kilku namowach, mężczyzna wyznaje prawdę – żona go bije. W odpowiedzi Gasparo wybucha śmiechem i dziwi się, jak kobieta może policzkować męża, skoro on jako mąż wydzielał policzki w swoim domu. Ogarnięty autentyczną zazdrością Beppe pyta go jak tego dokonał. Gasparo streszcza mu pokrótce swoje doświadczenia życiowe – jego pierwsza żona zginęła w katastrofie morskiej podczas wspólnej podróży. Jemu udało się przeżyć i przenieść do Kanady. Teraz znalazł nową kandydatkę na małżonkę i wkrótce się z nią pobierze. Wrócił do kraju, by zdobyć potrzebny do ponownego ślubu akt zgonu poprzedniej małżonki. Na koniec swojej opowieści podkreśla z dumą, że nieważne czy mowa o pierwszej, czy drugiej żonie, gdy tylko ta zrobiłaby coś nie po jego myśli, natychmiast wymierzyłby jej policzek w twarz. Beppe, który najwyraźniej na co dzień jest obiektem przemocy domowej ze strony żony, patrzy na niego z autentyczną zazdrością. W tym momencie Rita usłyszawszy głosy, jest przekonana, że w holu znajduje się nowy gość, którego jako gospodyni powinna powitać. Ku jej zdziwieniu, spotyka tam swojego byłego męża, który stosował wobec niej przemoc domową. Widząc ją, Gasparo próbuje ratować się ucieczką, lecz zostaje zatrzymany przez Beppe, który widzi w tym szansę na wolność, bowiem to właśnie Gasparo jest w świetle prawa prawdziwym mężem jego żony.

Dwójka wpada na pomysł, aby urządzić sobie konkurs. Zwycięzcy przypadnie w udziale pozostanie u boku Rity. Obaj ze wszystkich sił próbują w tej grze przegrać. Wybrali bardzo popularną w ówczesnych Włoszech zabawę, polegającą na naprzemiennym wykrzykiwaniu liczb mniejszych niż dziesięć i jednoczesnym wyciąganiu do przodu prawej ręki i pokazywaniu innej liczby na palcach. Jeśli łączna liczba palców na wyciągniętych dłoniach jest taka sama, jak wywołana liczba, wygrywa osoba, która ją wywołała. Ostatecznie, grę wygrywa Gasparo. Zatem zgodnie z umową musi wrócić do Rity, jednak kobieta, która doświadczyła przemocy domowej z rąk Gasparo, nie zgadza się zostać jego żoną. Przebiegły Gasparo podstępem nakłania Beppe do wyznania Ricie miłości. Osiągając swój cel – wychodzi. Rita to dumna, pewna siebie, władcza właścicielka gospody, do której zawsze należy ostatnie słowo. Jej mąż Beppe charakteryzuje się tchórzliwością i bojaźliwością. Rita jest dla niego stereotypową surową żoną. Po uwerturze, w pierwszym wersie arii bohaterki padają słowa „sono regina e re" – „jestem królową i królem". Na ich podstawie widać jej apodyktyczny i bezkompromisowy charakter, przez który jednak jej mąż od dawna wiele już wycierpiał. W duecie w pierwszym akcie kaja się za rozbicie filiżanki, lecz nic nie uchroni go od spoliczkowania przez małżonkę. Widać, że w domu nie jest mu zbyt dobrze, ale nie ma drogi ucieczki. Nie wie czy jego przebaczanie Ricie opiera się na miłości, przywiązaniu do rodziny, czy na strachu. To skomplikowane uczucie czyni Beppe bardzo nieszczęśliwym. Rita wypracowała swój mocny charakter będąc ofiarą przemocy domowej ze strony swojego byłego męża. Była bita, policzkowana i karcona, gdy tylko zrobiła coś źle. Doprowadziło ją to do odejścia od męża i wywierania zemsty na swoim kolejnym partnerze, wobec którego w swoistym odwecie i poszukiwaniu wewnętrznej równowagi stosuje przemoc.

Przybycie nieoczekiwanego gościa zakłóciło pozornie spokojny rytm życia pary. Będąc jeszcze małżeństwem, Gasparo i Rita doświadczyli katastrofy morskiej – oboje wyszli z niej cało, lecz z przeświadczeniem o tragicznej śmierci współmałżonka. Po wszystkim Gasparo udał się do Kanady, gdzie znalazł kandydatkę na nową żonę, a Rita również postanowiła związać się na nowo z nowym partnerem. Gasparo przybył w rodzinne strony, aby zdobyć akt śmierci żony potrzebny mu do uzyskania statusu wdowca i ponownego ożenku. W rzeczywistości odkrył przypadkiem, że Rita nie tylko żyje, ale i wciąż jest jego prawowitą żoną. Wygląda na to, że los spłatał Ricie żart i podarował Beppe drugą szansę na wybór partnerki. Obaj mężczyźni postanawiają rozpocząć pojedynek o kobietę. Zabawne jest to, że walka między nimi nie ma na celu wygrania względów Rity, ale możliwość trzymania się od niej jak najdalej. Bohaterce również towarzyszą mieszane uczucia. Nie chce

wracać do dawnego życia, w którym codziennie otrzymywała policzki. Może nosi też w sercu ślad żalu do Gasparo, lecz uświadamia sobie, że nie powinna mścić się na biednym Beppe. W głębi serca ma nadzieję, że obecny partner jej przebaczy i zostanie u jej boku. Autorka bardzo współczuje Ricie. W jej opinii pierwsze małżeństwo bohaterki było wyjątkowo pechowe i toksyczne. Nie czuła się w nim kochana przez swojego męża, więc może nie wiedzieć, jak sama ma kochać obecnego partnera. Zgodnie z jej doświadczeniem, kiedy dwie osoby żyją razem, jedna musi być posłuszna drugiej, dlatego w drugim małżeństwie wybrała pozycję siły, a nie uległości. Pojedynek ostatecznie wygrywa Gasparo, więc zgodnie z ustaleniami, musi zostać u boku swej prawowitej małżonki. Dwoje bohaterów łączy się w duecie. Rita absolutnie nie zgadza się z tym, że mają wrócić do siebie, co w pełni odpowiada również życzeniom Gasparo, więc ten sprytnie prosi Beppe, aby walczył o swoją ukochaną. Sprawia, iż Rita czuje, że jest dla Beppe ważna. To bezspornie najlepsze zakończenie, w którym wygrywają obie strony, a Beppe nie ma nic do powiedzenia. Wszakże jest słabszy psychicznie zarówno od Rity, jak i Gasparo. Może w głębi serca ma jeszcze resztkę miłości do partnerki, lecz jest ona przykryta grubą warstwą wieloletnich upokorzeń i arogancji. Nawet nie zdaje sobie sprawy, że to właśnie miłość pozwoliła mu bezgranicznie tolerować zachowanie Rity. Dlatego też bohaterka ma jednocześnie szczęście i nieszczęście. Dzięki pojedynkowi mogła wreszcie zobaczyć męską stronę Beppe, co na nowo rozpala w niej iskrę miłości, a Gasparo może odejść ściskając w dłoni akt rozwodowy.

### 2.3 Zaradna i zmienna młoda wdowa. Charakter i wizerunek Noriny

Ta opera komiczna w trzech aktach, powstała w 1843 roku i stanowi zarazem ostatnie dzieło Donizettiego. Akcja rozgrywa się w Rzymie w XIX w. Jej głównym bohaterem jest samotny, starszy, bogaty mężczyzna o imieniu Don Pasquale, który mieszka ze swoim bratankiem Ernesto. Ten jest jedynym spadkobiercą majątku po wuju. Całe życie nie parał się żadną pracą, tylko przejadał i przepijał pieniądze Don Pasquale.

W trosce o bratanka starzec chce pomóc mu w zaaranżowaniu małżeństwa i znalezieniu dobrej żony, tak aby Ernesto nie roztrwonił całego rodzinnego majątku. Bratanek nie docenia tego aktu dobroci i oświadcza, że znalazł już sobie ukochaną - młodą wdowę o imieniu Norina. Don Pasquale dowiadując się, że jego siostrzeniec spotyka się z wdową, jest na niego bardzo zły. Udaje się więc po radę do Malatesty, swego dobrego przyjaciela i lekarza, prosząc go o zeswatanie z młodą kobietą, bowiem wpada na pomysł, że może po prostu się ożeni i spłodzi dziecko, które odziedziczy rodzinny majątek zamiast Ernesta. Jednak Doktor Malatesta uważa, że Don Pasquale jako starzec nie powinien

wyrażać chęci do poślubienia dużo młodszej dziewczyny. Ze względu na dobre stosunki z Ernesto i Noriną ma nadzieję skorzystać z okazji i zeswatać ich ze sobą. Doktor obmyśla więc plan randki w ciemno. Wpierw prosi Norinę, aby udawała jego siostrę Sofronię, która właśnie wróciła ze studiów w brytyjskim klasztorze i by zgodziła się poślubić Don Pasquale. Warunkiem małżeństwa ma być to, że kobieta przejmie całkowitą kontrolę nad domem, a potem weźmie ze starcem rozwód. Niech Don Pasquale zda sobie sprawę, że taki układ małżeński to prawdziwa katastrofa.

Malatesta opisuje starcowi pewną piękną kobietę. Już po chwili Don Pasquale jest zachwycony jego opowieścią. Wówczas Malatesta wyjawia mu, że ta młoda kobieta jest jego siostrą. Gdy tylko usłyszał, że Don Pasquale ma zamiar poślubić młodą piękność, od razu składa mu propozycję randki w ciemno. Wówczas Doktor udaje się do domu Noriny, żeby z nią porozmawiać. Norina czyta w swoim pokoju powieść i śpiewa o swoich poglądach na miłość, również czekając na przybycie lekarza i w myślach przygotowując się do uknucia planu jak dokuczyć Don Pasquale. W tym czasie służący przekazuje jej list od Ernesta, w którym ten twierdzi, że utracił prawa do spadku i że teraz odejdzie z niczym. Wtem na scenie pojawia się Malatesta, Norina jest załamana i wręcza mu pożegnalny list Ernesta. Wówczas doktor każe Norinie się uspokoić i go wysłuchać. W tajemnicy wspiera jej związek z Ernestem. Opisuje szczegółowo swój plan. Instruuje ją, że musi udawać jego siostrę z klasztoru. Ponadto ma zawrzeć z Don Pasquale fałszywe małżeństwo. Doktor prosi swojego kuzyna, aby pełnił w tej farsie funkcję notariusza. Po ślubie misją Noriny jest doprowadzanie Don Pasquale do szaleństwa, dopóki ten nie poprosi o rozwód. Norina chętnie się zgadza i obiecuje dać z siebie wszystko. Tymczasem sfrustrowany Ernesto siedzi sam w salonie, zastanawiając się czy natychmiast opuścić Rzym. Kiedy wuj powróciwszy do domu widzi bratanka, który nie wyjechał, wpada w szał i natychmiast go wypędza. Po zajściu, Don Pasquale pragnie zobaczyć swoją przyszłą narzeczoną. Kiedy Malatesta przyprowadza swoją fałszywą siostrę „Sofronię", już po krótkiej rozmowie Don Pasquale zgadza się wziąć z nią jak najszybciej ślub. Wtem do pokoju wpada Ernesto, który nie wie jeszcze nic o spisku. Malatesta szybko odciąga go na bok i wyjaśnia cały plan. Ernesto entuzjastycznie wyraża aprobatę dla spisku. Wreszcie, gdy w obecności fałszywego notariusza, para młoda podpisuje akt małżeństwa, Don Pasquale przekazuje cały swój majątek „Sofronii". Z chwilą złożenia podpisów i oświadczeniem notariusza, iż są już mężem i żoną, Norina zmienia się o sto osiemdziesiąt stopni. Nie tylko zaczyna szydzić z Don Pasquale, ale także odmawia mu uścisku i narzeka na stare meble znajdujące się w

pomieszczeniu, domagając się ich jak najszybszej wymiany na nowe. Na koniec prosi Ernesta by został jej rycerzem.

Don Pasquale błyskawicznie orientuje się, że jego nowo poślubiona małżonka jest kobietą podstępną i zastanawia się przez chwile czy to tylko zły sen. Upokorzony orientuje się, że został oszukany, a jego serce ogarnia złość. Ernesto obserwujący scenę z boku uświadamia sobie jaką miłością darzy go Norina. Na to wszystko Doktor próbuje załagodzić sytuację i nalega, aby Don Pasquale wcześniej położył się spać. W ten sposób przenosimy się płynnie do trzeciej odsłony, która przedstawia Don Pasquale studiującego sterty rachunków w luksusowo odnowionym salonie. Oznajmia, że jeśli „ta kobieta" nie zaprzestanie swoich działań, wkrótce zbankrutuje. Postanawia za wszelką cenę ją powstrzymać. Kiedy tak rozmyśla nad kolejnym krokiem, na scenie pojawia się Norina ubrana w wykwintną suknię trzymając w dłoni wachlarz. Norina oświadcza Don Pasquale, że udaje się do teatru. Ten wyraża natychmiastowy sprzeciw, argumentując, że żona winna być posłuszna mężowi. W odpowiedzi Norina prosi go by zamilkł i położył się spać, a jeśli trapić go będą jeszcze jakieś inne kwestie, mogą przedyskutować je nazajutrz. Don Pasquale oburzony zaczyna łajać swoją żonę, a ta bez wahania wymierza mu w odwecie policzek i beszta. Don Pasquale jest bardzo zawiedziony i oznajmia, że na tym powinno się to wszystko zakończyć. Kiedy Norina mówi, że wychodzi, Don Pasquale odpowiada: „Idź! Ale już nie wracaj". Don Pasquale nie może znieść perspektywy dalszych upokorzeń i decyduje się na rozwód. Norina ignoruje jego słowa i wychodząc, upuszcza na podłogę kartkę papieru. Starzec schyla się po nią, przekonany, że jest to kolejny rachunek, lecz ze zdziwieniem odkrywa, iż jest to list miłosny, w którym kochanek jego żony zaprasza ją na w ogrodzie. Don Pasquale ze złością wzywa Doktora na rozmowę. Doktor natychmiast orientuje się, że powodem, dla którego Don Pasquale w takim pośpiechu wzywa go do siebie musi być wydanie się całości lub części spisku. Rzeczywiście, gdy dociera do starca, jego twarz jest pobladła. Natychmiast obrzuca go skargami i płaczem, iż podjął złą decyzję zabraniając Ernestowi ożenić się z młodą wdową. Gdyby wiedział wtedy, to co wie teraz, z pewnością by im pomógł. Lekarz z udawanym zaskoczeniem, proponuje udać się do ogrodu, by nakryć niewierną żonę na gorącym uczynku i wypędzić ją z domu. W tym momencie widzimy, jak Ernesto stoi pod płotem, obserwując księżyc na niebie. W oczekiwaniu na pojawienie się Noriny podśpiewuje. Gdy tylko ukochana dociera w umówione miejsce, dwójka łączy się w pełnym słodyczy duecie. Na tym wszystkim nakrywają ich Don Pasquale i Doktor, jednakże Ernesto udaje się potajemnie wymknąć z potrzasku. Starzec pyta małżonki, gdzie ukrywa się jej kochanek, na co ta odpowiada: „tutaj nikogo nie ma!". Lekarz udaje, że jest po stronie

Don Pasquale i świadomie mówi Norinie, że jutro przyjedzie tu panna młoda, aby poślubić Ernesto. Norina ze złością odpowiada, że wolałaby odejść, niż mieszkać pod jednym dachem z inną kobietą, więc lekarz przekonuje Dona Pasquale, że jeśli chce pozbyć się „Sofronii", musi zaakceptować małżeństwo Ernesto z wdową. Starzec natychmiast się zgadza i prosi o sprowadzenie ukochanej bratanka. W tym momencie pojawia się Ernesto, a Norina staje u jego boku. Doktor wyjaśnia Don Pasquale prawdę o ich spisku. Don Pasquale odczuwając ulgę błogosławi młodym i cała czwórka łączy się w doskonałym kwartecie.

Choć ta młoda i piękna kobieta jest wdową, nigdy nie czuje się gorsza ze względu na swój status. Wciąż jest pełna tęsknoty za miłością. Jest mądra, bystra i zmienna. Pełni rolę zarówno inicjatorki, jak i głównej realizatorki oszustwa. W spektaklu Norina jest przebiegła, ale ma dobre serce, udaje szaloną, ale jednocześnie pozostaje racjonalna. Jest również piękną kobietą, tęskniącą za miłością, która zachowała swój urok. Ten rodzaj inteligentnej i dowcipnej postaci, która ma odwagę kochać i nienawidzić, skłania do refleksji. W pierwszej scenie Norina zostaje przedstawiona publiczności w bardzo zabawnej wersji – siedzi w fotelu w piżamie i czyta książkę. Opowiada nam czytaną historię miłości między młodą kobietą a rycerzem. Choć mogłoby się zdawać, iż jest to bardzo nierealistyczna i śmieszna opowieść, w głębi serca Norina tęskni za takim uczuciem. Gdy tylko otrzymuje od Ernesta wiadomość o rychłym wyjeździe, ogarnia ją niepokój i przygnębienie. Zaledwie chwilę wcześniej z radością i rozmarzeniem oddawała się lekturze, a chwilę później jej nastrój się pogarsza i niemalże zalewa się łzami. Ten wyraźny kontrast ilustruje głęboką miłość Noriny do Ernesta, torując drogę do dalszego rozwoju fabuły. Przybycie Doktora Malatesty zwiastuje koniec pierwszego aktu. Dwójka wspólnie knuje plan, którego celem jest połączenie zakochanych. Bohaterka natychmiast się rozpromienia, gdy Malatesta mówi jej: „Dopóki będziesz robić, co mówię, wszystko pójdzie dobrze". Kobieta odpowiada: „Jestem gotowa". Doktor prosi Norinę, aby wcieliła się w rolę jego krewnej, która dopiero co wróciła z klasztoru. Musi udawać prostą i nieświadomą tego, co dzieje się na świecie, dziewczynę. W tej części historii Norina wykazuje się wysoką inteligencją, dozą ekscentryzmu i elastycznością, co pokazuje, że dla ukochanego jest gotowa na wszelkie poświęcenia. Jej cechy ulegają sublimacji wraz z rozwojem fabuły, a jej opowieść staje się wątkiem głównym.

W drugim akcie opery Norina skrywa twarz pod woalem, udając, że właśnie opuściła klasztor. Jej niewinny wygląd intryguje Don Pasquale. Z początku jest nieśmiała powściągliwa, lecz gdy czuje zainteresowanie i pożądanie ze strony starca, postanawia się z nim podroczyć. Jej występ jest niezwykle dramatyczny dzięki udawanej nieśmiałości

i pozornemu strachowi przed kontaktami z mężczyznami. W tym momencie historii, Don Pasquale myśli, że wygrał los na loterii i intensywnie zabiega o względy dziewczyny. Norina udaje, że jedynie dzięki namowom Malatesty zgadza się na zamążpójście. Zachowuje przy tym pokerową twarz nie wychodząc z roli, jednocześnie w głębi duszy cieszy się, iż oto Don Pasquale z taką łatwością dał się złapać w jej pułapkę. Cechy charakteru postaci są dalej pogłębiane i rozwijane. Plan realizowany był bez problemów, dopóki do salonu nie wkroczył Ernesto. Wówczas można odczuć napięcie, a realizacja spisku na chwilę utknęła w martwym punkcie. To powoduje, niemal natychmiastowe zdenerwowanie i poczucie zagubienia u Noriny. Ze względu na niewtajemniczenie Ernesta w szczegóły planu, sytuacja staje się niezręczna i napięta. Norina obawia się, że ukochany źle ją zrozumie, ale rzecz jasna nie może na miejscu nic wyjaśnić. Na ratunek rusza Malatesta, który odciąga Ernesta na bok i wyjaśnia mu szczegóły planu, co sprawia, że młodzieniec odzyskuje spokój ducha.

Po podpisaniu przez nowożeńców aktu małżeństwa Norina natychmiast zdejmuje maskę niewinnej Sofronii i prezentuje swoje prawdziwe oblicze. Nie jest to jednak prawdziwa Norina, która w rzeczywistości obdarzona jest dobrym i kochającym sercem. Jest jednak przyparta do muru i nie ma innego wyboru, jak tylko wcielić się w tę kolejną rolę do odegrania. Po złożeniu podpisów, Norina zmienia się w zupełnie inną osobę. Staje się niesforna, niekulturalna i rażąco rozrzutna. Krytykuje również stare meble w salonie i głośno wyraża zdanie, na temat zbyt małej ilości służby w domu. Krótko mówiąc, dobitnie żąda, aby wszystko zmieniło się zgodnie z jej wolą. Robi wokół siebie dużo hałasu i zamieszania, a wszystko po to, by rozgniewać Don Pasquale i zmusić go do wniesienia pozwu o rozwód. Jest to punkt kulminacyjny całego spektaklu. Drugi akt kończy się chaotyczną sceną, wywołującą u widzów śmiech i jednoczesne poczucie, że w głębi duszy Don Pasquale zasłużył na takie traktowanie. Zaostrza to także apetyt publiczności, która nie może się doczekać tego, co zostanie jej ukazane w akcie trzecim. Cechy Noriny ulegają dalszym przekształceniom i pogłębieniom, czyniąc ją w odbiorze postacią wielowymiarową, odważną i bardzo wymowną. Ukazano również jej drugą prawdziwą stronę - jest lojalna wobec miłości i niełatwo się poddaje.

W trzecim akcie cechy charakteru Noriny osiągają pełnię rozkwitu. Ubiera się w wykwintną suknię i szykuje do wyjścia do teatru. Jej czyny na przestrzeni ostatnich kilku dni oraz przynoszone do domu rachunki opiewające na ogromne kwoty, sprawiają, że Don Pasquale nie może jej znieść. Podejmuje próbę powstrzymania jej przed dalszymi wydatkami, ale Norina tak łatwo się nie poddaje, zwłaszcza, że nie osiągnęła jeszcze swojego celu. Nie tylko ignoruje zaczepki Don Pasquale, ale także nakazuje mu, aby położył

się spać, co doprowadza do kolejnej kłótni małżeńskiej. Norina w desperacji wymierza mu nawet policzek, co bardzo upokarza starca. W tej scenie Norina objawia nam zupełnie nowe cechy swojego charakteru, takie jak niesforność, gwałtowność, wybuchowość, okrucieństwo i nieracjonalność. Widać w nich ślad prawdziwej Noriny – po uderzeniu Don Pasquale zdaje się natychmiast żałować swojego czynu i czuje, że tym razem posunęła się za daleko. To tylko gra, dlaczego nagle stała się taka poważna? Żałuje, że potraktowała w taki sposób starszego człowieka. Atmosfera sceny staje się mroczna, a towarzysząca jej muzyka wyraża bezradność i smutek. Kłótnia między małżonkami prowokuje Don Pasquale do wygłoszenia monologu. Konsekwencje decyzji o ożenku doprowadzają go na skraj rozpaczy, co znajduje odzwierciedlenie w melodii. Na tej podstawie możemy stwierdzić, że Norina w głębi duszy ma miękkie i życzliwe oraz czyste serce. Jednakże sytuacja, w której się znalazła zmusiła ją do skrzywdzenia Don Pasquale i ze względu na swoją miłość musiała się do tego zmusić. Nie miała innego wyjścia. To także jeszcze bardziej pogłębia rys psychologiczny postaci Noriny, charakteryzujący się nieustępliwością, wytrwałością i determinacją. Tuż przed wyjściem z domu Norina nie zapomniała dodatkowo poniżyć i upodlić starca tak, aby konflikt między nimi nasilił się i osiągnął punkt kulminacyjny. Kłótnia ta położyła bowiem podwaliny pod finalne rozwinięcie fabuły. Przebiegła i zmienna Norina w głębi duszy jest dobra, a jej cechy charakteru, takie jak szaleństwo i poczucie humoru, zostały podkreślone. Spotkawszy się z Ernestem w ogrodzie, dwójka zakochanych łączy się w pełnej słodyczy serenadzie. W tej scenie możemy zaobserwować kolejne odsłony charakteru bohaterki. W obliczu ukochanego rozpływa się w miłości, ukazując bardziej delikatną i czułą stronę. Do tego momentu opery, Norina ukazała przed widownią cztery twarze: nieco rozmarzoną romantyczkę, która dla miłości zrobi wszystko; czystą i niewinną dziewczynę z klasztoru; brutalną, przebiegłą, nierozsądną i rozrzutną małżonkę oraz łagodną i czułą kochankę. Rozwój i zmiany charakteru Noriny ulegają sublimacji podczas kolejnych wzlotów i upadków fabularnych, a po ich przejściu, w bohaterce triumfuje uczucie miłości.

## 3. Analiza muzyczna wybranych arii i duetów

Niniejszy rozdział poświęcony jest analizie muzycznej wybranych arii i duetów z wymienionych oper, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki techniki wykonawczej - zwłaszcza koloraturowej i liryko - koloraturowej. Analiza obejmuje zarówno aspekty formalne / budowa numerów, struktura frazy, jak i elementy harmoniczne oraz dramaturgiczne, które bezpośrednio determinują sposób prowadzenia głosu i charakter
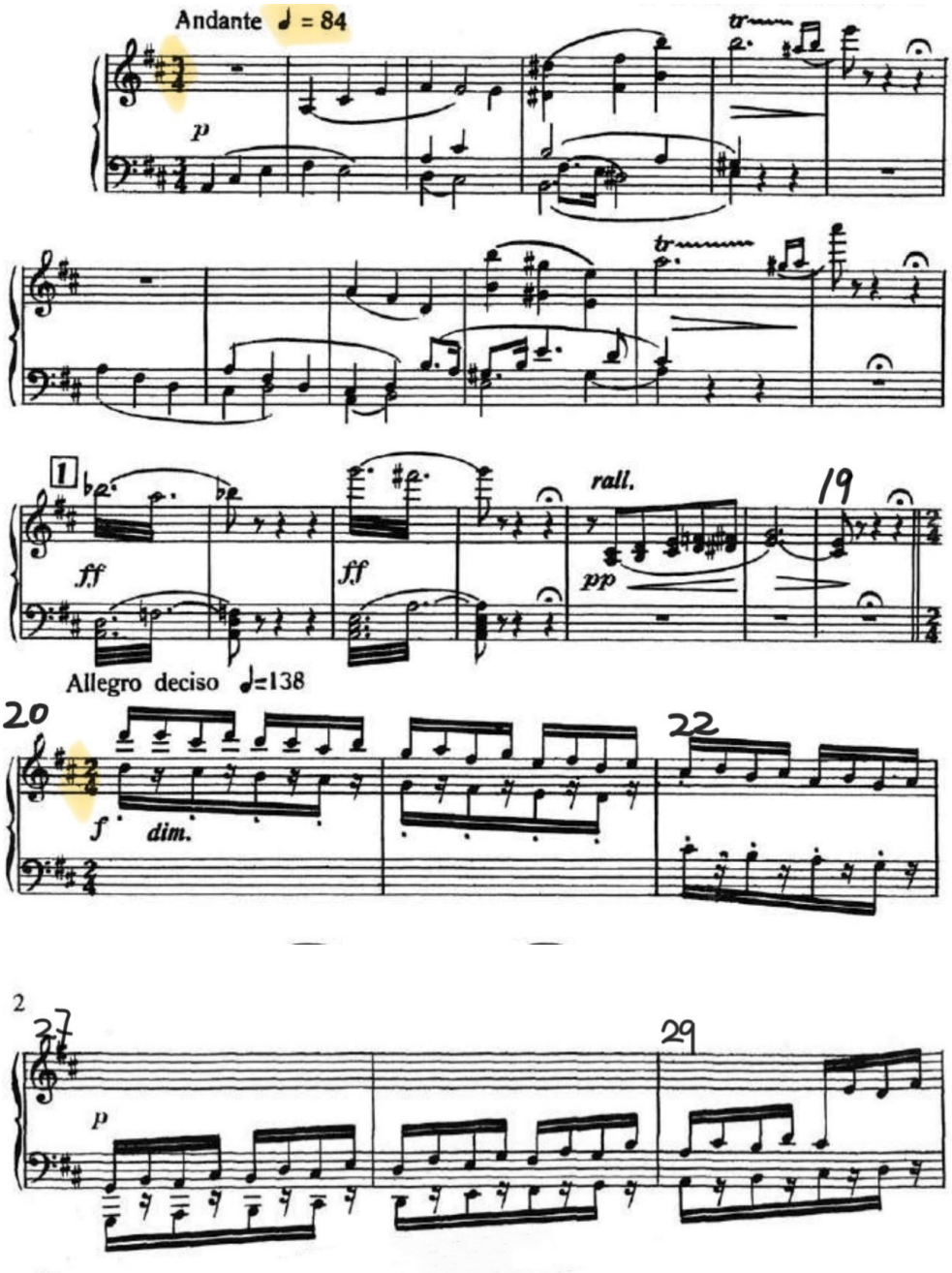
ekspresji wokalnej. Technika koloraturowa w operach Donizettiegonie nie pełni wyłącznie funkcji ornamentacyjnej, lecz stanowi integralny element konstrukcji dramatycznej. Pasaże, biegniki, skoki interwałowe, tryl oraz figuracje sylabiczne służą nie tylko demonstracji wirtuozerii, lecz także precyzyjnemu oddaniu charakteru postaci- od lekkości i ironii po napięcie dramatyczne czy subtelną liryczność. W partiach o charakterze liryko-koloraturowym Donizetti wymaga od wykonawcy umiejętności łączenia kantylenowego prowadzenia frazy z elastycznością aparatu głosowego w szybkich przebiegach. Szczególną trudność stanowi zachowanie jednorodności barwy w dynamicznych przejściach między fragmentami lirycznymi a wirtuozowskimi, a także precyzyjna intonacja w figurach opartych na modulacjach i chromatykach jak i kontrola oddechu w długich łukach frazowych oraz zachowanie lekkości artykulacyjnej przy jednoczesnym zachowaniu nośności brzmienia. Rozdział ten ma na celu ukazanie ścisłej zależności pomiędzy zapisem muzycznym a praktyką wykonawczą, a także wykazaniem, iż w operach komicznych Donizettiego technika koloraturowa stanowi nie tylko efektowny dodatek, ile podstawowe narzędzie kształtowania charakteru postaci i ekspresji scenicznej. Analiza wybranych arii i duetów pozwoli zatem na pogłębienie zrozumienia idiomu stylistycznego kompozytora oraz określenie kluczowych wyzwań interpretacyjnych stojących przed współczesnym wykonawcą.

### 3.1 Aria Rity
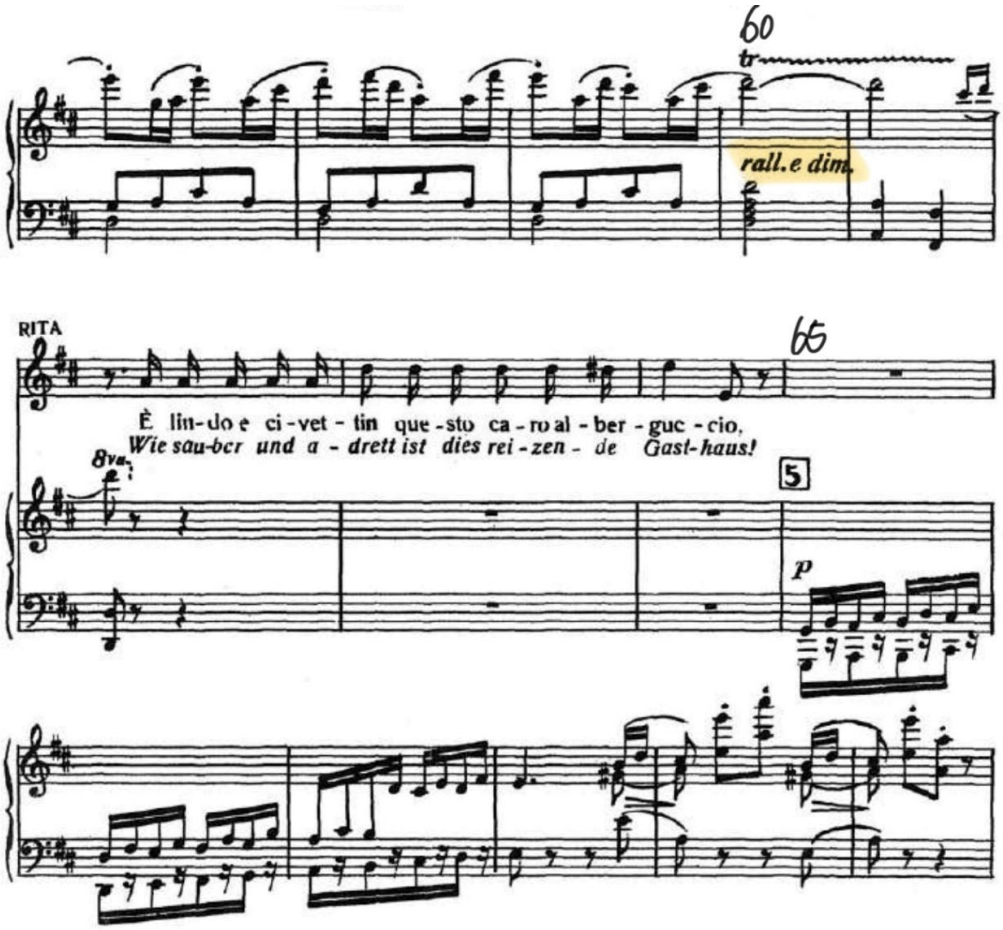
Podczas gdy malarze wyrażają swoje emocje za pomocą pociągnięć pędzla, a pisarze poprzez słowa, kompozytorzy czynią to poprzez linie melodyczne. Zatem sposób w jaki ludzie tworzą w swoich umysłach obrazy, nie odbywa się wyłącznie za pomocą zmysłu wzroku, ale i słuchu. Dzieje się tak wtedy, gdy słyszymy utwór muzyczny i nagle ogarnia nas podekscytowanie, bądź smutek albo gdy linia melodyczna przypomina nam o pewnym momencie w naszym życiu – to wszystko obrazy, które powstają w naszym umyśle poprzez zmysł słuchu i można nazwać je „obrazami słuchowymi". Artystyczny język muzyki wyraża się poprzez rytm, melodię, formę, harmonię, tryb, tonację i wiele innych. Na przykład kompozytor może opisać poczucie czasu w muzyce poprzez rytm, odzwierciedlić ogólny nastrój poprzez tonację i wyrazić poczucie przestrzeni poprzez harmonię. Wszystkim tym uczuciom będą towarzyszyły w umyśle odpowiednie obrazy, czyli tzw. „obrazy muzyczne". Takim obrazem jest aria Rity, tytułowej bohaterki opery.

Jest to aria otwierająca, następująca tuż po uwerturze i będąca pierwszą odsłoną Rity. Preludium jest bardzo graficzne. Pierwsze dziewiętnaście taktów wykonywanych jest w

tempie andante. Utwór ma klasyczną trzyczęściową budowę. Początek utrzymano w tonacji D-dur. Warto nadmienić, że tonacja durowa zawsze tworzy jasną, ciepłą i przejrzystą atmosferę. Pierwsze dziewiętnaście taktów przynależy do preludium. Obraz muzyczny kreślony łagodnymi liniami melodycznymi jest niczym poranne promienie słońca przebijające się przez chmury i oświetlające wnętrze gospody, znajdującej się na drugim piętrze kamienicy.




*Przykład nutowy 1*
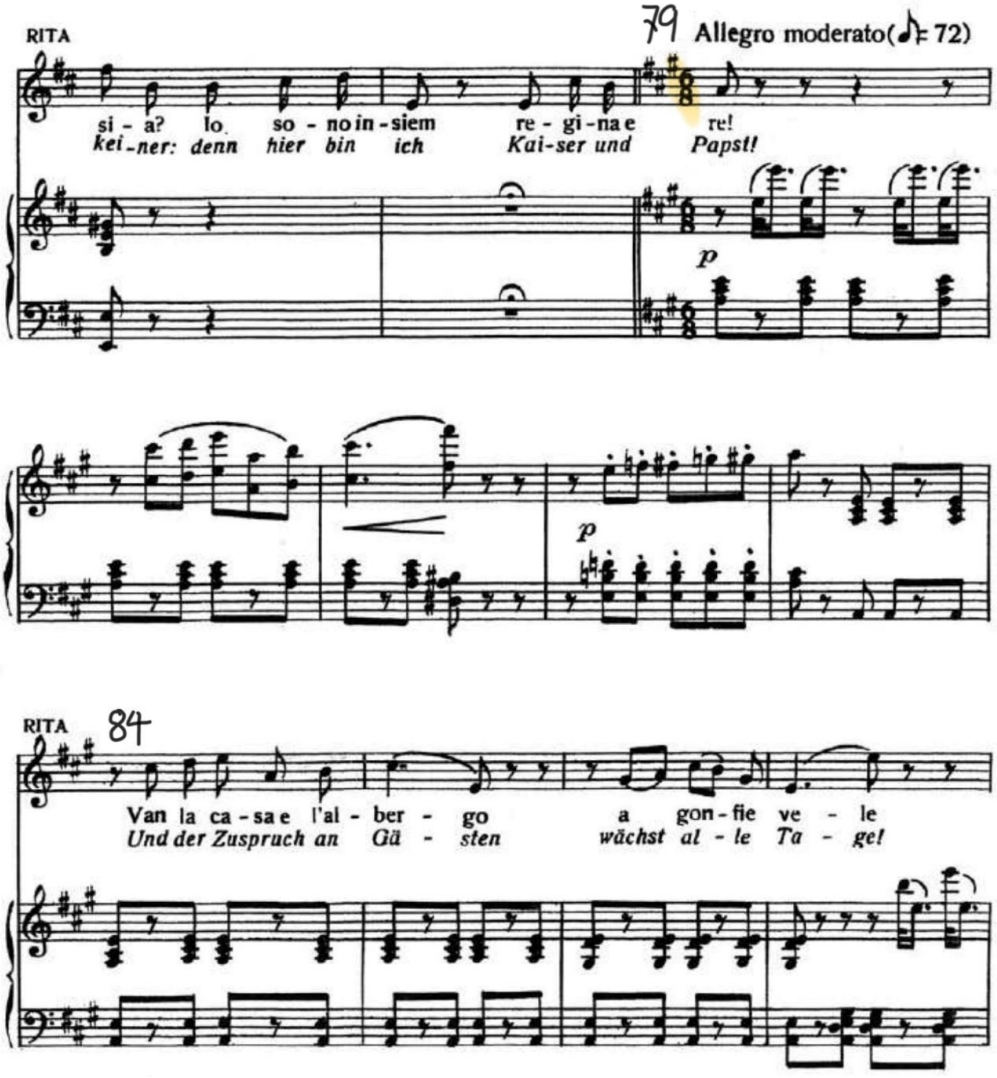



*Przykład nutowy 2*

Od taktu dwudziestego zachodzi zmiana metrum z 3/4 na 2/4. Tempo zaś przyśpiesza do allegro. Następnie szybkie pochody wznoszące i opadające w t. 20-22 oraz 27-29 przedstawiają gości gospody, którzy wstają wcześnie rano i szykując się do pracy szybko biegają po schodach w górę i w dół. Zwiastuje to początek kolejnego pracowitego dnia. Wraz z diminuendo i ritardando w takcie sześćdziesiątym rozpoczyna się część recytatywu. Opowiadając o swoim radosnym nastroju, Rita dobitnie podkreśla, iż to ona jest prawdziwą właścicielką gospody. W takcie sześćdziesiątym piątym, w partii akompaniamentu powtarza się faktura melodii z początku utworu w formie sekwencji opadającej. Ta sama linia melodyczna pojawia się ponownie, lecz wyraża inną koncepcję artystyczną. Rita powoli wstaje i myje się. Dzień pracy w gospodzie właśnie się rozpoczął. Podczas gdy inni pracownicy są zajęci, ona może powoli i spokojnie przygotowywać się do wyjścia. To także świadczy o jej statusie właścicielki gospody.

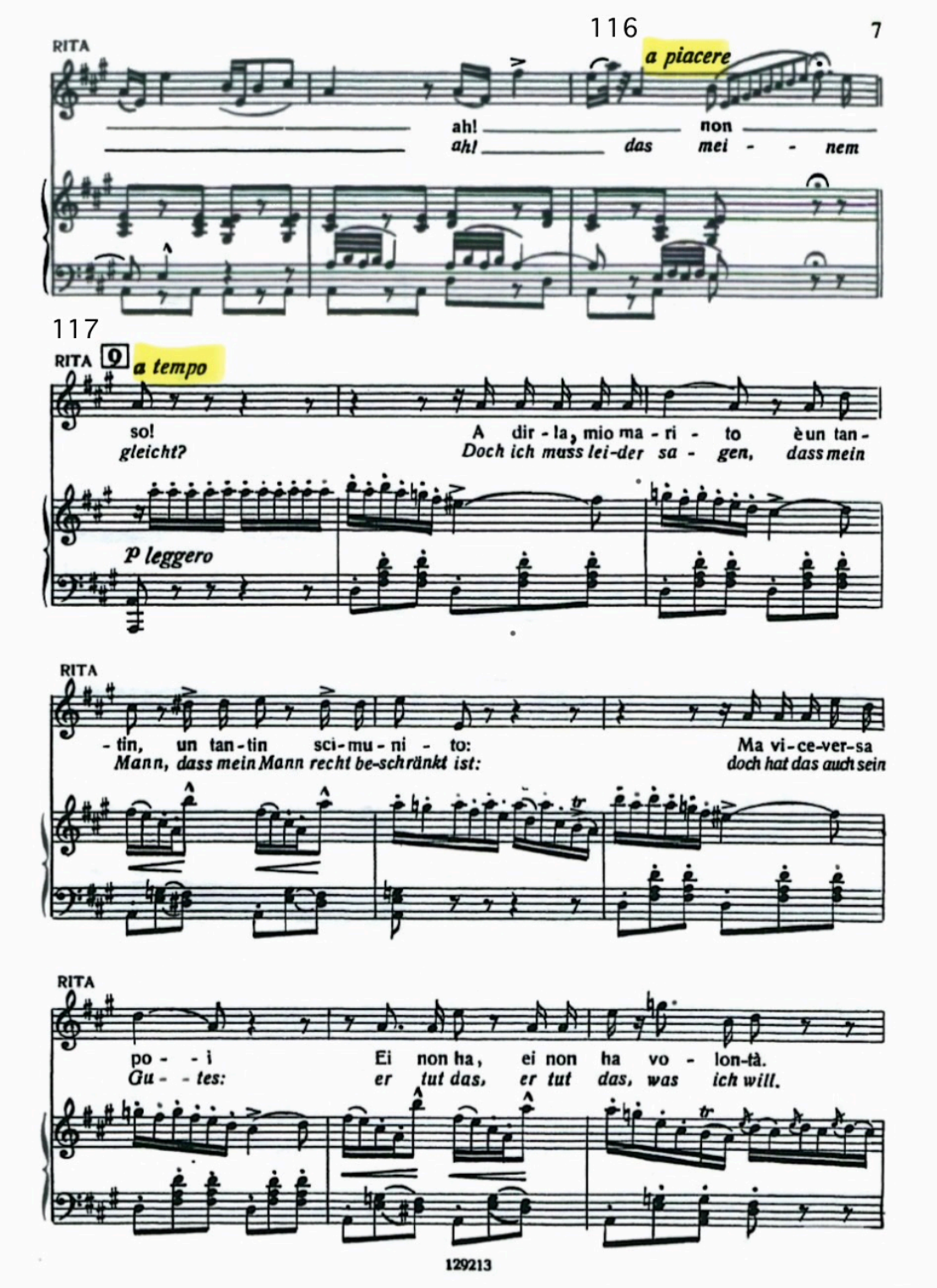
Od taktu siedemdziesiątego dziewiątego obserwujemy kolejną zmianę metrum z 2/4 na bardziej zwarte 6/8. Analogicznie, tempo zwalnia do allegro moderato. Zmianie ulega również tonacja z D-dur do tętniącego życiem i pełnym jasności A-dur. Oddaje to nastrój

Rity i jej apetyt na życie. Po takcie osiemdziesiątym czwartym oficjalnie rozpoczyna się część arii, w której Rita nieśpiesznie opowiada o swoim losie i uznaniu ze strony gości. Faktura akompaniamentu jakby w odpowiedzi na słowa bohaterki składa się z opadających trzydziestodwójek na końcu każdej frazy. Część A kończy się w takcie sto siedemnastym.




*Przykład nutowy 3*
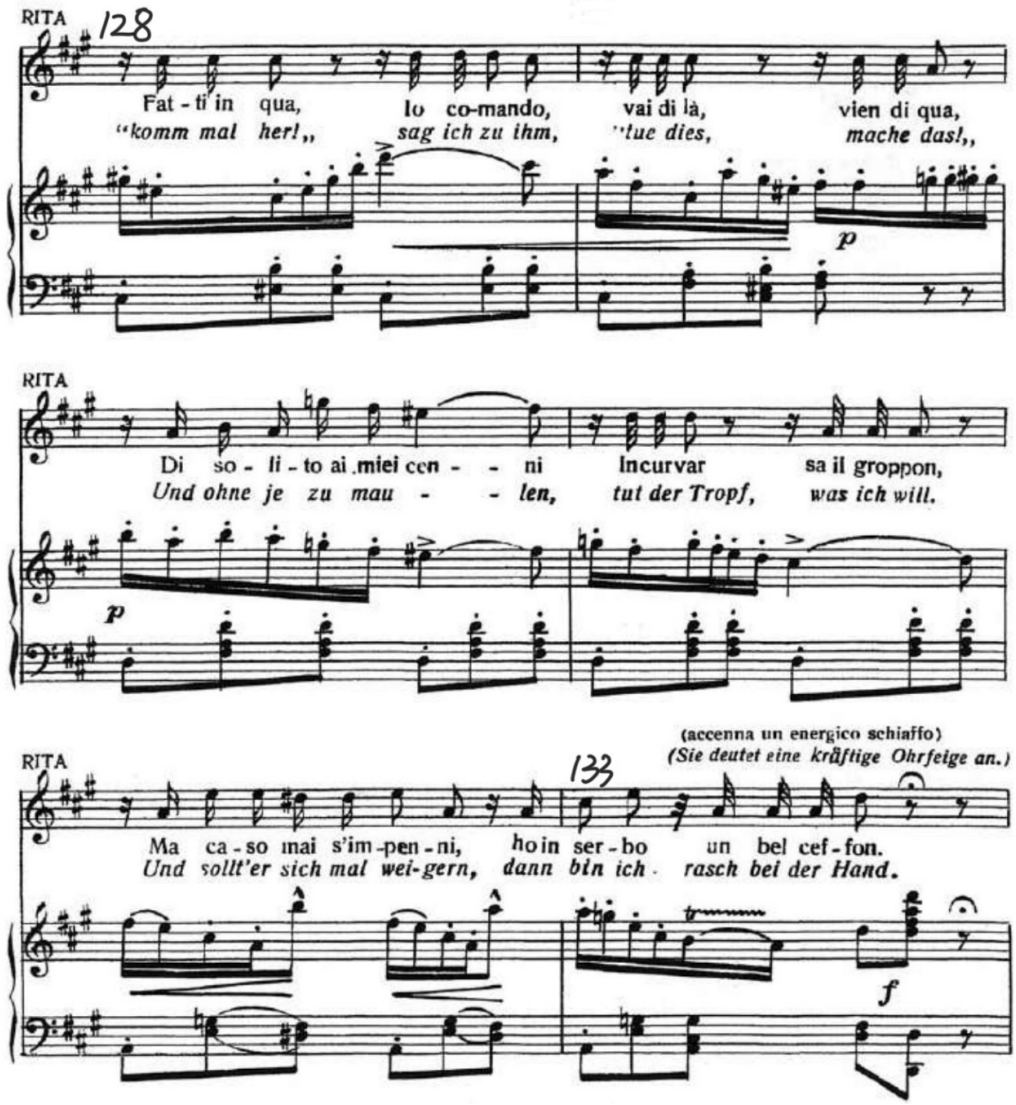
Partia akompaniamentu odznaczała się wcześniej stosunkowo swobodnym tempem, lecz tutaj powraca do swego pierwotnego tempa. W didaskaliach naniesionych na partyturę możemy zobaczyć terminy muzyczne takie jak “a piacere” (t. 116) oraz “a tempo” (t. 117).




*Przykład nutowy 4*

Tego rodzaju subtelne zmiany tempa mają na celu stworzenie tła pod słowa, które za chwilę padną z ust Rity. Kiedy mowa o jej związku, na tle faktury staccato wyraźnie widać jej zniecierpliwienie, ale też nadzieję na poprawę relacji z mężem. Rytm w takcie 128-133 sprawia większe niż wcześniej trudności – mimo iż metrum wynosił ciągle 6/8, przy czym
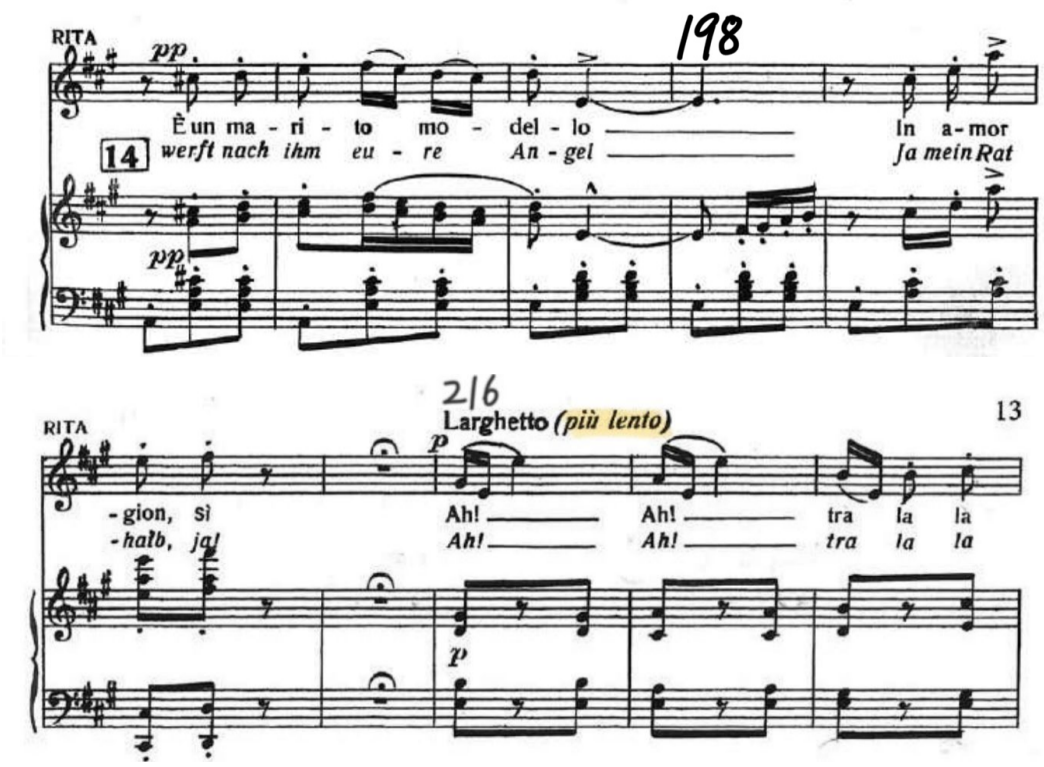
na pierwszej mierze taktu zaplanowano pauzę szesnastkową z dwiema trzydziestkami dwójkami, podczas gdy trzecia miara taktu jest pusta, podobnie jak pierwsza połowa czwartej. Każda miara taktu w forte jest pusta, a do tego dochodzi jeszcze stosunkowo szybkie tempo. Dlatego też, przystępując do ćwiczeń tej partii należy zacząć od zrozumienia rytmu każdej miary taktu, a następnie podzielić go zgodnie z częściami akompaniamentu. Zdawać by się mogło, że kolejne trzynaście taktów na krótko przywraca wrażenie recytatywu aż do zakończenia części B w takcie 139.




*Przykład nutowy 5*

W tym miejscu muzyka ulega kolejnej zmianie metrum, podobnie jak wcześniej z 6/8 na 3/8. Tempo powraca do allegro. Ogólnie, część melodyczna jest rozwinięciem części A, a całość wywołuje wrażenie wesołości. Główna linia melodyczna kształtowana jest w formie wznoszącego się stacatto. Kontrast dynamiczny między piano i forte wzmacnia metrum 3/8 charakterystyczne dla walca. Część A kończy się wraz z taktem 198. Na koniec przypada
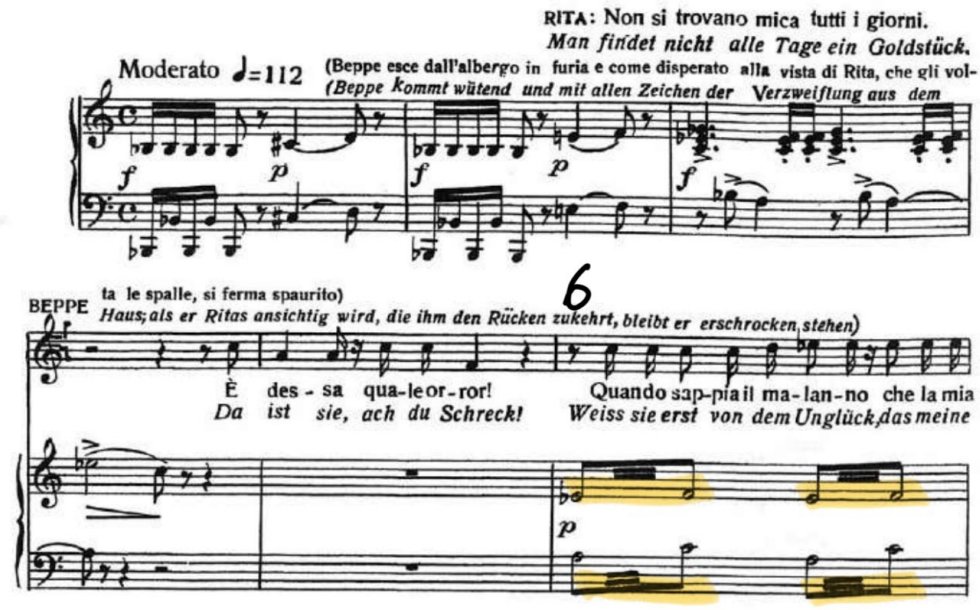
koda, która rozpoczyna się w piano, lecz w powoli budowanym crescendo dochodzi do forte. Tempo również analogicznie przyspiesza, aby stworzyć odpowiedni kontrast z ritardando w takcie 215. Przypadający na siedem taktów dźwięk a2 jest finałem utworu.




*Przykład nutowy 6*
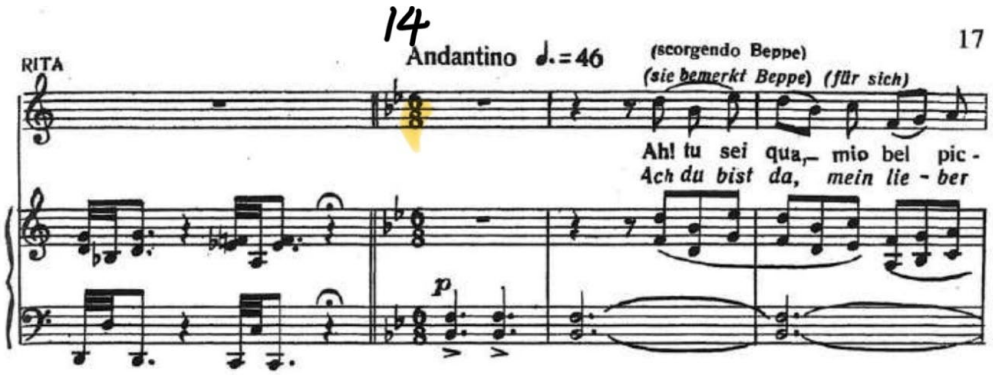
### 3.2 Duet Rity i Beppe

Po zakończeniu arii Rity, następuje jej duet z Beppe. Na pierwsze cztery takty przypada preludium. Partia bohatera rozpoczyna się w takcie szóstym, poprzedzona quasi recitativem w takcie czwartym. W partii akompaniamentu w tym miejscu zastosowano tremolo. które ma symbolizować nerwowość, strach i przyspieszony puls Beppe.
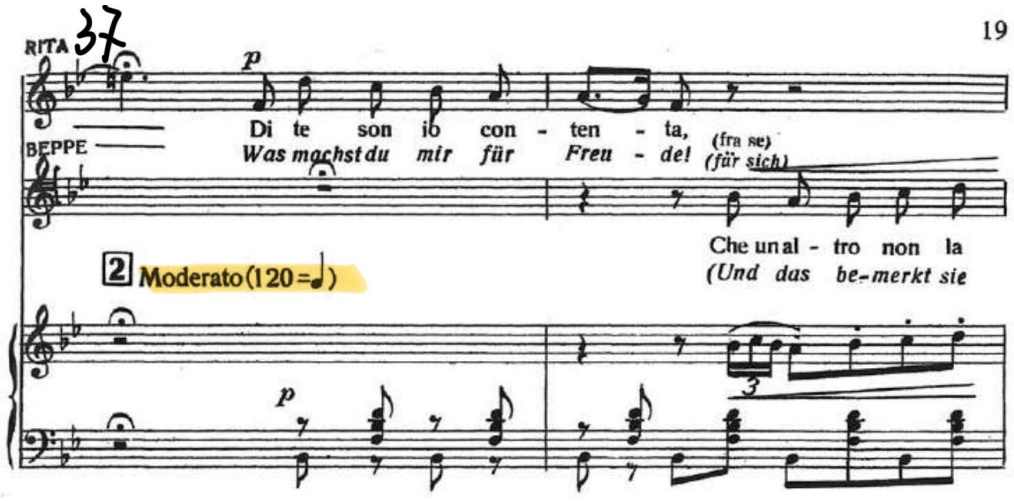



*Przykład nutowy 7*

Styl zmienia się w takcie 14, gdzie metrum ulega transformacji z 4/4 na 6/8. Tonacja również jest inna wraz z przejściem w cieplejszą B-dur, co zwiastuje jednak ciszę przed burzą. Rita schodząca na dół z pierwszego piętra nie wie jeszcze, że Beppe stłukł kielich. Tempo towarzyszące tej części utworu to andantino. Dwójka bohaterów wita się w formie recitativo, a metrum wraca do 4/4 w takcie 31.

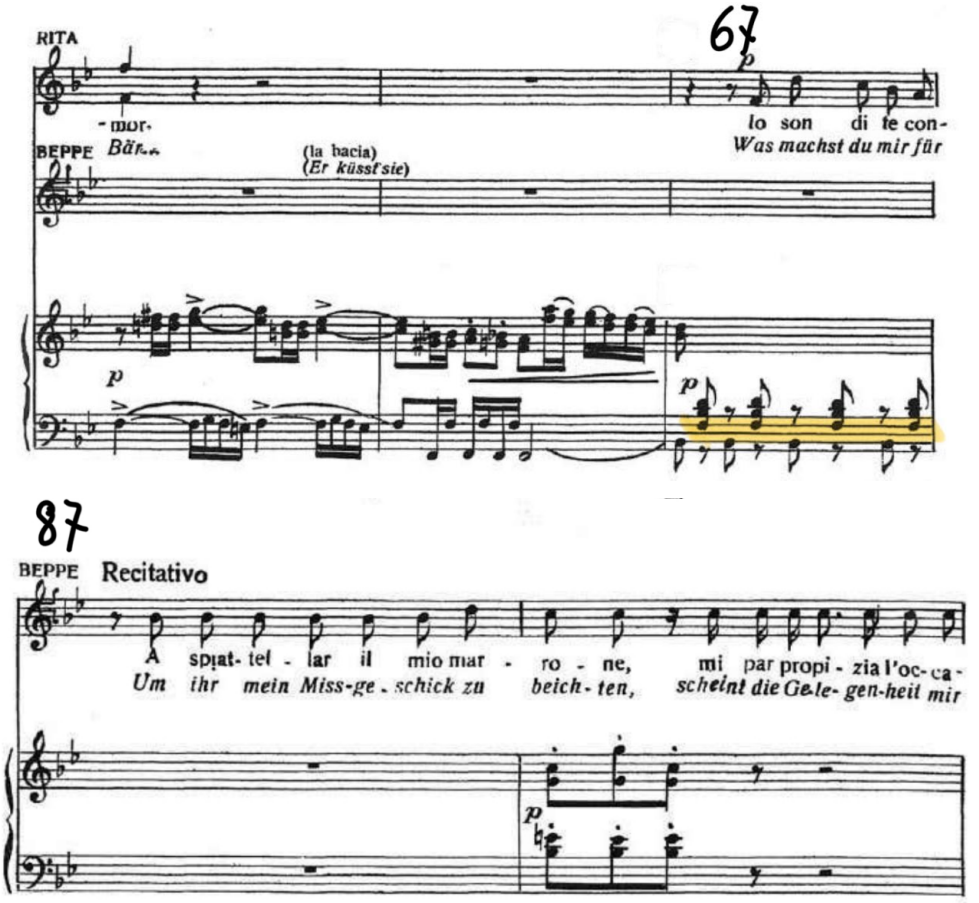



Gdy dochodzimy do taktu 37, tempo przechodzi w moderato. W tym miejscu Rita śpiewa z radością wiedząc, że jej ukochany mąż wszystko pięknie posprzątał. Beppe natomiast szeptem wyznaje, że właściwie to szuka okazji, by wyjawić prawdę o stłuczonym naczyniu.



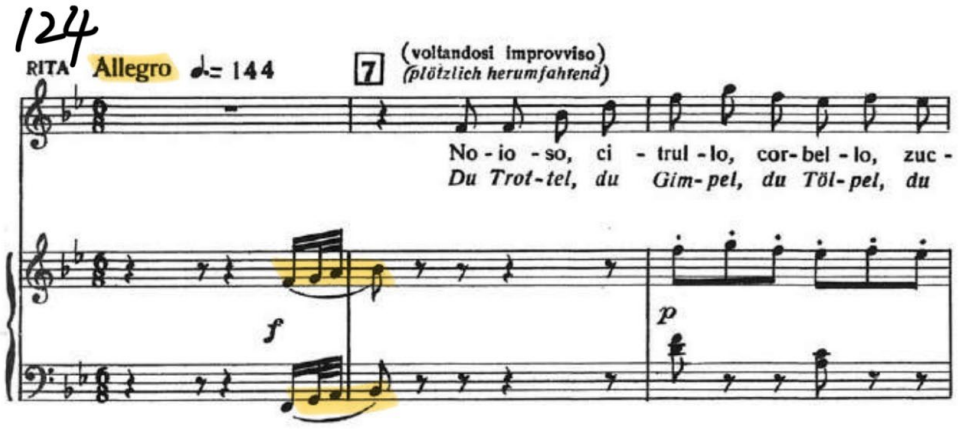

*Przykład nutowy 8*

W takcie 67 powtarza się poprzednia linia melodyczna. Dopiero w takcie 87, Beppe zbiera się na odwagę i próbuje wyznać prawdę, lecz ostatecznie mówi, że kielich rozbił się przez przypadek i nie było to z jego strony działanie celowe. Nieregularny układ rytmiczny tej części przypomina przeładowany słowami recytatyw, w efekcie którego Rita im dłużej go słucha, tym bardziej się złości, a za intensyfikacją jej emocji idą także wielokrotne zmiany tempa.




*Przykład nutowy 9*

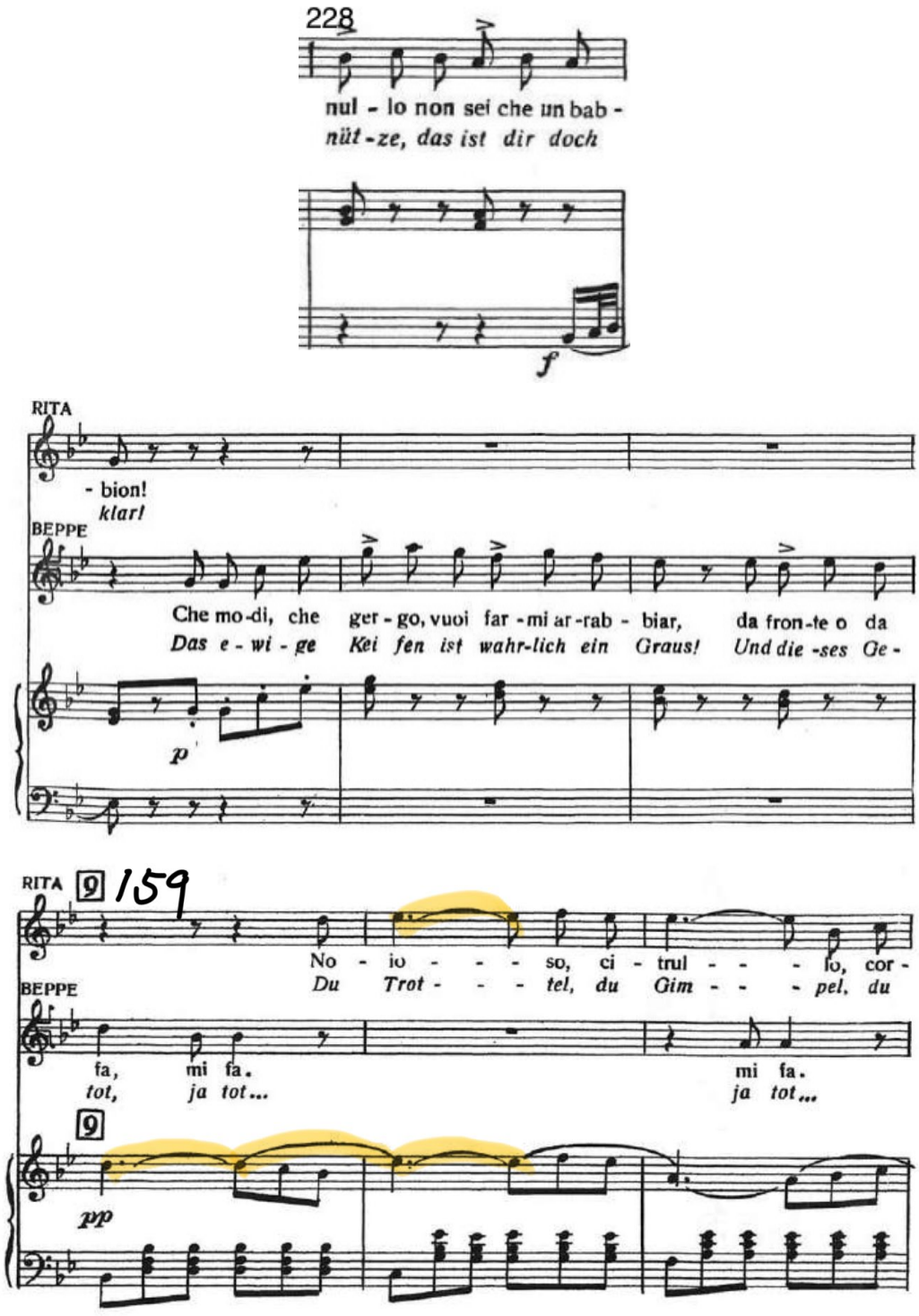
Takt 124 to allegro, a w takcie 134 możemy zauważyć w didaskaliach oznaczenia rallentando, ad libitum. Widać wyraźnie, że w tym momencie utworu, Rita jest zdenerwowana. Wyjaśnienia wylewają się z ust Beppe wartkim potokiem, nie chroni go to jednak przed spoliczkowaniem. Wówczas ten skarży się głośno na karygodne zachowanie małżonki w wartkim tempie allegro, Temat ten powraca w takcie 201, po czym w takcie 210 dołącza się z tym samym tematem Rita w unisono z tenorem, do taktu 218. Po krótkiej wymianie zdań, małżonkowie kontynuują sprzeczkę, w duecie narzekając na swój los, aż do końca sceny.




*Przykład nutowy 10*

Część A rozpoczyna się partią Rity w takcie 125 rozłożonym akordem B-dur. Harmonia w takcie 171 części A jest strukturą harmoniczną, która przechodzi od toniki I do dominanty IV, a następnie z powrotem do toniki I-IV-I.

Część B jest zdominowana przez partie śpiewane przez Beppe. Do ostatniego taktu (takt 228) układ rytmiczny części akompaniamentu jest dokładnie taki sam, jak rytm i melodia taktu 124 w części A. Jedyną różnicą jest zakończenie, które jest rozwinięciem melodii części A. Tendencja harmoniczna przebiega od subdominanty do dominanty, a następnie z powrotem do struktury tonicznej IV-V-I. W momencie, gdy utwór kończy się kłótnią pary, akompaniament finalizowany jest przez cztery akordy końcowe.
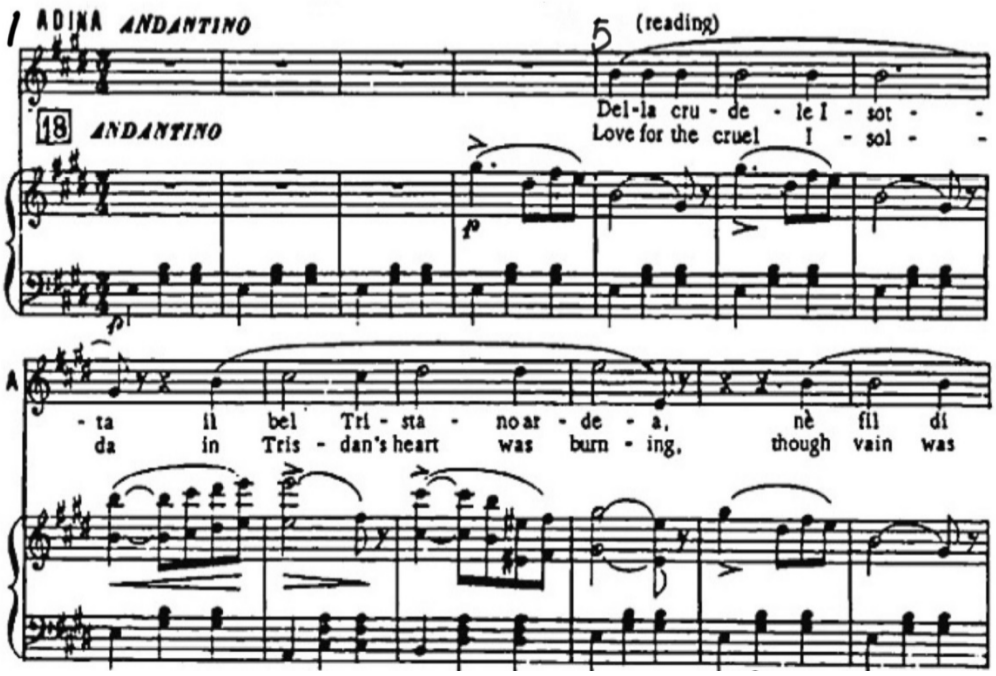



*Przykład nutowy 11*

### 3.3 Aria Adiny

„Della crudele isotta" to aria, która pojawia się w pierwszej scenie pierwszego aktu. Utwór rozpoczyna się łagodnym andantino, które doskonale wpisuje się w atmosferę powolnego czytania na głos. Utwór ma budowę dwuczęściową (A i B) z repryzą. Część główną A można podzielić na dwie mniejsze, a i b. Część B można podzielić również na a i b.

Tonacja E-dur pełna jest spokojnego bukolicznego stylu, który doskonale wpisuje się w ogólną atmosferę tej sceny. Kompozytor, aby stworzyć pogodny nastrój opery komicznej, a także oddać radość towarzyszącą rolnikom podczas pracowitych żniw, zdecydował się na układ dynamiczny forte-piano-piano z metrum 3/4.

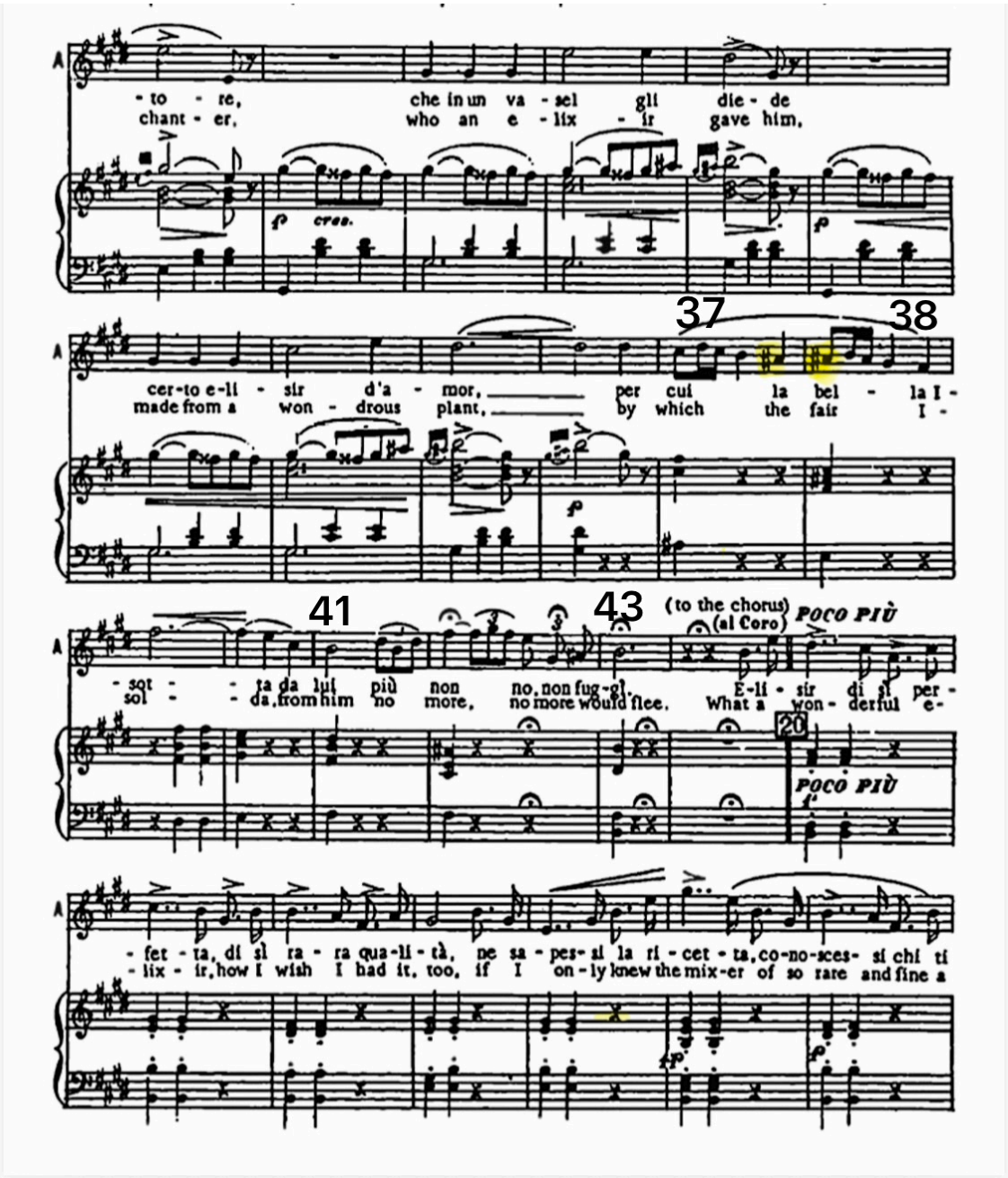
Część A przypada na takty 1-62, przy czym można dalej podzielić ją na mniejsze części. Część a obejmuje takty 5-43, w których Adina czyta opowieść o przystojnym Tristanie, który zakochuje się w bezdusznej Izoldzie. Jego zaloty nie przynoszą jednak efektu, więc udaje się do czarnoksiężnika, który daje mu fiolkę z eliksirem miłości. Od tego czasu Izolda nigdy więcej go nie unika. Adina śpiewa wówczas: „gdzież mogę dostać taki eliksir miłości?". W pierwszej połowie części a (takt 5-19) najczęściej powtarzającym się dźwiękiem jest h1, czyli dominanta tonacji E-dur. W części a (takt 21-26) zaś wielokrotnie powtarzany jest dźwięk e2.




*Przykład nutowy 12*
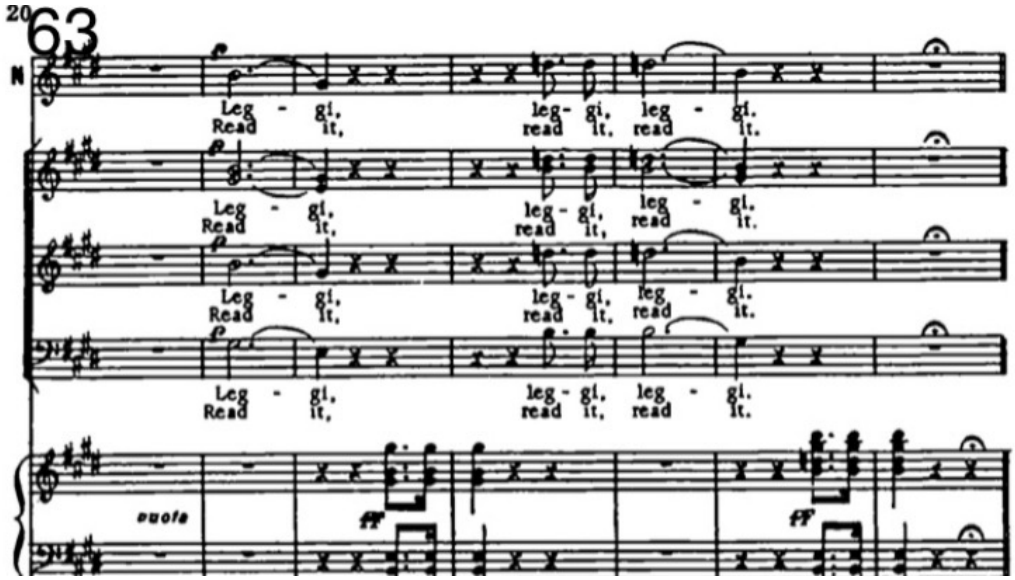
Tendencja harmoniczna tej części utworu przebiega od dominanty V-I do toniki, która po krótkiej modulacji w taktach 37-38, płynnie przechodzi do akordu tonicznego pierwszego stopnia w g-moll i do przemiany w dominantę i subdominantę. Faktura akompaniamentu zbudowana jest z akordów, przy czym dodatkowa linia basowa znacząco wzmacnia i urozmaica strukturę harmoniczna partii. Następnie w taktach 41-43 obserwujemy zmianę tempa. Trzy swobodne przedłużenia dźwięków wzbogacają recytatyw.

Zmienia się także tonacja: z g-moll na H-dur, co także toruje drogę do nadchodzącego powrotu do E-dur.
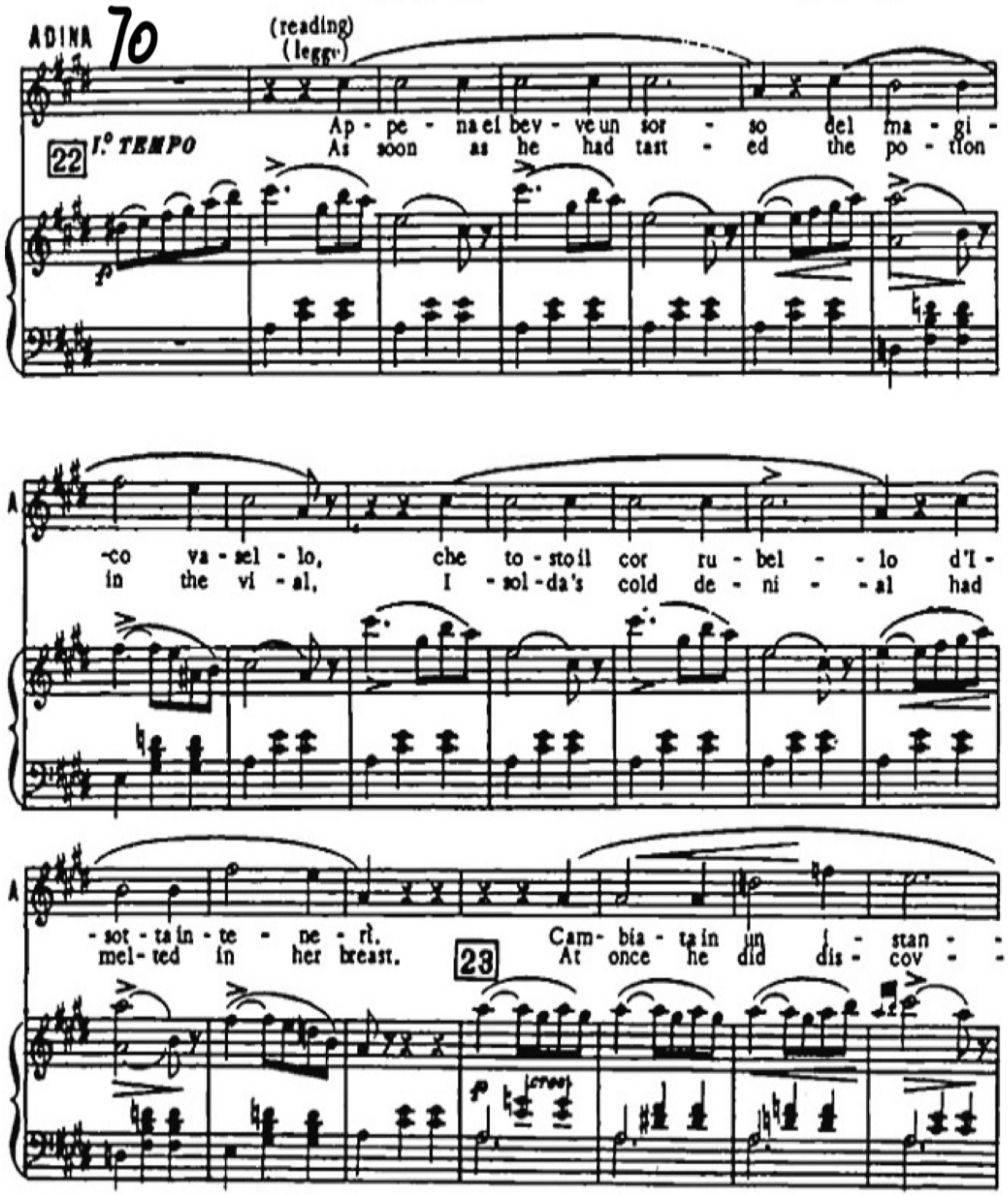



*Przykład nutowy 13*

Dochodzimy do fragmentu b części A (takty 44-62), która charakteryzuje się wysoką melodyjnością. Główna melodia i chór są w sposób ciągły powtarzane, a całość w tym miejscu powraca do tonacji E-dur. Schemat rytmiczny oparty jest na sekwencji ósemek kropkowanych, co nadaje frazie wyraxna pulsacjęi spójność rytmiczną. Metrum 3/4 charakterystyczne dla mazurka nadaje całości bardzo rytmicznego efektu. Fragment przypadający na takt 63-69 pełni funkcję łącznika między dwiema częściami utworu.




*Przykład nutowy 14*
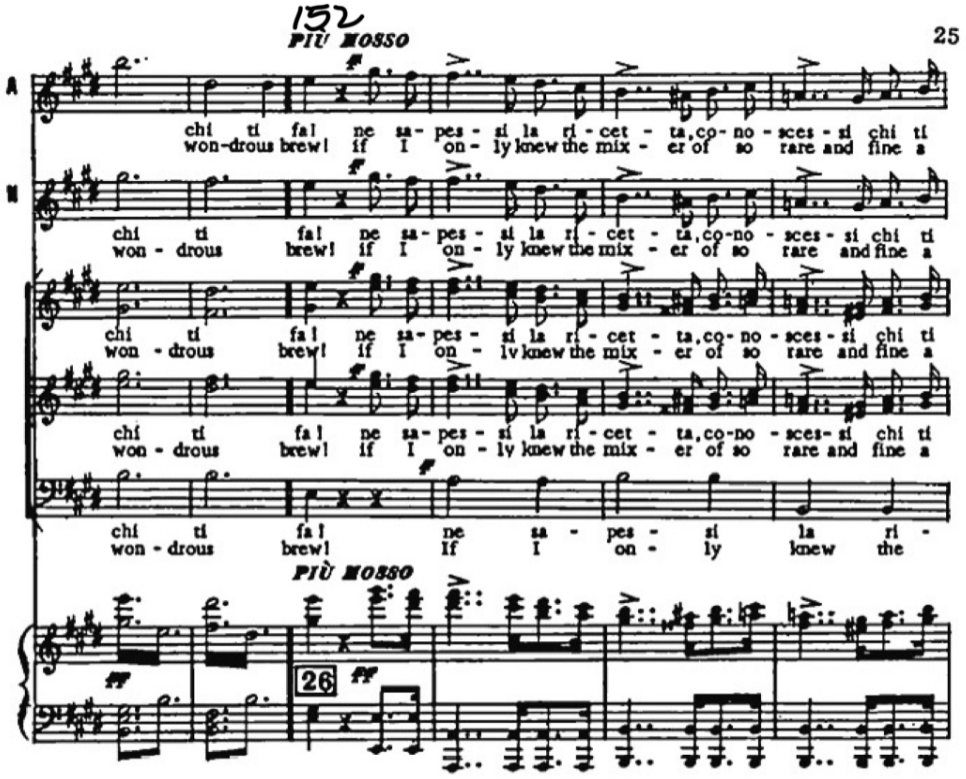
W tym miejscu rozpoczyna się część B (takty 70-128). Muzyka powraca do pierwotnego tempa, a snuta wcześniej opowieść jest kontynuowana. Przebieg harmoniczny tego fragmentu przebiega w następującym schemacie: VI-IV-VI. W warstwie libretta padają słowa: „wypił zaledwie odrobinę eliksiru, a bezwzględne serce Izoldy natychmiast złagodniało. Izolda przyjęła jego zaloty i odtąd oboje żyli szczęśliwie”.




*Przykład nutowy 15*

Po zakończeniu opowieści, chór śpiewa melodię fragmentu b części A. Autorka ten fragment roboczo oznaczyła jako „b" części B. Ten sam układ rytmiczny i ta sama linia melodyczna podkreślają motyw główny utworu i jednocześnie zwiększają jego płynność. Melodia jest przy tym niezwykle chwytliwa i na długo wpada w ucho słuchaczy. Wreszcie muzyka dociera do zakończenia fragmentu „b" części A wraz z taktem 127.

Na końcu znajduje się koda (takty 128-167), która zawiera najtrudniejszą kadencję całego utworu. Całość zmienia się z formy narracyjnej, w rozbudowany chór. Rosnąca od początku ekspresja prowadzi do kadencji, która od pianissimo do crescendo osiąga punkt kulminacyjny, by wreszcie w ostatnich taktach (takty 152-164) w piu mosso zakończyć cały utwór ze swobodniejszą i płynniejszą ekspresją.
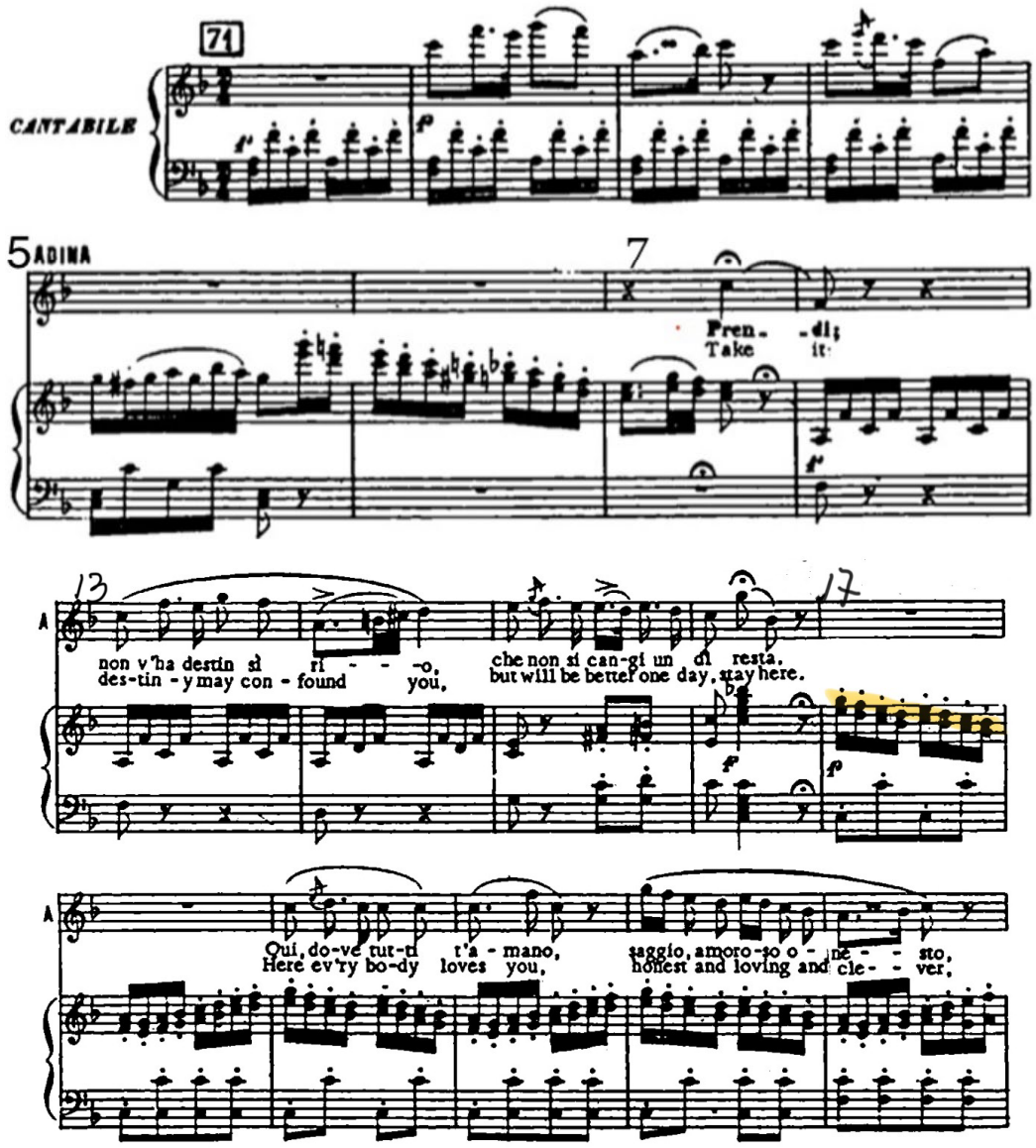



*Przykład nutowy 16*

### 3.4 Duet Adiny z Nemorino

„Prendi per me sei libero" („Przyjmij to i będziesz wolny")

Duet ten jest muzycznym świadkiem emocjonalnego przełomu w relacji między dwojgiem głównych bohaterów. Kadencja w nim zawarta jest niezwykle trudna wykonawczo. Od strony dramaturgicznej, libretto opowiada o uczuciach Adiny, którą ogarnia smutek na wieść o Nemorinie i jego zamiarze wstąpienia do wojska. Dzięki temu, w końcu uświadamia sobie, że całym sercem kocha tego młodzieńca. Wykupuje więc u sierżanta kontrakt, który podpisał z nim Nemorino zaciągający się do wojska. Następnie udaje się do Nemorina z intencją przekonania go do pozostania u jej boku. Tempo tej kompozycji jest wyraźnie wolniejsze niż pozostałych, a tonacja opiera się głównie na F-dur, która charakteryzuje się jasnością i pogodą choć zawiera również ukryty smutek. Właśnie dlatego kompozytor wybrał tempo adagio i largo. Zastosowanie wolniejszego tempa do wzmocnienia smutku zawartego w tonacji F-dur doskonale koresponduje z wewnętrznym stanem Adiny. Bohaterka nie godzi się pozwolić Nemorinowi tak po prostu odejść, lecz nie chce również się mu narzucać w zbyt oczywisty sposób. Aria ma budowę dwuczęściową i jest utrzymana w metrum 2/4. Między taktami 1-7 Adina jest już u boku Nemorina i wręcza mu kontrakt zawarty z wojskiem. Muzyka płynie i rozwija się powoli, a kompozytor za

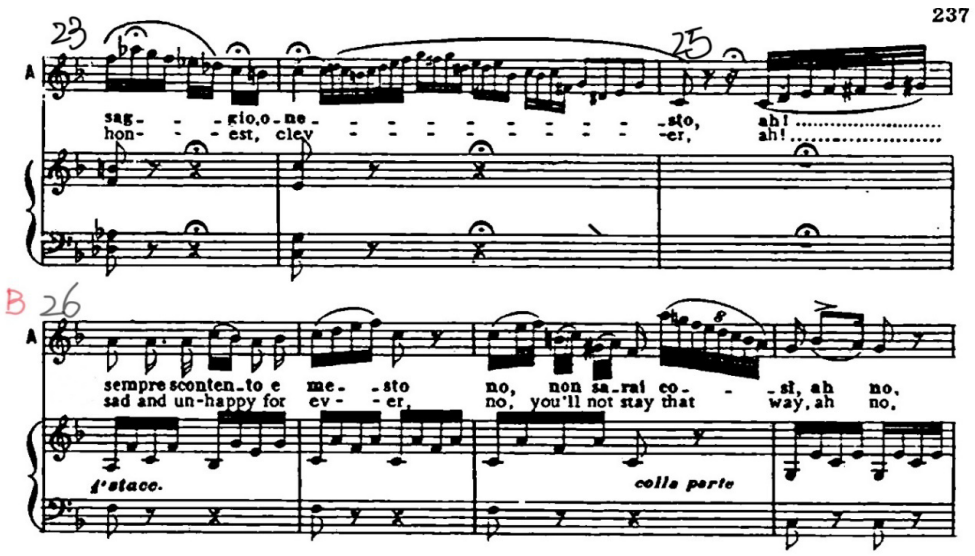
pomocą ozdobników i kropek (takt 4 i 6) wyraża złożoność wewnętrznych przeżyć bohaterki. Dumna i arogancka Adina musi przyznać na głos, że rzeczywiście zakochała się w tym wiejskim chłopaku, dlatego też pochód opadających tercji małych w 7-taktowym interludium grany jest w formie staccato, co jest symbolicznym zrzucaniem pancerza Adiny i otwarciem jej prawdziwego serca.




*Przykład nutowy 17*
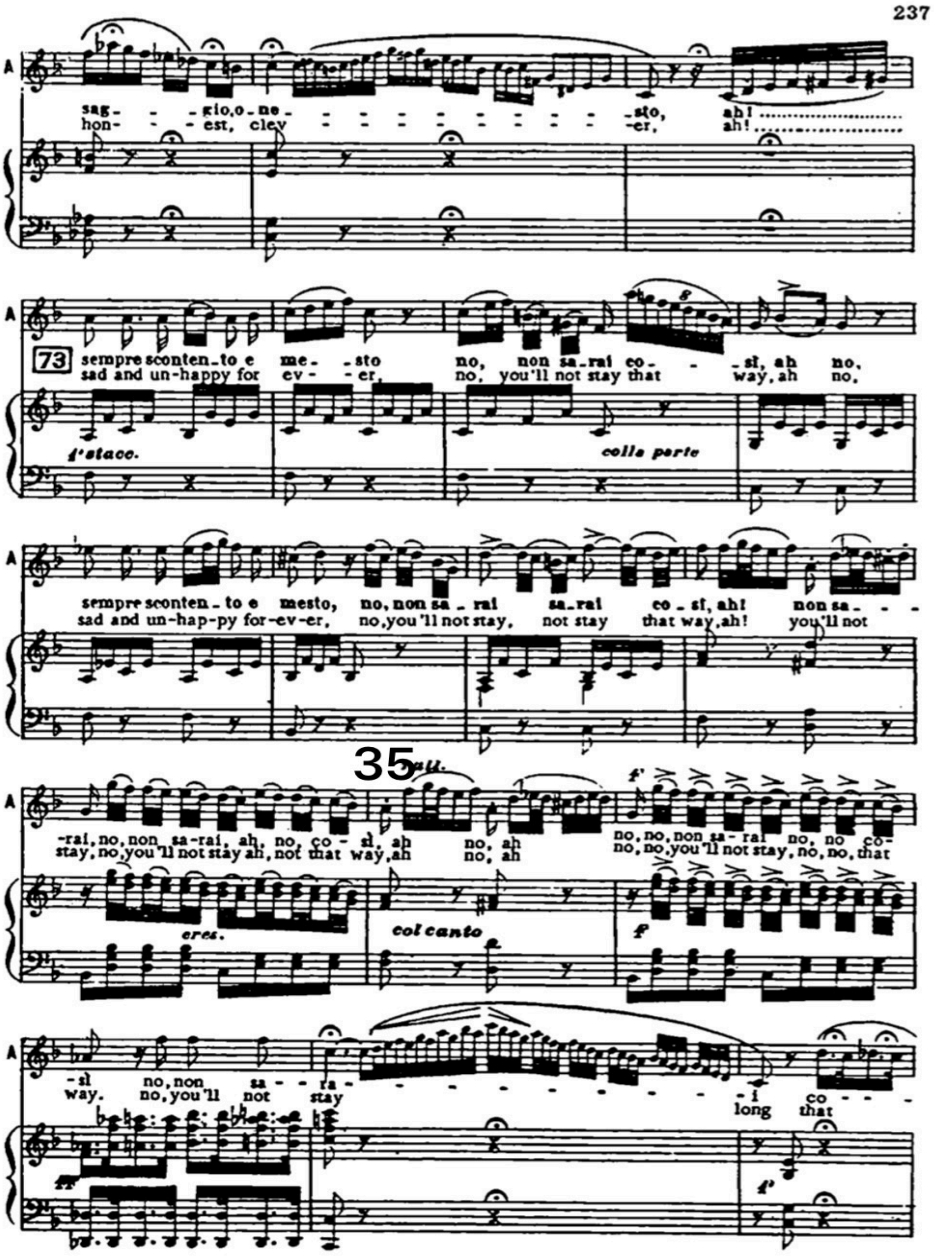
Wtem Adina określa Nemorina przymiotnikami: „saggio, amoroso, onesto” („mądry”, „kochający”, „szczery”). W tym miejscu faktura akompaniamentu powtarza melodię ze wstępu, a w połączeniu z tekstem libretta daje poczucie zawahania, nieśmiałej w gruncie rzeczy, dziewczyny. Na takty 23-25 przypada kadencja o stosunkowo swobodnym rytmie. Trudniejszą częścią jest melodia przebiegająca przez słowo „onesto”. Dysonansowe

interwały wkomponowane w harmonijną melodię, dodają całości wrażenia uwikłania, wahania i niechęci. Fragment ten trwa do końca taktu 25, części A.




*Przykład nutowy 18*

Wraz z taktem 26 rozpoczyna się część B utworu. Melodia jest bogatsza i przepełniona światłem, a przy tym w szerszym zakresie wykorzystuje progresywne wzorce rytmiczne, zwłaszcza w takcie 34. W porównaniu z poprzednim nastrojem, dźwięk jest tutaj gęstszy, a ogólne tempo nieco szybsze, co podkreśla pełen entuzjazmu nastrój Adiny, gdy chce zatrzymać Nemorina u swojego boku. W takcie 35 pojawia się w didaskaliach oznaczenie rallentando, po czym powtórzony zostaje opadający schemat rytmiczny. Najtrudniejszą częścią tego utworu jest kadencja pojawiająca się w 37 oraz 38 takcie, która wznosi się aż do wysokiego C, a następnie przesuwa w dół wraz z zakończeniem utworu.
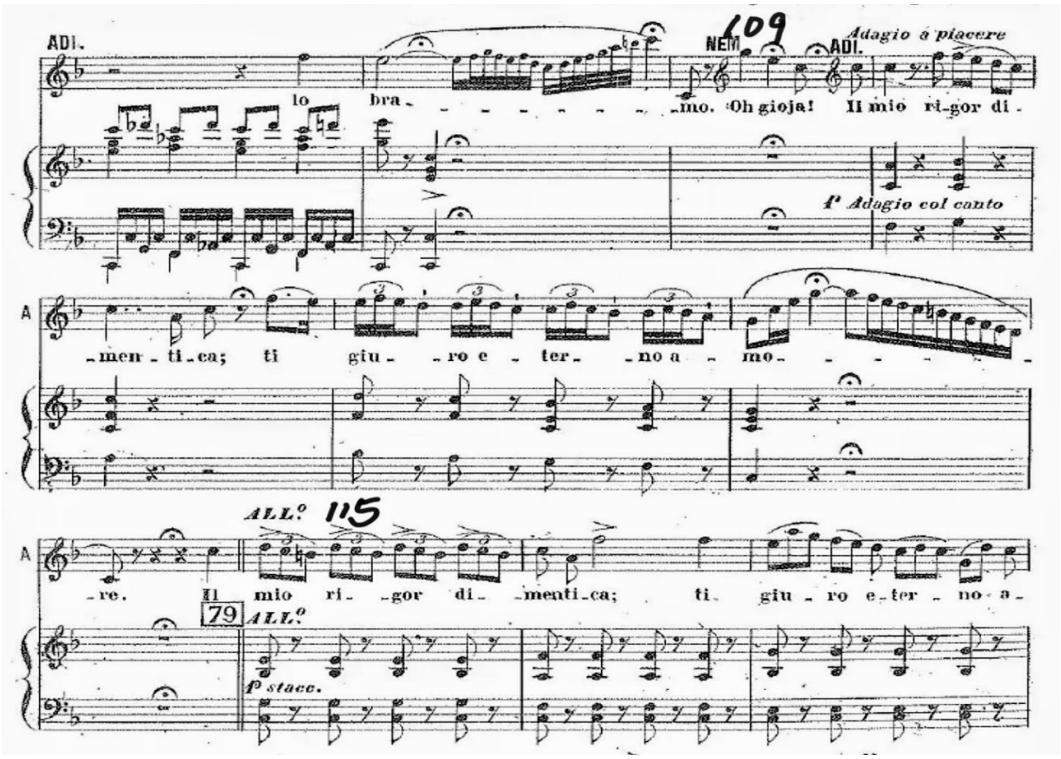



*Przykład nutowy 19*

Można powiedzieć, że aria ta jest efektem wysiłków Nemorina. Jeśli uznamy arię „Una furtiva lacrima" za monolog wewnętrzny bohatera, to „Prendi per me sei libero" jest wyznaniem Adiny. „Prendi, per me sei libero" i „Una furtiva lagrima" to dwie arie, które korespondują ze sobą i wchodzą w dialog. Nemorino przelewa wszystkie swoje uczucia w romantyczną pieśń, przekazując jej emocje Adinie i wpływając przy tym także na publiczność. W tym momencie kompozycja wkracza w część duetu. Widząc odchodzącą Adinę, Nemorino woła z desperacją: „Jeśli mnie nie kochasz, pozwól mi umrzeć na polu bitwy". W tym momencie tempo muzyki nagle przyśpiesza. Gdy ta słyszy, że jej ukochany

może znaleźć się w sytuacji zagrożenia życia, nie może powstrzymywać już swoich emocji i po raz pierwszy jej reakcja na słowa Nemorina staje się przychylna. Ten jednakże nie może uwierzyć, że jego zaloty zostały przyjęte, więc wielokrotnie szuka potwierdzenia na to czy aby na pewno Adina go kocha. Wraz ze zmianą podejścia bohaterki zmienia się metrum: z 2/4 na 4/4.

Muzyka trwa aż do zakończenia duetu części A (takt 109), zawierającego ogniste i pełne pasji wyznanie miłości. W części B duetu, Adina szczerze wyznaje swoje uczucia Nemorinowi. Tempo pierwszych pięciu taktów jest stosunkowo swobodne, lecz począwszy od t. 115 ulega zmianie na allegretto. Długa kadencja i faliste linie melodyczne ukazują nieśmiałość Adiny w wyrażaniu uczuć, odzwierciedlając w ten sposób jej miękkie serce i głęboką miłość do Nemorina.
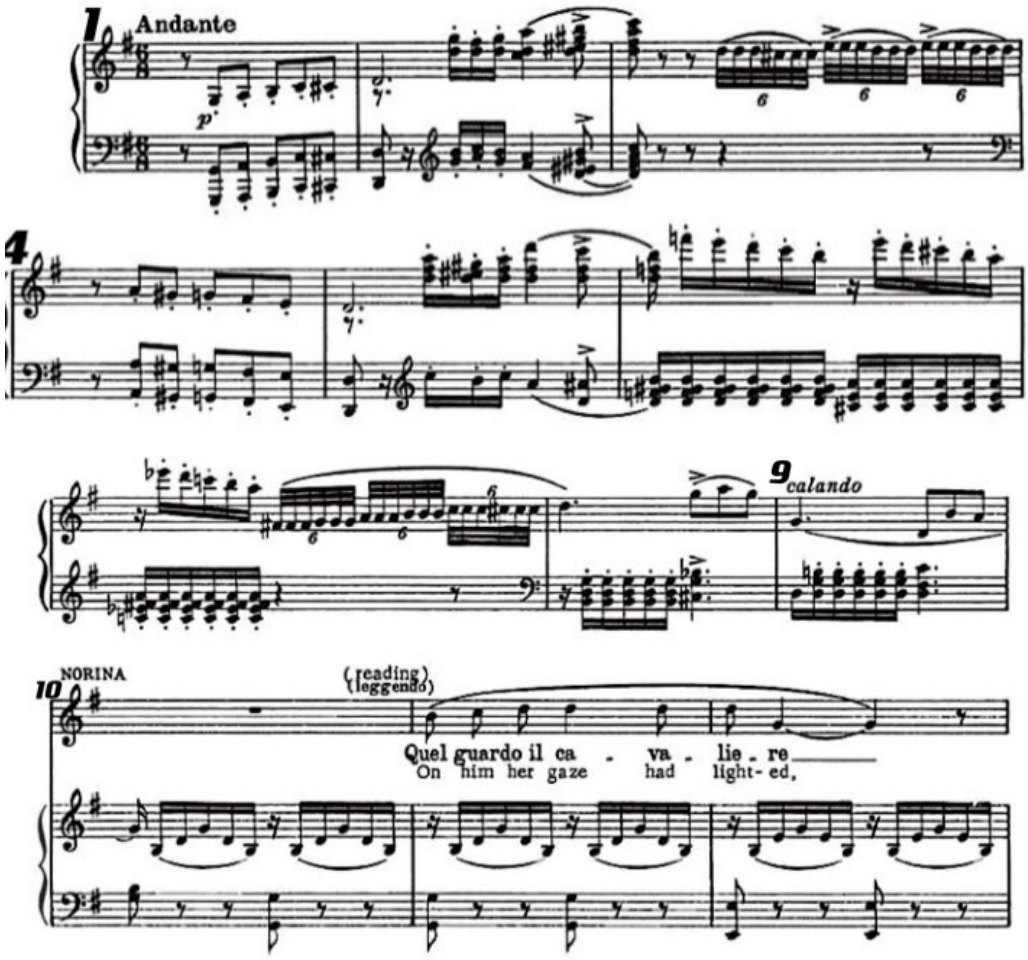



*Przykład nutowy 20*

Donizetti przedstawia Nemorina jako najbardziej niewinną, a nawet prostą i naiwną postać opery. Przez prawie cały czas jest skłonny wierzyć, że Adina pokochała go dzięki eliksirowi miłości, a znachor go nie okłamał. Cała historia zaczyna się od oszustwa, a kończy w zasadzie na szczerości. W momencie kulminacyjnym, obnażone zostało to, co najpiękniejsze, bowiem to proste i niewinne serce poruszyło Adinę. Jednocześnie zarówno widzowie, jak i bohaterka odkryli szlachetność kryjącą się za niewinną twarzą Nemorina.

### 3.5 Aria Noriny

„Quel guardo il cavaliere" to najsłynniejsza aria całej opery, ma dwuczęściową budowę, a całość można podzielić na części A i B. Pierwsza z nich zawiera repryzę. Autorka podejmie się teraz analizy muzycznej każdej z nich.
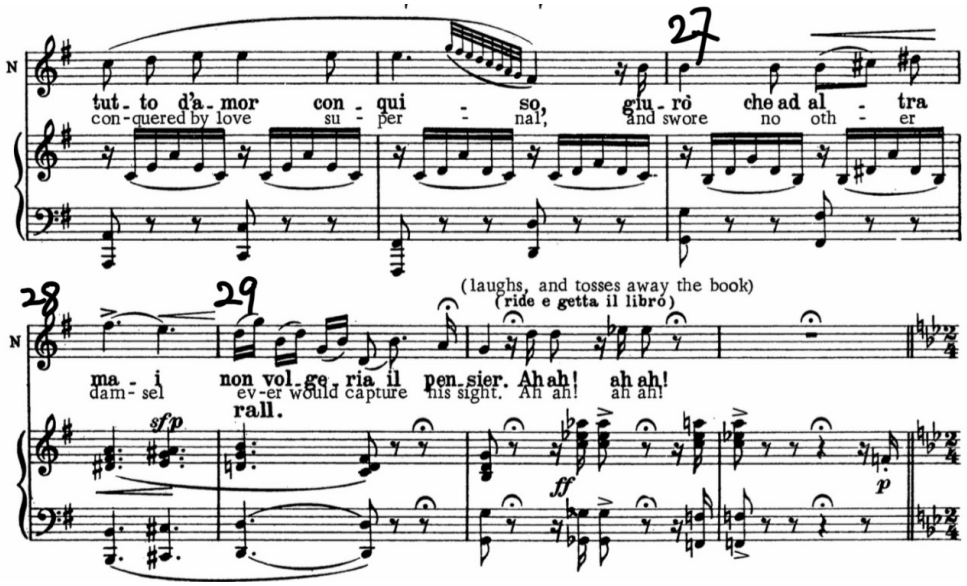
Utwór rozpoczyna się tonacją G-dur, której brzmienie jest energetyczne, radosne i ekscytujące. Tonacja durowa jest pełna mocy i energii, które idealnie oddają usposobienie Noriny. Tempo to andante, które daje wrażenie powoli rozwijającej się narracji. Takty 1-10 stanowią preludium rozpoczynające się od pierwszego pochodu mollowego w półtonach, a partia skrzypiec gra wznoszące się staccato w artykulacji pizzicato. Tworzy to zabawny, pełen uroku i nieco tajemniczy nastrój. Przejście ze staccato w takcie 2 do łuku łączącego trzy akordy, pozwala na chwilę relaksu i odprężenia. Następnie pojawiają się trzy układy sześciu trioli z trzydziestek dwójek, które przypominają uczucie, jak gdyby pocierania oczu. Wraz z uniesieniem się kurtyny, oczom widowni ukazuje się Norina leżąca na fotelu w sypialni i czytająca książkę. Scena w sypialni to jej pierwsza odsłona. Orkiestra, aby wytworzyć atmosferę relaksacji i komfortu, gra w metrum 6/8.




*Przykład nutowy 21*

Wreszcie w takcie 9 pojawia się pierwszy termin muzyczny „calando", który oznacza zwolnienie i ściszenie tempa. Norina zaczyna swoją opowieść w takcie 11.

Z pierwszego akapitu powieści dowiadujemy się, że „pojawił się rycerz, ukląkł na jedno kolano, spojrzał na dziewczę pełnymi miłości oczyma i rzekł „jestem twoim rycerzem". Norina snuje opowieść łagodnym, lecz lekko prześmiewczym tonem. W taktach 19-31 opowieść osiąga punkt kulminacyjny. W metrum 6/8, pierwsze trzy miary taktu zostały rozłożone na trzy ósemki, a kolejne trzy są kombinacją ćwierćnut i ósemek. Ten rodzaj podziału rytmu jest charakterystyczny dla kołysanek. Warstwa muzyczna jest melodyjna i wpadająca w ucho, co dobrze wpisuje się w pogodny nastrój. Do taktów 22 i 26 dodano trzydziestodwójki, nadając opowieści tajemniczości i akcentu humorystycznego. „Rycerz zakochał się w pięknych oczach dziewczęcia i przysiągł jej, że nigdy w życiu nie pokocha nikogo innego". Gdy melodia o tendencji wznoszącej prowadzi fabułę opowieści do małej kulminacji, w takcie 29 natychmiast powraca do melodii głównej. Następują opadające interwały tercjowe, kwartowe i sekstowe by wreszcie część pierwsza mogła zakończyć się na głównym akordzie G-dur. Opowieści towarzyszą dwie onomatopeje „haha" oraz pogardliwy śmiech w takcie 30.
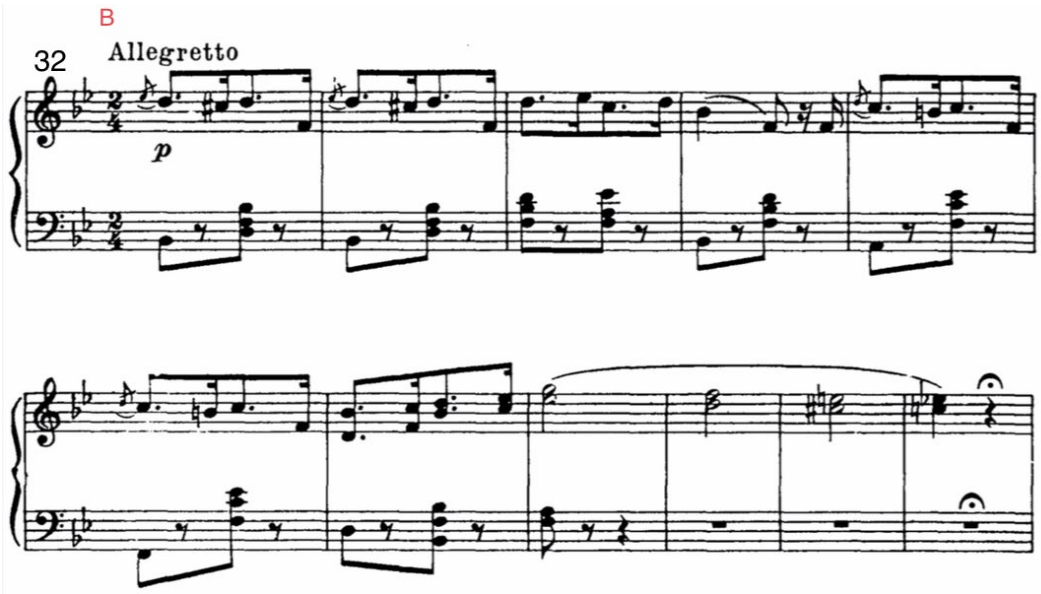



*Przykład nutowy 22*

Wraz z taktem 32 rozpoczyna się część B. Zmianie ulega w tym miejscu tonacja: z G-dur na B-dur. Podstawowa barwa tej tonacji jest ciepła i daje poczucie ozdrowienia, niczym promienie słońca. Jeśli chcielibyśmy użyć koloru do jej opisania, z pewnością wybór padłby na żywy i jasny róż. Taki też może być kolor kostiumu Noriny w tej scenie. Zmienia się również metrum, z 6/8 na 2/4, oraz tempo, z andante na allegro. Począwszy od taktu 32,
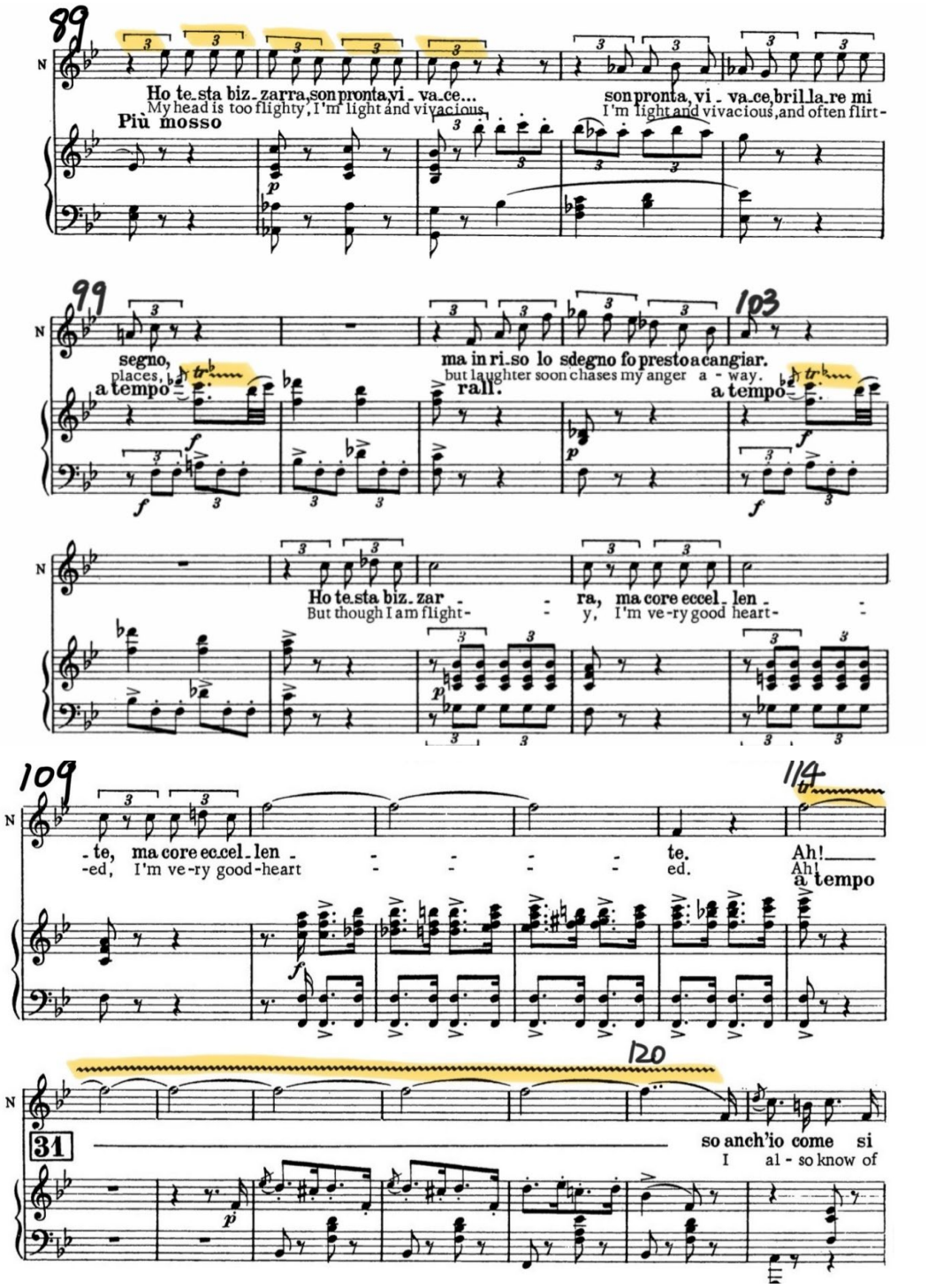
preludium części B składa się z regularnych równoległych fraz. Wraz z rozszerzeniem i rozwojem muzyki, cztery frazy w dalszym ciągu odtwarzają temat główny. Melodia ta jest również tematem stale powtarzającym się w arii oraz muzycznym obrazem prawdziwego oblicza Noriny. Przy akompaniamencie pełnym humoru i wesołej melodii, z łatwością można prowadzić grę miłosną.

Zdanie „Son anch'io la virtù la magica d'unguardo tempo e loco" potwierdza stosunek Noriny do miłości. Nie gardzi takimi, a nawet niektórymi staromodnymi sposobami zalotów, ale nie zna się na nich zbyt dobrze i nie może się więcej wypowiadać. Daje się natomiast zanurzyć w stwierdzeniu „Conosco i mille modi, dell'amorose frodi" („Mam tysiące sposobów, aby go uwieść i sprawić, by się we mnie zakochał…"). Ten akapit wyraźnie ukazuje żywy, uroczy, zabawny, ekscentryczny i czarujący muzyczny wizerunek Noriny.




*Przykład nutowy 23*

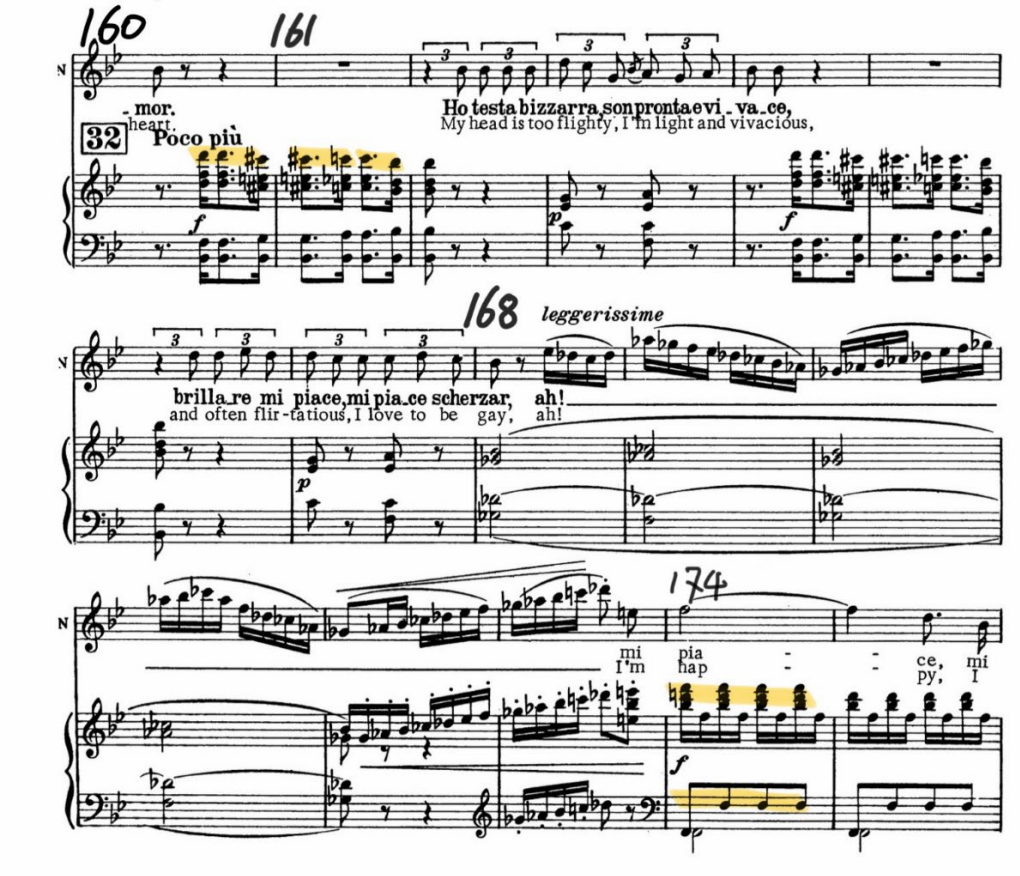
Od taktu 89 Norina śpiewa o swojej zmiennej naturze ciągłym rytmem triolowym, mówiąc że jest szalona, żywa, energiczna i skora do żartów. Trwa to aż do taktu 109. Ciągły rytm triolowy sprawia, że tekst tej części brzmi bardziej jak recytatyw. Bohaterka dosadnie opowiada o swoich mocnych i słabych stronach, zmieniając natężenie dynamiczne z piano na forte i z forte na piano, co idealnie wpisuje się w zmienność usposobienia Noriny. W szczególności dwa tryle w fakturze akompaniamentu (takty 99 i 103) przywołują na myśl robienie figli i ukazują pełniej jej dziwną, mądrą i sprytną stronę. Aż do siedmiotaktowego trylu ah (takt 114-120) ten niezależny fragment służy jako łącznik pomiędzy poprzednią i kolejną częścią.




*Przykład nutowy 24*

Fragment A1 zaczyna pojawiać się ponownie w takcie 120 i trwa aż do rozpoczęcia sześciotaktowej kadencji w takcie 168. Rytm melodii Noriny jest podobny do tematu części A. W obu obserwujemy ósemki z przednutką w rytmie synkopowym. Jedyną różnicą jest tutaj faktura akompaniamentu. W taktach 87-88 części A jest to wpierw wznoszące się, a później opadające legato, natomiast w taktach 160-161 części A1 składa się z akordów harmonicznych, co stanowi mocny fundament dla powracającej do tematu głównego melodii.

Pojawienie się zmiennych tonów w tej frazie świadczy także o poczuciu humoru i przebiegłości Noriny. W takcie 168 pojawiają się w didaskaliach terminy muzyczne wskazujące na konieczność lekkiego wykonania, po których następuje sześciotaktowa kadencja. W fakturze akompaniamentu wykorzystano szesnastki naprzemiennie z dźwiękami podwójnymi i pojedynczymi w prawej ręce oraz dwiema ósemkami na miarę taktu w lewej. Tworzy to stabilny i regularny wzorzec rytmiczny. Muzyka powraca do pierwotnego tempa, natężenie dynamiczne zaczyna się od piano, a potem stopniowo wzmacnia się w crescendo, by w końcu zakończyć się dźwiękiem b2 i wejść w fazę kulminacji.
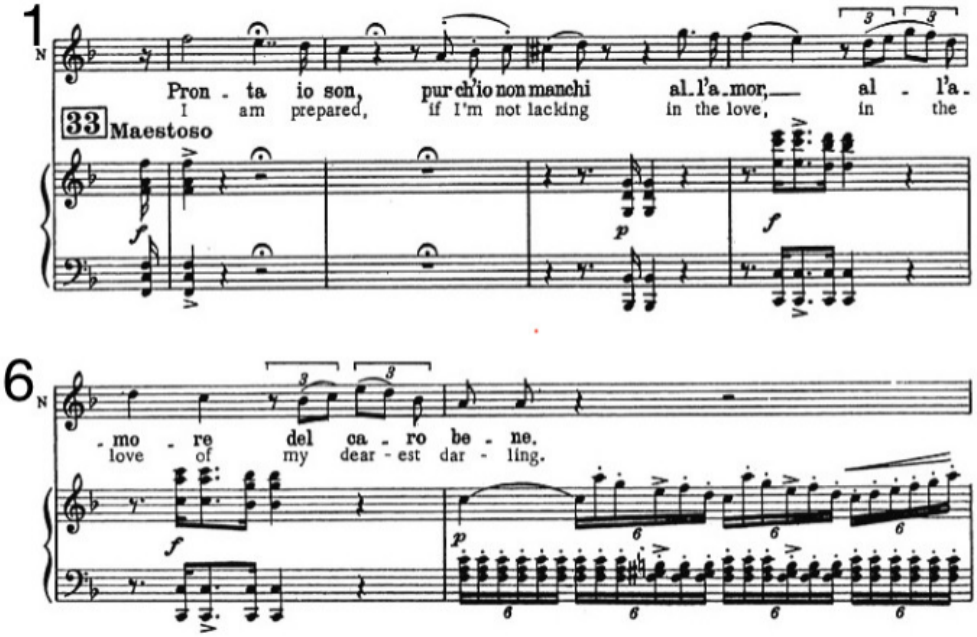



*Przykład nutowy 25*

### 3.6 Duet Noriny i Malatesty

E il dottore non si vede… pronta io son”
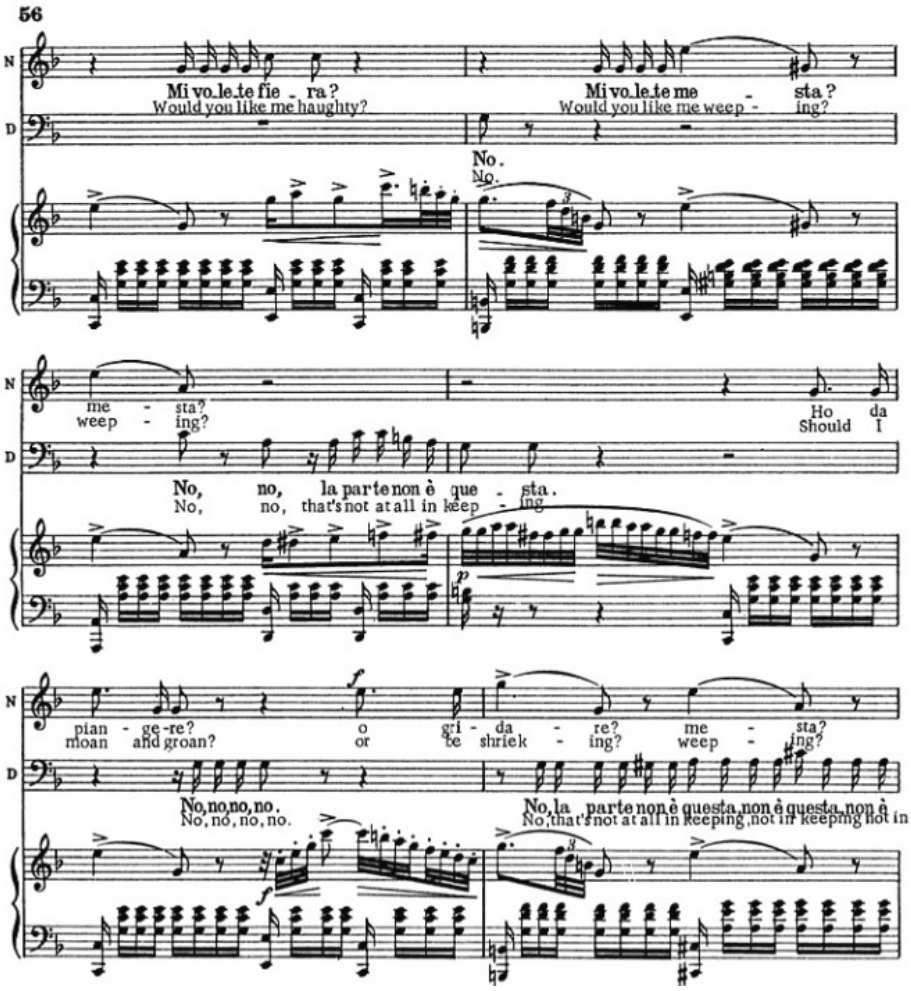
Jest to duet Noriny i jej sprzymierzeńca Doktora Malatesty. To Norina prowadzi w tym duecie w „tempo d’attacco”. “Pronta son, pur ch'io non manchi” oznaczono terminem maestoso – to tutaj bohaterka w pełnej krasie prezentuje swoje doskonałe umiejętności aktorskie oraz determinację, bowiem dla Ernesto jest gotowa na wszystko. Towarzyszący

temu fragmentowi akompaniament składa się z kombinacji rytmu synkopowanego punktowanego, kreując poczucie ekscytacji przed czekającą nas wyprawą. Począwszy od taktu 7, lewa ręka prowadzi akompaniament w postaci sześciu akordów ujętych w sekstolę, a ciągłe triole w prawej ręce (oczywiście jeśli mówimy o wyciągu fortepianowym), przedstawiają podekscytowanie dwojga osób omawiających swoją strategię.
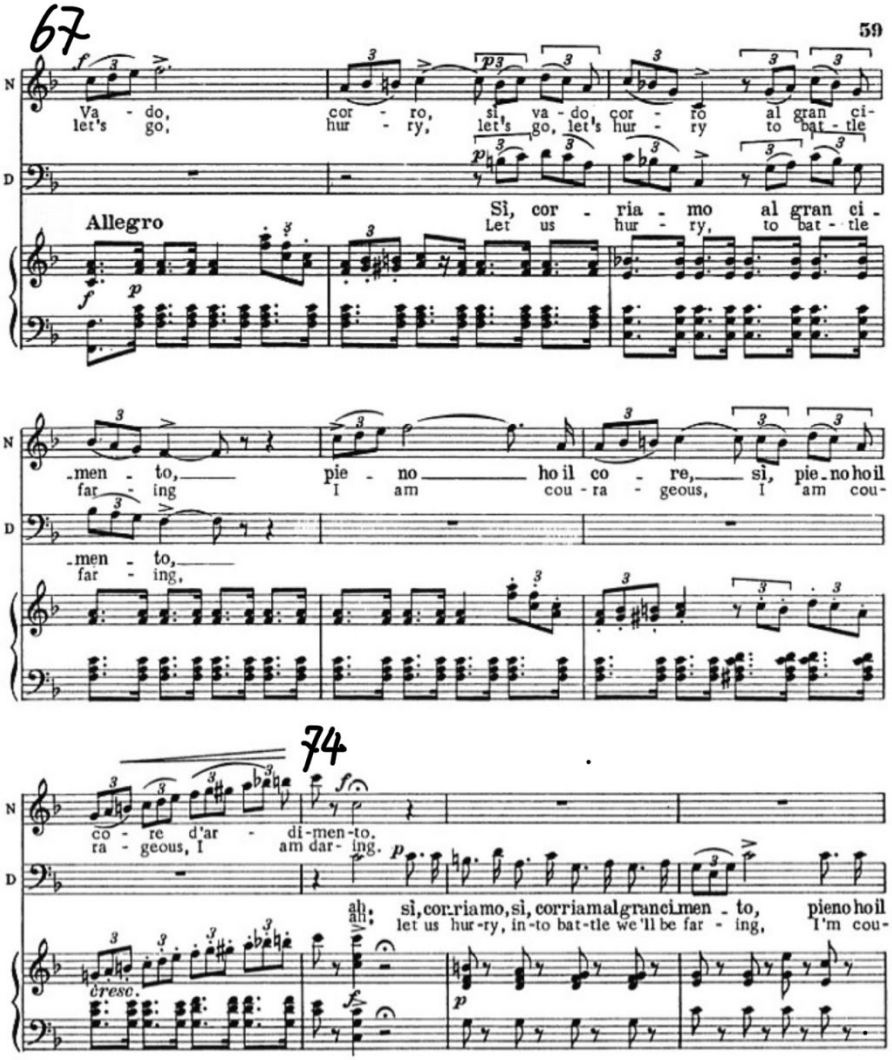



*Przykład nutowy 26*

Od początku do końca utworu, Norina konfrontuje się z Malatestą. Wygląda na to, że Doktor uczy ją udawać, że uwodzi Don Pasquale, ale w rzeczywistości to Norina kontroluje i prowadzi tę rozmowę. Rozpoczyna duet słowami „farò imbrogli, farò scene" z szybką i naglącą melodią, podczas gdy Malatesta powtarza i uzupełnia „solo tende il nostro imbroglio". Następnie znów dominuje z pytaniami „mi volete fiera? No Mi Volete Mesta?". Norina zadając takie pytania udaje flegmatyczną, melancholijną i płaczliwą osobę, nie dając Malateście zbyt dużo miejsca na udzielenie odpowiedzi. Gdy Doktor instruuje bohaterkę, dając jej kilka sugestii „Convien far la semplicetta" i prosząc, aby udawała nieśmiałą, niewinną i prostą dziewczynę, Norina odpowiada z pogardą i kpiną słowami „posso in questo dar lezione". Wówczas Malatesta może jedynie podążać za pomysłem Noriny i pozwolić jej spróbować zrobić to po swojemu, co pokazuje ustępstwo na jakie decyduje się w tej rozmowie. Barwa muzyki jest jasna i wesoła, a tempo zmienia się wraz z ich nastrojem. W akompaniamencie zastosowano allegro z rytmem w postaci szesnastek, co podkreśla humorystyczną atmosferę utworu i pozwala na rozwinięcie akcentu humorystycznego postaci Noriny.




*Przykład nutowy 27*

Po osiągnięciu konsensusu ze swoim rozmówcą, w drugiej połowie duetu Norina atakuje ponownie i z niespotykaną dotąd mocą śpiewa „Vado, corro al gran cimento" w tempie allegro. Silny atak i akcent położony jest na pierwszy takt „Vaaa-dò", przy czym „Cooo-rò" wykorzystuje rytm i akcent w celu rozszerzenia sylab. Cabaletta na zakończenie wzmacnia i potwierdza dominującą pozycję Noriny, po której następuje wznosząca się kadencja w wysokim rejestrze, mająca na celu podkreślić determinację i siłę postaci. Temat ten pojawia się także ponownie w akcie drugim w „Voglio, per vostra regola, voglio, lo dico io sola" i jest przypisany do momentów w operze, gdy objawia się siła i władczość Noriny. W taktach 67-74 widać, że akompaniament jest stosunkowo regularny, a linie rytmiczne złożone z rytmu punktowanego dają wrażenie armii wyruszającej na bitwę. Ten muzyczny obraz bardziej odpowiada żołnierzom na froncie niż młodej wdowie. To właśnie dzięki tego rodzaju kontrastowi między powagą a zabawą, prowadzona narracja muzyczna nadaje postaci odpowiednią dozę komizmu.




*Przykład nutowy 28*

Malatesta nie ma innego wyjścia niż ugiąć się przed taką siłą osobowości Noriny. W porównaniu z dwukreślnym c Noriny, jego skala jest o dwie oktawy niższa. Wydaje się, że w obliczu tak silnego kontrastu, Malatesta może jedynie zgadzać się z nią w sposób potulny i mechaniczny. Malatesta podejmuje jednak próbę zbagatelizowania narracji Noriny, ale szybko musi się jej jednak podporządkować. W drugiej części kabaletty dodano do motywu Noriny wysokie rejestry. Ta część utworu jest kluczową zapowiedzią rozwoju jej postaci. Podczas występu śpiewaczki powinny zwracać szczególną uwagę na uchwycenie sprytu i zmienności bohaterki. Należy wzmacniać swój występ i używać przesadnej ekspresji oraz mowy ciała tak, aby dopasować się do zmiennej osobowości i ekspresji Noriny, wzbogacając w ten sposób wizerunek tej postaci. W śpiewie i wykonawstwie operowym dążenie do doskonałości w kształtowaniu postaci jest podstawowym celem i treścią sztuki operowej. Jako śpiewaczki, musimy nie tylko kierować się intencją kompozytora i wszechstronnie oraz dokładnie studiować partytury, ale także dopasowywać

się do wymogów i praw artystycznych opery. W oparciu o aktualny stan rozwoju sztuki wokalnej i własne możliwości powinnyśmy odważnie odtwarzać role na scenie, wykorzystując plastyczną kreację sceniczną i odpowiednią ekspresję emocjonalną, aby w pełni oddać bogaty świat wewnętrzny bohaterów i zmienne cechy ich osobowości, a tym samym lepiej kształtować ich wizerunek oraz osiągać bliższy doskonałości i holistyczny efekt artystyczny.

## Rozdział III Proces kształtowania odbiorcy i wykonawcy w kontekście rozwoju opery jako gatunku

Rozwój społeczny jest nierozerwalnie związany z edukacją. Tylko wtedy, gdy większa część społeczeństwa jest dobrze wykształcona, a ludzi stać na posiadanie własnych idei i estetyki, a także możliwe jest pełne promowanie różnych dziedzin sztuki, tak jak miało to miejsce w przypadku XIX-wiecznego ruchu oświeceniowego, którego celem było promowanie postępu i przemian społecznych. W ruchu tym aktywnie uczestniczyło wielu pisarzy i intelektualistów, jednak przez dziesięciolecia po jego zapoczątkowaniu poziom analfabetyzmu w społeczeństwie utrzymywał się na niezmiennym poziomie, a wiele osób nie miało dostępu do podstawowego wykształcenia. Właśnie z tego powodu grono odbiorców dzieł literackich było mocno ograniczone. Oznacza to, że dzieła pisarzy były przede wszystkim dostępne dla osób wywodzących się z zamożnych rodzin. W obliczu tak ograniczonej ilości odbiorców, najpilniejszym problemem do rozwiązania stało się poszukiwanie odpowiedzi na pytanie w jaki sposób poszerzyć bazę odbiorców i przyspieszyć rozwój wciąż rodzącej się klasy średniej. Rozwój ruchu oświeceniowego oznaczał połączenie kultury i cywilizacji, której nośnikiem miała być opera. Dziedzictwo operowe było nierozerwalnie związane z twórczością wybitnych kompozytorów, takich jak G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti, czy też G. Verdi. Sukces ich dzieł polega nie tylko na pięknej melodii muzyki, ale także na głębokim i bogatym znaczeniu humanistycznym i społecznym. Dzieła te pozwalały odbiorcom czerpać z nich nieskończoną inspirację i skłaniały do refleksji. Opery te dostarczały nie tylko rozrywki, ale także stanowiły wymianę edukacyjno-kulturalną.

Opera różni się od innych form muzyki tym, że kładzie nacisk na emocje i dramaturgię oraz posiada silną ekspresję i siłę przyciągania uwagi. Aria swoją piękną melodią i wzruszającym librettem może głęboko poruszyć widzów i stać się w efekcie arcydziełem przekazywanym z pokolenia na pokolenie. W ówczesnych kręgach mieszczańskich oglądanie opery stało się modną formą rozrywki i symbolem kulturowym, w związku z tym coraz więcej osób zwracało uwagę na tę dziedzinę sztuki, studiując i doceniając jej najważniejsze dzieła. Zapewniło to również dobre środowisko i platformę dla dziedziczenia i rozwoju. Można zatem powiedzieć, że forma opery z coraz większym powodzeniem rozpowszechniała się, stając się stopniowo symbolem kulturowym i reprezentacją określonych wartości. Miało to miejsce zwłaszcza w kręgach mieszczańskich, których przedstawiciele tłumnie uczęszczali na spektakle operowe. Pozwoliło to na szerokie

rozpowszechnienie najsłynniejszych arii, które wykraczało daleko poza mieszczaństwo, zwłaszcza w północnych Włoszech. Z tej perspektywy opera była nie tylko formą muzyczną, ale także wyrazem twórczości literackiej. Te głęboko zakorzenione w sercach rosnącego grona odbiorców dzieła, cieszyły się tak dobrym odbiorem zarówno dzięki melodii, jak i libretcie. Nie ulega wątpliwości, że melodia i intonacja zapewniły efektywniejszą komunikację niż sam język. niż język. W końcu wszyscy mieliśmy okazję słyszeć jakiś określony utwór muzyczny i nawet jeśli było to wiele lat temu, możemy z łatwością zanucić jego melodię, a nawet wyraźnie przypomnieć sobie śpiewany tekst. Ten fenomen jest znacznie silniejszy niż komunikacyjna funkcja języka, bowiem potrafi przekroczyć bariery kulturowe, językowe, a nawet historyczne, pozostawiając w odbiorcach głęboki i długotrwały ślad. Przykładowo scena szaleństwa bohaterki „Łucji z Lammermooru" Donizettiego oraz aria „Tacea la notte placida" w „Il Travatore" Verdiego stały się klasykami operowymi ze względu na swoją melodyjną postać i pełne słodyczy libretto.

Z literackiego punktu widzenia warto zbadać kontynuację tych dzieł funkcjonującą w ludzkich umysłach. Emocje i tematy wyrażone w ich librettach i melodii wywarły głębokie wrażenie na ludzkich wnętrzach. Rozpowszechnienie i popularność tych dzieł wynika nie tylko z ich pięknego i poruszającego języka, ale także z tego, że emocje i tematy, które ukazują, głęboko rezonują w sercach odbiorców. Kiedy słuchamy tych utworów, budzą one emocje i wspomnienia głęboko skryte w naszych sercach sprawiając, że dostrzegamy piękno i sens życia.

## 1. Jak na przełomie wieków sopranistki wcielały się w swoje role

Co warto nadmienić na wstępie, dla oper takich jak „Rita" dostępna jest bardzo ograniczona ilość wykonań. Autorka dla porównania wybrała trzy spośród nich: pierwszą z 1962 r. pod batutą Filippo Crivelli, przy akompaniamencie Filarmonica di Roma oraz z Cecilią Fusco w roli Rity. Wersja ta jest dostępna w formie czarno-białego nagrania wideo. Ze względu na fakt, iż jest to jedna z najwcześniejszych udokumentowanych na filmie wersji, zarówno klarowność obrazu, jak i dźwięku nie jest zbyt wysoka, a podczas odsłuchu słyszalne są szumy i trzaski. Niemniej jednak, nagranie pozwala stwierdzić, że barwa głosu Cecilli jest lekka i elastyczna, choć nieco ostra. Tempo jest bardzo szybkie, więc kształtowany obraz Rity sprawia wrażenie arogancji i agresywności.

Inną wersją opery, która została utrwalona już w kolorze jest kreacja sopranistki Josefiny Viejobueno. Jest to wersja sprzed zaledwie kilku lat, której akompaniuje fortepian.

Tempo jest znacznie wolniejsze od wersji z 1962 roku. Przy wysokiej klarowności nagrania i zaawansowanych technikach filmowania, wciąż nie można jednak porównywać umiejętności śpiewaków omawianego nagrania z weteranami opery włoskiej.

Ostatnia z wybranych wersji to ta pochodząca z 1991 roku wykonana na deskach teatru w Palermo. W rolę Rity wcieliła się wówczas Adelina Scalabelli, której towarzyszyła orkiestra Camera Siciliana pod batutą Federico Amandola. Szkoda, że dostępne jest wyłącznie nagranie w formie audio, bez obrazu, które jednak, na całe szczęście, jest wyjątkowo klarowne. Jest to preferowana wersja Autorki. Tempo można określić jako umiarkowane, nie jest ani za szybkie, ani za wolne. Barwa głosu Scalabelli brzmi łagodnie i elastycznie. Jest to sopranistka pochodzenia włoskiego, więc w recytatywach i monologach jej przewagę stanowi poprawne i logiczne akcentowanie, co dodaje jej kreacji mocy przekonywania. Zdaniem Autorki jest to wersja charakteryzująca się najlepszym dopasowaniem barwy głosu śpiewaczki do postaci.

W przypadku opery „L'elisir d'amore" istnieje wiele słynnych wersji wykonań do wyboru, jak na przykład ta z 1991 roku, gdzie w główne role wcielił się Luciano Pavarotti i Kathleen Battle, amerykańska sopranistka liryczno-koloraturowa, która odgrywała rolę Adiny. Battele ma typowo amerykański styl śpiewania, a jej głos ma pełną słodyczy i spójną barwę. Śpiewaczka przedkłada dążenie do określonej barwy ponad dykcję i wymowę, co jest wyraźnie widoczne w duecie z Pavarottim.

Inną klasyczną wersją jest wersja Opery Wiedeńskiej z 2005 roku z Anną Netrebko, Rolando Villazóna oraz Leo Nucci w rolach głównych. Jest to również wersja, z którą Autorka zapoznała się w pierwszej kolejności. Ta wersja Adiny jest niemalże idealna pod względem barwy głosu i interpretacji charakteru postaci. Anna z wielką zręcznością odsłania przed widownią najsubtelniejsze myśli Adiny oraz jej życzliwość, żywiołowość i intelekt. Można stwierdzić, iż Anna jest najlepszym wyborem do obsadzenia w roli Adiny. Natomiast występ Villazóna również był niezwykle udany. Oglądając go po raz pierwszy, właśnie dzięki temu śpiewakowi Autorka poczuła, że słuchanie opery to nie tylko rozkoszowanie się wrażeniami słuchowymi, ale także występ aktorski. Śpiewak w bardzo przekonujący sposób ożywił na scenie postać Nemorina, a nawet odegrał akrobatyczny akt rzucania jabłkami, który połączył ze śpiewem. Aria kończy się dokładnie w chwili upadku ostatniego jabłka na scenę. Po zakończeniu arii „Una furtiva lacrima" otrzymał gorące owacje i oklaski, którym nie było końca – musiał zabisować. Z każdym obejrzeniem tej wersji opery, Autorka coraz

bardziej zazdrości obecnym wówczas na widowni osobom. Móc na żywo podziwiać warsztat i kunszt Villazóna to wielka gratka dlamiłośników opery, a wszystko, co zrobił na scenie było w sam raz, ponieważ w całości wszedł w rolę i najzwyczajniej „stał się" Nemorinem. Ogólna scenografia tej wersji jest najbliższa stylistyce romantyzmu. Jest prosta i skromna – stworzono ją z wyczuciem, nie tracąc nic z piękna. Kostiumy bohaterów natomiast nawiązują do zwyczajów ubierania się ludności wiejskiej z XIX wieku.

Wreszcie przechodzimy do „Don Pasquale" – Autorka do analizy wybrała dwie wersje wykonawcze tej opery. Pierwsza pochodzi z 1979 roku, w której Norinę odgrywała Beverly Sills, Ernesta – Alfredo Kraus, a Don Pasquale'a – Gabriel Bacquier. Można zauważyć, że artyści we wcześniejszej wersji dysponowali ograniczonym za kresem ruchu, a ich poruszanie się po scenie było mniej zaplanowane niż obecnie. Dzięki temu mogli skupić się na śpiewaniu, lecz z punktu widzenia publiczności wersja ta może zdawać się nieco monotonna. Barwa Sills zdaniem Autorki jest za lekka, a góry nie są wystarczająco okrągłe i naturalne. Norina to młoda wdówka, dlatego jej głos winien być bogatszy i gęstszy niż w przypadku poprzednich dwóch postaci sopranowych, bowiem pozwala na lepsze ukazanie inteligencji, dowcipu i ambicji bohaterki.

W drugiej wybranej wersji na deskach Milano Scala w rolę Noriny wcieliła się Rosa Feola. W tej wersji postawiono na nowoczesną scenografię, a kostiumy Noriny naśladowały styl Audrey Hepburn, dodając operze kinowej estetyki starego Hollywood. Barwa Rosy Feoli jest lekka i elastyczna, a jej artykulacja i dykcja wyraźna. Widać, że starała się modyfikować barwę głosu tak, aby była bardziej zaokrąglona, pełna i tym samym bliższa postaci. W porównaniu z kreacją Sills z 1979 roku Autorka preferuje wersję Feoli ze względu na barwę głosu i dykcję, mimo że, obie śpiewaczki są sopranami liryczno-koloraturowymi. Być może jedyną wersją, która może się nią równać jest kreacja niemiecka z 1977 roku w Wiener Theatre z Editą Gruberovą w roli Noriny.

## 2. Analiza wymowy i dykcji z perspektywy poezji

### 2.1 Włoskie sylaby w La Sillaba

Pojęcie la sillaba /z włoskiego sylaba/ odnosi sie do podstawowej jednostki prozodycznej jezyka, której struktura i akcentacja determinują rytm mowy, a w konsekwencji wpływają na kształtowanie frazy wokalnej. Różne słowa mają swoje własne akcenty, tony i rytmy, a sylaby odgrywają istotną rolę w śpiewaniu opery. Opera składa się z wielu rozmaitych elementów, takich jak: recytatyw, aria, cabaletta, duet, terzet, chór i tak dalej.

Rytm tekstu zmienia się zgodnie z rytmem melodii w różnych częściach. Na przykład, od pierwszej zachowanej opery „Orfeusz i Eurydyka", pojawiła się już forma recytatywu, ale w tym czasie był on śpiewany swobodnie przez samych śpiewaków zgodnie z fabułą i tempem, bowiem istniały tylko proste i przybliżone nuty, do których śpiewacy mogli się wyłącznie odnosić. Później, w XVII i XVIII wieku, ze względu na znacznie poprawiony poziom arii, melodie recytatywne również miały wiele miejsca na rozwój. Zaczęły pojawiać się melodie z dodatkowym akompaniamentem, a uczucia i treści prezentowane przez różne kombinacje słów, tonów i melodii również ulegały zróżnicowaniu, co podkreślało sylaby i intonację słów poprzez podkreślenie logicznego akcentu języka, wyrażając w ten sposób emocje postaci. Jeśli chodzi o podział na sylaby, ma on dwie formy, jedna to tzw. „ sillaba tonica" (z tonem), czyli sylaba akcentowana, a druga to „atona" (bez tonu), czyli nieakcentowana. W recytatywach najczęściej spotykane są formy wersu siedmio i jedenastozgłoskowego. Jak więc ocenić, jakie teksty należą do siedmiozgłoskowców? Na przykład w „Re-sta-nel-suol-na-tì-o" akcent pada na szóstą sylabę „tì", a w „del-la-cru-de-li-sò-tta" podobnie na „ò".

quel-guar-doil-ca-va-liè-re
in-mez-zoal-cor-tra-fis-se
Pie-goil-gi-noc-chioe-dìs-se
son-vos-tra-ca-va-liè-re
e-tan-toe-rain-quel-guàr-do
Sa-por-di-pa-ra-di-so
Cheil-ca-va-lier-ric-càr-do
Tut-to-d'a-mor-con-quì-so
Giù-ro-chea-dal-tra-mà-i
Non-vol-ge-riail-pen-sièr

Podział na sylaby nie opiera się tu na pojedynczych słowach jako całości, ale na odczytaniu akcentu logicznego całej frazy muzycznej.

Możemy zaobserwować, że w każdym przypadku akcent przypada na szóstą sylabę. Innymi słowy, dopóki akcent przypada właśnie na nią, mamy do czynienia z wierszem siedmiozgłoskowym (Settenario). Analogicznie akcent w jedenastozgłoskowcu (endecasillabo) przypada na dziesiątą sylabę. Ponadto, szczególną uwagę należy zwrócić na metodę czytania polegającą na ciągłości, bez robienia przerw. Ze względu na możliwość czytania następujących po sobie samogłosek razem, dochodzi do zjawiska elizji, które liczy się jako jedna sylaba, np. ca-ra-fan-ciu-lla a-ma-ta, który podczas czytania ciągłego jest

siedmiozgłoskowcem. Natomiast istnieją też przypadki, w których zastosowanie tej metody nie jest możliwe, np. gdy akcent pada na ostatnią literę, tak jak w:

quan-do-fra-il-duo-lo-e àn-sia
sì-dol-ce-men-te-che-mer-cè im-pe-tre.

Dopóki akcent znajduje się na ostatniej sylabie, samogłosek nie można czytać razem. Taka sytuacja nazywa się czytaniem dzielonym (Dialefe) i nie zachodzi w niej zjawisko elizji.

Oprócz powyższych przykładów różnych sytuacji, warto zwrócić uwagę także na dierezę, czyli rozłączne wymawianie dwóch sąsiadujących ze sobą samogłosek oraz synerezę, kiedy dwie samogłoski wymawia się jako jedną sylabę. Autorka w dalszej części niniejszego podrozdziału poda więcej przykładów. W przypadku dierezy, np. słowo „lïuto dzielimy na sylaby jako: li-iu-to, a „quïete" na qui-ie-te. W przypadku synerezy zaś „tùo" czytamy jako tù- ùo, „mìa" jako mì-ìa, a „sèi" jako sè-èi.

### 2.2 Rytmiczny akcent w języku

Autorka przedstawiła kilka najważniejszych kwestii związanych z podziałem na sylaby. Zatem patrząc na daną arię, nie składa się ona jedynie z recytatywu i arii, ale także z punktu widzenia konstrukcji wiersza z czterech części:

I. Recitativo .
II. Prima parte dell'aria
III. Seconda parte dell'aria
IV. Cabaletta

Autorka poniżej posłuży się cytatem z arii Rity - "e lindo e civettin… van la casa e l'albergo".

——————————————-Recitativo——————————————

È -lin-do e-ci-vet-tìn 7
que-sto-ca-roal-ber-gùc-cio.7
Al-le-gra io-son-e-càn-to 7
que-sta-ca-saè-la-mì-a 7
Chi è-con-ten-to-quag-giù 7
più-di-quel-ch'io-mi-sìa 7
io-so-no in-siè-me re-gi-na e-re! 11

——————————Prima parte dell'aria (Allegro Moderato)——————————

Van-la-ca-sa e-l'al-bèr-go a-gon-fie-vè-le 11
più-ri-den-te un-de-stìn del-mio-non-sò 11
L'av-ven-tor-ci-ri-mà-ne o-gnor-fe-dè-le 11
ché-con-gar-bo-so-dàr il-men-che-dò 11
S'un-mi-chia-ma-in-dis-pàr-te a-cin-guet-tàr 11
non-mi-la-scio-con-chiàc-che-re pi-gliàr 11
Ahi-Un-ba-cìn!...No, no…7

——————————Seconda parte dell'aria ——————————

A-dir-la-mio-ma-rì-to 7
è-un-tan-tin-sci-mu-nì-to 7
ma-vi-ce-ver-sa-pòi 7
ei-non-ha-vo-lon-tà 7
In-ca-sa, io-par-lo in-nòi 7
e-quel-ch'io-vo-glio ei-fà 7
Fat-ti in-qua-Io-co-màn-do 7
vai-di-là vien-di-quà 7
Di-so-li-to a'-miei-cèn-ni 7
in-cur-var-sa-il-gròp-pon 7
ma-ca-so-mai-s'im-pèn-ni7
ho in-ser-bo un-bel-cef-fòn 7

——————————Cabaletta (Allegro) ——————————

O-fan-ciul-le a-mo-rò-se 7
chi-vuol-fre-sche-le-rò-se 7
sul-la-fron-te-nu-zial 7
dee-pi-gliar-dee-pi-gliàr 7
per-ma-rì-to un-ba-diàl 7
più-gliè-sce-mo e-più-tòn-do 7
e-più-li-scio-va il-mòn-do 7
sol-chi ha-du-ro il-cer-vèl-lo 7
è u-ma-ri-to-mo-dèl-lo 7

In-a-mo-re il-mi-gliò-re 7
e-gliè o-gnor-il-bab-biòn 7
ah-si un-bel-gior-no un-giòr-no 7
vi-di-rò-la-ra-giòn 7

Zwykle część recytatywu jest siedmio bądź jedenastozgłoskowcem, choć zdarzają się pojedyncze odstępstwa od tej reguły. Zasadniczo, ostatnie zdanie recitativo kończy się w staccato. Taka sytuacja jest stosunkowo powszechna, podobnie jak w strukturze modalnej, gdzie przed ostatnim taktem pojawia jedna lub kilka grup dysonansowych interwałów lub akordów, które zostają rozwinięte w ostatnim akcie. Wszystkie te techniki mają na celu nadanie muzyce poczucia zakończenia jakiejś jej części. To samo dotyczy poezji. Aby dokonać pewnego rozróżnienia między poszczególnymi zwrotkami, w rymach zostają wprowadzone pewne zmiany. Podobnie jak w przykładzie podanym przez Autorkę, w ostatnim zdaniu na końcu każdej części, w celu rozróżnienia akcent zasadniczo pada na ostatnią sylabę, co jednocześnie wzmacnia poczucie zakończenia jakiejś części utworu. Wówczas zachodzi duża różnica w podziale sylab w ariach i duetach, przykładowo tradycyjny duet składa się z aż pięciu części.

I. Recitativo
II. Tempo d’attaco
III. Cantabile
IV. Tempo di mezzo
V. La stretta/Cantabile

Autorka omówi tę kwestię na podstawie cytatu z duetu Noriny i Don Pasquale z opery „Don Pasquale” - “e il dottor non si vede…pronta io son”.

Duetto di Norina e Malatesta

———————————————Recitativo———————————————

NORINA

E il dottor non si vede! Oh, che impazienza! 11
Del romanzetto ordito 7
a gabbar don Pasquale, 7
ond'ei toccommi in fretta, 7
poco o nulla ho capito, ed or l'aspetto... 11
*Entra un Servo, le porge una lettera ed esce.*

NORINA *(guardando la soprascritta)*
La man d'Ernesto... io tremo.
*(legge: dà cenni di sorpresa, poi di costernazione)*
Oh! me meschina! 11
Scena quinta
*(Malatesta e detta.)*

MALATESTA
*(con allegria)*
Buone nuove, Norina, 7
il nostro stratagemma... 7

NORINA
*(con vivacità)*
Me ne lavo le mani. 7

MALATESTA
Come? Che fu?

*NORINA (porgendogli la lettera)*
Leggete. 7

MALATESTA *(leggendo)*
«Mia Norina; vi scrivo 7
colla morte nel cor.» Lo farem vivo. 11
«Don Pasquale aggirato 7
da quel furfante...» Grazie! 7
«...da, quella faccia doppia del dottore, 11
sposa una sua sorella, 7
mi scaccia di sua casa, 7
mi disereda infine. Amor m'impone 11
di rinunziare a voi. 7
Lascio Roma oggi stesso, e quanto prima 11
l'Europa. Addio. Siate felice. Questo 11
è l'ardente mio voto. Il vostro Ernesto.» 11
Le solite pazzie!

NORINA
Ma s'egli parte!... 11

MALATESTA
Non partirà, v'accerto. In quattro salti 11

son da lui, della nostra 7
trama lo metto a parte, ed ei rimane, 11
e con tanto di cor.

NORINA
Ma questa trama 11
si può saper qual sia? 7

MALATESTA
A punire il nipote, 7
che opponsi alle sue voglie 7
Don Pasqual s'è deciso a prender moglie. 11
NORINA
Già me 'l diceste.

MALATESTA
Or ben, io suo dottore, 11
vistolo così fermo nel proposto, 11
cambio tattica, e tosto, 7
nell'interesse vostro, e in quel d'Ernesto, 11
mi pongo a secondarlo. Don Pasquale 11
sa ch'io tengo al convento una sorella, 11
vi fo passar per quella - 7
egli non vi conosce - e vi presento 11
pria ch'altri mi prevenga; 7
vi vede e resta cotto.

NORINA
Va benissimo. 11
MALATESTA
Caldo caldo vi sposa. 7
Carlotto mio cugino 7
ci farà da Notaro. Al resto poi 11
tocca pensare a voi. 7
Lo fate disperar: il vecchio impazza, 11
l'abbiamo a discrezione... 7
Allor...

NORINA
Basta. Ho capito.

MALATESTA
Va benone. 11

NORINA
Pronta io son; purch'io non manchi
all'amor del caro bene:
farò imbrogli, farò scene,
so ben io quel ch'ho da far.

MALATESTA
Voi sapete se d'Ernesto
sono amico, e ben gli voglio,
solo tende il nostro imbroglio
Don Pasquale a corbellar.

NORINA
Siamo intesi. Or prendo impegno.

MALATESTA
Io la parte ecco v'insegno.

NORINA
Mi volete fiera o mesta?

MALATESTA
Ma la parte non è questa.

NORINA
Ho da pianger, da gridar?

MALATESTA
State un poco ad ascoltar.
Convien far la semplicetta.

NORINA
Posso in questo dar lezione.
*(con affettatura)*
Mi vergogno... son zitella...

MALATESTA
Brava, brava, bricconcella!
Va benissimo così.
Collo torto. Bocca stretta.

NORINA
Mi vergogno.

MALATESTA
Oh, benedetta!

## Stretta ( Cabeletta )

NORINA E MALATESTA
Pieno ho il cor d'ardimento.
A quel vecchio affé la testa
questa volta ha da girar.

NORINA
Già l'idea del gran cimento
mi raddoppia l'ardimento,
già pensando alla vendetta
mi comincio a vendicar.
Una voglia avara e cruda
i miei voti invan contrasta.
Io l'ho detto e tanto basta,
la saprò, la vo' spuntar.

MALATESTA
Poco pensa don Pasquale
che boccon di temporale
si prepari in questo punto
sul suo capo a rovinar.
Urla e fischia la bufera,
vedo il lampo, il tuono ascolto;
la saetta fra non molto
sentiremo ad iscoppiar.

W tradycyjnym duecie recitativo, podobnie jak w arii, utrzymuje się na poziomie siedmio, bądź jedenastozgłoskowca, jednak wraz z przejściem do tempo d'attaco, rytm ten ulega zmianie. Najczęściej w tym miejscu duetu pojawia się ośmiozgłoskowiec (ottonario), a w cantabile obie postaci śpiewają jednocześnie, a powiązanie rytmiczne między ich partiami jest niezwykle silne. Metrum wiersza jest wówczas parzyste – ośmio, bądź szesnastozgłoskowe.

Kolejno przechodzimy do środkowej części kompozycji, tj. tempo di mezzo, gdzie zwykle następują istotne zmiany w strukturze wiersza. Wiersz ośmiozgłoskowy nagle zmienia się w formę siedmiozgłoskową, choć czasem metrum pozostaje niezmienne. W przypadku tej części duetu należy przyjrzeć się strukturze muzyki, która w tym miejscu z pewnością ulegnie zmianie, czy to pod względem tonacji, schematu rytmicznego, czy też ogólnego stylu. Przejście do kolejnego etapu wymaga wszechstronnej analizy.

Ostatnia cześć la stretta musi pod względem muzycznym charakteryzować się szybkim tempem. Ilość sylab nie jest stała i należy analizować ją w zależności od sytuacji.

## 3. Jak w przemyślany sposób kształcić głosy poprzez dobór odpowiedniego repertuaru

Autorka uważa, że pierwszą rzeczą w kształceniu wokalnym jest zwrócenie uwagi na odpowiednią kolejność proponowanych utworów, które należy uszeregować od szybkich do wolnych, ponieważ doskonalenie technik wokalnych uczniów zgodnie z chronologicznym rozwojem opery daje im bardzo dobry ogląd na tę sztukę. „Rita", ze swoją zwięzłą i krótką formą, stanowi doskonały i nieobciążający repertuar ćwiczeniowy dla młodych adeptów sztuki wokalnej. Ćwiczenie śpiewu, wzbogacanie doświadczenia scenicznego, podnoszenie swojego poziomu artystycznego i nauka lepszej interpretacji postaci, w ujęciu zarówno wokalnym jak i wykonawczym stanowi niezwykle ważne elementy, zwłaszcza we wczesnej nauce śpiewu. Jednocześnie przygotowuje także do późniejszego śpiewania dłuższych i trudniejszych utworów. Powyższe stwierdzenia są jednym z powodów, dla których Autorka do swojej analizy wybrała właśnie te trzy opery. „Rita" stanowi doskonały punkt wyjścia dla dalszego kształcenia, bowiem jest swoistym pomostem pozwalającym uczniom na płynne przejście do kolejnego etapu edukacji muzycznej. Zakładając, że dana śpiewaczka ma już pewien stopień elastyczności wokalnej, kolejnym dziełem na jej drodze powinna być opera pt. „L'elisir d'amore", której zgłębienie pozwoli na połączenie elastyczności ze spójnością partii wokalnych. Taki podział czyni

„Don Pasquale" ostatnim zalecanym dziełem, bowiem postać Noriny wymaga pełniejszego głosu niż dwie poprzednie role. Dlatego też tak ważne jest przestudiowanie obu wcześniej wymienionych dzieł. To tak, jak z ćwiczeniem na siłowni. Najpierw należy nauczyć się podnosić lżejsze sztangi, a potem powoli zwiększać ciężar odważników. Tylko tego rodzaju racjonalny trening pozwoli na osiągnięcie silniejszego i zdrowszego ciała. Celem wyboru niniejszego tematu było przeprowadzenie dogłębnego badania wybranych ról z perspektywy kształcenia, a także utorowanie drogi dla przyszłego nauczania. Ponadto, uczącym się opery „Rita" jako repertuaru, należy zapewnić większe możliwości występów. Rozwiązania techniczne zawsze stoją na pierwszym miejscu w procesie kształcenia wokalnego, natomiast występ w spektaklu operowym wymaga zarówno siły umysłowej, psychicznej, jak i fizycznej. Najznakomitsze śpiewaczki muszą nie tylko być obdarzone talentem wokalnym, ale także przejść przez stosunkowo ciężki proces kształcenia wszechstronnego, w tym również aktorskiego.

### 3.1 Śpiew jako sztuka prowadzenia oddechu

Zdaniem Autorki, jeśli mowa o kwestiach technicznych, w pierwszej kolejności należy poruszyć temat oddychania, gdyż bez tego nawet zwykła egzystencja nie jest możliwa, a co dopiero mowa czy śpiew. „Jeśli możesz oddychać i mówić, na pewno możesz śpiewać". Oddech jest jak paliwo potrzebne podczas jazdy. Jest źródłem wszelkiej mocy. Dlatego nie jest mozliwe śpiewanie bez prawidłowego wsparcia oddechowego. Oddychanie jest dla każdej żyjącej istoty kluczowe dla przeżycia. Płuca człowieka nie mają zdolności samoczynnego kurczenia się i rozszerzania, dlatego pęcherzyki płucne są zależne od współpracy z tchawicą. Transport życiodajnego tlenu odbywa się pomiędzy każdym wdechem i wydechem. Podczas wdechu żebra rozszerzają się na boki, a przepona opada. Wdychanie wymaganej ilości powietrza wytwarza ciśnienie, a wówczas jego przepływ jest przekazywany do fałdów głosowych, co przyczynia się do tworzenia dźwięku. .

Czy więc lepiej jest wdychać jak najwięcej powietrza? Wręcz przeciwnie. Jeśli śpiewaczka weźmie zbyt duży wdech, nie będzie w stanie wykorzystać go do końca, natomiast nabranie zbyt małej objętości powietrza do płuc nie wystarczy do zaśpiewania całej frazy. Dlatego rozsądne rozłożenie wielkości oddechu dla każdej frazy wymaga ciągłej praktyki. Prawidłowy sposób wdychania przypomina wąchanie zapachu kwiatów lub stan, w którym człowieka ogarnia lęk. Są to sytuacje, które często spotykamy w życiu codziennym. Te momenty dają nam odnośnik do prawidłowych technik oddechowych. Wdychając, otwieramy klatkę piersiową, jamę nosową i usta, aby otworzyć rezonanatory. Oddychanie

jest ściśle związane z wyrażaniem emocji. Ludzie śmieją się, gdy są szczęśliwi i płaczą, gdy są smutni. Sposób oddychania zmienia się wraz z ludzkimi emocjami. Ponadto, oddychanie może również poprawić dokładność artykulacji, co jest bardzo pomocne w ekspresji językowej. Oddychanie stanowi podstawowy element techniki wokalnej i warunkuje prawidłowe funkcjonowanie całego aparatu głosowego. Przy założeniu właściwie wypracowanego toru oddechowego kluczowe staje się pytanie, w jaki sposób używać fałdów głosowych w sposób ekonomiczny i bezpieczny dla ich kondycji. Zarówno mówienie, jak i śpiew opierają się na wprowadzeniu fałdów głosowych w drgania, które dzięki przepływowi powietrza- prowadzą do powstania dźwięku. W czasie wdechu fałdy głosowe pozostają rozchylone, umożliwiając swobodny przepływ powietrza do płuc. Podczas fonacji dochodzi do ich zbliżenia, a wdychane powietrze wprawia je w wibrację. Warunkiem prawidłowej emisji jest jednak naturalne elastyczne domknięcie- bez nadmiernego napięcia, ale też bez zbyt słabego zwarcia. Zarówno nadmierne usztywnienie jak i niedostateczna aktywność fałdów głosowych wpływają negatywnie na jakość brzmienia i w dłuższej perspektywie mogą prowadzić do przeciążenia narządu głosu. Z tego powodu proces kształcenia wokalnego powinien zmierzać do wypracowania stabilnej i wyrównanej emisji, zapewniającej jednorodność brzmienia w całej skali, oraz utrzymanie stałej, naturalnej pozycji głosowej. Podobnie jak w przypadku instrumentów muzycznych, których elementy muszą pozostawać w równowadze, także aparat głosowy wymaga precyzyjnej koordynacji i stabilności funkcjonalnej.

Kolejną ważną kwestią w kształceniu wokalnym jest elastyczność głosu.
W operach od baroku do klasycyzmu kadencje zajmowały dużą część większości utworów, dlatego przed śpiewaczkami i śpiewakami stawiano wysokie wymagania co do lekkości i elastyczności głosu. Z tego wynika także konieczność ciągłego doskonalenia technik wokalnych na przestrzeni wieków. Utwory lekkie i szybkie, jak dzieła Rossiniego, Donizettiego czy Mozarta, nie są łatwe do zaśpiewania, gdyż kompozytorzy ci stawiali bardzo wysokie wymagania co do umiejętności wokalnych. Jeśli w technikach wokalnych napotkamy na braki, nie będziemy w stanie zaśpiewać utworu w całości, dlatego też kształcenie wokalne i techniczne ma kolosalny wpływ na aspekt wykonawczy dzieła.

### 3.2 Zastosowanie odpowiednich technik wokalnych do treningu głosowego

Wracając do teorii przedstawionej przez Autorkę wcześniej, na temat tego, jak ważny jest właściwy dobór repertuaru i kolejność nauki wybranych utworów, kształcenie należy rozpocząć od utworów lekkich i elastycznych, np. barokowych lub klasycznych, a gdy

zdobyte techniki wokalne stopniowo się ustabilizują na pewnym poziomie, można sięgać po utwory romantyczne i modernistyczne.

Ze względu na fakt, że większość kompozytorów romantycznych, takich jak Verdi czy Puccini, dążyło do wyzwolenia prawdziwej natury człowieka i szczerej, pełnej pasji ekspresji emocjonalnej, ich dzieła operowe charakteryzują się większym natężeniem dynamicznym partii wokalnej oraz jej zwiększoną ekspresją. Jeśli już mowa o głośności, to jest ona tym, do czego wielu początkujących śpiewaków i śpiewaczek dąży w sposób uparty, a nawet wpada w nieporozumienie w pogoni za nią – są bowiem przekonani, że im większa głośność, tym lepszy śpiew. Nic bardziej mylnego.

Autorka uważa, że siła głosu powinna ulegać zmianom w połączeniu z przemianami wewnętrznymi bohaterów lub zwrotami akcji w fabule. Inne powinno być także przetwarzanie siły głosu w celu wyrażenia smutku, a inne w celu oddania radości lub podekscytowania. Dlatego stwierdzenie, że „im głośniej, tym lepiej" jest zwodnicze i błędne, bowiem powinno się ową siłę głosu dostosowywać do emocji danego momentu spektaklu. Znajdują się też początkujący adepci sztuki wokalnej, którzy śpiewają z maksymalną głośnością, bowiem próbują w ten sposób naśladować swoich idoli, nie biorąc pod uwagę swoich aktualnych uwarunkowań wokalnych. Jeśli nie zawrócą z tej drogi, nabiorą bardzo złych nawyków i prędzej czy później swoim działaniem doprowadzą do uszkodzenia fałd głosowych.

Każdy śpiewak potrzebuje siły i wytrzymałości fizycznej, pozwalających na zaśpiewanie całego spektaklu, lecz znacznie wcześniej potrzebuje osiągnięcia stanu czystego umysłu, aby móc się kształcić i rozwijać, dlatego nauka muzyki wokalnej to nie tylko ćwiczenie fizyczne, ale także umysłowe. Odpowiednie wyrażanie emocji zawartych w różnych dziełach operowych odbywa się nie tylko poprzez głos, ale również interpretację sceniczną. Wymaga to od każdego śpiewaka i śpiewaczki wysoko rozwiniętych umiejętności fizycznych i psychicznych. Być może, bez wyuczenia się odpowiednich technik nie sposób zaśpiewać dzieł Rossiniego, lecz bez siły i wytrzymałości fizycznej, również próba wykonania utworów Verdiego zamieni się w porażkę. Z tego też powodu wielu uczących się muzyki wokalnej na początku swojej nauki chętnie sięga po wczesne utwory z okresu romantyzmu. Ze względu na ich swobodną i niewymuszoną ekspresję emocjonalną, wzruszające linie melodyczne i poruszającą fabułę doskonale nadają się dla początkujących, którzy z zapałem rozpoczynają naukę muzyki wokalnej. Śpiewanie najcięższych utworów we wczesnym wieku oraz dobieranie sobie najobszerniejszego repertuaru wpływa negatywnie na niedojrzałe fałdy głosowe, co może położyć kres dobrym uwarunkowaniom

wokalnym. Często słyszy się wypowiedzi dojrzalszych śpiewaków i śpiewaczek wypowiadane z żalem: „gdybym wiedziała wcześniej, nie spieszyłabym się, wybierałabym lżejsze utworu, oh gdybym wiedziała wcześniej". Właśnie dlatego tak niesamowicie ważnym jest ustalenie prawidłowego harmonogramu kształcenia i realizowania go krok po kroku.

### 3.3 Rola właściwego wyboru partii operowej oraz zastosowanej metody technicznej

Nawiązując do wcześniejszego podrozdziału, sam odpowiedni dobór właściwego repertuaru jest pierwszym krokiem do dalszej nauki i rozwoju. Kryteria takiego doboru można podzielić na dwie kategorie: utwory wokalne odpowiednie dla danego etapu kształcenia, na jakim się znajdujemy, umiejętności, które posiadamy oraz utwory odpowiadające naszej barwie głosu i usposobieniu. Pierwsza z nich sprzyja doskonaleniu technicznemu, gdyż niektórych z napotykanych trudności nie sposób wypracować wyłącznie na drodze ćwiczeń głosowych, a koniecznym jest ich rozwijanie na żywym organizmie, jakim jest utwór wokalny. Tego rodzaju dobór sprzyja także samodoskonaleniu oraz gromadzeniu własnego dorobku artystycznego.

Kolejnym kryterium doboru repertuaru, jest repertuar konkursowy. Jak wiemy, konkursy wokalne rządzą się swoimi prawami, bowiem nie wymagają stricte barwy głosu, wolumenu czy tylko techniki, lecz holistycznego efektu w kreowaniu postaci na scenie w zgodzie z własnym głosem, a także tego, czy usposobienie uczestnika konkursu pasuje do danej postaci. Dlatego też podczas doboru repertuaru konkursowego należy bardzo uważać. W doborze tym należy kierować się własną barwą głosu i usposobieniem, ale także tym, aby wybrane utwory waloryzowały i pozwalały na ukazanie warunków wokalnych. Z powyższych powodów, na Autorce spoczywa także pewna misja: w związku z planowaną ścieżką zawodową związaną z nauczaniem muzyki wokalnej, wiąże się ustalanie i planowanie harmonogramów kształcenia uczniów, którego ostatecznym celem będzie uświadomienie im, co tak naprawdę jest dobrym, trwałym i zdrowym głosem, jaki repertuar jest odpowiedni dla ich poziomu i uwarunkowań oraz jakie utwory będą dla nich właściwe w konkursach. Będzie musiała postarać się o nauczenie swoich uczniów prawidłowej emisji głosu oraz prowadzenie ich tak, aby rozsądnie trenowali swój głos krok po kroku, rozpoczynając od prostych utworów i stopniowo kierując się w stronę tych trudniejszych i bardziej złożonych.

### 3.4 Połączenie umiejętności wokalnych i właściwej interpretacji roli

Autorka przystąpi teraz do omówienia problemu stojącego przed każdym śpiewakiem i śpiewaczką, tj. w jaki sposób połączyć techniki wokalne z odpowiednią interpretacją wykonawczą postaci. Zdaniem autorki, interpretacja arii i duetów wymaga pewnych umiejętności, ponieważ całość opery trwa co najmniej dwie, trzy godziny, stąd też przemyślane rozłożenie sił fizycznych jest szczególnie ważne. Aby dowiedzieć się w jaki sposób rozdzielić swoje siły, należy wcześniej dopracować każdą partię wokalną. W rzeczywistości, podczas śpiewania arii może wystąpić więcej problemów technicznych, ponieważ śpiewanie od początku do końca jest trudne dla niektórych osób, które nie w pełni opanowały wymagane techniki, dlatego bardzo ważne jest, aby wcześniej dobrze zapoznać się z librettem i opanować akcent logiczny każdego zdania. Jak już autorka wspominała wyżej, to tak jak w przypadku, gdy wszyscy wiedzą, jak łączyć samogłoski podczas śpiewania, ale skupiając się na nich, ignorują spółgłoski, które stają się przyczyną źle stosowanego, przepuszczonego oddechu. Wówczas przy frazach wymagających dużej ilości oddechu, część zostanie niewykorzystana podczas nieregularnej artykulacji. Jeśli takie problemy wystąpią w każdym zdaniu arii, to większość sił fizycznych zostanie bardzo szybko zużyta, dlatego bardzo ważne jest właściwe artykułowanie samogłosek i spółgłosek.

Ponadto, należy zwrócić również uwagę na kwestię podparcia oddechowego. Istnieje wiele śpiewaków i śpiewaczek, którzy podczas swoich występów oddychają w sposób niewystarczający, bądź przepuszczają powietrze podczas śpiewania. Inne problemy związane z oddechem, to także problemy z nabieraniem powietrza (niepełne, zbyt krótkie wdechy) lub też nabieranie dużego wdechu, ale bez późniejszego wykorzystania nabranego powietrza. Czasem też śpiewakom i śpiewaczkom zdarza się całkowicie zapomnieć o oddychaniu, czego przyczyną jest stres i trema. Ze wszystkimi wyżej wymienionymi problemami młodzi adepci sztuki wokalnej spotykają się już w czasie studiów, należy więc nauczyć się wówczas rozluźnienia i nabierania spokojnych wdechów, które później zostaną całkowicie wykorzystane do podparcia oddechowego w śpiewie. To trochę tak, jak z jazdą samochodem – bez zatankowania odpowiedniej ilości paliwa, nie da się dojechać do celu.

Jeszcze jedną kwestią wartą poruszenia będą części ansamblowe. Co prawda, kompozytor oznaczył na poszczególnych taktach odpowiadające im terminy muzyczne, takie jak nawet oznaczenia natężenia dynamicznego piano i forte oraz ich rozwijanie w crescendo, czy decrescendo, lecz wielu śpiewaków i śpiewaczek ma tendencję do ich ignorowania lub niewłaściwego ich zastosowania, np. podczas wykonywania crescendo,

zaczynają z dużą mocą i aby później osiągnąć efekt wzmocnienia natężenia dynamiki, zwiększają głośność do niemalże wyduszonego na siłę krzyku, który kosztuje ich także dużo energii. Podobnie jest w przypadku zignorowania oznaczenia zwiększenia tempa accelerando – w efekcie takiego przeoczenia lub braków w technice, długie frazy śpiewane są zbyt wolno, co również drenuje pokłady siły śpiewaka, bądź śpiewaczki. Dlatego bardzo ważne jest, aby śpiewać ściśle według partytury.

Po omówieniu i znalezieniu rozwiązań dla wyżej wymienionych problemów technicznych, koniecznym jest przejście do analizy i interpretacji wybranych ról. W rzeczywistości, praca ta musi zostać wykonana na wczesnym etapie, bowiem już podczas prób należy być świadomym charakteru danej postaci i jej relacji z pozostałym bohaterami.

Śpiewając, należy myśleć o ciągu przyczynowo-skutkowym – jaka okoliczność doprowadziła bohaterkę do tego momentu? Co się wówczas wydarzyło? Jaki będzie miało to wpływ na dalszy rozwój fabuły? Podczas przygotowań należy zadawać sobie dużo pytań i poszukiwać na nie odpowiedzi, co pozwoli na lepsze wejście w rolę i zrozumienie stanu umysłu postaci w danym momencie spektaklu. Należy wczuć się w postać i bez zahamowań wejść w rolę, zadając sobie pytanie „a co gdybym to była ja?", „co zrobiłabym na jej miejscu?", „jakie emocje odczuwałabym słysząc takie słowa od mojego partnera w duecie?". Należy pamiętać o tym, że choć tekst libretta jest stały, to sposób jego wykonania i interpretacji zależy od nas i może nadać postaci inny wyraz. Reasumując, poprzedzenie ćwiczeń refleksją na temat tej kwestii pozwala na lepsze odzwierciedlenie wnętrza danej postaci.

Inną kwestią, którą należy nadmienić jest to, że utwory ensemblowe są wykonywane w dwie lub więcej osób, dlatego też nie można poddawać refleksjom wyłącznie swojej partii wokalnej, ale także partii pozostałych postaci. Na scenie z całą pewnością wydarzy się wiele nieprzewidywalnych rzeczy. Jeśli na przykład ktoś pomyli się w swojej partii i nie zaśpiewa jednej z fraz, musimy zapewnić, żeby spektakl potoczył się dalej bez zakłóceń, bowiem nikt nie chce oglądać śpiewaków, którzy nagle zamarli sparaliżowani strachem. Dlatego też już na wczesnym etapie kształcenia należy wyrobić w sobie nawyk uczenia się na pamięć nie tylko swoich partii, ale też pozostałych postaci, z którymi wykonujemy ensemble. Kolejną umiejętnością wartą wyćwiczenia jest współpraca z partnerami i partnerkami na scenie, zarówno pod względem tempa, dynamiki, oddychania, gry aktorskiej i interpretacji treści libretta. Wymaga to dużej ilości czasu i energii, lecz musimy pamiętać, że utwory ensemblowe nie są solowe, lecz stanowią efekt pracy zespołowej.

Kolejną kwestią jest kontrola nad stylem wokalnym, który wymaga holistycznego spojrzenia na podstawowe techniki wokalne. Przykładowo, gdy śpiewaczka musi zaśpiewać elastyczną i lekką kadencję (cabalettę) ze staccato, nie może jej wykonać w artykulacji legato, bowiem nie ukaże w wystarczająco wyraźny sposób różnicy między kadencją, a pozostałą częścią arii, co znacząco pogorszy efekt całości. Innym przykładem jest brak rozróżnienia dynamiki dla francuskiej chanson, niemieckiej liede oraz utworu wokalnego barokowej muzyki religijnej, których nie można wykonywać w sposób dramaturgiczny, bowiem doprowadzi to do zniszczenia subtelnego piękna tego rodzaju muzyki, a także nie pozwoli na interpretację prawdziwych intencji kompozytora. Właśnie dlatego znajomość i umiejętność poruszania się między różnymi stylami wokalnymi poszczególnych epok muzycznych jest tak ważne. Kontrola stylu odzwierciedla się głównie w przetwarzaniu artykulacji. Główne techniki wokalne, takie jak legato, portamento, glissando, vibrato i ozdobniki są ważnymi przejawami stylów różnych okresów, poprzez które możliwe jest właściwe oddanie emocji i piękna utworu.

Ostatnią kwestią jest właściwe podejście. Nawet jeśli nie uda się rozwiązać wszystkich problemów technicznych, nie należy się zamartwiać, bowiem nauka śpiewu polega na nieustannych i systematycznych ćwiczeniach. Stając na scenie, należy wejść w swoją rolę i nie rozmyślać już o technice. Od tego momentu to śpiewak lub śpiewaczka przeobraża się w daną postać. Natomiast każdą próbę do spektaklu należy traktować jak występ na scenie i wkładać w nią tyle samo serca. W tym miejscu Autorka chciałaby wyrazić nadzieję na to, że każdy z adeptów sztuki wokalnej będzie mógł jak najszybciej stanąć na scenie i rozpocząć swoją karierę.

## Podsumowanie

Nagrany na płycie recital arii i duetów operowych oraz praca pisemna przygotowane w ramach przewodu doktorskiego są efektem wieloetapowego procesu obejmującego zarówno pogłębione studia nad twórczością Donizettiego i stylem bel canto, jak i refleksję nad własną tożsamością artystyczną autorki. Nagranie recitalu utworów wybranych z repertuaru operowego nie jest jedynie prezentacją umiejętności wokalnych, lecz stanowi spójną koncepcję interpretacyjną, ukierunkowaną przede wszystkim na ukazanie różnorodności kobiecych postaci w twórczości Donizettiego oraz środków warsztatowych i ekspresyjnych, jakimi posłużył się kompozytor do realizacji swojego przekazu artystycznego.

W części pisemnej części pracy, stanowiącej opis dzieła, szczegółowej analizie zostały poddane zostały trzy arie – *Rity, Noriny oraz Adiny*, które wyznaczyły główne osie interpretacyjne dzieła przedstawionego w przewodzie. Postaci te stały się swoistymi punktami odniesienia w pracy nad pozostałymi utworami, określając kierunki poszukiwań w zakresie ekspresji, dramaturgii muzycznej oraz technik wokalnych. Pozostałe arie i duety w programie recitalu dopełniają ten obraz, ukazując bogactwo środków wykonawczych oraz ekspresji kompozytora.

Realizacja pracy wymagała konfrontacji z licznymi wyzwaniami warsztatowymi w dziedzinie sztuki wokalnej.W przypadku *Rity , Noriny i Adiny* szczególną uwagę zwrócono na subtelność frazowania, dynamikę melodyczną oraz ekspresję linii wokalnej, które w istotny sposób wpływają na kształtowanie dramaturgii muzycznej. Poszczególne arie ujawniają zróżnicowane podejścia do ekspresji emocjonalnej- od lekkości i dowcipu charakterystycznego dla stylu bel canto po momenty lirycznej refleksji wymagające pełnej kontroli oddechowej i techniki legato. W kontekście warsztatowym realizacja programu wymagała zastosowania różnych technik wokalnych, w tym szybkiego koloraturowego przebiegu, precyzyjnej artykulacji oraz łączenia rejestrów głosowych, co w znaczący sposób wpływało na pełnię ekspresji i dramatyzmu interpretacji.

Analiza praktyczna ujawniła także konieczność indywidualizacji podejścia do każdej postaci, uwzględniając zarówno jej psychologię sceniczną, jak i specyfikę muzyczną partii, co wymagało od wykonawcy elastyczności, wrażliwości interpretacyjnej, oraz umiejętności świadomego kształtowania frazy. Ostatecznie zintegrowane spojrzenie na wybrane arie oraz kontekst całego programu recitalowego pozwoliło na wypracowanie modelu interpretacji, w którym technika wokalna, ekspresja dramatyczna i zrozumienie

struktury kompozycji współdziałają w tworzeniu spójnego i przekonującego wykonania. Takie podejście stanowi istotny wkład w rozwój metodyki wykonawczej oraz pogłębienie wiedzy o twórczości kompozytora w kontekście wykonawstwa wokalnego.

W procesie tym szczególnie istotny okazał się dialog z tradycją wykonawczą, obecny zarówno w analizie istniejących nagrań, jak i własnych doświadczeniach artystycznych autorki. W tym kontekście doświadczenia Autorki wyniesione z edukacji muzycznej w Chinach okazały się szczególnie istotne. W chińskim systemie kształcenia wokalnego duży nacisk kładzie się na precyzję techniczną, dyscyplinę warsztatową oraz świadomą kontrolę oddechu i emisji głosu, co umożliwia osiągnięcie jednolitej jakości dźwięku w szerokim zakresie repertuarowym. Równocześnie doświadczenie w pracy z tradycją Dalekiego Wschodu rozwijało wrażliwość na subtelne niuanse ekspresji emocjonalnej i dbałość o spójność interpretacyjną postaci, co często różni się od podejścia dominującego w kulturze zachodniej.

Dzięki temu realizacja programu recitalowego przyjęła formę dialogu między różnymi modelami artystycznymi, wzbogacając interpretacje o doświadczenia transkulturowe i pogłębiając zrozumienie zarówno języka muzycznego kompozytora jak i potencjału wykonawczego głosu.

Połączenie praktyki wykonawczej z refleksją na temat własnych założeń i doświadczeń artystycznych stanowi specyfikę doktoratu sztuki, gdzie dzieło artystyczne jest zarówno przedmiotem, jak i wynikiem podjętych dociekań. Przedstawiony recital, będący spełnieniem wymagań formalnych przewodu doktorskiego, jest odzwierciedleniem rozwoju drogi artystycznej autorki. Łącznie z opisem dzieła, stanowi on podsumowanie dotychczasowych doświadczeń wykonawczych i jednocześnie otwiera perspektywę dalszych poszukiwań repertuarowych i interpretacyjnych. Autorka wyraża nadzieję, że zarówno recital, jak i towarzyszący mu opis, staną się świadectwem jej postawy artystycznej oraz wniosą wkład w refleksję nad interpretacją dzieł Donizettiego w obszarze współczesnej wokalistyki operowej.

## Bibliografia

### Książki


1. Alborghetti F., Galli M., Gaetano Donizetti e G. Simone Mayr Notizie e documenti, Editore Gaffuri e Gatti N.3 Bergamo, 1875.
2. Allitt J. S., Gaetano Donizetti – Pensiero, musica, opere scelte, Milano, 2003.
3. Allitt J. S., Gaetano Donizetti-Pensiero, musica , opere scelte, Bergamo, 2022.
4. Ashbrook W., Donizetti and his operas, Cambridge University Press, Cambridge, 1982.
5. Barblan G., L'opera di Gaetano Donizetti nell'età romantica. La Messa requiem di Gaetano Donizetti in Rassegna musicale, N.XVIII, Bergamo, 1948.
6. Barblane G., Zanolini B.,Vita e opere di un musicista romantico-Gaetano Donizetti, casa editrice Societa di addicurazioni Liguria, Bergamo, 1983.
7. Basso A., Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Torino, 1983.
8. Bini A., Jeremy C., Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva Milano, 1997.
9. Black J., Donizetti's Operas in Naples, London, 1848. 10. Black J., Donizetti's Operas in Naples, London, 1982. 11. Black J., The Italian Romantic Libretto, Edinburgh, 1984. 12. Bondi S., Trabalza G., Nuova Produzione di Rovenna estival Don Pasquale, Ravenna, 2006.
13. Capone S., Piccini e L'opera buffa modelli e Varianti di un genere alla moda, Edizioni del Rosone, press 2002.
14. Cassaro J. P., Gaetano Donizetti - A Guide to Research, New York, 2000.
15. Celletti R., Storia dell'opera italiana-Don Pasquale, Garzanti, N.05, Milano, 2000.
16. Charlton D., The Cambridge Companion to Grand Opera, UK, 2003.
17. Checchi E., Lettera agli amici Gaetano Donizetti, Editore Neoclasdica P.182, Bergamo,2017.
18. Codignola A., I Fratelli Ruffinilettere di Giovanni e Agostino Ruffini alla madre dell'esilio francese e svizzero, Parte I 460-334, parte II-248-250, Sivizzero, 1925.
19. Curlo R. E., Società ligure storia patria Genova, Parigi, 1833.
20. Eisner-Eisen R. A., Lettere inedite di Gaetano Donizetti, Casa Editrice Unione cooperativa editrice, Bergamo, 1897.
21. Forcella P., Opere e operette a Bergamo 800 – 900, Bergamo, 2002.
22. Fulvio S., A Donizetti basta una zeta, Bergamo, 2018.
23. Gheusi J., Donizetti a Barcelona, Spanishi, 1979.
24. Gossett P. Anna Bolena and the Artistic Maturity of Gaetano Donizetti, UK, 1985.

25. Grove G., Maitlan F., New Grove Dictionary of Music and Musicians, Oxford University, Milano, 1879.

26. Haine M., 400 lettres de musiciens, Musée royal de Mariemont, Casa Editrice, Lüttich Pierre Mardaga Editionsp. Parigi, 1995.

27. Kimbell D., Italian Opera, UK, Cambridge, 1991.

28. Lindner T., Donizettiana et alia musicologica Scripta minora, Vienna, 2011.

29. Mabellini T., Paradiso ., Maestro dell'Ottocento musicale fiorent ino, Milano, 2018.

30. Marek D., Battista R. G. Bel Canto Tenors-History and Technique, USA, 2013.

31. Mazzini G., Filosofia della musica Editore, Milano, 2011-2019.

32. Mazzini G., Dal risorgimento all'Europa, Beppe Benvenuto e Arturo Colombo Editor Ugo Musical, Milano, 2011.

33. Mioli P., Donizetti la figura la musica la scena, Bergamo, 2019.

34. Pilon L., Cantanti e impresari bergamaschi alla Scala nel Settecento e nell'Ottocento, Bergamo, 2017.

35. Pilon L., Donizetti e la sua Bergamo-Divagazioni Donizetti di un milanese "bergama schizzato, Bergamo, 2023.

36. Raffo S., Teoria della composizione poetica e antologia del novecento italiano, Milano, 1998.

37. Zedda A., Paolo A.Rossini, F. Bellotto Deux Hommes et une Femme (Rita) Gaetano Donizetti Ricordi Fondazione Donizetti di Bergamo 2010.

38. Spinetti F., Giuseppe Donizetti Pascià, a collection of essays on Donizetti's brother Giuseppe, Bergamo, 2010.

## Czasopisma

1. Allitt J., A recenti discovered letter of Donizetti to Agostino Rovere, Newsletter

Donizetti Association Journal, nr 1, 1974, s.137.

2. Allitt J., Don Pasquale, Newsletter Donizetti Association Journal, nr 2, 1975, s. 189.

3. Allitt J., The notebooks of Giovanni Simon Mayr, Newsletter Donizetti Association

Journal, nr 1 1974, s.14.

4. Arruga L., The unmistakeable Donizettian voice, Newsletter Donizetti Association

Journal, nr 2, 1975, s.67.

5. Ashbrook W.,Donizetti and Romantic sensibility in Milan at the time of Maria Padilla,.

Newsletter Donizetti Association Journal, nr5, 1984, s.8.

6. Attardi A. F., Dal Ser Marcantonio al Don Pasquale, Newsletter Donizetti

Association Journal, nr 6, 1988, s. 339.

7. Barblan G., Donizetti in Naples, Newsletter Donizetti Association Journal, nr 1, 1974, p.105.

8. Bellotto F., Tradizione e première di Rita: le ragioni della ‘moralità’, Newsletter Donizetti Association Journal, nr 6, 1988, s. 379.

9. Black J., Donizetti and his contemporaries in Naples 1822-1848 a study in relative popularity, Newsletter Donizetti Association Journal, nr 6, 1988, s.11.

10. Commons J., Unknown Donizetti items in the Neapolitan journal ‘il sibilo’, Newsletter Donizetti Association Journal, nr 2, 1975, s.145.

11. Dent E., Donizetti an Italian romantic, Newsletter Donizetti Association Journal, nr 2, 1975, p.249.

12. Dent E., Donizetti, an unpublished letter from, Newsletter Donizetti Association Journal, ,nr 2, 1975, s.271.

13. Fulvio S., La fortuna di Donizetti oggi in Inghilterra, Newsletter Donizetti Association Journal, nr 2, 1975, s.231.

14. Gencer L., Hastings S., Notes on the interpretation of Donizetti's queens, Newsletter Donizetti Association Journal, nr 5, 1984, s. 208.

15. Kaufman T. G., A bibliography of opera house Anna, 1999, s. 37.

16. Koth S., Le Duc d’Albe,. Newsletter Donizetti Association Journal, nr 6, 1988, s. 397.

17. Landini G., Nourrit e Donizetti, Newsletter Donizetti Association Journal, nr 6, 1988, s. 571.

18. Michaela F., Donizetti 1840 3’French’ operas and their Italian counterparts, Newsletter Donizetti Association Journal, nr 2, 1975, s.99.

19. Mioli P., Il segreto per esser felici" Alcune osservazioni sulla voce di contralto nell'opera diDonizetti e dei contemporanei, Newsletter Donizetti Association Journal, nr 6, 1988, s. 153.

20. Nietzsche F., Fondazione Amici della Fenice di Stagione Lirica e Balletto Don Pasquale, Venezia, 2013, s.203.

21. Northcott R., A sketch of Donizetti ’s life, Newsletter Donizetti Association Journal, nr 2, 1975, s. 231.

22. Northcott R., Notablep performances of Donizetti’s operas, Newsletter Donizetti Association Journal, nr2, 1975, s. 235.

23. Potterton R., Details of performances of Donizetti's operas in Dublin 1830-1860, Dublin, 1838, s. 138

24. Saracino E., Nuova Rivista musica italiana -La geminazione nel linguaggio, Milano, 1984, s. 420-433.

25. Turner D., Donizetti and the victorian musical machine, Newsletter Donizetti Association Journal, nr 1, 1974, s.129.

26. Watts J., Newsletter Donizetti Association Journal, nr 1, 1974.

27. Watts J., Newsletter Donizetti Association Journal, nr 2, 1975.

28. Watts J., Newsletter Donizetti Association Journal, nr 3, 1977.

29. Weatherson A., Donizetti and France Donizetti in Paris, Newsletter Donizetti Association Journal, nr 7, 2002, s. 3.

30. Weatherson A., Donizetti and his contemporaries, Newsletter Donizetti Association Journal, nr 6, 1988, s.1.

31. Weatherson A., Donizetti in Revival, Newsletter Donizetti Association Journal, nr 4, 1980, s. 13.

32. Weatherson A., Newsletter Donizetti Association Journal, nr 5, 1984.

## Opracowania

1. Cammarano C., Documenti relativi a Poliuto, Biblioteca del Conservatorio di Napoli, 1852, s. 10, 11, 27.

2. Giannozzi D., Liber di musica classica L'elisir d'amore, Studio analogica ubblicazione, nr 09, Milano, 2014. 3. Pinetti G. B., Le opere di Gaetano Donizetti nei teatri di Bergamo, Bergamo, 1942.Celletti R., Storia dell'opera italiana-Don Pasquale, nr 05, Bergamo, 2000, s. 980.

4. Shang J., OuZhou Shengyue Fazhanshi, nr 01, Beijing University Publishing House, Pechino, 2003. 5. Zavadini G., Gaetano Donizetti Lettera agli amici, Lettera Conservata, Bergamo,1841, s. 182.

6. Zavadini G., Gaetano Donizetti Lettera agli amici. Lettera Conservata, Bergamo, 1851, s.143.

7. Zavadini G., Vicende della sua vita artistica, Museo Donizettiano di Bergamo, Bergamo, 1858, s. 203.]

8. Zhang S. Donizetti xigeju yishufengge, Shandong Normal University College of Arts Shandong, 2014.

9. Zhou J., Shijie Geju zonglan, Culture and Arts Publishing House， Pechino, 2008.

10. Zhu Q., XiFang Yinyueshi, Beijing University Publishing House, Pechino, 2002.

## Netografia

https://www.italianopera.it/wp-content/uploads/2016/03/Gaetano_Donizetti_e_G_Simone_Mayr.pdf

http://www.donizettisociety.com/

http://www.donizetti.org/fd/gaetano-donizetti/vita/

http://www.magiadellopera.com/donizetti-opere.html

http://www.donizetti.org/fd/attivita/pubblicazioni/

https://musicom.it/prodotto/donizetti-studies-n-1/

http://www.donizetti.org/fd/gaetano-donizetti/proprieta-delle-opere/