

UNIwersYTET KAZIMIERZA WIELKIEGO W BYDGOSZCZY

WYDZIAŁ EDUKACJI MUZYCZNEJ

JUSTYNA GĘSICKA

**Analiza wybranych arii z oper Gioacchino Rossiniego w kontekście
praktyki wykonawczej i interpretacyjnej**

ROZPRAWA DOKTORSKA

Opis dzieła – *Wybrane arie z oper Gioacchino Rossiniego*

PROMOTOR

prof. dr hab. Małgorzata Grela

BYDGOSZCZ 2025

SPIS TREŚCI

WSTĘP.....	3
ROZDZIAŁ 1. GIOACCHINO ROSSINI – SZKIC DO PORTRETU KOMPOZYTORA.....	6
1.1. Sylwetka kompozytora	6
1.2. Genialny twórca opery komicznej	23
ROZDZIAŁ 2. PERCEPCJA WYBRANEJ TWÓRCZOŚCI WOKALNEJ GIOACCHINO ROSSINIEGO.....	27
2.1. Charakterystyka wokalna wybranych arii Rossiniego.....	27
2.2. Różnice w interpretacji muzycznej pomiędzy ariami wykonywanymi przez sopran, mezzosopran i kontralt.....	29
2.2.1. Praktyka wykonawcza	46
2.2.2. Kadencja – popis wokalnego kunsztu przez pryzmat rodzaju głosu	49
2.3. Przedstawienia operowe Gioacchino Rossiniego w Polsce	57
ROZDZIAŁ 3. OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO.....	59
3.1. Problematyka i interpretacja wykonawcza wybranych arii	59
3.1.1. Aria Izabeli <i>Cruda sorte</i> z I aktu opery <i>Włoszka w Algierze</i>	59
3.1.2. Aria Rozyny <i>Una voce poco fa</i> z I aktu opery <i>Cyrulik sewilski</i>	65
3.1.3. Aria Desdemony <i>Assisa a' piè d'un salice</i> wraz z <i>Preghiera</i> z III aktu opery <i>Otello</i>	72
3.1.4. Aria Angeliny <i>Nacqui all'affanno/Non più mesta</i> z II aktu opery <i>Kopciuszek</i>	76
3.1.5. Aria Eleny <i>Tanti affetti in tal momento</i> z II aktu opery <i>Pani jeziora</i>	82
3.1.6. Aria Anny <i>Giusto ciel, in tal periglio</i> z I aktu opery <i>Mahomet II</i>	87
3.1.7. Aria Semiramidy <i>Bel raggio lusinghier</i> z I aktu opery <i>Semiramida</i>	89
PODSUMOWANIE.....	96
BIBLIOGRAFIA	97

WSTĘP

Odkąd pamiętam fascynowały mnie możliwości głosu ludzkiego w kontekście wykonywania szybkich przebiegów koloraturowych. Zainteresowanie tematem zrodziło się jeszcze przed podjęciem studiów w dziedzinie śpiewu klasycznego. Jako dziecko lubiałam słuchać i próbowałam naśladować wykonywane przez wokalistów muzyki rozrywkowej ozdobniki ukazujące sprawność i skalę instrumentu wbudowanego w ciało człowieka. Po rozpoczęciu studiów wokalnych moja fascynacja koloraturami nie ustawała. Przełomowy moment pogłębiania moich zainteresowań stanowiło odkrycie piękna i bogactwa muzyki wybitnego włoskiego kompozytora epoki romantyzmu – Gioacchino Rossiniego. Język muzyczny kompozytora wywarł na mnie wrażenie przede wszystkim dlatego, że stosowane przez niego rozległe pasaże, ukazujące wirtuozerię śpiewaka, można traktować jako nowy sposób wyrażania emocji. Słowo u Rossiniego łączy się z „akrobatyką” wokalną, tworząc wzmocniony przekaz emocjonalny. Michał Bristiger pisze w swojej publikacji tak: *Zgodnie z powszechnym poglądem, jaki utrzymuję się bez mała dwustu lat, w swym związku ze słowem silniejsza jest muzyka. Co więcej, słowo jest chyba przez nią „pochłaniane”¹*. Słowo u Rossiniego jest „ubrane” w emocjonalne, dźwiękowe barwy. Dalej Bristiger pisze: *W utworze śpiewanym często słów w ogóle nie rozumiemy albo też ich znaczenie dochodzi do nas tylko fragmentarycznie; jak z resztą mogłoby być inaczej, skoro muzyka wokalna pisana jest w wielu językach nam nieznanych, a słuchacze nie tracą wcale poczucia, że jej „słuchają”, i to nawet wtedy, kiedy pieśń jest w obcym języku. Nawet kompozytorzy słuchają często utworów wokalnych, jakby były pisane „bez słów”, mimo iż we własnej praktyce twórczej tekstem słownym się przecież zajmują²*. Powyższy cytat w pełni oddaje zamysł kompozytorski włoskiego romantyka, który stworzył swój własny unikatowy język, w którym połączył składowe wypowiedzi w taki sposób, aby zachwycały w każdym możliwym aspekcie wykonawczym oraz emocjonalnym. Rossini sprawił, że popis wokalny prócz wywarcia wrażenia na słuchaczu, niesie ze sobą bogactwo uczuciowe.

Zgłębiając z zacięciem temat wykonawstwa muzyki wokalne Rossiniego, natknęłam się na kwestie wymagające szerszego rozwinięcia jak: wykonywanie danej

¹Brigster M., *Związki muzyki ze słowem*, PWM, Warszawa 1986, s. 12.

²Tamże, s. 13.

arii przez różne głosy kobiece, od kontraltu po sopran koloraturowy, i różnice z tego wynikające oraz zasady wykonawcze ustanowione przez kompozytora. Jako że wspomniana muzyka jest bardzo atrakcyjna wykonawczo, to przez dziesięciolecia rzesze śpiewaczek, biorąc na warsztat utwory wokalne Gioacchino Rossiniego, mimo reguł zdobnictwa wyznaczonych przez kompozytora, dodawały do istniejących zapisów kompozytorskich swoje ozdoby. Ludwik Bielawski stwierdził: *Dzieło sztuki żyje i ujawnia swój sens w wydarzeniach wykonawczych i percepcyjnych. Otwiera się tu przed nami nowy obszar możliwości interpretacyjnych. Czasowość i przestrzenność jest tu uwarunkowana wszystkimi własnościami poprzednich poziomów i wzbogacona własnymi, wyznaczonymi czasem trwania i miejscem wydarzenia, w którym uczestniczą żywi ludzie*³. W związku z wieloma wykonaniami różnych śpiewaczek w utworach przez lata wytworzyły się frazy muzyczne, które są zwyczajowo poddawane zmianom. Wspomniane zmienne są nazywane praktyką wykonawczą i włączają się w zwyczajowość wykonywania poszczególnych utworów.

Celem mojej pracy jest przedstawienie aktualnej praktyki wykonawczej wybranych arii z oper Gioacchino Rossiniego w samodzielnej wypowiedzi artystycznej, a także wskazanie problematyki wykonawczej i interpretacyjnej. Problem główny, nad którym chciałabym się pochylić, sformułowany jest następująco: Czy obecna praktyka wykonawcza różni się od tradycji wykonawczych kształtujących się na przestrzeni lat? Tak ujęta problematyka rozprawy doktorskiej w mojej opinii będzie stanowiła jasno przedstawione zasady wykonywania muzyki wokalne Rossiniego. Może również stanowić kompendium wiedzy dla śpiewaków będących na początku swojej drogi wokalne z utworami włoskiego kompozytora.

Pierwszy rozdział dysertacji poświęcony jest przedstawieniu sylwetki kompozytora ze skupieniem się na jego twórczości operowej.

Rozdział drugi mieści ogólną charakterystykę wokalną utworów Rossiniego, a w tym zaobserwowane różnice w wykonawstwie wybranych arii przez pryzmat rodzaju głosu. W tym rozdziale zawrę również zasady zdobnictwa podyktowane przez kompozytora oraz nakreślę obecną praktykę wykonawczą. W omawianym rozdziale

³Bielawski L., *Interpretacja dzieła muzycznego*, w: „Interpretacja muzyki”, red. L. Bielawski, J. K. Dadek-Kozicka, XXVII Konferencja Muzykologiczna Związku Kompozytorów Polskich *Naukowe podstawy interpretacji muzyki*, Instytut Sztuki PAN, Akademia Muzyczna w Warszawie, Warszawa 1998, s. 29.

opiszę pokrótce, jakie przedstawienia operowe są obecnie wystawiane na polskich scenach operowych.

Trzeci rozdział rozprawy doktorskiej zawiera opis zrealizowanego Dzieła Artystycznego. Utwory składające się na wspomniane dzieło artystyczne ułożone są według chronologii ich powstawania. Zasadę tę stosuję w całej dysertacji, jak i w aneksie nutowym. Każdy z wybranych utworów zawiera nakreślenie libretta opery, charakterystykę postaci wykonującej arię oraz miejsce arii w całym dziele. Kolejno przedstawię trudności, jakie przed wykonawcą stawia dana aria i opiszę własne metody ułatwiające wyjście z napotkanych trudności wykonawczych utworów. Zamieszczę fragmenty nutowe, które poddałam zmianom z wyszczególnieniem zasady, na której się oparłam, stosując daną zmianę.

ROZDZIAŁ 1. GIOACCHINO ROSSINI – SZKIC DO PORTRETU KOMPOZYTORA

1. 1. Sylwetka kompozytora

W poniższym podrozdziale chciałbym przybliżyć życiorys kompozytora, ukazując go przez pryzmat jego oper.

Gioacchino Antonio Rossini, urodzony 29 lutego 1792 roku⁴ we włoskim mieście Pesaro, w regionie Marche, w prowincji Pesaro i Urbino. *Geniusz i szarlatan. Bożyszcze salonów i mizantrop. Asceta i sybaryta. Tytan pracy i leni. Okaz psychicznej równowagi i neurastenik*⁵. Wywodził się z rodu drobnoszlacheckiego. Ojcem wielkiego kompozytora był Giuseppe Antonio Rossini, trębacz i waltornista, który uczył gry na waltorni w Akademii Filharmonicznej w Bolonii⁶. Był on człowiekiem niezwykle radosnym i otwartym. Matka Rossiniego – Anna Guidarini – była śpiewaczką operową obdarzoną bardzo czystym głosem sopranowym o pięknej barwie. Ponadto była wyjątkowej urody kobietą. Już od lat dziecięcych rodzice Gioacchino starali się, aby ten otrzymał podstawową wiedzę ogólną i muzyczną.

Pierwszym prawdziwym muzykiem, u którego młody Rossini brał lekcje fortepianu oraz śpiewu, był kanonik Giuseppe Malerbi⁷. Wspomniany kanonik pochodził z szanowanej rodziny, szcycącej się dobrą sławą, wykształceniem oraz manierami. Młody, około 10-letni Gioacchino spędzał z nauczycielem i jego rodziną wiele czasu, toteż ta wywarła wielki wpływ na jego późniejszy rozwój osobowościowy. Po przeprowadzce rodziny Rossinich do Bolonii następnymi nauczycielami kompozytora byli: zakonnik o. Angelo Tessi, u którego studiował harmonię i akompaniament, Rastrelli, u którego nauczył się podstaw gry na skrzypcach oraz znany w ówczesnym czasie wybitny tenor – Matteo Babini, pod okiem którego Gioacchino kształcił się wokalnie. Jako wyszkolony akompaniator i obdarzony pięknym, wysokim głosem chłopak, Rossini rozpoczął karierę śpiewaczą. Został przyjęty do Accademia Filarmonica w Bolonii. Plany Rossiniego na bycie śpiewakiem niestety nie mogły się ziścić z powodu mutacji głosu; *Początkowo nie miałem innego*

⁴Stendhal, *The life of Rossini*, translated by R. N. Coe, Alma Classics, Richmond (UK) 2019, s. 43.

⁵Mianowski J., red. Goliański R. D., *Krzywe lustro opery, Rossinina, Rossini alla polacca, czyli o obecności Polski w Europie*, Mado, Toruń 2011, s. 63.

⁶Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2015, s. 1338.

⁷Sandelewski W., *Rossini*, PWM, Kraków 1980, s. 20.

celu jak ten, aby zdobyć wykształcenie muzyczne większe niż ogół moich kolegów śpiewaków [...]. Później przyszła mutacja głosu. Pierwsze moje utwory zostały dobrze przyjęte i w ten sposób, prawie przypadkowo, poszedłem w kierunku kariery kompozytorskiej i przy niej już pozostałem [...]⁸. Z przekazów trudno przypuszczać, czy Rossini wykazywał zapędy kompozytorskie, jednak znaleziony rękopis *Sześciu sonat na instrumenty smyczkowe*, opatrzone podpisem kompozytora z datą powstania, pozwala jednoznacznie stwierdzić, że już w wieku dwunastu lat zupełnie nieświadomie, ale intuicyjnie, stworzył dzieło nietuzinkowe. Mimo że sam kompozytor nie był nim zachwycony i dokonując samokrytyki nazwał je „okropnymi sonatami”, to fakt, iż stworzył je w zaledwie trzy dni na łączną ilość 139 stron, dającą około półtorej godziny muzyki, jest szokująca, a techniki, jakimi Rossini się posługiwał, były nie do powstydenia nawet dla dorosłego, doświadczonego kompozytora.

W wieku zaledwie czternastu lat Rossini dostał zlecenie napisania pierwszej opery pod tytułem *Demetriusz i Polibiusz*, w której już można zauważyć charakterystyczne dla kompozytora ozdobniki i koloratury.



Ilustracja 1. Gioacchino Rossini, *Demetriusz i Polibiusz*, fragment kwartetu z II aktu dzieła
Stendhal określił je arcydziełem Rossiniego w ówczesnym czasie, o którym napisał tak: *Kwartet ten jest arcydziełem Rossiniego. Nic na świecie nie przewyższa tego utworu. Gdyby Rossini nie napisał nic więcej, i tak Mozart i Cimarosa uznaliby go za równego sobie*⁹.

W roku 1806 kompozytor *Cyrulika sewilskiego* wstąpił do Liceo Musicale w Bolonii, gdzie doksztalał się z wiedzy o kontrapunkcie oraz pilnie studiował dzieła Mozarta oraz Haydna. Zapoznając się z dziełami Rossiniego, łatwo można dopatrzeć się

⁸Tamże, s. 32.

⁹Sandelewski W., *Rossini*, PWM, Kraków 1980, s. 31.

nawet fragmentów melodii z kompozycji Mozarta, co pokazuje, jak bardzo młody Rossini był zafascynowany twórczością Klasyka.

Poprzez znajomości rodziców młody Gioacchino z polecenia dostał propozycję udania się do Wenecji, do teatru San Moisè, aby zastąpić w trybie pilnym kompozytora, który nie wywiązał się z umowy z teatrem. W ten sposób dostał możliwość skomponowania pięciu jednoaktowych oper komicznych¹⁰. Powstała opera pt. *La cambiale di matrimonio* (*Weksel małżeński*). Libretto opery było oparte na komedii Camillo Federici o tym samym tytule co wspomniana opera. Komedie ta była wtedy bardzo popularnym tematem operowym i wykorzystał ją również w swojej operze kompozytor Carlo Coccia. *Weksel małżeński* został pozytywnie przyjęty przez publiczność. Po udanej premierze pierwszego dzieła napisał cztery kolejne opery dla weneckiego teatru: *L'inganno felice* (*Szczęśliwe oszukanie*) (I 1812), *La scala di seta* (*Jedwabna drabinka*) (V 1812), *L'occasione fa il ladro* (*Okazja czyni złodzieja*) (XI 1812) oraz *Il signor Bruschino ossia Il figlio per azzardo* (*Signor Bruschino albo syn z przypadku*) (I 1813). Po sukcesie, jaki odniosła premiera *Szczęśliwego oszukania* w Wenecji, Stendhal, który był naocznym świadkiem wydarzeń, napisał tak: *W tym ostatnim dziele geniusz przebija się z niewątpliwą błyskotliwością. Doświadczony krytyk najdobitniej wyczuje w tej jednoaktowej operze zarodki idei, które później, w kilkunastu głównych fragmentach, miały roznieść po świecie sławę arcydzieł Rossiniego [...]*¹¹.

Godne podziwu i ukazujące prawdziwy geniusz Rossiniego jest to, że potrafił w jednym czasie pisać kilka oper. Podczas komponowania dzieł na zlecenie Teatru San Moisè w Wenecji tworzył również operę komiczną dla Teatro del Corso w Bolonii – *L'equivoco stravagante* (*Dziwaczne nieporozumienie*, X 1811), *dramma con cori* (z wł. dramat z chórami) dla Teatro Comunale w Ferrarze – *Ciro in Babilonia* (*Cyrus w Babilonii*, III 1812) oraz jeszcze jedną operę komiczną dla La Scali – *La pietra del paragone* (*Kamień probierczy*, IX 1812)¹². Pisanie tak wielu dzieł w tak bliskich terminach skutkowało wieloma zapożyczeniami z jednej opery do drugiej. Często u Rossiniego można usłyszeć te same uwertury w kilku operach, np. uwerturę do dzieła *Aureliano in Palmira* (*Aurelianus w Palmirze*) wykorzystał również w operze *Elisabetta*,

¹⁰Sandelewski W., *Rossini*, PWM, Kraków 1980, s. 37.

¹¹Stendhal, *The life of Rossini*, translated by R. N. Coe, Alma Classics, Richmond (UK) 2019, s. 48 (tłumaczenie własne).

¹²Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2015, s. 1339.

*regina d'Inghilterra (Elżbieta Królowa Anglii)*¹³, po czym ta sama uwertura stała się częścią opery *Il barbiere di Siviglia* (Cyrulik sewilski)¹⁴. Podobne praktyki tyczyły się również partii śpiewanych np. *cabaletta Non Più Mesta* z arii Angeliny z II aktu opery *La Cenerentola* (Kopciuszek) oraz bardzo rzadko wykonywana aria Księcia Almavivy z II aktu opery *Il barbiere di Siviglia* (Cyrulik sewilski) – *Ah il più lieto il più felice*. – obie arie mają taki sam wstęp oraz prawie taką samą budowę formalną. Na początku utworu Hrabiego Almavivy melodia wokalna jest identyczna jak aria Angeliny. W miarę rozwijania się dzieła można dostrzec różnice w delikatnie różniących się koloraturach, czy grupowaniach wartości rytmicznych. W tym utworze również kompozytor dodał partię chóru oraz umieścił arię w finałowym momencie opery. Porównując materiał nutowy obydwu arii, bezsprzecznie można stwierdzić, że aria Hrabiego była pierwowzorem arii Kopciuszka.

Twórca *Cyrulika sewilskiego* stawał się coraz bardziej popularny i ceniony. Niestety nie był jeszcze autorytetem w szerszym kręgu artystycznym, aby mógł pozwolić sobie na spory o wyższe wynagrodzenia z impresariami i teatrami. Co za tym idzie, aby utrzymać siebie i rodziców, przyjmował różne propozycje pracy – akompaniatora, dyrygenta oraz zlecenia na różne mniejsze dzieła.

Jego ostatnia farsa komiczna – *Signor Bruschino* – niestety nie odniosła sukcesu. Kompozytor, na szczęście będąc optymistyczny z natury, nie poczytał tego jako swój upadek, wręcz przeciwnie, odczekawszy krótki czas, skomponował jeszcze w tym samym roku dzieło wybitne. Powstała *melodramma eroico* (opera heroiczna) pt. *Tankred*. *Tankred* odniósł tak wielki sukces, że melodie z opery można było usłyszeć w pałacach zamożnych, jak i w domach zwykłych ludzi. W wyniku skomponowania tego dzieła przed Rossinim otworzyły się drzwi do światowej kariery. Stendhal o sukcesie *Tankreda* pisał tak:

*Ze wszystkich ziem włoskich Wenecja wyróżnia się dobrym smakiem
wysokim uznaniem dla muzyki napisanej na głos ludzki; Czytelnik
może więc sobie wyobrazić sukces tej znakomitej opery. Gdyby sam
król-cesarz Napoleon pomyślał o zaszczyceniu Wenecji swoją*

¹³Fraccaroli A., *Divino Maestro – powieść o Rossinim*, PWM, Kraków 1977, s. 143.

¹⁴Sandelewski W., *Rossini*, PWM, Kraków 1980, s. 70.

obecnością [w tym czasie], podekscytowanie jego przybyciem nie mogłoby w żaden sposób odciągnąć ludzi od Rossiniego¹⁵.

Doskonałym przykładem na to, że dzieło Rossiniego święciło triumfy nie tylko wśród ludzi niezwiązanych z muzyką zawodowo, ale i u znaczących artystów-kompozytorów ówczesnych czasów, może być fakt, iż na podstawie *Di tanti palpiti*, arii tytułowego bohatera *Tankreda*, sławne wariacje skrzypcowe napisał Paganini. Niegasnącym entuzjazmem po dziś dzień cieszy się również koncertowe wykonanie uwertury do opery *Tankred*, zaczerpniętej z wcześniej skomponowanego *Kamienia probierczego*¹⁶.

Kolejną operą, która od pierwszego wystawienia podbiła serca publiczności, była *L'italiana in Algeri* (*Włoszka w Algierze*). Niesamowity jest fakt, że Rossini skomponował tę operę komiczną jeszcze w tym samym roku co *Tankreda*, a dokładnie cztery miesiące po skomponowaniu opery *seria*, co więcej, napisanie jej zajęło kompozytorowi tylko 27 dni!¹⁷. *Włoszka w Algierze* jest operą tak doskonałą, że, jak podaje naoczny świadek i jednocześnie autor książki *Rossini* – Wiarosław Sandelewski, na spektaklu w Turynie w roku 1927 obecny Ryszard Strauss słysząc dzieło po raz pierwszy, nie krył entuzjazmu¹⁸. Po sukcesach obydwu oper, Rossini stał się „gwiazdą” i „bożyszczem” Wenecjan, a szczególnie Wenecjanek. Przystojny, genialny i ujmujący dowcipem, młody i sławny mężczyzna pociągał ku sobie wiele kobiet.

Następnymi zleceniami powierzonymi Rossiniemu przez La Scalę w Mediolanie były *Aurelio in Palmira* (*Aurelian w Palmirze*) – opera *seria* i *Il turco in Italia* (*Turek we Włoszech*) – opera *buffa*. Pierwsza niestety nie osiągnęła wielkiego sukcesu, drugą natomiast mediolańczycy docenili dopiero po upływie kilku lat. Po powrocie Rossiniego do ukochanej Wenecji, kompozytor dostał kolejne zlecenie i napisał operę *seria* pt. *Sigismondo* (*Zygmunt*), której akcja (co ciekawe) rozgrywa się w Polsce, a bohaterem jest tytułowy król Zygmunt. Niestety po niepowodzeniach w Mediolanie, Rossini (być może) przeżywał wciąż rozczarowanie, co nie pozwalało mu skupić się na komponowaniu nowego dzieła z błyskotliwością umysłu, jaką życzyłby sobie mieć, toteż opera nie odniosła sukcesu.

¹⁵Stendhal, *The life of Rossini*, translated by R. N. Coe, Alma Classics, Richmond (UK) 2019, s. 50 (tłumaczenie z jęz. ang. własne).

¹⁶Sandelewski W., *Rossini*, PWM, Kraków 1980, s. 62.

¹⁷Tamże, s.62.

¹⁸Tamże, s. 65.

W połowie roku 1815 Rossini dostał od ekscentrycznego, ale bardzo wpływowego impresario, Domenico Barbaja¹⁹ ofertę kilkuletniego kontraktu w Neapolu. Kontrakt polegał na objęciu stanowiska dyrektora artystycznego i kompozytora w dwóch teatrach operowych: San Carlo i Del Fondo, gdzie rocznie miał komponować dwie nowe opery²⁰. Publiczność neapolitańska była bardzo wymagająca, potrafiąca skrytykować nawet Mozarta – tak wielbionego przez Mistrza opery *buffa*. Rossini wiedząc o tym, aby rzeczywiście mógł zostać kilka lat na swoim stanowisku, musiał przekonać do siebie i zachwycić publikę w Wenecji. Rozpoczął komponowanie opery *Elisabetta, regina d'Inghilterra (Elżbieta, królowa Anglii)*. Pierwszy raz w całej dotychczasowej karierze wielki twórca *Cyrulika* miał dużo czasu i mógł wykazać się ogromną dokładnością w tworzeniu opery, dzięki której miał zaistnieć w południowych Włoszech. Tytułową partię powierzył Izabeli Colbran. Rossini znał Colbran z młodzieńczych czasów spędzonych w Bolonii. Po upływie kilkunastu lat Mistrz opery *buffa* wciąż był pod wrażeniem śpiewaczki, która odwzajemniała sympatię kompozytora. W związku z tym, że Mistrz *bel canto* chciał na nowej scenie artystycznej wypaść jak najlepiej, ale również pragnął wyrzucić wrażenie na Izabeli Colbran, postanowił napisać dla niej pierwszoplanową partię. Premiera *Elżbiety, królowej Anglii*, podbiła serca neapolitańskiej publiczności i przez miesiąc nie schodziła z afisza²¹.

W niedługim czasie po sukcesie *Elżbiety*, Rossini skomponował na zlecenie Teatro Valle w Rzymie *Torvaldo e Dorliska (Torvaldo i Dorliska)*, która okazała się porażką kompozytora.

Już w trakcie prac nad *Torvaldo i Dorliska* Rossini otrzymał zlecenie na, jak się później okazało, dzieło swojego życia, a mianowicie *Il barbiere di Siviglia (Cyrulika sewilskiego)*. Kompozytor podpisał umowę, na realizację której miał miesiąc. Według relacji kilku źródeł Rossini wywiązał się z umowy dużo szybciej. Idąc za informacjami podanymi przez Sandelewskiego: (...)opierając się na relacjach Garcii, [który] podaje tylko osiem dni, śpiewaczka Righetti-Giorgi zaś zapewnia, że skomponowanie opery kosztowało autora „wiele czasu”. Sam Rossini nie umiał tego określić. Zapytany (...) odpowiedział „dwanaście”, Wagnerowi natomiast (...) oświadczył „trzydzieści”²². Według analiz dokumentów dostępnych Sandelewskiemu wynika, że za okres

¹⁹red. Michalik M. B., *Kronika opery*, wyd. Kronika, Warszawa 1993, s. 70.

²⁰Sandelewski W., Rossini, PWM, Kraków 1980, s. 81.

²¹Tamże, s. 84.

²²Tamże, s. 90-91.

całościowego skomponowania *Cyrulika* można uznać 24-25 dni²³. Mimo że premierowy spektakl nie odniósł sukcesu przez splot nieszczęśliwych wypadków, to kolejne spektakle stały się pasmem sukcesów i peanów pod adresem Rossiniego.

Po wielkim sukcesie *Cyrulika*, Rossini wrócił do Neapolu, gdzie skomponował kantatę *Le nozze di Teti e di Peolo*. Na przestrzeni sześciu miesięcy od sukcesu w Rzymie Rossini zajął się życiem prywatnym i kosztowaniem prawdziwego włoskiego *dolce vita*. We wrześniu pojawiła się nowa opera pt. *La gazetta*. Publiczność, która z wielkim apetytem wyczekiwała kolejnej opery po sławnym już *Cyruliku*, niestety nie została usatysfakcjonowana nowym dziełem, które w niedługim czasie zostało zdjęte z afisza. Rossini nie czuł się dobrze z myślą o niepocieszonych, wysublimowanych słuchaczach neapolitańskich. Aby się zrehabilitować, postanowił napisać bardziej górnolotne dzieło, przede wszystkim o nieporównywalnie lepszym librecie. Twórca *Włoszki* postanowił zainteresować się tragedią *Otello*, dziełem wybitnego twórcy – Szekspira. Nowa opera *seria* miała swoją premierę w grudniu 1816 i odniosła ogromny sukces.

Po udanym wykonaniu dzieła, Rossini przeniósł się z powrotem do Rzymu, gdzie rozpoczął pracę nad nową operą komiczną. W niesamowicie krótkim czasie – (...) *Rossini skomponował muzykę w 24 dni*²⁴, powstała *La Cenerentola* (*Kopciuszek*). Premiera odbyła się w styczniu 1817 roku w Teatro Valle. Premierowy spektakl nie spotkał się z zachwytem rzymskiej publiczności, co Rossini pamiętający reakcję na *Cyrulika*, przyjął z dużym spokojem. Skomponowany w analogicznym zakresie czasowym co *Cyrulik sewilski* *Kopciuszek* odniósł jednakowo duży sukces, który trwa nieprzerwanie do chwili obecnej i wraz ze wspomnianą wcześniej operą komiczną są brylantami włoskiej opery *buffa*.

Po wydaniu na świat tak wspaniałego dzieła, jakim bezspornie jest *Kopciuszek*, Rossini prawie przestał pisać opery *buffa*, a przynajmniej odłożył ich tworzenie na dłuższy czas.

Dwa miesiące po premierze *Kopciuszka*, kompozytor znów przeniósł się do Mediolanu, gdzie napisał *La gazza ladra* (*Srokę złodziejkę*). Tym razem autor *Włoszki* dysponował większą ilością czasu na komponowanie. Rossini, jak podaje Sandelewski, pisał do swojej matki *à propos* libretta do nowej produkcji tak: *Tekst jest wierszowany przez poetę świeżej daty, co przysparza mi niejednego kłopotu [...]. Sam*

²³Tamże, s. 91.

²⁴Sandelewski W., *Rossini*, PWM, Kraków 1980, s. 114

temat jest bardzo piękny i spodziewam się, że – jeśli Bóg pozwoli – wyjdzie z tego coś naprawdę dobrego²⁵.

31 maja 1817 roku nastąpiła premiera opery *semiseria– Sroki złodziejki*²⁶, która odniosła niebotyczny triumf.

Kompozytor z Pesaro jeszcze wiele razy przemieszczał się między najważniejszymi ośrodkami życia operowego Włoch. Zaraz po wykonaniu *Sroki złodziejki* pojechał do Neapolu, gdzie na zamówienie Teatru San Carlo napisał operę seria pt. *Armida*, której premiera odbyła się w niespełna pięć miesięcy po wspomnianej *Sroce złodziejce*, mianowicie 11 listopada 1817 roku²⁷.

Kolejną operą z kolekcji Rossiniego jest *Adelaide di Borgogna (Adelajda z Burgundii)*, którą napisał na zlecenie rzymskiego Teatru Argentina, a która swoją premierę miała 27 grudnia 1817 roku²⁸. Niestety owo wspomniane dzieło nie zapisało się jako wielkie dokonanie kompozytora i od samego początku nie cieszyło się zainteresowaniem publiczności.

Na prośbę Teatru San Carlo w Neapolu Maestro stworzył dzieło operowe o tematyce sakralnej. 5 marca 1818 roku wystawiono *Mosè in Egitto (Mojżesz w Egipcie)*²⁹. Nowa opera musiała być napisana na podstawie literatury sakralnej, ponieważ tradycją neapolitańską było, iż w Wielkim Poście nie można wystawić żadnego dzieła o tematyce świeckiej³⁰. Opera odniosła wielki sukces. Stendhal, który w tamtym czasie był w Neapolu i widział spektakl, mimo iż nie był wielbicielem tematyki sakralnej, o wspomnianym spektaklu w swojej książce napisał tak: *Pojęcie Rossiniego o jego medium, jakim jest muzyka, jest tak doskonałe, że niektórzy mogą sądzić, że to on wynalazł naukę o muzyce, niż że się jej nauczył*³¹ oraz *Któż w świetle takiego doświadczenia (jakim jest to dzieło) zaprzeczy, że muzyka może wywołać natychmiastową i fizyczną reakcję nerwową organizmu? Ta „modlitwa” sprawiła, że lzy napływają mi do oczu, ilekroć o niej pomyślę*³².

²⁵Tamże, s. 120-121.

²⁶*I classici della musica, Corriere della Sera*, 8 Gioacchino Rossini, pod dyrekcją Paolo Mieli, Skira, Milano 2007, s. 123 (tłumaczenie własne).

²⁷Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2015, s. 1366.

²⁸Tamże, s. 1368.

²⁹Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2015, s. 1369.

³⁰Tamże, s. 1370.

³¹Stendhal, *The life of Rossini*, translated by R. N. Coe, Alma Classics, Richmond (UK) 2019, s. 320 (tłumaczenie własne).

³²Tamże, s. 325.

Po kolejnym sukcesie *Łabędź z Pesaro* – jak sam o sobie zwykł mawiać przy sporach o swoje pochodzenie – *Nazywają mnie już łabędziem z Pesaro; będę więc również odyńcem z Lugo*.³³, wyruszył do rodzinnego miasta, a później do Bolonii, odwiedzić rodziców. W trakcie wyjazdu wypoczynkowego stworzył krótką jednoaktową farsę na zamówienie prefekta policji, który jednocześnie był inspektorem tamtejszych teatrów³⁴. Nowa opera nosiła tytuł *Adina*, a swoją premierę miała 22 czerwca 1826 roku w Lizbonie w Teatrze Sao Carlos³⁵.

Po długiej przerwie wypoczynkowej, Rossini podjął pracę nad nową, dwuaktową operą *seria* dla Teatru San Carlo w Neapolu, z którym wciąż wiązała go umowa na coroczne, nowe kompozycje. Powstało dzieło zatytułowane *Ricciardo e Zoraide*. Premiera produkcji miała miejsce 3 grudnia 1818 roku w wyżej wspomnianym teatrze³⁶. Była to pierwsza opera Rossiniego, w której nie zaistniała samodzielnie uwertura³⁷. Dzieło zostało bardzo dobrze przyjęte przez publiczność neapolitańską. Z czasem jednak przestano je wystawiać m. in. z powodu niemożności znalezienia śpiewaków, którzy byliby w stanie wykonać główne partie³⁸.

Krótko po premierze *Riccardo i Zoraidy*, kompozytor napisał dla tego samego teatru kolejne dzieło, które pod względem stylistyki było również nowe dla Rossiniego – *Była to próba, Rossini chciał się zmierzyć w pracy z gatunkiem tradycyjnej opery francuskiej*³⁹. Kompozycja nosiła tytuł *Ermione (Hermiona)*. Jej prapremiera odbyła się 27 marca 1819 roku i niestety zaraz po premierze została zdjęta z afisza⁴⁰.

Niespełna miesiąc później na świat przyszła kolejna opera Mistrza o tytule *Eduardo e Cristina (Edward i Krystyna)*, która premierę miała 24 kwietnia 1819 roku w Teatro San Benedetto w Wenecji⁴¹. Dzieło, które powstało w tak krótkim czasie, nie było zupełnie „nowe”, był to zlepek wcześniejszych oper. Jak pisze Piotr Kamiński: *(...)19 numerów na 26 pochodzi z dzieł dawniejszych. Rossini sięgnął zwyczajnie po surowce wtórne rodem ze swej świeżej twórczości, pełnymi garściami czerpiąc muzykę z „Adelajdy”, „Hermiony” oraz „Ricciarda i Zoraidy”*⁴².

³³Sandelewski W., *Rossini*, PWM, Kraków 1980, s. 14.

³⁴Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2015, s. 1371.

³⁵Tamże, s. 1370.

³⁶Stendhal, *The life of Rossini*, translated by R. N. Coe, Alma Classics, Richmond (UK) 2019, s. 480.

³⁷Tamże, s. 394.

³⁸Sandelewski W., *Rossini*, PWM, Kraków 1980, s. 139.

³⁹Stendhal, *The life of Rossini*, translated by R. N. Coe, Alma Classics, Richmond (UK) 2019, s. 394 (tłumaczenie własne).

⁴⁰Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2015, s. 1373.

⁴¹Tamże, s. 1373.

⁴²Tamże, s. 1393.

Łabędź z Pesaro tworząc swoje nowe dzieło, ukształtował je, z pełną premedytacją, z utworów wcześniej skomponowanych i znanych publiczności. Pozwalam sobie na stwierdzenie, że mógł kierować się myślą, iż publiczność najbardziej lubi to, co już zna. Na zarzuty impresaria *Teatru San Benedetto* kierowane w swoją stronę w odniesieniu do powtarzanych melodii odpowiedział: *Co miałem wykonać, co było zapisane w kontrakcie? Zapewnić Ci muzykę, która spotka się z aplauzem. Ta muzyka spotkała się już wcześniej z aplauzem, i na tym koniec*⁴³. Nie można odmówić kompozytorowi racji, opera odniosła ogromny sukces i jak podaje Sandelewski: *Przedstawienie rozpoczęte o ósmej wieczorem, zakończyło się o drugiej w nocy, gdyż prawie wszystkie „numery” musiały być bisowane*⁴⁴.

Po kilkumiesięcznej przerwie 24 września 1819⁴⁵ roku światło dzienne ujrzała *La donna del lago* (*Pani jeziora*). Dzieło jest dwuaktową operą *seria*. Opera została oparta na powieści Waltera Scotta. Kompozycja, mimo iż początkowo nie została przyjęta z entuzjazmem neapolitańczyków, to po kolejnych przedstawieniach nie schodziła z afisza teatru przez aż 12 lat⁴⁶. Jako główną postać Rossini obsadził niezawodną Izabelę Colbran, potrafiącą wyśpiewać wymagające koloratury o szerokim ambitusie zapisane przez kompozytora, a z którą on sam pozostawał wciąż w bliskiej relacji osobistej. Mistrz, jak podaje Sandelewski, nowe dzieło pisał z przyjemnością, starannością i pieczołowitością⁴⁷. Według Piotra Kamińskiego w kompendium *Tysiąc i jedna opera*, kompozycja była nowatorska: *Pani Jeziora to skok Rossiniego w świat romantyczny, porzucenie dziedzictwa XVIII wieku, którego kontynuacją były wszelkie opery komiczne i poważne*⁴⁸. Stendhal natomiast stwierdza jako naoczny świadek, iż *Wśród dyletantów Neapolu panowała powszechna zgoda co do tego, że „La donna del lago” stanowiła pierwszy krok na drodze powrotnej do stylu z wcześniejszych lat kariery Rossiniego (...)*⁴⁹.

Zaledwie trzy miesiące później na zamówienie mediolańskiej La Scali Mistrz *bel canto* stworzył operę *seria Bianca e Falliero* (*Bianka i Faliero*). Premiera nowego

⁴³Stendhal, *The life of Rossini*, translated by R. N. Coe, Alma Classics, Richmond (UK) 2019, s. 400 (tłumaczenie z jęz. ang. własne).

⁴⁴Sandelewski W., *Rossini*, PWM, Kraków 1980, s. 142.

⁴⁵Red. Jabłoński M., Zakład Muzykologii Instytutu Historii Sztuki UAM w Poznaniu, *Twórczość Gioacchino Rossiniego*, Ars nova, Poznań 1993, s. 71.

⁴⁶Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2015, s. 1375.

⁴⁷por. Sandelewski W., *Rossini*, PWM, Kraków 1980, s. 146.

⁴⁸Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2015, s. 1375.

⁴⁹Stendhal, *The life of Rossini*, translated by R. N. Coe, Alma Classics, Richmond (UK) 2019, s. 391 (tłumaczenie z jęz. ang. własne).

dzieła miała miejsce w drugie święto Bożego Narodzenia tj. 26 grudnia 1819 roku⁵⁰. Wspomniana opera była ostatnim dziełem stworzonym przez Rossiniego dla *La Scali*⁵¹. Przedstawienie, stworzone w pośpiechu i z niemałym zmęczeniem kompozytora, miało wiele zapożyczeń z już wcześniej napisanych oper. Na uznanie zasługuje tu szczególnie kwartet z I aktu, o którym pisze Stendhal: *Muzyka ma w sobie coś z delikatności Mozarta, ale bez jego głębokiego patosu. Jestem gotów bez wstydu rzec, że ten kwartet jest szczytem osiągnięć Rossiniego (...)*⁵².

Po premierze *Bianki i Faliera* Rossini miał chwilę *farni ente* (z wł. beczyność). Po zakończeniu pracy nad wspomnianym dziełem dostrzegalny stał się znaczący spadek w tempie tworzenia nowych utworów. Z racji ruchów antyroyalistycznych na terenie Włoch w 1820 roku kompozytora wcielono do Gwardii Narodowej. Można snuć przypuszczenia, że krótki pobyt w wojsku przełożył się na postrzeganie świata przez autora *Cyrulika*, ponieważ, jak podaje Sandelewski, nowa opera, jaką skomponował Rossini, była tworzona bardzo skrupulatnie i z wielką dbałością⁵³.

Premiera nowej opery seria zatytułowanej *Mahomet II* odbyła się 3 grudnia 1920 roku⁵⁴ w Teatrze San Carlo w Neapolu. Podobnie jak z *Panią jeziora*, tak było i z *Mahometem II*, mianowicie na premierowym spektaklu nie odniosły one sukcesu w tak spektakularny sposób, w jaki życzył sobie tego kompozytor. Nowa opera zyskała w końcu uznanie za swoją muzykę, która była typowa dla Rossiniego – pełna energii, złożonych arii, bogatych orkiestracji i pięknych *ensambli*. Rossini był już wtedy uznanym kompozytorem, więc jego nowe dzieło wzbudzało duże zainteresowanie. Jednak *Mahomet II* różnił się bardziej od popularnych oper Rossiniego, co sprawiło, że publiczność nie była do końca pewna, jak przyjąć tę nowość. Łabędź z Pesaro kolejny raz stworzył główną partię dla swojej muzy – Izabeli Colbran, którą niewątpliwie była, jak można sądzić po wielu wykonaniach pierwszoplanowych ról w operach Rossiniego.

⁵⁰red. Jabłoński M., Zakład Muzykologii Instytutu Historii Sztuki UAM w Poznaniu, *Twórczość Gioacchino Rossiniego*, Ars nova, Poznań 1993, s. 71.

⁵¹por. Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2015, s. 1376.

⁵²Stendhal, *The life of Rossini*, translated by R. N. Coe, Alma Classics, Richmond (UK) 2019, s. 398 (tłumaczenie własne).

⁵³por. Sandelewski W., *Rossini*, PWM, Kraków 1980, s. 154.

⁵⁴Stendhal, *The life of Rossini*, translated by R. N. Coe, Alma Classics, Richmond (UK) 2019, s. 542.

Na początku roku 1821, a dokładnie 24 lutego⁵⁵, premierę miała opera *semiseria Matilde di Shabran*. Dzieło zaczęło powstawać jeszcze wtedy, gdy Rossini pisał *Mahometa II* w Neapolu, przyjął wówczas zlecenie od Teatru Apollo mieszczącego się w Rzymie. Nowa opera nie była podobna, jeśli chodzi o aspekt uporządkowania, do swojej poprzedniczki. Rossini pisał w pośpiechu, nie miał szczęścia do wartościowego libretta, na którym opierała się opera. Wiele struktur zapożyczył z innych swoich oper oraz poprosił o pomoc w kilku utworach innego kompozytora – Giovanniego Pacciniego⁵⁶. Powstał chyba najdłuższy spektakl operowy, jaki kiedykolwiek Mistrz opery *buffa* napisał. Dzieło liczyło około 800 stron i trwało cztery godziny. Co zaskakujące, przedstawieniem premierowym zadyrygował kolega Rossiniego – Nicolò Paganini.

Relacje między Gioacchinem Rossinim a Niccolò Paganinim były pełne wzajemnego szacunku i podziwu. Paganini był zainspirowany operami Rossiniego, co wpłynęło na jego styl gry i kompozycje. Z kolei Rossini czerpał inspirację z technicznej wirtuozerii Paganiniego, co z kolei mogło oddziaływać na podejście do komponowania partii instrumentalnych w operach oraz bogatą ornamentację partii wokalnych. Obydwu wielkich kompozytorów charakteryzowało podobne poczucie humoru.

Wracając do skomponowanego dzieła –*Matylda* nie odniosła sukcesu, mimo starań obydwu wielkich muzyków.

16 lutego 1822 roku⁵⁷ premierę miała ostatnia opera nosząca tytuł *Zelmira*, zamykająca neapolitański etap twórczości Geniusza. Nowo skomponowana opera *seria* wyróżniała się zawiłą fabułą i skomplikowanymi partiami wokalnymi, które wymagały od śpiewaków ogromnych umiejętności technicznych oraz kondycyjnych. Dzieło ukazało talent Rossiniego do tworzenia dramatycznych kompozycji i intensywnych, pełnych emocji scen. Łabędź z Pesaro włożył w stworzenie tej kompozycji wiele serca i starań z dwóch powodów: pierwszym z nich był fakt, że opera ta miała zamykać jego współpracę z Teatrem San Carlo w Neapolu, a drugim to, iż opera miała zaprezentować go w najkorzystniejszy sposób przed publicznością wiedeńską.

Gdy rok wcześniej wybuchła rewolucja w Neapolu, Barbaja – ówczesny impresario wspomnianego teatru – musiał powziąć plan zabezpieczenia swojego

⁵⁵red. Jabłoński M., Zakład Muzykologii Instytutu Historii Sztuki UAM w Poznaniu, *Twórczość Gioacchino Rossiniego*, Ars nova, Poznań 1993, s. 71.

⁵⁶por. Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2015, s. 1379.

⁵⁷Sandelewski W., *Rossini*, PWM, Kraków 1980, s. 157.

kapitału i wyjazdu za granicę do Wiednia, gdzie obejmował stanowisko impresaria Teatru przy Bramie Karynckiej. Ze względu na dokonania i dobrą wieloletnią współpracę z Rossinim, zaproponował, aby ten pojechał z nim i zawarł nowy kontrakt.

Po wystawieniu *Zelmiry* w Neapolu, 6 marca 1822⁵⁸ w małym miasteczku pod Bolonią Rossini poślubił Izabelę Colbran, z którą był w związku od wielu lat, a która była miłością impresaria Barbaji. Śpiewaczka określana jest przez literaturę jako niski sopran a wysoki mezzosopran o niebywalej sprawności i ruchliwości głosowej. Według Stendhala była to jedna z najznamienitszych śpiewaczek w Europie w latach 1806-1815⁵⁹. *Prima donna* (z wł. pierwsza dama) opery San Carlo w Neapolu. Arnald Fraccaroli w powieści o Rossinim *Divino Maestro*, opisywał Colbran następująco: *Była bardzo piękna, o typowo hiszpańskiej urodzie: duże czarne oczy, zmysłowe usta, karnacja o lekko bursztynowym odcieniu. Wysoka, miała w sobie coś z matrony, gdyż była pełnych, lecz jędrnych kształtów, jak przystoi protagonistce opery poważnej, mimo jednak tej obfitości, jej ruchy były zręczne, pełne elegancji*⁶⁰.

Po ślubie Mistrz wraz z małżonką udali się do stolicy Austrii. Premiera *Zelmiry* w Wiedniu odbyła się 13 kwietnia 1822 roku. Twórca *Cyrulika* bezsprzecznie, po wystawieniu kilku swoich oper w naddunajskim mieście, stał się gwiazdą do tego stopnia, że wielki Beethoven widział w nim ogromne zagrożenie i czuł wobec niego zazdrość, nie szczędząc niemiłych słów na temat dzieł Mistrza opery *buffa*. Mimo niesamowitego, zagranicznego sukcesu, po kilku miesiącach państwo Rossini wrócili do Włoch.

Kolejnym wielkim, jak się okazało, dziełem stworzonym przez Rossiniego w zaledwie pięć tygodni była *Semiramida*. Opera *seria* stworzona na zamówienie weneckiego Teatru La Fenice miała premierę 3 lutego 1823 roku⁶¹. Libretto dostarczył kompozytorowi Gaetano Rossi, który napisał je na podstawie tragedii Woltera. Mimo że premiera dzieła nie była sukcesem, to *Semiramida* do chwili obecnej jest jedną ze sztandarowych kompozycji operowych kompozytora w teatrach operowych na całym świecie.

Można się domyślać, co mogło doprowadzić do niezbyt udanego początku wystawiania spektaklu. Cała opera trwała prawie trzy i pół godziny, w porównaniu

⁵⁸Fraccaroli A., *Divino Maestro – powieść o Rossinim*, PWM, Kraków 1977, s. 213.

⁵⁹Stendhal, *The life of Rossini*, translated by R. N. Coe, Alma Classics, Richmond (UK) 2019, s. 154.

⁶⁰Fraccaroli A., *Divino Maestro – powieść o Rossinim*, PWM, Kraków 1977, s. 210-211 (tłumaczenie własne).

⁶¹Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2015, s. 1380.

do innych dzieł kompozytora (nie licząc wspomnianej *Matilde di Shabran*). Po wprowadzeniu zmian, zyskała na popularności, w efekcie czego nie schodziła z afisza przez 28 dni⁶². Rossini użył w tej operze bogatych i złożonych orkiestracji oraz skomplikowanych partii wokalnych, co uczyniło ją jednym z jego najbardziej wyrafinowanych dzieł. Na uwagę zasługują piękne, dopracowane recytatywy oraz „perła” w postaci uwertury, grywanej często jako indywidualne dzieło w wielu salach filharmonicznych na świecie. *Semiramida* jest ostatnim dziełem operowym napisanym w ojczyźnie kompozytora.

Po sukcesie nowej opery *seria* Rossini wyjechał z żoną do Londynu, lecz zanim tam dotarł, po drodze zatrzymał się w ówczesnej stolicy muzycznej Europy – Paryżu. W Mieście Świąteł Mistrz był już bardzo popularny i ceniony. Teatry wystawiały jego opery, a sama postać Rossiniego wzbudzała wiele kontrowersji. Arystokraci pragnęli gościć wielkiego Twórcę *Cyrulika sewilskiego* w swoich salonach, a po wystawieniu *Semiramidy* Orkiestra Gwardii Narodowej zagrała pod mieszkaniem, gdzie przebywał Rossini. Łabędź z Pesaro otrzymał również honorowe miejsce w Akademii Sztuk Pięknych⁶³. Po dotarciu do Londynu, gdzie Rossini został przyjęty ze wszelkimi honorami, łącznie z zaproszeniem monarchy Jerzego IV do rezydencji w Brighton, Wielki Mistrz coraz częściej był zapraszany na przyjęcia, na których często grał i śpiewał. W książce *Rozmowy z Rossinim* autorstwa Ferdinanda Hillera sam Rossini mówi:(...) *w Anglii nie zarobiłem na swoich kompozycjach wystarczająco dużo, aby móc oszczędzać. A pieniądze, które zarabiałem w Londynie, zarabiałem raczej jako akompaniator niż kompozytor*⁶⁴.

Głównym celem przyjazdu do stolicy Anglii był angaż do King’s Theatre, gdzie Mistrz miał zadyrygować kilkoma ze swoich oper. Rossini miał napisać również nową operę, niestety jego impresario zbankrutował, a kompozytor nie dokończył dzieła. W połowie 1826 roku Państwo Rossini opuścili Anglię. Można rozważyć, z jakich powodów kompozytor, który odnosił sukcesy w swoim kraju, zdecydował się go opuścić. Istnieją przesłanki, by sądzić, że decyzja ta wynikała z dążenia do dalszego rozwoju osobistego oraz chęci konfrontacji z odmiennym środowiskiem odbiorców. W Londynie nie chciał zostać, pomimo bardzo ciepłego przyjęcia, z powodu trywialnej kultury muzycznej. Jak sam powiedział w wyżej wspomnianym już dziele Hillera –

⁶²por. Sandelewski W., *Rossini*, PWM, Kraków 1980, s. 172.

⁶³Poźniak W., *Cyrulik sewilski*, PWM, Kraków 1955, s. 42.

⁶⁴Hiller F., *Conversations with Rossini*, Pallas Athene, London 2018, s. 19 (tłumaczenie własne).

dobrzy, cenieni muzycy, nie byli szanowani i godziwie wynagradzani za pracę: *Na pierwszym wieczorze, na którym byłem, powiedziano, że będzie obecny Puzzi, słynny waltornista, i Dragonetti, jeszcze sławniejszy kontrabasista. Myślałem, że obaj będą grać solówki, ale nic takiego! Oni byli tam, żeby pomóc mi akompaniować*⁶⁵.

W lutym 1826 roku w ambasadzie francuskiej w Londynie Rossini podpisał kontrakt na napisanie nowej opery w Paryżu. Jednak zamiast tego 26 listopada 1824 roku⁶⁶ objął stanowisko Dyrektora Muzyki i Sceny Królewskiego Teatru Włoskiego w stolicy Francji.

Nową operę, stworzoną podczas kierowania Teatrem Włoskim, Rossini skomponował na koronację Karola X, która odbyła się w Remi. Stąd 19 czerwca 1825⁶⁷ roku premierę miała jednoaktowa opera-kantata *Il viaggio a Remis (Podróż do Remis)*. Kompozycja ta jest wyjątkowa, Rossini udowodnił, że jest w stanie stworzyć wybitne dzieło w niezwykle krótkim czasie. Opera zachwycała mimo niezbyt wdzięcznego libretta, muzycznie i harmonicznie była zbudowana w taki sposób, że dramaturgia muzyki była „historią samą w sobie”, a słowa grały tu „drugie skrzypce”. Jak wspomina Kamiński: *Muza Rossiniego unika smrodku realistycznej psychologii, woli od niej abstrakcję, swobodną grę kształtów geometrycznych. W „Podróży do Remis” uwolniła się wreszcie od balastu literatury i wywija koziołki pod cyrkowym sklepieniem, ku zachwytowi pokoleń*⁶⁸. Nowe dzieło zostało przyjęte z jednej strony z ogromnym zachwytem przez część paryskiej publiczności, z drugiej zaś strony opera spotkała się z krytyką, jeśli chodzi o akcję dramaturgiczną, toteż po trzecim spektaklu zdjął ją z afisza sam kompozytor.

Paryska publiczność z niecierpliwością wyczekiwała nowego spektaklu operowego. Rossini jednak nie palił się zbytnio do stworzenia czegoś, co byłoby dla niego łatwe. Nie chciał stworzyć nowej opery w starym, od lat znanym mu włoskim stylu, mimo że był *notabene* Dyrektorem Teatru Włoskiego. Mistrz postanowił zadać sobie nieco trudu, nauczyć się estetyki nowej publiczności, przyswoić język i zaskoczyć słuchaczy czymś podobnym do oper czasów Glucka czy Rameau. Łabędź z Pesaro postanowił znacznie odświeżyć operę, którą stworzył sześć lat temu, mianowicie *Mahometa II*.

⁶⁵Tamże, s.19 (tłumaczenie własne).

⁶⁶por. Sandelewski W., *Rossini*, PWM, Kraków 1980, s. 183.

⁶⁷Stendhal, *The life of Rossini*, translated by R. N. Coe, Alma Classics, Richmond (UK) 2019, s. 480.

⁶⁸Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2015, s. 1385.

Spektakl w 1820 roku, napisany dla Teatru San Carlo, nie został dobrze przyjęty w ojczyźnie. Rossini miał nadzieję, że po przeróbkach, dogłębnym przeanalizowaniu libretta, łącznie ze zmianą tytułu i imion postaci, rozszerzeniu całego dzieła o kolejny akt, opera wpisze się w gusta Paryżan i przekona ich do kompozycji, którą sam bardzo cenił. Premiera *Le Siège de Corinthe* (*Oblężenie Koryntu*) miała miejsce 9 października 1826 roku w Théâtre de l'Opéra⁶⁹. Wielki Mistrz nie mylił się, co do sensowności przeróbek starej wersji *Mahometa*. Paryska publiczność przyjęła operę z wielkim entuzjazmem, a zawarcie cech typowych dla opery francuskiej zostało silnie docenione. Trzeba dodać, że mimo iż opera napisana już w języku francuskim, zachowała rossiniowską, włoską śpiewność. Jak podaje Sandelewski, *Gazette de France* po premierze pisała tak: *Mamy do czynienia z prawdziwą rewolucją operową [...] „Krzyk francuski” został zlikwidowany raz na zawsze. Odtąd w Operze będzie się śpiewać tak, jak się śpiewa w Théâtre Italien. Niech żyje Rossini!*⁷⁰.

Po udanej przeróbce *Mahometa II* na *Oblężenie Koryntu*, kompozytor zdecydował się na przerobienie kolejnej ze swoich wcześniejszych oper. I tu trzeba nadmienić, że Rossini przerabiał swoje utwory nie dlatego, że naglił go czas, ale dlatego że (...) *chciałby tamte opery widzieć znów wystawione, a do tego trzeba, by odpowiadały jego dzisiejszym kryteriom. Znajduje przyjemność w tym przywracaniu życia utworom, które kocha* (...) ⁷¹. Wybór tym razem padł na *Mojżesza*, który po modyfikacjach otrzymał tytuł *Moïse et Pharaon* (*Mojżesz i Faraon*). Po dokonaniu wszelkich potrzebnych zmian strukturalnych i literackich Mistrz był na tyle zadowolony ze swojej pracy, że postanowił pochwalić się „nowym” dziełem matce. Niestety okazało się, że rodzicielka kompozytora, Anna Guidarini, jest w złym stanie zdrowia i mimo zapewnienia najlepszej opieki lekarskiej przez wynajętych przez Rossiniego profesorów – w niedługim czasie zmarła.

Po śmierci ukochanej matki Rossini załamał się, ponieważ było to jego pierwsze zetknięcie się z tak wielką tragedią i smutkiem. Zapragnął jednak, aby matka była z niego dumna, wierząc, że obserwuje go z góry, i z zapałem powrócił do pracy nad „nowym” *Mojżeszem*. 26 marca 1827 roku przy pełnym obłożeniu Opery Salle de Peletier odbyła się premiera nowego spektaklu, który absolutnie stał się triumfem dla Rossiniego. Powstała pełnoprawna *Grand Opéra*. Spektakl zachwycił paryską

⁶⁹Sandelewski W., *Rossini*, PWM, Kraków 1980, s. 187.

⁷⁰Tamże, s. 188.

⁷¹A. Francaroli A., *Divino Maestro – powieść o Rossinim*, PWM, Kraków 1977, s. 271.

publiczność, która wiwatowała po wybrzmieniu ostatnich nut. Wielki Mistrz nie mógł w pełni jednak cieszyć się ze swojego spektakularnego sukcesu. O premierowym spektaklu Balzac pisał tak: *Tajemnica tak wielkiej harmonii, odświeżającej umysł, jest – jak sądzę – właściwością niektórych tworców ludzkich, nadzwyczaj rzadkich: unosi nas ona na chwilę w nieskończoność, a tę nieskończoność odczuwamy i słyszymy we wspaniałości melodii, które nie znają granic, jak te, co rozbrzmiewają u stóp tronu Boga*⁷².

Po śmierci ukochanej matki, Rossini sprowadził do Paryża swego ojca. Od jakiegoś czasu w obsadach również nie widać było żony Rossiniego, która także podupadła na zdrowiu. Nie mogąc już śpiewać, a będąc w kwiecie wieku, załamała się i wpadła w nałóg hazardu. Więż między małżonkami stopniowo się osłabiała.

Kolejną operą, którą Rossini pragnął odnowić, była nie tak dawno wykonywana *Podróż do Remis*. Do pomocy przy przerabianiu dzieła Maestro poprosił uznanego wówczas francuskiego dramaturga Eugène Scribe'a. Na szkielecie opery-kantaty powstała *opéra comique* o tytule *Le comte Ory* (*Hrabia Ory*). Łabędź z Pesaro w tym dziele (...)połączył ledwie wyczuwalny posmak erotyzmu z elegancją i autoironiczną manierą francuskiej komedii, wymyślając nietypowy model opery ze śpiewanymi recytatywami (zamiast recytatywów mówionych, jak to było we francuskiej tradycji) i, co więcej, wykonywany na scenie operowej, zarezerwowanej dla opery seria, policzek w twarz tradycji, na który mógł sobie pozwolić tylko Rossini⁷³. Premiera nowej opery komicznej miała miejsce 20 sierpnia 1828 roku⁷⁴ i osiągnęła wielki sukces, do tego stopnia, że w trzy lata po premierze była grana około stu razy.

Rossini, mając już ugruntowaną pozycję i będąc poważanym w środowisku muzycznej stolicy Europy tamtych czasów, wiedział, że nie może sobie pozwolić na żadne fiasko. Decydując się na coś zupełnie nowego, musiał stworzyć dzieło idealne, o wielkim znaczeniu. Ostatnią operą, którą skomponował dojrzały już Mistrz, był *Wilhelm Tell*.

Spektakl operowy powstał na podstawie dramatu Schillera. Maestro napisał całą operę w zaledwie dziesięć miesięcy i był przekonany, że stworzył dzieło wyjątkowe. Pracował z wielkim zapałem i skrupulatnością. 3 sierpnia 1829 roku światło sceny ujrzał *Wilhelm Tell* – czteroaktowa opera seria. Mimo wielkich starań

⁷²Tamże, s. 276.

⁷³*I classici della musica, Corriere della Sera, 8 Gioacchino Rossini*, pod dyrekcją Paolo Mieli, Skira, Milano 2007, s. 78 (tłumaczenie własne).

⁷⁴Sandelewski W., *Rossini*, PWM, Kraków 1980, s. 201.

kompozytora, premiera nie odniosła tak wyczekiwanego sukcesu, na jaki miał nadzieję twórca. Wbrew temu, że publiczność nie przyjęła nowej kompozycji z entuzjazmem, (...) *muzycy uznali Wilhelma za arcydzieło*⁷⁵.

Ostatnia opera Rossiniego stała się arcydziełem z całą pewnością. Jak podaje Sandelewski, redaktor Fétis, wybitny belgijski muzykolog z *Revue Gazette Musicale* pisał, że według niego szeroka publiczność nie potrafiła zrozumieć nowatorstwa Rossiniego i ocenić doskonałości *Wilhelma Tella*. Według Fétisa była to najwybitniejsza kompozycja operowa gatunku włoskiego *seria* od czasów Monteverdiego. Jednak jedyną wadą, jaką posiadała ta opera był „brak nerwu dramatycznego” w librecie⁷⁶. Po dziesięciu dniach Maestro udał się do ojczyzny, aby odpocząć i nabrać dystansu po, w jego przekonaniu, poniesionej porażce.

Rok po premierze kompozytor zmuszony był wracać do Paryża, aby zadbać o swoje sprawy finansowe, ponieważ z powodu rewolucji obalony został Karol X, z którym Rossini miał podpisaną umowę na dożywotnią rentę oraz kontrakt na nowe opery. W 1831 roku u Rossiniego zauważalne stały się pierwsze oznaki załamania nerwowego. W chorobie pielęgnowała go śpiewaczka-amatorka Olympe Pélissier. Trzy lata później wrócił do Bolonii. W niedługim czasie Maestro pożegnał swojego przyjaciela Vincenzo Belliniego, któremu pomagał w karierze. W 1836 roku podpisał z żoną Izabelą dokumenty separacyjne. W tym czasie poznał małżeństwo Schumannów. Dwa lata później Izabela zmarła. Dziesięć miesięcy po tym wydarzeniu Rossini poślubił wspomnianą Olympe Pélissier.

W 1858 roku Łabędź z Pesaro poznał Richarda Wagnera. Osiedlając się we Francji, w willi, w Passy pod Paryżem, ustabilizował swoje życie. Zmarł dziesięć lat później – 13. listopada 1868 roku⁷⁷. *W 1887 z inicjatywy rządu włoskiego jego szczątki przewieziono do Florencji, gdzie spoczęły w bazylice Santa Croce*⁷⁸.

1.2. Genialny twórca opery komicznej

W poniższym podrozdziale pragnę wyjaśnić dlaczego, mimo iż Rossini w swoim dorobku operowym posiada w znacznej ilości *operę seria* jest uznawany i kojarzony w pierwszej kolejności z *operą buffa*. Chcę również pokrótce wyjaśnić i wyeksplikować

⁷⁵Franccaroli A., *Divino Maestro – powieść o Rossinim*, PWM, Kraków 1977, s. 283.

⁷⁶por. Sandelewski W., *Rossini*, PWM, Kraków 1980, s. 207.

⁷⁷Poźniak W., *Cyrulik sewilski*, PWM, Kraków 1955, s. 44.

⁷⁸Konieczna A., *Gioacchino Rossini*, <https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/rossini-gioacchino/> [data dostępu: 06.06.2024].

genezę samej *opery buffa* dla lepszego zrozumienia całokształtu twórczości i fenomenu Gioacchino Rossiniego.

Piero Weiss i Julian Budden w artykule pt. *Opera buffa*, w Encyklopedii Grove'a podają, że termin *opera buffa* został po raz pierwszy zastosowany w odniesieniu do gatunku opery komicznej, która zyskała popularność we Włoszech i za granicą w XVIII wieku. Sam zwrot *buffone* oznacza w dosłownym tłumaczeniu z języka włoskiego błazna, a *buffo* – zabawny. Początkowo nazwa pojawiała się tylko w znaczeniach librett i zastępowana była również terminami *dramma bernesco*, *dramma comico*, *divertimento giocoso* i *commedia per musica*⁷⁹. Wraz z rozwojem zarówno dramaturgicznym, jak i muzycznym *opery seria* oraz wzrostem jej złożoności(...) zaczęto pisać niewielkie żartobliwe sceny, *intermezzi*, które wplatano pomiędzy akty, jako momenty komediowego odprężenia. Często grano je przed opuszczoną kurtyną, wtedy gdy pracownicy techniczni zmieniali dekorację, która się za nią znajdowała⁸⁰. W niedługim czasie początkowo krótkie scenki, mające wypełnić antrakt, zyskiwały coraz pokaźniejsze rozmiary oraz popularność wśród zmęczonej zbytnią powagą słuchaczy *opery seria*.

Intermezzi miały jeszcze jedną bardzo ważną zaletę, w przeciwieństwie do *opery seria*, która opowiadała historie bogatych, arystokratycznych ludzi, te pierwsze poruszały tematy bardziej przyziemne. Bohaterami wczesnych *oper buffa* byli prości ludzie jak np. służący czy osoby mieszkające na wsi. Tematyka podejmowana w operach komicznych wzbudzała zainteresowanie warstw społecznych, których losy stanowiły główny wątek. Dystans do dzieł operowych, jaki miały niższe warstwy społeczeństwa, malał tym bardziej, iż w *intermezzi* używano często dialektu neapolitańskiego⁸¹. Charakterystycznym dla *intermezzo* było również nawiązanie do dawnej *commedia dell'arte* (rzymska pantomima, błazeńskie popisy średniowiecznych histrionów), czyli wprowadzenie postaci niemych, jak np. w *Cyruliku sewilskim* postać Ambrożego. Ludzie mniej zamożni i niemający szczęścia bycia urodzonymi w rodzinach szlacheckich poczęli czuć się bardziej ośmieleni do odwiedzenia teatrów operowych. Rossini wykorzystał w niej [operze *buffa*] typowo włoskie motywy – obok absurdów i komicznych twistów fabularnych, wprowadził także

⁷⁹por. Weiss P. and Budden J., *Opera buffa*, Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043721?rkey=KdHvO9&result=1> [08.07.2024].

⁸⁰Barber D. W., *Kiedy gruba dama śpiewa czyli historia opery wyłożona wreszcie jak należy*, Wydawnictwo Adamantan, Warszawa 2001, s.31.

⁸¹Kański J., *Przewodnik operowy*, PWM, Kraków 1964, s. 16.

*mnóstwo elementów farsowych oraz częstych nawiązań do współczesnych wydarzeń*⁸². Odpowiednim określeniem dla niezaprzeczalnego wkładu Rossiniego w popularyzację opery komicznej oraz umożliwienia dostępu do niej szerszemu gronu odbiorców jest cytata z książki *Przygoda z operą*: (...) „Cyrulik sewilski” Rossiniego powstał ponad pół wieku po śmierci Haendla, jednak jeśli go wystawia dziś, nikt nie wybiera się do teatru asystować przy dostojnej prezentacji szacownego dzieła mistrza; widzowie idą, żeby się wesoło zabawić, posłuchać znanych i lubianych melodii, napisanych absolutnie współczesnym, dostępnym dla wszystkich językiem. Dlatego więc można mówić o ówczesnym złotym wieku opery: była pisana dla wszystkich i właśnie taką do dzisiaj pozostała⁸³.

Pierwszym intermezzo była *La serva padrona* (Służąca panią) autorstwa G. B. Pergolesiego, która, jak przeczytać można w *Kronice Opery*, była pierwszą, wybitną *operą buffa*, wykraczającą znaczeniem poza swój czas⁸⁴. Jednak jeśli chodzi o w pełni wykształconą formę *opery buffa* pierwsze myśli i skojarzenia padają na Rossiniego. Fenomen Geniusza z Pesaro polegał na (...) przywróceniu operze włoskiej wartości artystycznej, (...) przyznanie absolutnego pierwszeństwa muzyce⁸⁵.

Dla podkreślenia aktualności tych słów pragnę przytoczyć fragment wypowiedzi Michała Bristigera: Zgodnie z powszechnym poglądem, jaki utrzymuje się bez mała od dwustu lat, w swym związku ze słowem silniejsza jest muzyka. Co więcej, słowo jest chyba przez nią „pochłaniane”⁸⁶. Twórca *Cyrulika sewilskiego* dostrzegał znużenie publiczności *operą seria*, której powaga stawała się w owym czasie nadmiernym obciążeniem. Jak pisze Henryk Swoleń: [Rossini] Zrywał ze schematyzmem recytatywów, nie dopuszczał do tyranii primadonn, aczkolwiek znając się jak mało kto na śpiewie, dawał w swych ariach wykonawcom ogromne pole do popisu⁸⁷.

Łabędź z Pesaro zawarł w swoich dziełach komicznych wszystkie elementy charakterystyczne dla gatunku, a do tego dodał zgodny z jego naturą osobistą humor i lekkość. Ciężar dramatyczny *opery seria* został zamieniony na zwiewność, komiczność i energetyczną subtelność *opery buffa*, której tak bardzo brakowało

⁸²Sikora H., *Gioacchino Rossini: kompozycje i opery*, <https://podles.pl/gioacchino-rossini-kompozycje-i-opery#gioacchino-rossini-mistrzem-w322oskiej-opery-komicznej> [dostęp: 9.07.2024 r.].

⁸³Łętowska E., Łętowski J., *Przygoda z operą*, Agenja Wydawnicza Interster, Warszawa 1991, s. 22.

⁸⁴red. Michalik M. B., *Kronika Opery*, Kronika, Warszawa 1993, s. 31.

⁸⁵Swolnień H., *Spotkanie z operą*, PZWS, Warszawa 1971, s. 122.

⁸⁶Bristiger M., *Związki muzyki ze słowem*, PWM, Warszawa 1986, s.12.

⁸⁷Tamże, s. 122.

słuchaczom tamtej epoki. Co najcenniejsze w muzyce Rossiniego, to sztuka uzyskania przez kompozytora wrażenia finezyjności, przystępności i błyskotliwego dowcipu w wymagającej fakturze muzycznej, stanowiącej wyzwanie zarówno dla wokalistów, jak i orkiestry.

Bazując na spisie dzieł operowych Gioacchino Rossiniego stworzonym przez Jarosława Mianowskiego⁸⁸, można zauważyć, że w całym dorobku operowym kompozytora, obejmującym 40 dzieł operowych, typowych *oper buffa* możemy wymienić zaledwie 16. Jednakże zwłaszcza ze względu na nie, Mistrz Opery Buffa zapisał się na stałe w historii muzyki jako naczelnny przedstawiciel i symbol tego gatunku.

Podsumowując ten podrozdział, pragnęłabym zacytować słowa Mistrza Beethovena: *Jak długo istnieć będzie opera, tak długo „Cyrulik sewilski” Rossiniego będzie wystawiany*⁸⁹.

⁸⁸red. Jabłoński M., Zakład Muzykologii Instytutu Historii Sztuki UAM w Poznaniu, red. *Twórczość Gioacchino Rossiniego*, Ars nova, Poznań 1993, s.70-72.

⁸⁹Rotondi G., *Arte Gioacchino Rossini, il Napoleone della musica*, <https://www.focus.it/cultura/arte/gioacchino-rossini-il-barbiere-di-siviglia> [dostęp: 9.07.2024 r.].

ROZDZIAŁ 2. PERCEPCJA WYBRANEJ TWÓRCZOŚCI WOKALNEJ GIOACCHINO ROSSINIEGO

2.1. Charakterystyka wokalna wybranych arii Rossiniego

Gdy myślimy o cechach, jakie są charakterystyczne dla muzyki wokalne Rossiniego, niezależnie od tego, jaki głos zajmuje się wykonywaniem danej arii, pierwszą myślą, jaka przychodzi do głowy, jest wyrażenie **koloratura**. Najłatwiej dostępną pozycją literatury dla każdej osoby chcącej zgłębić znaczenie tego pojęcia jest *Słowniczek muzyczny* Jerzego Habeli, w którym pojęcie koloratury jest opisane tak: **Koloratura** (wł. *coloratura*, dosł.: *zabarwienie*) – 1. W utworach wokalnych ozdabianie melodii za pomocą bogatych ornamentów, figuracji i wirtuozowskich pasaży⁹⁰.

Jeśli spojrzymy w literaturę bardziej wyspecjalizowaną w temacie muzyki wokalne Rossiniego pojęcie **koloratury** wyjaśnione będzie następująco: **Koloratura** to szybki pasaż, w którym kilka nut śpiewanych jest na tej samej sylabie. Stosowanie takich przejść jest starsze niż teatr muzyczny; już w XV wieku autorzy zauważyli, że słowik, w którym widziano wzór śpiewu, wykonuje tryle, rehoty i warczenia. Termin *koloratura* pochodzi od „colorare” (wł. kolorować), co nie odnosi się do chromatycznej jakości melodii ozdobionej takimi ozdobnikami, ale do faktu, że powtarza się w niej wiele „czarnych” nut. Takie fragmenty były dawniej nazywane również *gorga* lub *gorgia*, terminy, które dziś zostały zapomniane⁹¹.

Koloratury są nieodłącznym atrybutem wszelkich partii wokalnych Mistrza *bel canto*, stały się jego przymiotem sztandarowym. *Rossini, nie odchodząc w zasadzie od schematu opery buffa, wydzwignął ją bogactwem błyskotliwych pomysłów na wysoki poziom, tworząc jedną z podstaw dla włoskiej opery romantycznej XIX w. Był pierwszym, który precyzyjnie notował koloratury i stawiał w ten sposób granice samowoli śpiewaków*⁹². Nie wszyscy są zwolennikami ozdobników Rossiniego, jedni je kochają, inni zaś w nich nie gustują. Według mojej subiektywnej opinii koloratury Rossiniego są syntezą wszystkich składowych śpiewu *bel canto*, mam tu na myśli demonstracje walorów głosowych oraz dużych umiejętności technicznych, które nie „kłóć się” z przekazywaniem emocji zawartych w tekście i muzyce. Wiele osób

⁹⁰ Habela J., *Słowniczek muzyczny*, PWM, Kraków, 1972, s. 92.

⁹¹ Berne P., *Belcanto – prassi esecutiva dell'opera italiana da Rossini a Verdi*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2024, s. 155 (tłumaczenie własne).

⁹² red. Michalik M. B., *Kronika opery*, Kronika, Warszawa 1993, s. 71.

uważa rossiniowskie koloratury za przesadzone, nieadekwatne do sytuacji danej chwili w operze. Stendhal wspomina w swoich przekazach o wypowiedzi mediolańskiego korespondenta *Allgemeine Musikalische Zeitung* z 1820 roku, który określał styl Rossiniego jako tzw. „fałszywy system”⁹³. Autor *Cyrulika* jednak z premedytacją i rozmyślnym postępowaniem stworzył swój unikalny znak rozpoznawczy w postaci skomplikowanych, wirtuozowskich koloratur. Często właśnie dla tych szybkich przebiegów nutowych, pisanych w rozległej tessiturze, młodzi adepci sztuki wokalne wybierają arie Rossiniego dla pokazania swojego kunsztu wokalnego w pełnej krasie.

Przez lata studiowania uczestniczyłam w wielu konkursach wokalnych dla studentów i absolwentów wyższych uczelni muzycznych, i z całą pewnością mogę stwierdzić, że dzieła Gioacchino Rossiniego wciąż „święcą triumfy”. Często pojawiają się nie tylko jako wybór uczestnika w pierwszym czy drugim etapie konkursu, ale są ujmowane w regulaminowych spisach repertuarowych ostatnich etapów konkursowych zmagania, które są zazwyczaj wykonywane z orkiestrami. Wielu śpiewaków uwielbia arie rossiniowskie i odnajduje się w tym, jakże wymagającym, repertuarze. Spora część jednak nie znajduje przyjemności i upodobania w, często karkołomnych, ariach twórcy *Cyrulika*. Szybkie obiegniki, rozległe fioritury i duże odległości między dźwiękami w krótkim czasie nierzadko „budzą strach” u wykonawców. Nie każdy głos jest również stworzony, aby wykonywać tego typu muzykę, decydują o tym warunki głosowe, fizjonomiczne i fizyczne. Wyżej wspomniany autor *Słowniczka muzycznego* w dalszej części wyjaśnienia pojęcia **koloratura** pisze tak: 2. *wokalna technika wykonawcza koloraturowej melodii; koloraturowy – określenie głosu zdolnego do wykonywania koloratury, szczególnie sopranu*⁹⁴.

Trzeba przyznać, że to głos sopranowy jest najczęściej pojawiającym się typem głosu z gatunku koloraturowych, i jednocześnie najbardziej rozpoznawalnym w tym typie przez osoby będące laikami, jeśli chodzi o technikę wokalną i znajomość rodzajów głosów. Wielką sławę temu rodzajowi głosu przyniosła partia Królowej Nocy z opery *Czarodziejski flet* W. A. Mozarta, która do dzisiaj uchodzi na największe dzieło i szczyt wokalnych umiejętności głosu, jakim jest sopran koloraturowy. Niewiele osób niezaznajomionych ze śpiewem operowym wie, że istnieje więcej głosów

⁹³ por. red. Jabłoński M., Zakład Muzykologii Instytutu Historii Sztuki UAM w Poznaniu, *Twórczość Gioacchino Rossiniego*, Ars nova, Poznań 1993, s. 12.

⁹⁴ Tamże.

koloraturowych, niż tylko wspomniany sopran. W kategoryzacji głosów istnieje również mezzosopran koloraturowy. Więcej o zagadnieniu w poniższym podrozdziale.

2.2. Różnice w interpretacji muzycznej pomiędzy ariami wykonywanymi przez sopran, mezzosopran i kontralt

Na przełomie stuleci wykształciło się kilka systemów klasyfikacji rodzajów głosów. Według systemu klasyfikacji głosowej *Stimmfach* – sposobu podziału głosów, który pojawił się w połowie XIX wieku w Niemczech, a który w latach 50. XX wieku usystematyzował Rudolf Kloiber w pracy *Handbuch der Oper*⁹⁵ – istnieje podział w grupie głosów sopranowych, mezzosopranowych oraz altowych, w których wyróżniany jest również mezzosopran koloraturowy⁹⁶.

Jest to bardzo szczegółowa klasyfikacja głosów, która ma wiele zalet, jak i wad. Zaletą jest niewątpliwie idealne dopasowanie głosu do charakteru postaci, jak życzył sobie kompozytor tworzący daną partię. Niestety, z mojego punktu widzenia, klasyfikacja ta jest w pewnym stopniu niedoskonała, ponieważ uważam, że nie może być i nie ma śpiewaków uniwersalnych, a także jeden głos nie może estymować tylko do jednej czy dwóch partii. Dodatkowo, technika sztuki śpiewu jest „bezkresem nowych odkryć”. Głos zmienia się z wiekiem wraz z doskonaleniem techniki, dojrzałością psychiczną, emocjonalną jak i samą fizycznością ciała, w związku z czym nie można jednoznacznie na lata sklasyfikować głosu i wpisać w jedną rubrykę.

⁹⁵ por. Bogusławski M., *Projekt Transwersalny czyli okiem Bogusławskiego*, <https://marcinboguslawski.blogspot.com/2013/01/o-podziaach-gosow-operowych.html> [dostęp: 17.10.2024].

⁹⁶ Pasternak T., *Soprano drammatico d'agilità, tenor dramatyczny, kontralt czy basso profondo? Stimmfach, czyli jak określić rodzaj głosu*, <https://orfeo.com.pl/stimmfach-to-niemiecki-system-kategoryzacji-glosow/> [dostęp: 17.10.2024].

<u>sopran</u>	<u>mezzosopran</u>	<u>alt</u>
dramatyczny	dramatyczny	dramatyczny
liryczny	liryczny	niski (odpowiednik <i>basso profondo</i>)
koloraturowy	koloraturowy	
liryczno-koloraturowy		
dramatyczno-koloraturowy		
subretka		
spinto		

Tabela 1. Zestawienie rodzajów głosów kobiecych

Istnieje wiele naukowych podejść do tematu klasyfikacji głosów. Powyższą tabelę, ukazującą różnice w obszarze głosów, stworzyłam w oparciu o wiedzę powszechną, ale również w oparciu o wyżej wymienioną klasyfikację *Stimmefach*. Nie zawarłam w niej głosu kontraltowego z powodów, które wyjaśnię za chwilę.

Kontralt – najtrafniej ten głos opisała sama Ewa Podleś, największa polska gwiazda muzyki operowej dysponująca tym rodzajem głosu: *Chyba nikt dotychczas, tak jak Théophile Gautier, trafniej i krócej nie określił kontraltu jako głosu hermafrodyty – głosu mężczyzny i głosu kobiety w jednym. Jego rejestr niski, piersiowy, jest niemal głosem barytonowym, rejestr wysoki, głowowy, rejestrem sopranowym. (...) Efektem sumy tych dwu rejestrów jest naturalna trzyoktawowa skala. Kolejną niezwykle charakterystyczną cechą kontraltu, jest również naturalna predyspozycja do biegłości, która po odpowiednim, profesjonalnym treningu, staje się oszałamiającą koloraturą*⁹⁷.

Głos kontraltowy jest głosem wyjątkowym i najrzadziej spotykanym wśród kobiet. Czasami w literaturze nazwę kontralt stosuje się wymiennie z mezzosopranem koloraturowym, jednak uważam, że nie jest to poprawny zabieg, ze względu na zbyt duże różnice dzielące obydwie głosy. Kontralt posiada bardzo mocny, piersiowy rejestr o bardzo ciemnym zabarwieniu. Mezzosopran koloraturowy, który ma w swoim zakresie te same dźwięki w niskim rejestrze, nigdy nie zabrzmiał tak ciemno jak kontralt.

W XIX w., czyli czasach życia Rossiniego we Włoszech, nie starano się systematyzować głosów, dopasowywać do ściśle określonych ram. *Sopran, tenor i bas były jedynymi nazwami rodzajów głosów używanych w oznaczeniach większości*

⁹⁷Cormier Brigitte, Ewa Podleś – *Contralto assoluto*, Podleś E., *O kontralcie*, PWM, Kraków 2013, s. 286.

wcześniejszych oper. Nawet w końcówce XIX wieku, nazwa „sopran” była wciąż używana przez niektórych kompozytorów dla oznaczenia jakiegokolwiek głosu żeńskiego, włączając w to mezzosoprany. Przed erą orkiestry nowożytnej, w drugiej tercji XIX wieku, wszyscy śpiewacy byli szkoleni do śpiewania prawie wszystkiego⁹⁸. Stąd też mogą wynikać nieścisłości w oznaczeniach rodzaju głosu w wyciągach fortepianowych oper Rossiniego. Często w kilku różnych wyciągach tego samego dzieła można spotkać inne oznaczenia głosu wykonującego partię, np. w *Cyruliku sewilskim*, opublikowanym przez wydawnictwo Bearenreiter w roku 2010⁹⁹, Rozyna oznaczona jest jako kontralt. Podobnie oznaczona jest dziele wydany przez wydawnictwo Ricordi z 1944 roku¹⁰⁰. Natomiast już w zbiorze *Ricordi Opera Anthology Mezzo-soprano*¹⁰¹ (jak sama nazwa wskazuje) aria Rozyny ma być wykonywana przez mezzosopran, którym była Geltrude Righetti, z myślą o której Rossini napisał tę partię.

Obecnie partie Rozyny śpiewają również sopran liryczno-koloraturowe, jednak często wiąże się to z wieloma zmianami w zapisie nutowym i przenoszeniem oktawowym całych grup dźwięków czy zmianami ozdobników dla wygody głosów wyższych lub czasem nawet zmiany arii. Dla przykładu arię Rozyny z II aktu *Cyrulika sewilskiego* pt. *Contro un cor* sopranu zamieniały nierzadko na arię *Królowej Nocy* z *Czarodziejskiego fletu* Mozarta, arię *Di tanti palpiti* z *Tankred* Rossiniego, *Wariacje Procha*, *Il bacio* Arditiego, a Marcelina Sembrich-Kochańska wykonywała nawet *Życzenie Chopina*¹⁰².

Na tym przykładzie można zauważyć praktyki wykonawcze panujące od wieku XIX, które mimo upływu lat oraz starań usystematyzowania i sklasyfikowania przez muzykologów, trwają do dzisiejszego dnia.

Starając się dotrzeć i usystematyzować, na podstawie dostępnej mi literatury głosy prawykonawczyń poszczególnych partii z wybranych przeze mnie do badań oper Rossiniego, odszukałam i przejrzałam skany rękopisów wybranych przez mnie oper Rossiniego. W żadnym rękopisie nie ma spisu postaci, a tym bardziej wyszczególnionych rodzajów głosów, w przeciwieństwie do obecnych wyciągów operowych, w których zazwyczaj obsada wraz z rodzajami głosów prezentowana jest na początkowych stronach wydania. Przygotowując się do swoich badań, postanowiłam

⁹⁸Boldrey R., *Guide to Operatic Roles and Arias*, PST, Dallas 1994, s. 412 (tłum. z języka angielskiego własne).

⁹⁹Rossini G., *Il barbiere di Siviglia*, Baerenreiter, Kassel 2010.

¹⁰⁰Rossini G. *Il barbiere di Siviglia*, Ricordi, Milano 1944.

¹⁰¹Narici I. (edycja), *Ricordi Opera Anthology Mezzo-soprano*, Ricordi, Milano 2020.

¹⁰²Sandelewski W., *Rossini*, PWM, Kraków 1980, s. 97.

wybrać i bazować na wydaniach jednego wydawnictwa. Uznałam za najlepsze wydawnictwo firmę Ricordi, ze względu na to, że mieści się ona we Włoszech, zakładając, że powinna mieć najlepiej oraz najdokładniej usystematyzowane wydania.

Bazując na wydaniach Ricordiego, mogę wskazać, że poszczególne postacie z wybranych oper prezentują się głosowo w teorii w sposób następujący:

Italiana in Algieri – Isabella – mezzosoprano/contralto – w zależności od roku wydania;

Il barbiere di Siviglia – Rosina – contralto;

Otello – Desdemona –soprano;

La Cenerentola–Angelina – contralto/mezzosoprano – w zależności od roku wydania;

La donna del lago – Elena– soprano;

Maometto II – Anna – soprano;

Semiramide – Semiramide – brak oznaczenia.

Główne partie żeńskie wybranych przeze mnie oper Mistrza z Pesaro zostały pisane dla: Marietty Marcollini (*Włoszka w Algierze*), Geltrude Righetti (*Cyrulik sewilski*, *Kopciuszek*) oraz Izabeli Colbran (*Otello*, *Pani Jeziora*, *Mahomet II*, *Semiramida*). Chcąc dowiedzieć się, jakim rodzajem głosu dysponowały pierwsze wykonawczynie partii w operach Rossiniego, napotkałam wiele nieprecyzyjnych informacji. Przedstawię poniżej klasyfikację skal poszczególnych głosów według Manuela Garcíi, aby móc odnieść się do rozpiętości skal śpiewaczek oraz ambitusu w poszczególnych partiach.

1.4 CLASSIFICAZIONE DELLE VOCI SECONDO GARCÍA



Ilustracja 2. Klasyfikacja skal głosów według Manuela Patricio Rodrígueza Garcíi¹⁰³

¹⁰³Brazzoni, *Metodo di Canto Italiano dal Ricercar cantando a Rossini*, Ut Orpheus, Bologna 2011, s. 19.

Według klasyfikacji głosów Garcii zakresy sopranu, mezzosopranu i kontraltu przedstawione są następująco:

- sopranu b-c³
- mezzosopranu g-a²
- kontraltu d-fis²

Zgodnie z dostępną mi literaturą, poszczególni autorzy opisują głosy śpiewaczek następująco: Stendhal, który był naocznym świadkiem większości premierowych spektakli Rossiniego, opisuje Mariettę Marcollini jako mezzosopran¹⁰⁴, to samo pisze o niej Sandelewski¹⁰⁵, natomiast Kamiński w *Tysiąc i jednej operze* określa ją głosem altowym¹⁰⁶. W wyciągu operowym *Włoszki w Algierze* wydawnictwa Ricordi¹⁰⁷ partia *Izabeli* ma *tessiturę* od a do h² i jest określana jako głos kontraltowy. Sumując wszystkie stwierdzenia, możemy być pewni, że Marietta Marcollini była głosem średnim, a to z kolei można rozumieć, że posługiwała się mezzosopranem z rozszerzonym zakresem w rejestrze górnym.

Geltrude Righetti-Giorgi przez Sandelewskiego jest opisana jako mezzosopran¹⁰⁸, również według Kamińskiego w *Tysiącu i jednej operze*¹⁰⁹, określana jest tym samym mianem. U Stendhala natomiast nie można doszukać się jednoznacznego nazewnictwa, ponieważ używa on przez cały czas określenia *Signora Righetti*. Dopiero w przypisach pochodzących od edytora, można znaleźć zapis, że była określana jako najlepszy sopran swoich czasów¹¹⁰ (mogło być to spowodowane ówczesnym brakiem w systematyzacji rodzajów głosów). Wydawnictwa Bearenreiter¹¹¹ i Ricordi¹¹² wydające wyciągi fortepianowe do opery *Cyrulik sewilski* podają, że partia jest napisana na kontralt (zasięg partii Rozyny w zależności od wydawnictwa to g-c³). Podobnie jest z wyciągiem fortepianowym *Kopciuszek* wydawnictwa Ricordi¹¹³ (zasięg partii Angeliny to f-h²).

¹⁰⁴Stendhal, *The life of Rossini*, translated by R. N. Coe, Alma Classics, Richmond (UK) 2019, s. 542.

¹⁰⁵Sandelewski W., Rossini, PWM, Kraków 1980, s. 43.

¹⁰⁶Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2015, s.1350.

¹⁰⁷Rossini G., *L'Italiana in Algieri*, Ricordi, Milano 1981.

¹⁰⁸Sandelewski W., Rossini, PWM, Kraków 1980, s. 91.

¹⁰⁹Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2015, s.1357.

¹¹⁰Stendhal, *The life of Rossini*, translated by R. N. Coe, Alma Classics, Richmond (UK) 2019, s. 499.

¹¹¹Rossini G., *Il barbiere di Siviglia*, Baerenreiter, Kassel 2010.

¹¹²Rossini G., *Il barbiere di Siviglia*, Ricordi, Milano 1944.

¹¹³Rossini G., *La Cenerentola*, Ricordi, Milano 1961.

Można zatem przypuszczać, że Righetti-Giorgi była kontraltem lub mezzosopranem z bardzo dużymi możliwościami w górnym rejestrze, przez co mogła być ówczasie określana mianem sopranu. Patrząc jednak przez pryzmat dzisiejszych klasyfikacji głosów, uważam, że nazwanie jej sopranem byłoby błędne.

Isabella Colbran według większości podań jest określana jako sopran. U Stendhala nie można się doszukać jednoznacznego określenia, jakim głosem dysponowała Colbran (podobnie jak u Righetti-Giorgi) Stendhal wciąż określa ją *Signiorina Colbran*, dopiero w indeksie osób (stworzonym przez edytora) jest określona jako sopran koloraturowy¹¹⁴. Podobnie u Sandelewskiego, nie można znaleźć u niego określenia głosu, jakim dysponowała pierwsza żona Rossiniego. Kamiński pisze:(...) *były to głosy o rozległej skali (Colbran to wysoki mezzosopran lub niski sopran – jak kto woli)(...)*¹¹⁵.

W wyciągu fortepianowym wydawnictwa Ricordi do opery *Semiramida*¹¹⁶ widoczny jest brak określenia dla głosu wykonującego partię tytułową (zakres b-H²), natomiast w wyciągu *Otella*¹¹⁷ (zakres h-C³), partia Desdemony jest określana jako sopran. Partia Eleny z *Pani Jeziora* (zasięg arii *Tanti affetti.../Fra il padre...* to as-B²), jak i partia Anny z *Mahometa II* są określane partiami dla sopranu (zasięg arii *Giusto ciel* to Cis₁-Fis²), jednak arie, które analizuję, są wpisane przez wydawnictwo Ricordi do zbioru arii na mezzosopran¹¹⁸. Można zatem przyznać, że Pani Colbran mogła być sopranem z możliwościami w dolnym rejestrze bądź mezzosopranem koloraturowym.

¹¹⁴ Stendhal, *The life of Rossini*, translated by R. N. Coe, Alma Classics, Richmond (UK) 2019, s. 520.

¹¹⁵ Kamiński P., *Tysiąc I jedna opera*, PWM, Kraków 2015, s. 1356.

¹¹⁶ Rossini G., *Semiramida*, Ricordi, Milano 2015.

¹¹⁷ Rossini G., *Otello*, Ricordi, Milano 2008.

¹¹⁸ Narici I. (edycja), *Ricordi Opera Anthology Mezzo-soprano*, Ricordi, Milano 2020, s. 185-197, 206-208.

Data	Dzieło	Postać	Wykonawczynie	Głos
22 V 1813	<i>Włoszka w Algierze</i>	Izabela	Marietta Marcolini	Mezzosopran z mocnym rejestrem piersiowym
20 II 1816	<i>Cyrulik sewilski</i>	Rozyna	Geltrude Righetti	Mezzosopran z lekkością górnym rejestrze
4 XII 1816	<i>Otello</i>	Desdemona	Izabela Colbran	Wysoki mezzosopran, niski sopran
25 I 1817	<i>Kopciuszek</i>	Angelina	Geltrude Righetti	Mezzosopran z lekkością górnym rejestrze
24 IX 1819	<i>Pani Jeziora</i>	Elena	Izabela Colbran	wysoki mezzosopran, niski sopran
3 XII 1820	<i>Mahomet II</i>	Anna	Isabela Colbran	wysoki mezzosopran, niski sopran
3 II 1823	<i>Semiramida</i>	Semiramida	Isabela Colbran	wysoki mezzosopran, niski sopran

Tabela 2. Zestawienie pierwszych wykonawczyń ról pierwszoplanowych w wybranych operach G. Rossiniego

Analizując wszystkie wspomniane materiały źródłowe, stwierdzam, że każda z powyższych arii jest w zasięgu mezzosopranu koloraturowego o szerokiej skali i dużej ruchliwości, i tak też w *Ricordi Opera Antology Mezzosoprano* przedstawił wydawca. Pamiętając, że głosów kontraltowych jest mało, partie tego głosu może z powodzeniem śpiewać właśnie mezzosopran koloraturowy. Niskie dźwięki może nie będą miały takiego ciemnego zabarwienia, jaki miałyby w wykonaniu kontraltu, jednak wciąż będą wyśpiewane, tak jak zapisał autor dzieła.

Arię Izabeli *Cruda sorte* z *Włoszki w Algierze* zawsze śpiewa kontralt bądź mezzosopran. Jest to, patrząc przez pryzmat całej partii, najniższa tessituralnie rola, którą poddałam analizie w poniższej dysertacji. Największą różnicą w wykonawstwie tej arii między kontraltem a mezzosopranem jest zabarwienie głosu, a co za tym idzie

charakter postaci, ponieważ mezzosopran, jak i kontralt są w stanie wyśpiewać wszystkie zapisane przez kompozytora dźwięki, bez żadnych ingerencji w partyturę. Jedyne różnice w materiale muzycznym – ale też nieznaczne – mogą zachodzić w kadencjach oraz miejscach, które w praktyce wykonawczej „utarły się” przez lata, o czym wspomnę w kolejnych podrozdziałach.

Cyrulik sewilski to jedna z najczęściej wystawianych na świecie oper Gioacchino Rossiniego. Partia Rozyny, mimo że początkowo napisana dla wspomnianej już mezzosopranistki Geltrude Righetti na przestrzeni lat śpiewana była również przez kontraltę oraz sopranę. Bezsprzecznie jest to rola, w której odnaleźć można najwięcej zmian dotyczących w największej mierze materiału muzycznego.

Wspominałam już wcześniej o zamianie arii *Cara imagine* z II aktu na zupełnie inne utwory, ale zmianom również została poddana pierwsza aria, którą analizuję w tej pracy, a mianowicie *Una voce poco fa*. Wspomniana cavatina funkcjonuje w chwili obecnej w dwóch tonacjach E-dur oraz F-dur. W pierwszej tonacji śpiewają zawsze mezzosoprany i kontraltę, natomiast ta w tonacji F-dur została przeznaczona dla sopranów. Nasuwa się zatem pytanie, dlaczego w wykonawstwie tej partii są aż tak duże zmiany i dlaczego czasem śpiewana jest przez soprany, mimo że Mistrz Rossini chciał inaczej? Odpowiedź możemy znaleźć u Sandelewskiego, który pisze: *Ponieważ bardzo mało sopranów może dobrze wykonać tę partię, a wiele sopranów koloraturowych pragnie kreować rolę Rozyny, przeto rola ta z reguły bywa powierzana sopranowi. Pociąga to za sobą cały szereg „poprawek” w partii oryginalnej (...)*¹¹⁹.

Włodzimierz Poźniak w książce *Cyrulik sewilski* również zaznacza, że: *Obecnie (rok 1955) partię Rozyny, po dokonaniu niewielkich zmian, wykonuje sopran*¹²⁰. Dziś w większości najlepszych teatrów operowych świata powrócono do wykonywania partii Rozyny przez mezzosoprany. Dla przykładu:

- w Metropolitan Opera w Nowym Jorku w roku 2025 partię Rozyny śpiewają mezzosopranistki – Isabel Leonard oraz Aigul Akhmetshina¹²¹,
- w La Scali w Mediolanie w roku 2023 partię Rozyny śpiewały mezzosopranistki – Mara Gaudenzi i Chiara Tirota¹²²,

¹¹⁹Sandelewski W., *Rossini*, PWM, Kraków 1980, s. 97.

¹²⁰Poźniak W., *Cyrulik sewilski*, PWM, Kraków 1955, s. 48.

¹²¹Metropolitan Opera New York, <https://www.metopera.org/season/2024-25-season/il-barbiere-di-siviglia/> [dostęp 05.02.2025].

¹²²La Scala Milano, <https://www.teatroallascala.org/it/stagione/2022-2023/opera/il-barbiere-di-siviglia.html> [dostęp: 5.02.2025].

- w Wiener Staatsoper w roku 2025 również śpiewają mezzosopranistki – Patricia Nolz, Maria Kataeva¹²³,
- w Royal Opera House w Londynie w roku 2023 w postać Rozyny wcieliła się mezzosopranistka Aigul Akhmetshina¹²⁴.

Największymi różnicami w wykonywaniu partii Rozyny między sopranami a mezzosopranami i kontraltami są zmiany w zapisie koloratur. Często soprany bardzo rozbudowują zapisane przez Rossiniego koloratury, a czasem nawet zupełnie je zmieniają – nie chodzi o kadencje czy tradycje wykonawcze (o czym w kolejnych podrozdziałach), lecz całkowitą zmianę koloratur na: „skrojone na swoją miarę” – wprowadzanych dla własnej wygody i chęci wywarcia większego wrażenia na słuchaczach. W moim mniemaniu praktyka ta niestety jest niezgodna z filozofią i zamiarami twórczymi Mistrza Rossiniego, który rozpisывał koloratury dla uniknięcia zbytniego rozprężenia inwencji twórczej śpiewaków, jak miało to miejsce w okresie baroku. Jako potwierdzenie swojej tezy przytoczę kilka cytatów z pozycji literackich, które najtrafniej określają powyższy problem. W powieści o Rossinim *Divino Maestro* autorstwa Arnaldo Fraccaroli można przeczytać: – *A te trele! Te ozdobniki!*, – *Czy to prawda, że wszystkie napisał pan sam i że nawet ustalił pan poszczególne nuty kadencji wirtuozowskich?*, [na co odpowiada Rossini] – *Najprawdziwsza prawda. Nie pozwalam na kaprysy śpiewakom, którzy przeinaczają i fałszują swymi improwizacjami idee autora*¹²⁵. Idąc dalej w tym samym tytule, można przeczytać, jak Rossini zwrócił się do Marii Malibran, która nazbyt ozdobiła arię ze *Sroki złodziejki*: – *Słyszał mnie pan, Mistrzu?*, – *Tak, kochana. Pięknie, pięknie. Tylko powiedz mi, czyją to arię śpiewałaś?...(…) Jest pani ósmym cudem świata. Tylko jeśli chodzi o muzykę, chciałbym poznać autora tej kawatyny*¹²⁶. O podobnej sytuacji z Paryża można przeczytać w pozycji *Spotkanie z operą* autorstwa Henryka Swolkenia: – *Mistrzu! Odśpiewaniem tylko jednej z pańskiej arii zarobiłam tyle pieniędzy! (...)* – *To bardzo dobrze (...) będzie więc pani miała za co uczyć się śpiewu*¹²⁷. W pracy pt. *Twórczość Gioacchino Rossiniego* Michał Bristiger pisze: *Ornament przestaje być elementem dodanym do*

¹²³Wiener Staatsoper, <https://www.wiener-staatsoper.at/en/calendar/detail/il-barbiere-di-siviglia/2025-06-16/> [dostęp 05.02.2025].

¹²⁴Royal Ballet and Opera House London, <https://www.rbo.org.uk/about/cast-sheets/2022-23> [dostęp: 5.02.2025].

¹²⁵Fraccaroli A., *Divino Maestro – powieść o Rossinim*, PWM, Kraków 1977, s. 133-134.

¹²⁶Tamże, 363.

¹²⁷Swolkień H., *Spotkanie z operą*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1971, s. 124.

struktury zasadniczej, ornament staje się u niego (Rossiniego) tak gęsty, iż rozpuszcza to, co ma być zdobione. Poczucie swobody improwizacyjnej zostaje ograniczone, skoro koloratura jest dokładnie wypisana (choć przyzwala się na dalsze, improwizacyjne dodawanie ornamentów)¹²⁸. Jako doskonałe przykłady dwóch skrajnie różnych wykonń mogą posłużyć trzy nagrania: pierwsze dwa zarejestrowane w roku 1968 i trzecie zarejestrowane w 1984. Pierwsze nagranie przedstawia mezzosopranistkę Teresę Berganzę¹²⁹ wykonującą partię Rozyny na rejestrowanym spektaklu *Cyrulika sewilskiego* z Metropolitan Opera w Nowym Jorku, drugie nagranie telewizyjne dokonane z udziałem sopranistki koloraturowej Lucii Popp¹³⁰ oraz trzecie nagranie ze spektaklu *Cyrulika sewilskiego* z festiwalu Aix-En Provance w wykonaniu kontraltu – Ewy Podleś¹³¹. W nagraniu z Metropolitan Opera, Teresa Berganza śpiewa w tonacji E-dur dokładnie to, co napisał Rossini, tylko w kadencjach pozwala sobie na indywidualny popis wokalny. W drugim nagraniu sopranistka śpiewa w tonacji F-dur i oprócz kadencji oraz miejsc zwyczajowo zmienianych na przestrzeni lat, zmienia i dodaje tak wiele pasaży, że oryginalna linia melodyczna zdaje się zacierać. Nie można nie przyznać, że jest to bardzo efektowne wykonanie, które podoba się publiczności i budzi podziw, ale znając już przykłady pochodzące jeszcze z czasów życia *Łabędzia* z Pesaro, niestety nie można powiedzieć, że takiego wykonania życzyłby sobie autor. Nagranie Ewy Podleś jest według mnie idealnym przykładem na równowagę między zapisem kompozytora a własnym popisem oraz praktyką wykonawczą polegającą na zwyczajowej zmianie w miejscach, w których zwykło się to robić.

Jeśli chodzi o *Kopciuszkę* zazwyczaj całą partię wykonują mezzosoprany lub rzadziej kontralt i różnicą między tymi wykonaniami zazwyczaj jest barwa głosu. Jeśli chodzi o zmiany w materiale muzycznym między tymi głosami to nie są one wielkie i raczej zdarzają się tylko w arii, w miejscach, które są zwyczajowo poddawane zmianom. Zważywszy na atrakcyjność muzyczną zwłaszcza arii *Nacqui all'affanno.../Non più mesta* zdarzają się pojedyncze przypadki, iż w wersjach koncertowych można usłyszeć sopran. Nagrań takich dokonała chociażby Diva Maria

¹²⁸Bristiger M., red. Jabłoński M., *Twórczość Gioacchino Rossiniego*, Ars Nova, Poznań 1993, s. 13.

¹²⁹Rossini G., Berganza T., *Una voce poco fa*, <https://www.youtube.com/watch?v=TbxqnaMPg7U> [dostęp: 5.02.2025].

¹³⁰Rossini G., Popp L., *Una voce poco fa*, <https://www.youtube.com/watch?v=F65MLngYrOw> [dostęp: 5.02.2025].

¹³¹Rossini G., Podleś E., *Una voce poco fa*, <https://www.youtube.com/watch?v=PtDqAcvzaww> [dostęp: 5.02.2025].

Callas¹³². Callas zaśpiewała cały materiał muzyczny w taki sposób, jaki zapisał kompozytor. Aria ta jest tak „naszpikowana” szybkimi przebiegami w bardzo rozległej skali, że ciężko w zasadzie jest tam już o własną inwencję twórczą.

Kolejnymi partiami, które chciałabym opisać pod względem różnic w wykonawstwie sopranów lub mezzosopranów, są partie Desdemony z *Otella*, Eleny z *Pani Jeziora*, Semiramidy z opery o tym samym tytule oraz Anny z *Mahometa II*. Obecnie partie te są w większości śpiewane przez soprały, jednak jeśli chodzi o estradowe wykonywanie, często można w poszczególnych ariach usłyszeć niższe głosy. Jeśli śpiewa je mezzosopran to taki, który ma bardzo duże możliwości w górnym rejestrze i przede wszystkim taki, który jest w stanie przez dłuższy czas utrzymać wyższą niż standardowa mezzosopranową tessiturę. Wśród wykonawczyń powyższych partii można znaleźć takie śpiewaczki jak: Cecilia Bartoli, Frederica von Stade czy Joyce DiDonato. Nie znajdziemy wśród wykonawczyń żadnej kontralcistki. Jeśli mowa o różnicach między wykonaniami, gdy arie śpiewane są przez wyższy lub niższy głos – należy przede wszystkim zwrócić uwagę na kolor i ciężar głosu.

Jest jeszcze dodatkowa różnica – mimo że arie te są nasycone koloraturami, to gdy słyszymy w nich soprały, arie te nierzadko są opatrzone jeszcze większą ilością własnych ozdobników, czasami nawet kosztem zmian melodii głównej. Dla zobrazowania różnic w wykonaniu arii Desdemony pragnę przedstawić wykonanie sopranistki Olgi Peretyatko z roku 2015 z mediolańskiej La Scali¹³³ oraz wykonanie mezzosopranistki Cecilii Bartoli, które zostało zarejestrowane w Zürich Opernhaus, wydane przez wydawnictwo DECCA w 2014 roku oraz promowane przez Metropolitan Opera w Nowym Jorku¹³⁴. U Peretyatko występuje wiele dodanych fioritur w wysokim rejestrze. Czasem koloratury są tak rozległe, że nie słychać melodii zapisanej przez Rossiniego. Bartoli natomiast realizuje materiał muzyczny w taki sposób, w jaki zapisał kompozytor. Istnieją jedynie drobne zmiany np. w taktach 190. mamy powtarzającą się sekwencję z triolami, w których Bartoli każdą pierwszą wartość z triol zaczyna o tercję wyżej (oznaczone czerwono) od poprzedniej, tworząc z dźwiękiem zaczynającym frazę dominantę septymową (oznaczone pomarańczowo).

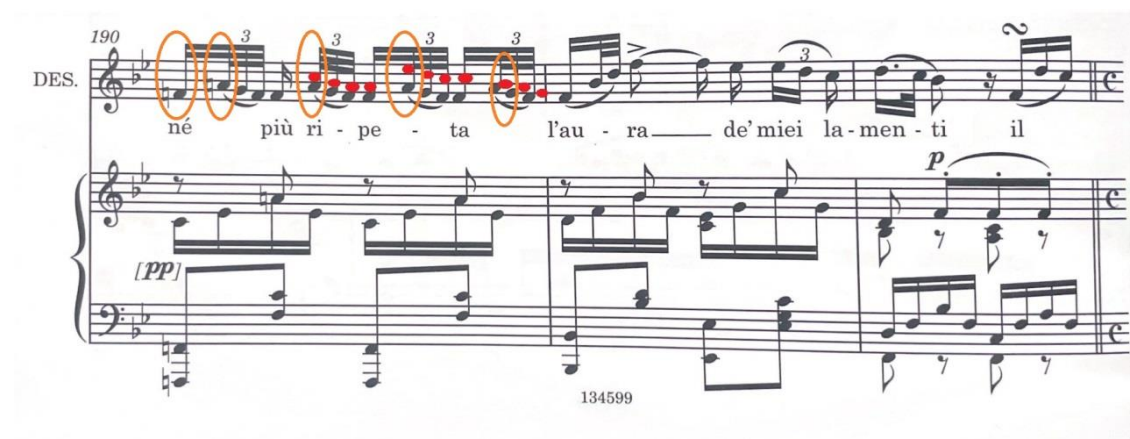
¹³²Rossini G., Callas M., *Nacqui all'affanno.../Non più mesta...*, <https://www.youtube.com/watch?v=xdzQKXEJDNU> [dostęp: 6.02.2025].

¹³³Rossini G., Peretyatko O., *Assisa a' piè d'un salice*, <https://www.youtube.com/watch?v=yuFCA8jG8rA> [dostęp: 10.02.2025].

¹³⁴Rossini G., Bartoli C., *Assisa a' piè d'un salice*, <https://www.youtube.com/watch?v=CJA5uqlonzy> [dostęp: 10.02.2025], (początek arii: 05:27).



Ilustracja 3. Fragment arii *Assisa a' piè d'un salice* opery *Otello* 1.¹³⁵



Ilustracja 4. Fragment arii *Assisa a' piè d'un salice* z opery *Otello* 2.

Jeśli chodzi o partię Eleny z opery *Pani Jeziora* ciężko jest stwierdzić, czy częściej śpiewana jest przez sopran czy mezzosopran, ponieważ jest to niesamowicie rzadko wystawiana opera. W roku 2015w partii Eleny w Metropolitan Opera w Nowym Jorku zadebiutowała mezzosopranistka Joyce DiDonato¹³⁶. Samą arię *Tanti affetti in tal momento* w wersji koncertowej śpiewają zarówno sopran, jak i mezzosoprany. Wśród mezzosopranów możemy usłyszeć wykonania Marilyn Horne, Cecilię Bartoli, Fredericę von Stade oraz wspomnianą już Joyce DiDonato, natomiast wśród sopranów wykonujących tę arię są Montserrat Caballé, Kiri Te Kanawa, Mirella Devia czy Katia Ricciarelli. Aria *Tanti affetti* jest napisana w tak rozległej skali, że w każdej wersji wykonania – sopranowej czy mezzosopranowej jest niesamowicie atrakcyjna i robiąca

¹³⁵Rossini G., *Otello*, Ricordi, Milano 2008, s. 332.

¹³⁶Rossini G., *La donna del lago*, Metropolitan Opera, New York, <https://ondemand.metopera.org/performance/detail/df3ca28d-828d-5ad7-872d-43bd4d843151> [dostęp: 20.02.2025].

wrażenie. W każdym wykonaniu zdarzają się zmiany w zdobnictwie oraz innym rozkładaniu sylab słów pod wpisane koloratury, co pociąga za sobą inne rozmieszczenie oddechów w poszczególnych frazach. Zmiany są spowodowane szeroką skalą i dość szybkim tempem, toteż każdy głos stara się ją dopasować do swoich możliwości, aby w ogóle móc zaśpiewać tę arię z odpowiednim wyrazem.

Wysłuchując się w wykonania wyżej wspomnianych śpiewaczek, zauważyłam różnicę w tempach wykonań między sopranami a mezzosopranami. Tempo arii zostało określone przez kompozytora na *maestoso* (z wł. majestatycznie, dostojnie), co oscyluje w granicach 80-104 uderzeń na minutę. W poszczególnych wykonaniach tempa są następujące:

Wykonania mezzosopranowe:

Cecilia Bartoli ~ 85 BPM¹³⁷

Joyce DiDonato ~78 BPM¹³⁸

Marilyn Horne ~74 BPM¹³⁹

Frederica von Stade ~ 82 BPM¹⁴⁰

Wykonania sopranowe:

Montserrat Caballé ~ 120! BPM¹⁴¹

Kiri Te Kanawa ~ 104 BPM¹⁴²

Mirella Devia ~ 96 BPM¹⁴³

Katia Ricciarelli ~ 105 BMP¹⁴⁴

¹³⁷Rossini G., Cecilia Bartoli, *Tanti affetti*, <https://www.youtube.com/watch?v=oYnZqRVmOCw> [dostęp: 21.02.2025].

¹³⁸Rossini G., Joyce DiDonato, *Tanti affetti*, <https://www.youtube.com/watch?v=pjSRQlhjd9I> [dostęp: 21.02.2025].

¹³⁹Rossini G., Marilyn Horne, *Tanti affetti*, <https://www.youtube.com/watch?v=nYMt6qdY67s> [dostęp: 21.02.2025].

¹⁴⁰Rossini G., Frederica von Stade, *Tanti affetti*, <https://www.youtube.com/watch?v=ryquLEXUrL8> [dostęp: 21.02.2025].

¹⁴¹Rossini G., Montserrat Caballé, *Tanti affetti*, https://www.youtube.com/watch?v=mxSOvMXi6_U&list=RDmxSOvMXi6_U&start_radio=1 [dostęp: 21.02.2025].

¹⁴²Rossini G., Kiri Te Kanawa, *Tanti affetti*, <https://www.youtube.com/watch?v=yvjDzSwpECA> [dostęp: 21.02.2025].

¹⁴³Rossini G., Mirella Devia, *Tanti affetti*, https://www.youtube.com/watch?v=haED_Nqt3mA [dostęp: 21.02.2025].

Powyższe wyniki potwierdzają teorie technik koloraturowych odpowiadających głosom sopranowemu i mezzosopranowemu, tj. *l'agilità legata e granita* (wł. zwinność łącząca i selektywna) w odniesieniu do głosów wysokich tak żeńskich, jak i męskich oraz *l'agilità martellata* (wł. zwinność młotkowa) w odniesieniu do głosów niższych: mezzosopranu, barytonu lub basu. Jak podaje Peter Berne w książce *Belcanto – prassi esecutiva dell'opera italiana da Rossini a Verdi*, gdzie również powołuje się na twierdzenia Manuela Garcii, technika *legata e granita* opisywana jest następująco: Słowo „granita” powinno wskazywać, że poszczególne nuty fragmentu powinny być same w sobie wyraźnie odrębne, jak ziarna umieszczone obok siebie, podczas gdy słowo „legato” wskazuje, że powinny być wyrównane bez pozostawiania między nimi przestrzeni, jak sznur pereł¹⁴⁵. Natomiast technika odpowiednia dla głosów niższych *martellata* jest opisywana tak: Technika młotkowa, jest jasno określony przez swoją nazwę. Technika koloraturowa młotkowa to nic innego jak „legata e granita” do których dołączona jest bardzo wyraźna artykulacja. Nuty następują po sobie bez żadnych przerw, jednak każda z nich otrzymuje mocny akcent, który nadaje jej większej wyrazistości¹⁴⁶. Fizycznie rzecz ujmując, sopran z natury śpiewają koloratury szybciej niż mezzosoprany, ponieważ ich głos jest lżejszy. Patrząc jednak na oznaczenie tempa Mistrza bel canto, można być w tym momencie pewnym, że partia ta jest napisana dla niższego głosu o dużej biegłości i szerokiej skali, który wykona koloratury tak samo dobrze jak sopran, jednak trochę wolniej. Dzięki wolniejszemu wyśpiewywaniu koloratur można mieć pewność, że wszystkie nuty zapisane przez Rossiniego zostaną wyśpiewane oraz że każda dotrze do ucha słuchacza.

Giusto ciel in tal periglio to aria z I aktu opery *Mahomet II*. Po arię tę sięgają, tak jak w poprzednim przypadku zarówno mezzosoprany jak i sopran. Spośród wszystkich wybranych przeze mnie arii, ta jest o największym ambitusie. Jednak trzeba zauważyć, że mimo stosunkowo niewielkiego ambitusu aria ta jako jedyna zaczyna się od dźwięku w oktawie dwukreślnej. Najniższym dźwiękiem jest tu tylko cis¹ a najwyższym zapisanym przez kompozytora fis². Ogół dźwięków arii wynosi 191, z czego 94 są w oktawie dwukreślnej, a 97 w oktawie razkreślnej. W oktawie dwukreślnej mamy często długie dźwięki idące w górę. Budując napięcie, znajdują się

¹⁴⁴Rossini G., Katia Ricciarelli, *Tanti affetti*, <https://www.youtube.com/watch?v=8D66V0PxFzU> [dostęp: 21.02.2025].

¹⁴⁵Berne P., *Belcanto – prassi esecutiva dell'opera italiana da Rossini a Verdi*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2024, s.157-158 (tłumaczenie własne).

¹⁴⁶Tamże, s.158 (tłumaczenie własne).

one na przestrzeni od dis^2 do fis^2 . Dźwięki te leżą w rejestrze przejściowym zarówno u mezzosopranów, jak i sopranów. Można powiedzieć, że jest to aria średnicowa, ale w nieco wyższej tessiturze. Zachowana jest w tempie *andante* oraz nie ma wielu fioritur. W zależności od wykonawczyni, można się dopatrzeć delikatnych różnic w wykonaniu zakończenia arii. Jednak i mezzosoprany, i sopran nie pozwalają sobie na zbyt wielkie inwencje zdobnicze we własnym zakresie. Również, jeśli chodzi o zmiany podłożenia tekstu słownego pod tekst muzyczny, często zmiany te są identyczne u obydwu rodzajów głosu.

Ostatnią omawianą przeze mnie pod względem różnic w wykonawstwie jest aria *Bel raggio lusinghier* z opery *Semiramida*. Wspaniała, trudna kondycyjnie aria, wymagająca długiego oddechu i kontroli nad frazowaniem. Jedna z najpopularniejszych żeńskich arii Mistrza Rossiniego. Ową arię śpiewały najślawniejsze kobiece głosy poczynając od Marii Callas, Marilyn Horne, Cecylii Bartoli, Teresy Berganzy, Joan Sutherland czy Dianę Damrau i wiele innych. Jest to niewątpliwie aria mistrzowska. Jeśli chodzi o całą partię Semiramidy, jest ona zazwyczaj powierzana sopranowi. *Semiramida* jest ostatnią operą Mistrza z Pesaro stworzoną dla teatru La Fenice w Wenecji, i zarazem dla ostatniego włoskiego teatru, dla którego pisał. Jest jedną z najpopularniejszych oper Rossiniego, jednak graną stosunkowo rzadko ze względu na trudności w doborze obsady śpiewaków zdolnych wyśpiewać bardzo ambitną muzykę napisaną przez twórcę *Cyrulika*. Po raz ostatni w Metropolitan Opera w Nowym Jorku *Semiramida* była wystawiana w sezonie 2017/2018, gdzie tytułową postać wykonywała sopranistka Angela Meade¹⁴⁷. Jeśli chodzi o mediolańską La Scalę to niestety *Semiramida* była tam na afiszu po raz ostatni w roku 1962 roku, gdzie główną partię śpiewała światowej sławy sopranistka Joan Sutherland¹⁴⁸. Mimo że cała partia jest utrzymana w tessiturze raczej sopranowej to w 2017 roku w Royal Opera House podjęła się jej wykonania wybitna mezzosopranistka koloraturowa obecnych czasów, znana z wielu wykonanych partii Rossiniego – Joyce DiDonato¹⁴⁹. Jeśli jednak mówimy o samej arii *Bel raggio lusinghier*, to z powodzeniem w wersjach koncertowych śpiewa ją wiele mezzosopranów. Po przesłuchaniu wielu nagrań, mogę

¹⁴⁷Rossini G., *Semiramide*, Metropolitan Opera, <https://ondemand.metopera.org/performance/detail/3e89f0f1-eec9-5d82-a0cb-62018ae456b4> [dostęp: 24.02.2025].

¹⁴⁸Rossini G., *Semiramide*, La Scala, <https://www.youtube.com/watch?v=HoVw45FcsBA> [dostęp: 24.02.2025].

¹⁴⁹DiDonato J., *Semiramide*, <https://joycedidonato.com/press/joyce-didonato-fiery-and-sensuous-as-semiramide-at-the-royal-opera-house/> [dostęp: 24.02.2025].

powiedzieć, że bardzo rzadko jest wykonywana dokładnie tak, jak napisał autor *Cyrulika*. Mimo ogromnej liczby trudności zawartej w tej arii, zazwyczaj wykonawczynie, abstrahując od głosu jakim dysponują, jeszcze bardziej „ozdabiają” ten utwór. Ciężko jest przytoczyć dokładne fragmenty w jakich zmiany są dokonywane, ponieważ w każdym wykonaniu aria brzmi zupełnie inaczej. Każda śpiewaczka, niezależnie od głosu jakim dysponuje, zmienia fioritury według własnych upodobań.

Według muzykologów¹⁵⁰ *Semiramida* ma wiele elementów z opery barokowej, jak na przykład: rozbudowaną rolę primadonny – Semiramidy, postać Arsace graną przez kobietę (mezzosopran) jako nawiązanie do barokowych kastratów, małą ilość zbiorowych scen na rzecz duetów i arii oraz umiejscowienie akcji scenicznej w czasie okółostarożytnym. Jeśli więc wspomniana opera posiada tak wiele z opery barokowej, to patrząc na strukturę arii *Bel raggio lusinghier* i na jej praktykę wykonawczą, polegającą na dodatkowym zdobieniu, szczególnie przy powrocie słów *Dolce pensiero* (takt 77.) – czyli *cabaletcie*, można zauważyć pewne podobieństwa do czegoś na kształt arii *da capo*. Według praw (o których powiem w kolejnym podrozdziale) można zdobić takty 77-93, ponieważ one są całkowitym powtórzeniem materiału z taktów 48-64, niestety wiele śpiewaczek zamiast rzeczywiście poprzestać tylko na wprowadzaniu wariacji powtarzanego motywu idzie dalej, śpiewając zmieniony materiał muzyczny do samego końca utworu. Mimo że Rossini specjalnie zapisywał koloratury (o czym pisałam wcześniej), w tym przypadku często praktyka wykonawcza i niesubordynacja śpiewaczek bywa silniejsza. Jedno z nielicznych wykonień, w którym wszystkie dźwięki są wykonane zgodnie z zapisem kompozytora, i w którym śpiewaczka nawet nie dodaje własnych kadencji, mimo że praktyka na to pozwala, jest nagranie Teresy Berganzy z 1959 roku¹⁵¹. Arię tę, podobnie jak *Tanti affetti...* z *Pani jeziora*, śpiewają zawsze wyższe mezzosoprany lub soprany koloraturowe. Prócz różnicy w ciężarze głosu, nie ma większych zmiennych między wykonaniem sopranu i mezzosopranu. Wszystkie głosy wyśpiewują nuty zapisane przez Rossiniego, dokonując wariacji we wspomnianych wyżej taktach w charakterze i możliwościach swojego głosu.

¹⁵⁰ Opera World Press, <https://poprostoopera.wordpress.com/2019/03/10/ostatnie-dzielo-baroku-semiramida-cz-2/> [dostęp: 27.02.2025].

¹⁵¹ Rossini G., *Belraggiolusinghier*, Berganza T., https://www.youtube.com/watch?v=s9_7a4smdQE [dostęp: 25.02.2025].

2.2.1. Praktyka wykonawcza

Ornamentacja w czasach Rossiniego zaczęła odchodzić od zwyczajów improwizacyjnych epoki baroku. Kompozytorzy zaczęli wpisywać wszelkie zdobnictwa melodii w partyturę, aby ograniczyć możliwości improwizacyjne śpiewaków, jak miało to miejsce za czasów kastratów. Jednak mimo zawierania w partyturze koloratur, w epoce *bel canto* panował wciąż zwyczaj modyfikowania melodii przez wykonawców. Aby jednak znaleźć konsensus między wolą kompozytora a mocno zakorzenionymi nawykami wokalistów, zostały wprowadzone miejsca w utworze, w których dozwolone jest wprowadzenie urozmaiceń przez indywidualnego śpiewaka. Miejscami takimi, jak punktuje Peter Berne,¹⁵² były:

- repetycje/powtórki,
- konkluzje zdań muzycznych,
- kadencje,
- ostatnie takty w arii zdobione wariacjami formuł rytmicznych lub wprowadzenie wysokiej nuty.

Początkowo zaczęłam zastanawiać się, czy repetycje u Rossiniego muszą być oznaczone formalnie znakiem , aby były uznane za repetycję i mogły być zdobione zgodnie z zasadami. Przeglądając jednak materiał nutowy, stwierdzam, że żaden z utworów, nad którym się pochylałam w dysertacji, nie posiada formalnie ani jednego znaku repetycji. Tak więc, sądząc po ilości dokonywanych zmian przez śpiewaczki, po wysłuchaniu ogromnej liczby wykonania, mogę śmiało stwierdzić, że wystarczy powtórzenie danego motywu muzycznego, aby móc go zdobić. Jeśli mowa generalnie o zmianach w repetycji w tym czasie, to były one możliwe po ówczesnym rozpoznaniu, czy kompozytor sam już takowych nie dopisał lub nie dostarczył osobiście śpiewakowi. Teraz często można spotkać w edycjach wyciągów fortepianowych, wpisane ponad systemem *ossie*, opisujące jak można jeszcze dany fragment zmienić według kompozytora.

Każdy kompozytor miał nieco inne podejście do kształtującego się systemu. Schubert wyrażał bardzo radykalne zdanie na temat dodanych ozdobników przez śpiewaka, twierdził, że *jeśli melodia jest już napisana przez kompozytora*

¹⁵²por. Berne P., *Belcanto – prassi esecutiva dell'opera italiana da Rossini a Verdi*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2024, s. 165 (tłumaczenie własne).

z ozdobnikami, śpiewak musi powstrzymać się od jakichkolwiek dodatków¹⁵³. Było to jednak podyktowane innym sposobem myślenia różniącym Włochy i Niemcy, ponieważ we Włoszech głos śpiewaczy w muzyce stał na bardzo silnej pozycji od wielu lat, a w Niemczech stawiano raczej na muzykę czysto instrumentalną. Jak dalej można znaleźć u Petera Berne: Rossini był jeszcze nieco przywiązany do zwyczajów tradycji barokowej, toteż prawie zawsze pozwalał śpiewakom na urozmaicenie powtórek¹⁵⁴. Zazwyczaj powroty motywu znajdowały się w *cabeletcie* czyli drugiej części arii, charakteryzującej się szybszym tempem w stosunku do poprzedzającej ją części o nazwie *cantilena* lub *cantabile*. Idąc dalej za Bernem, możliwe było również dodawanie drobnych urozmaiceń do istniejącej już melodii w postaci *appoggiatur*, *acciacciaturo*, *grupetta*, *mordentu* oraz *tryla*¹⁵⁵. Dozwolone było również zmienianie słów lub ich eliminacja albo też inne podkładanie sylab do tekstu muzycznego, jeśli miałyby to ułatwić pracę śpiewakowi. Zmian takich można było dokonywać tylko w ariach lub rzadziej w duetach, ale po wcześniejszym uzgodnieniu z osobą partnerującą. W ansamblach lub innych scenach zespołowych zabiegi tego typu były niedozwolone.

Przechodząc do praktyki wykonawczej, jaką można zaobserwować na przestrzeni lat, bezsprzecznie można stwierdzić, że często śpiewacy pozwalają sobie na więcej, jeśli chodzi o zdobnictwo, niż to na co pozwalał sam Rossini, mimo że był dość w tym temacie liberalny. Problemu nieprzestrzegania zasad można upatrywać również w tym, że nie każdy śpiewak ma wolę i czas potrzebny na doedukowanie się w danej, dość wąskiej dziedzinie – tu akurat znajomości zasad zdobnictwa w muzyce wokalne Rossiniego. Podobnie jest z wykonywaniem muzyki baroku – są wokaliści, którzy zapoznając się z zasadami i tabelami skonstruowanymi do prawowitego wykonywania muzyki wokalne tego czasu, stają się w niej specjalistami.

Kolejnym problemem, przez który śpiewacy nadużywają prawa ornamentowania linii melodycznej, jest chęć wywarcia podziwu i dostarczenia rozrywki słuchaczom/widowni. Przez lata głos ludzki, jako instrument, budził najczęściej emocji u słuchacza. Apogeum zachwyty nad możliwościami ludzkiego głosu był barok, wspomniani już kastraci oraz wielość koloratur. Często im więcej karkołomnych fraz muzycznych tym większy aplauz.

¹⁵³Tamże, s. 189 (tłumaczenie własne).

¹⁵⁴Tamże, s. 189 (tłumaczenie własne).

¹⁵⁵Tamże, s. 165 (tłumaczenie własne).

Z powodu utartych przez lata zmian wprowadzanych przez śpiewaków w poszczególnych częściach danych arii wytworzyła się **praktyka wykonawcza**. Innymi słowy – miejsca w utworze, które nie powinny być zmieniane, przez ilość wykonań, w których dany fragment był zmieniony, adaptują się do postępujących czasów, tworząc zmianę wpisującą się na stałe.

Przykładem zmian (jednym z wielu) w powtórzeniach u Rossiniego jest fragment z arii *Una voce poco fa*.



Ilustracja 5. Rękopis arii Rozyny – *Una voce poco fa* z I aktu opery *Cyulik sewilski*

W oryginalnym rękopisie Rossiniego z 1816 roku są cztery takty, w których czterokrotnie powtarza się sześć trzydziestodwójek na dźwiękach fis¹ oraz ćwierćnuta cis². W związku z tym, że motyw powtarza się dwukrotnie, Rossini dopuszczał urozmaicenie go przez śpiewaka. W chwili obecnej w praktyce wykonawczej przez lata utarł się inny schemat, mianowicie dwa pierwsze takty śpiewane są według zapisu Rossiniego, a dwa kolejne śpiewane według praktyki wykonawczej. Fragmenty, które wpisałam i oznaczyłam kolorem czerwonym, pokazują, jak w obecnej chwili najczęściej wykonywane są takty 32 i 33.



Ilustracja 6. Fragment arii Rozyny – *Una voce poco fa* z opery *Cyrulik sewilski* 1.

2.2.2. Kadencja – popis wokálního kunsztu przez pryzmat rodzaju głosu

Kadencja to moment w utworze, w którym śpiewak może pochwalić się wszystkimi swoimi umiejętnościami. Jest to czas na własną inwencję, na którą pozwala kompozytor. Jak pisze Brazzoni: *Kadencja musi szanować charakter arii, nie może przekraczać granic, które mogą nudzić, musi być doskonale intonowana, tak aby dobrze słyszeć było ostatnią sylabę słowa, nie pozostawiając jej ociężałą lub martwą. Kadencja musi być przygotowana messa di voce; musi być epilogiem arii, a więc zawierać jej najważniejsze fragmenty; należy ją zaśpiewać na jednym oddechu i zakończyć trylem*¹⁵⁶. Aby zobrazować, jak może wyglądać jedna kadencja wykonana przez sopran, mezzosopran oraz kontraltę, załączam grafiki pokazujące wykonania wybranych kadencji przez poszczególne śpiewaczki, w wybranych ariach. Aby porównać kadencje sopranów i mezzosopranów wybrałam kadencję z arii *Tanti affetti*, pochodzącą z taktów 28-29. Grafiki przedstawiają tylko wysokości i ilość dźwięków wraz z tekstem i oddechami. Natomiast, ze względu na to, iż kadencje

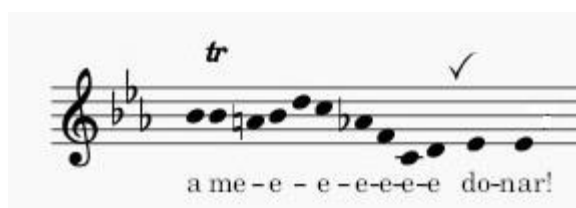
¹⁵⁶Brazzoni, *Metodo di Canto Italiano dal Ricercar cantando a Rossini*, Ut Orpheus, Bologna 2011, s. 141 (tłumaczenie własne).

bywają wykonywane *ad libitum*, zdecydowałam nie nadawać im wartości rytmicznych, ponadto – nie liczę dźwięków tryli oraz obiegników.



Ilustracja 7. Fragment arii *Tanti affetti* z opery *Pani jeziora*

Powyżej wersja podstawowa, skomponowana przez Rossiniego.



Ilustracja 8. Fragment arii *Tanti affetti* z opery *Pani jeziora* 1.

Kadencja w wykonaniu Cecilii Bartoli (mezzosopran)¹⁵⁷.



Ilustracja 9. Fragment arii *Tanti affetti* z opery *Pani jeziora* 2.

Kadencja w wykonaniu Joyce DiDonato (mezzosopran)¹⁵⁸.



Ilustracja 10. Francja arii *Tanti affetti* z opery *Pani jeziora* 3.

Kadencja w wykonaniu Mirelli Devii (sopran)¹⁵⁹.

¹⁵⁷Rossini G., Cecilia Bartoli, *Tanti affetti*, <https://www.youtube.com/watch?v=oYnZqRVmOCw> [dostęp: 04.03.2025].

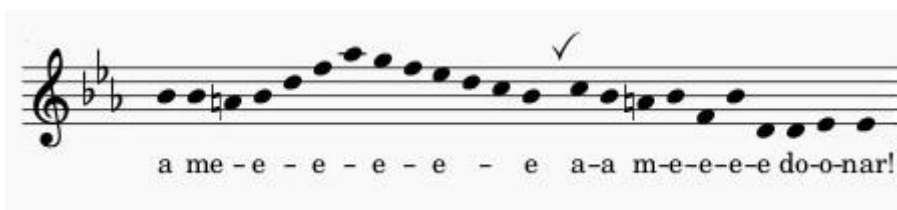
¹⁵⁸Rossini G., Joyce DiDonato, *Tanti affetti*, <https://www.youtube.com/watch?v=pjSRQlhjd9I> [dostęp: 04.03.2025].

¹⁵⁹Rossini G., Mirella Devia, *Tanti affetti*, https://www.youtube.com/watch?v=haED_Nqt3mA [dostęp: 04.03.2025].



Ilustracja 11. Fragment arii *Tanti affetti* z opery *Pani jeziora* 4.

Kadencja w wykonaniu Montserrat Caballé (sopran)¹⁶⁰.



Ilustracja 12. Fragment arii *Tanti affetti* z opery *Pani jeziora* 5.

Wersja mojej kadencji z arii *Tanti affetti*.

Cecilia Bartoli – 12 dźwięków

Joyce DiDonato – 35 dźwięków

Mirella Devia – 22 dźwięków

Montserrat Caballé – 30 dźwięków

Moja kadencja – 23 dźwięków

Jak widać na powyższych grafikach, każdy głos wykonuje kadencję na miarę swoich możliwości i własnej inwencji. Można zauważyć, że sopran w górnych nutach mają naturalną łatwość – na przykładzie Mirelli Devii, która po wykonaniu tryla zaśpiewała c³. Głosy wysokie mają również łatwość w wykonywaniu szybkich przebiegów ze względu na inny typ techniki śpiewania koloratur co można zauważyć u Monserat Caballé, która zaśpiewała cały przebieg kadencyjny na jednym oddechu. Mezzosoprany również mogą zachwycać wysokimi dźwiękami w szybkim przebiegu, lecz wysłuchując

¹⁶⁰ Rossini G., Montserrat Caballé, Tanti affetti, https://www.youtube.com/watch?v=mxSOvMXi6_U&list=RDmxSOvMXi6_U&start_radio=1 [dostęp: 4.03.2025].

wielu wykonń, zauważam, że rzadko wznoszą się ponad a² oraz są nieco wolniejsze w wykonywaniu fioritur.

Przeanalizuję także, jak wyglądają kadencje, gdy zestawimy wykonania mezzosopranów i kontraltów. Do zobrazowania ewentualnych różnic posłuży mi kadencja z taktów 25-26 z arii Izabeli *Cruda sorte!*.



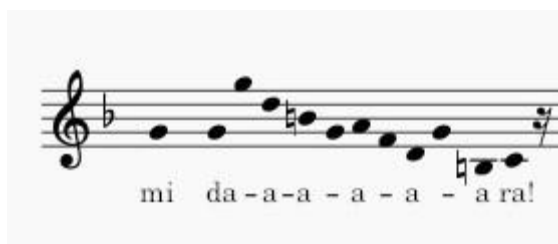
Ilustracja 13. Fragment arii *Cruda sorte!* z opery *Włoszka w Algierze*

Tak wygląda kadencja oryginalna zapisana przez kompozytora.



Ilustracja 14. Fragment arii *Cruda sorte!* Z opery *Włoszka w Algierze* 1.

Kadencja zaproponowana przez Ewę Podleś (kontralt)¹⁶¹.



Ilustracja 15. Fragment arii *Cruda sorte!* Z opery *Włoszka w Algierze* 2.

Kadencja wykonywana przez Nicole Lemieux (kontralt)¹⁶².

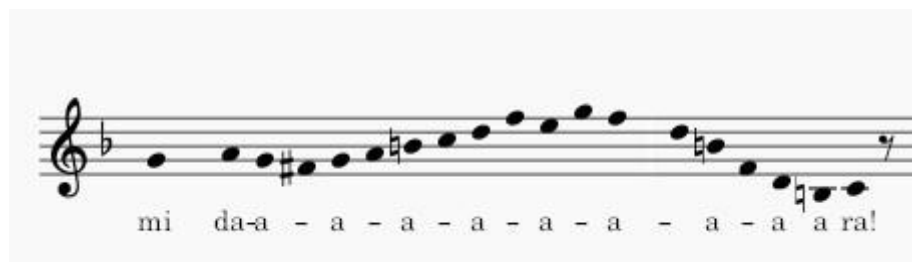
¹⁶¹Rossini G., Ewa Podleś, *Cruda sorte*, https://www.youtube.com/watch?v=EjQb_BFKZIo [dostęp: 5.03.2025].

¹⁶²Rossini G., Nicole Lemieux, *Cruda sorte*, <https://www.youtube.com/watch?v=rihArMnlpIY> [dostęp: 5.03.2025].



Ilustracja 16. Fragment arii *Cruda sorte!* Z opery *Włoszka w Algierze* 3.

Kadencja Cecilii Bartoli (mezzosopran)¹⁶³.



Ilustracja 17. Fragment arii *Cruda sorte!* z opery *Włoszka w Algierze* 4.

Kadencja zaproponowana przez Teresę Berganzę (mezzosopran)¹⁶⁴.



Ilustracja 18. Fragment arii *Cruda sorte!* z opery *Włoszka w Algierze* 5.

Kadencja w mojej interpretacji.

Ewa Podleś – 3 dźwięki

Nicole Lemieux – 12 dźwięków

Cecilia Bartoli – 19 dźwięków

Teresa Berganza – 19 dźwięków

Moja kadencja – 22 dźwięki

¹⁶³Rossini G., Cecilia Bartoli, *Cruda sorte*, <https://www.youtube.com/watch?v=sNP9MVutmQ0> [dostęp: 05.03.2025].

¹⁶⁴Rossini G., Teresa Berganza, *Cruda sorte*, https://www.youtube.com/watch?v=ROE_qZyM6vE [dostęp: 05.03.2025].

Z powyższego zestawienia graficznego kadencji taktów 25-26 w arii *Cruda sorte!* można wywnioskować, że kontraltów ze względu na większy ciężar i gęstość głosu są bardziej zachowawcze, jeśli chodzi o długość i rozbudowę koloratury. Są w stanie wyśpiewywać wysokie dźwięki, co można zauważyć na przykładzie Nicole Lemieux, która sięgnęła w kadencji g², jednak są bardziej ostrożne, jeśli chodzi o ilość dźwięków połączonych z szybkością. U mezzosopranów widać większą biegłość i łatwość wykonywania wielu nut w szybkim tempie, ze względu na to, że ich głosy są lżejsze i jaśniejsze w barwie niż głosy kontraltów, dlatego też są w stanie wyśpiewać więcej nut w szybszym tempie niż kontraltów.

Chciałabym jeszcze spojrzeć na wykonania kadencji w arii *Una voce poco fa*, ponieważ jest to utwór wykonywany przez wszystkie trzy rodzaje głosów: kontralt, mezzosopran i sopran.



Ilustracja 19. Fragment arii *Una voce poco fa* z opery *Cyrulik sewilski* 2.

Podstawowa wersja zapisana przez Rossiniego.



Ilustracja 20. Fragment arii *Una voce poco fa* z opery *Cyrulik sewilski* 3.

Wersja kadencji Cecylii Bartoli (mezzosopran)¹⁶⁵.

¹⁶⁵Rossini G., Cecilia Bartol, *Una voce poco fa*, <https://www.youtube.com/watch?v=TCUNvCjLrTo> [dostęp: 7.03.2025].



Ilustracja 25. Fragment arii *Una voce poco fa* z opery *Cyrulik sewilski* 8.

Kadencja Kathleen Battle (sopran)¹⁷⁰.



Ilustracja 26. Fragment arii *Una voce poco fa* z opery *Cyrulik sewilski* 9.

Kadencja w moim wykonaniu.

Cecilia Bartoli – 4 dźwięki

Joyce DiDonato – 7 dźwięków

Ewa Podleś – 14 dźwięków

Nicole Lemieux – 4 dźwięki

Diana Damrau – 29 dźwięków

Kathleen Battle – 41 dźwięków

Moja kadencja – 4 dźwięki

Na pierwszy rzut oka widać, że to sopran koloraturowe stworzyły najbardziej rozbudowane przebiegi nutowe, obfitujące w ilość dźwięków i w szeroki ambitus, dodając również artykulację *staccato* do ośmiu dźwięków (zarówno Damrau jak i Battle). Mezzosoprany i kontralt są bardziej oszczędne w zdobieniu tej kadencji, wyjątek stanowi Ewa Podleś, która jako jedyna stworzyła dłuższą kadencję.

¹⁷⁰Rossini G., Kathleen Battle, *Una voce poco fa*, <https://www.youtube.com/watch?v=3rHTou1Atas> [dostęp: 7.03.2025].

2.3. Przedstawienia operowe Gioacchino Rossiniego w Polsce

Opery Gioacchino Rossiniego od lat cieszą się ogromną popularnością i często wywołują entuzjastyczne reakcje widzów. Najbardziej popularne są wciąż te, które dały mu największy rozgłos w czasach jego działalności. Publiczność ceni je za lekki, dobry humor, emocjonalność połączoną z melodyjnością, żywiołowość, energetyczność oraz pokaz wirtuozerii głosu ludzkiego, która budzi usłuchaczy/widzów podziw i zaciekawienie. Patrząc z punktu widzenia realizatora, jego opery są też trudne ze względu na zebranie zespołu śpiewaków potrafiących sprostać wysokim wymaganiom wokalnemu Łabędzia z Pesaro. Niektóre z oper Rossiniego wymagają dużej obsady, np. monumentalne sceny z *Wilhelma Tella*.

Obecnie, niestety, opery Mistrza Rossiniego nie pojawiają się na polskich scenach operowych zbyt często. W Polsce można obejrzeć *Cyrulika sewilskiego*. Był on grany na deskach prawie wszystkich teatrów operowych w naszym kraju. Sama miałam niebywałe szczęście w 2018 roku wcielić się w postać Rozyny w dwóch reżyseriach (Sławomira Żerdzickiego oraz Jitki Stokalskiej) w roku 2018 w Operze Nova w Bydgoszczy. Niestety spektakl w reżyserii Żerdzickiego był ostatnim spektaklem *Cyrulika*, po czym zszedł z afisza bydgoskiej opery.

Biorąc za wyznacznik początek roku 2000 *Cyrulika sewilskiego* miały w swoim repertuarze: Teatr Wielki Opera Narodowa w Warszawie, Warszawska Opera Kameralna, Polska Opera Królewska w Warszawie, Opera Nova w Bydgoszczy, Teatr Wielki w Łodzi, Opera Krakowska, Opera Bałtycka w Gdańsku, Opera Wrocławska, Opera na Zamku w Szczecinie. Prócz sławetnego *Cyrulika* w Polskich teatrach grane są również (ale rzadziej) *Włoszka w Algierze* (Polska Opera Królewska i Opera Wrocławska), *Kopciuszek* (Polska Opera Królewska, Opera Wrocławska, Warszawska Opera Kameralna). Niestety w obecnych czasach możemy podziwiać w Polsce tylko te trzy opery Mistrza *bel canto*.

Według zestawienia Kornela Michałowskiego¹⁷¹ w latach 1818-1992, w Polsce można było usłyszeć aż dwadzieścia dzieł operowych Rossiniego, a były to: *Szczęśliwe oszukanie*, *Jedwabna drabinka*, *Bruschino*, *Tankred*, *Włoszka w Algierze*, *Turek we Włoszech*, *Elżbieta – królowa Anglii*, *Torwaldo i Dorliska*, *Cyrulik sewilski*, *Otello*, *Kopciuszek*, *Sroka złodziejka*, *Armida*, *Mojżesz w Egipcie/ Mojżesz i Faraon*, *Ryszard*

¹⁷¹red. Jabłoński M., Zakład Muzykologii Instytutu Historii Sztuki UAM w Poznaniu, red. Twórczość Gioacchino Rossiniego, Ars nova, Poznań 1993, s. 76-77.

i Zoraida, Pani jeziora, Zelmira, Semiramida, Hrabia Ory, Wilhelm Tell. Największym powodzeniem z powyższego zestawienia cieszyły się jednak trzy już wcześniej wymienione przeze mnie opery i to one przetrwały w repertuarach do dziś.

Próbując odpowiedzieć na pytanie, dlaczego tak mało oper Rossiniego obecnie jest granych w Polsce, i analizując zestawienie Michałowskiego, podejrzewam, że podyktowane jest to popularnością, a co za tym idzie sprzedażą biletów, ponieważ publiczność lubi to, co już zna. Pozostałe opery Rossiniego są wypierane przez bardziej popularne dzieła innych kompozytorów, tworząc często żelazny repertuar w większości Polskich teatrów operowych. Kolejną przeszkodą w popularyzacji innych oper Rossiniego jest stereotypizacja samego kompozytora. Autor *Kopciuszka* jest w pierwszej chwili kojarzony z operą *buffa* i grane są właśnie tylko jego opery komiczne. Niewiele osób wie, że tworzył i to w większości opery *seria*. Sądzę, że nie dano szansy na wystarczające poznanie innych dzieł Rossiniego tak, żeby mogły być znane i lubiane.

ROZDZIAŁ 3. OPIS DZIELA ARTYSTYCZNEGO

3.1. Problematyka i interpretacja wykonawcza wybranych arii

W niniejszym rozdziale zamierzam przeanalizować główne trudności wokalne i interpretacyjne w kontekście elementów zmiennych według praktyki wykonawczej i zasad wykonawstwa arii rossiniowskich. Analizie poddam również trudności napotkane podczas przygotowań do realizacji nagrań dzieła artystycznego oraz omówię strategię ich przezwyciężania. Recepcja i problematyka każdej z arii może być inna w wykonaniu poszczególnych śpiewaczek.

Opis dzieła artystycznego stanowi samodzielną wypowiedź artystyczną. Zarejestrowany materiał oraz towarzyszący mu opis stanowią dokumentację subiektywnych refleksji oraz trudności techniczno-interpretacyjnych napotkanych w procesie przygotowania i realizacji utworów muzycznych w ramach Dzieła Artystycznego. Moim celem jest także przedstawienie zwięzłej charakterystyki poszczególnych arii uwzględniającej ich przynależność do określonych oper, nastroj, tematykę oraz kontekst dramatyczny, w jakim są wykonywane, a także charakterystykę wykonujących je postaci. Tłumaczenia arii stanowią samodzielną pracę w toku przygotowań do realizacji dzieła. Elementy zmienne przedstawiałam często bez obrazowania rytmiki poszczególnych grup, ponieważ zależało mi na ukazaniu ilości dźwięków, bowiem różni się ona w zależności od kondycji wykonawcy. Utwory postanowiłam uporządkować zgodnie z chronologią ich powstawania zarówno w dziele artystycznym oraz w poniższym rozdziale, w którym poddaje je analizie. Cały materiał nutowy, z jakiego korzystałam, załączam w aneksie do rozprawy w kolejności opisywania.

3.1.1. Aria Izabeli *Cruda sorte* z I aktu opery *Włoszka w Algierze*

Włoszka w Algierze – dwuaktowa opera buffa powstała w 1813 roku. Autorem libretta jest Angelo Anelli¹⁷².

Tytułowa Włoszka wyrusza w podróż w poszukiwaniu swojego ukochanego – Lindora. Ocalała z katastrofy statku znajduje się w Algierze przed posiadłością beja Mustafy, który chce się pozbyć swojej żony Elwiry, wydając ją za Lindora – niewolnika z Włoch, i znaleźć nową partnerkę. Włoszka zostaje uznana przez wszystkich mężczyzn

¹⁷²Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2015, s. 1350.

z otoczenia Mustafy za nadzwyczajną piękność o ognistym temperamencie. Kobieta zostaje pojmana i przywieziona do Mustafy. Bej natychmiast pragnie objąć nowo przybyłą w swoje posiadanie. Bohaterka jest przerażona roznamiętnionym Mustafą, jednak z miłości do Lindora jest gotowa stawiać czoła przeciwnościom, jakie ją spotkały i wymyślić intrygę. Tytułowa Włoszka wie, jak postępować z mężczyznami, by osiągnąć swój cel. Izabela wykonuje arię *Cruda sorte*.

Izabela to inteligentna, młoda i inspirująca kobieta. Jest sprytna i przebiegła, charyzmatyczna i czarująca, ale również bardzo odważna i niezależna. Dla miłości jest gotowa wyruszyć na obcy kontynent, by odnaleźć ukochanego. Jej siła charakteru, jak i piękno zewnętrzne od razu zostają zauważone przez Arabów. Aria *Cruda sorte!* jest wielopłaszczyznowa, ukazuje zarówno rozpacz postaci z powodu położenia, w jakim się znalazła, jak i jej wewnętrzną determinację umożliwiającą wyjście z trudnej sytuacji. Bohaterka, mając świadomość swoich atutów, zarówno zewnętrznych, jak i wewnętrznych, wykorzystuje je, aby wprowadzić w życie swój plan działania i jednocześnie wyśmiewa płęć męską. W kolejnych scenach Izabela zwodzi Mustafę, udając, że jest zainteresowana jego zalotami, podczas gdy w rzeczywistości knuje plan ucieczki.

Izabela to jedna z najbardziej fascynujących i nowoczesnych postaci w operach Rossiniego – silna kobieta, która nie tylko potrafi się bronić, ale i pokonać mężczyzn ich własnymi metodami. Ostatecznie bohaterce udaje się oszukać Mustafę i uciec wraz z Lindorem i innymi ludźmi, którym pomogła w wydostaniu się z niewoli beja.

Cruda sorte! Amor tiranno!
Questo è il premio di mia fe'?
Non v'è orror, terror nè affanno

pari a quel ch'io provo in me.
Per te solo, oh mio Lindoro,
Io mi trovo in tal periglio!
Da chi spero, oh Dio, consiglio?

Chi conforto mi darà?

Qua ci vuol disinvoltura,
non più smanie nè paura:
di coraggio è tempo adesso,
or chi sono si vedrà!
Già so, per pratica,
qual sia l'effetto
d'un sguardo languido,
d'un sospiretto...
So a domar gli uomini;

come si fa!
Si, si, si, si

Sien dolci o ruvidi,
sian flemma o foco,
son tutti simili
a presso a poco...
Tutti la chiedono,
tutti la bramano:
da vaga femmina felicità!

Okrutny los! Tyraniczna miłość!
Czy to jest moją nagrodą?
Nie ma większej grozy, przerażenia ani
duszności
porównywalnego do tego, co teraz czuję.
Tylko dla ciebie, mój Lindorze,
odnajduję siebie w tym
niebezpieczeństwie!
Od kogo mogę mieć nadzieję na pomoc,
Boże, poradź mi?
Kto da mi spokój?
Chcę tu już spokoju,
bez pragnień i strachu;
nadszedł czas odwagi
lub zobaczy, kim jestem naprawdę!
Już z praktyki wiem,
jaki jest efekt
z ponętym spojrzeniem,
z westchnieniem...
Wiem, jak przejąć kontrolę nad
mężczyznami;
jak to robić!
Tak, tak, tak, tak

Być słodką lub szorstką,
być spokojną lub ognistą,
wszyscy są tacy sami
więcej lub mniej...
Wszyscy o to pytają,
wszyscy tego pragną;
szczęścia od niedostępnej kobiety!

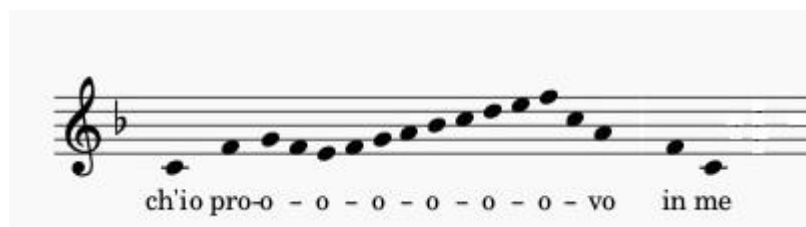
Aria Izabeli jest napisana w najniższej tessiturze w porównaniu do reszty wybranych przeze mnie arii zarejestrowanych na dziele muzycznym. Kompozytor skomponował ją z myślą o głosie Marietty Marcollini, która była obdarzona pięknie brzmiącym, niskim rejestrem głosu. Pierwsza część arii w tempie *andante* często oscyluje wokół dźwięków przejściowych (wł. *passaggio* – przejście między rejestrami piersiowym i mieszanym, odpowiednio dla głosu mezzosopranowego e¹, f¹, g¹). W tej części należy szczególnie pilnować wysokiej pozycji przy zachowaniu otwartego rejestru piersiowego oraz zwracać uwagę na bliskość dźwięku.

Wykonując tę arię od kilku lat, długo pracowałam nad odpowiednim balansem między zachowaniem bliskości dźwięku z jednoczesnym utrzymaniem wysokiej pozycji a wspomnianym już otwartym, brzmiącym rejestrem piersiowym. W długo utrzymującej się niskiej tessiturze istnieje ryzyko zbyt dużego obciążenia niskiego rejestru na rzecz uzyskania ciemnej barwy głosu. Niestety może mieć to konsekwencje w późniejszym braku selektywności w koloraturach, dźwięczności głosu w całej pierwszej części arii oraz w trudności osiągnięcia wysokich dźwięków w *cabaletcie*. W odcinku *cantabile* wskazane jest dążenie do ciągłości brzmienia poprzez kontrolowane, zrównoważone *appoggio* (rozumiane jako oddechowe oparcie dźwięku) oraz emisję o jednolitej stabilności, z zachowaniem bliskości dźwięku, co umożliwia realizację frazy w sposób *legato*, bez nadmiernego akcentowania poszczególnych dźwięków.

W pierwszym takcie z przedtaktem orkiestra gra dwa akordy w dynamice kolejno *forte* i *sforzato*. Słowa, jakimi zaczyna się aria to: *Cruda sorte! Amor tiranno!* (załączone tłumaczenie), które niosą w sobie ogromny ładunek emocjonalny. Tekst w połączeniu z instrumentacją może sprowokować śpiewaczkę do rozpoczęcia utworu zbyt szybko, nerwowo (niewyczekane pauzy), jak i wywołać zbyt szerokie poprowadzenie głosu, czego efektem może być utracenie wysokiej pozycji, a w późniejszym etapie niemożliwością zmian dynamicznych na przestrzeni całej arii. Wykonując początek arii, musiałam zapanować nad zachowaniem balansu między chęcią przekazania emocji, których nadmiar mógł prowadzić do zbyt dużego obciążenia dolnego rejestru, o czym wspominałam wcześniej, a zachowaniem poprawności technicznej.

Kolejnym punktem poddanym analizie jest koloratura zapisana przez kompozytora na słowach *ch'io provo in me*, w takcie 8. Rossini, pisząc koloratury, nie tylko chciał wzbogacić muzycznie warstwę wokalną, pozwolić śpiewakowi na popis

wokalny ale przede wszystkim chciał odzwierciedlić zabarwienie uczuć, jakie towarzyszą danej postaci, a którego czasem nie da się określić tylko słowami. Nad wyżej wymienionym tekstem utworu wpisana jest adnotacja *a piacere* (wł. „z przyjemnością”). W odpowiednim wykonaniu koloratury, można oddać cechy charakteru, jakimi została obdarzona główna bohaterka czyli energiczność, wigor, uczuciowość i temperament – mimo trudnej sytuacji w jakiej się znalazła, zwiastują one dobre zakończenie. Zwyczajowo śpiewaczki wykonują pochód dźwięków aż do f² (Ewa Podleś, Cecilia Bartoli) lub nawet do b² (Marylin Horne), co dodaje więcej kolorów do charakteru Izabelli. Działając wedle praktyki wykonawczej, postanowiłam rozszerzyć tę koloraturę, wykonując ją do wysokości f² w następujący sposób:



Ilustracja 27. Fragment arii *Cruda sorte!* z opery *Włoszka w Algierze* 7.

Po omówionej wyżej koloraturze następuje zdanie: *Per te solo, o mio Lindoro, io mi trovo in tal periglio*. Pierwszą część tego zdania należy zaśpiewać z ciepłem i czułością, jako zwrot do ukochanego. Wspomniana fraza muzyczna musi być wykonana *legato*. Dynamika orkiestry jest oznaczona *piano pianissimo*, w związku z czym śpiewak może wykonywać frazę w zbliżonej dynamice do oznaczonej. Nadmienione elementy nie będą mogły zaistnieć w przypadku, gdy arię zaczniemy w zbyt niskiej pozycji i zbyt głęboko osadzonym rejestrem piersiowym.

Następna wymowna koloratura, której zwyczajowo żadna śpiewaczka nie zmienia, znajduje się na słowach *in tal periglio*, w taktach 12-13. Może ona wywoływać wrażenie lęku oraz wewnętrznego niepokoju. Została napisana w stosunkowo niskim rejestrze, co potęguje poczucie wewnętrznego przerażenia, a końcowe spowolnienie dźwięków symbolizuje opanowanie oraz zachowanie tzw. zimnej krwi i zdrowego rozsądku. Przy wykonywaniu wspomnianego pasażu nie należy skupiać się zanadto na wyśpiewaniu dolnego dźwięku h, aby móc płynnie i bez problemu zaśpiewać dźwięki przejściowe dochodząc do b¹. Przechodząc dalej, do taktu 17, uwagę można skupić na pauzie szesnastkowej znajdującej się na słowie *conforto*. W moim odczuciu może ona oddawać urywany oddech wynikający ze strachu, który przerywa słowa.

W takcie 18., mimo iż kompozytor nie napisał oznaczenia *accelerando* zwyczajowo od słów *Da chi spero* tempo lekko przyspiesza, oddając zniecierpliwienie odzwierciedlone w pytaniach *Chi conforto mi dara? Oh Dio consiglio?*, których kulminacją części pierwszej jest koloratura na powtórzonych słowach *Chi conforto*. Finałem części *cantabile* jest kadencja na słowach *mi darà*. W związku z tym, że kadencje są dla każdego śpiewaka momentem wolności twórczej, zdecydowałam się w swojej interpretacji na poniższe wykonanie:



Ilustracja 28. Fragment arii *Cruda sorte!* z opery *Włoszka w Algierze* 8.

Przechodząc do części drugiej arii – *cabaletty*, na przełomie taktów 41-42 docieramy do kadencji, której zdecydowałam się nie zdobić. Jedynym zabiegiem, jaki chciałam zastosować, jest wykonanie *crescendo* i *decrescendo* na dźwięku b¹ wraz z nadaniem mu cieplejszej barwy przez techniczne zastosowanie uśmiechu na tym słowie. W taktach 44. i 45. zwracam uwagę na ozdobniki szesnastkowe na słowach *pratica* oraz *l'effetto*. Ozdobniki muszą brzmieć selektywnie i dźwięcznie, w związku z czym należy zwrócić uwagę na oparcie na pierwszej szesnastce, jednocześnie pilnując bliskości dźwięku. W takcie nr 47 znajduje się kadencja zakończenia frazy na słowach *sospiretto*. Aby oddać charakter słowa *sospiretto*, zdecydowałam się na wykonanie kadencji naśladującej i wyrażającej wzdychanie. Do tego zabiegu postanowiłam użyć skoku z a¹ na f² oraz przejścia przez dźwięki b¹, c², gis¹, a¹ do f¹ stosując *ritardando*, gdzie spowolnienie służy zmniejszeniu poziomu intensywności/energii, mającemu symbolizować westchnienie z rozmarzenia, a przydech między dźwiękami oddać rzeczywiste westchnienie.



Ilustracja 29. Fragment arii *Cruda sorte!* z opery *Włoszka w Algierze* 9.

Następną zmienną jest kadencja frazy z taktu 61. Niezwykle rzadko spotykałam w nagraniach zdobienie tego fragmentu. Postępując zgodnie z praktyką wykonawczą, również podjęłam decyzję o niezdobieniu tej kadencji.

W takcie 67. kompozytor zapisał fermatę nad słowem *bramano* (z wł. „tęsknota”, „pragnienie”, „pożądanie”). Chcąc podkreślić wyrazistość słowa, i tym samym odzwierciedlić charakter postaci Izabeli, która w słowach tej frazy *Tutti la chiedono, tutti la bramano*, roznamiętnia zebrany tłum mężczyzn, zdecydowałam się na wykonanie poniższej kadencji:



Ilustracja 30. Fragment arii *Cruda sorte!* z opery *Włoszka w Algierze* 10.

Ostatnią zmianą dokonaną przeze mnie w pracy nad tą arią jest niewykonanie taktów 82-83 i 89. Zgodnie z praktyką wykonawczą można zrezygnować z tych taktów, co też zdecydowałam się zrobić. Praktyka ta wynika z konieczności zachowania energii na kadencję końcową, która zawiera trzymane dźwięki e^2 i f^2 , a które są jej punktem kulminacyjnym stanowiącym klamrę całej arii.

Reasumując, w powyższej arii Izabeli *Cruda sorte!*, zrealizowałam wszystkie postawione sobie cele wynikające z wymogów określonych przez kompozytora w materiale muzycznym oraz realizując zagadnienia wynikające z praktyki wykonawczej ukształtowanej przez lata wykonań wielu śpiewaczek. Każdą ze zmiennych starałam się opisać oraz przedstawić ich zasadność w wykonaniu na zarejestrowanym dziele artystycznym.

3.1.2. Aria Rozyny *Una voce poco fa* z I aktu opery *Cyrulik sewilski*

Cyrulik sewilski – dwuaktowa opera buffa, powstała w 1816 roku; libretto – Cesare Sterbini wg Pierre’a Beaumarchais’ego¹⁷³.

Akcja rozgrywa się w Sewilli i opowiada o miłosnych perypetiach młodego hrabiego Almavivy, który pragnie zdobyć serce pięknej Rozyny. Zamiary te próbuje pokrzyżować jednak jej opiekun, stary i chciwy doktor Bartolo, który sam chce pojąć

¹⁷³Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2015, s. 1357.

Rozynę za żonę. Ta odwzajemnia uczucia Hrabiego. Obmyśla plan, w jaki sposób może się spotkać z ukochanym oraz jak przechytrzyć swojego opiekuna. Charakter bohaterki i powzięte strategie odzwierciedla aria *Una voce poco fa*, w której bohaterka opowiada o uczuciu do Almavivy oraz o tym, jaka może się stać i jak postąpi, jeśli Bartolo będzie próbował jej przeszkodzić w kontakcie z ukochanym. Hrabia, aby dotrzeć do ukochanej, posługuje się różnymi charakteryzacjami i zmianami wyglądu oraz podstępami, w czym pomaga mu sprytny i dowcipny cyrulik Figaro. To właśnie on knuje intrygi, które prowadzą do szczęśliwego zakończenia – Almaviva i Rozyna biorą ślub, a Bartolo zostaje ofiarą perswazyjnej strategii.

Rozyna to młoda, atrakcyjna kobieta. Choć na pierwszy rzut oka może wydawać się uległą i delikatną panną, w rzeczywistości jest sprytna, przebiegła i zdecydowana w dążeniu do celu. Jest pogodna i romantyczna, ale z pewnością nie jest naiwna. Jest to postać dynamiczna. Z jednej strony romantyczna i urocza, z drugiej zaś silna i zdeterminowana. *Una voce poco fa* to nie tylko piękny utwór, ale też doskonała charakterystyka głównej bohaterki. Aria ukazuje ją jako romantyczną, inteligentną i niezależną kobietę, która nie da się zdominować przez opiekuna Bartola. Jest to jedna z najbardziej rozpoznawalnych arii operowych i często wykonywany utwór na konkursach wokalnych.

Aria nazywana jest *cavatina*. W XVIII-wiecznej operze *termin ten*, zdrobnienie od „cavata”, oznacza krótką arię bez *da capo*; może występować jako niezależny utwór lub jako interpolacja w recytatywie¹⁷⁴. Ma budowę dwuczęściową *cantabile* – zaczynającą się od słów tytułowych oraz *cabaletta* – część szybką zaczynającą się od słów *Io sono docile....* Utwór napisany przez Rossiniego w tonacji E-dur, przeznaczony dla kontraltów i mezzosopranów. Dziś funkcjonuje również w tonacji F-dur dla głosów sopranowych. Jak we wszystkich ariach Łabędzia z Pesaro, tak i w tej arii wymagana jest od śpiewaczki duża biegłość w koloraturach i w skokach interwałowych oraz szeroka skala. Aby uzyskać wyrównane w barwie rejestry, wymagany jest płynny, jednolity i elastyczny tor oddechowy, wysoka pozycja oraz umiejętność pracy nad zabarwieniem głosu oddające emocje poszczególnych fraz muzycznych. Kompozytor wykorzystuje w tej arii pełnię kolorytu głosu mezzosopranowego. W rejestrze piersiowym można doszukać się ciepła i *legata*

¹⁷⁴ Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005215?rkey=L4d9vG&result=1> [dostęp: 17.03.2025].

charakteryzującego romantyczność, jak również niższego, ostrzejszego tonu muzycznej wypowiedzi oddającej zdecydowanie i determinację w działaniach. Wysoki rejestr i szybkie przebiegi ukazują figlarność, humor, spryt postaci i pewność siebie.

Una voce poco fa
qui nel cor mi risuonò;
il mio cor ferito è già,
e Lindor fu che il piagò.
Sì, Lindoro mio sarà;
lo giurai, la vincerò.
Il tutor ricuserà,
io l'ingegno aguzzerò,
alla fin s'accheterà
e contenta io resterò.
Sì, Lindoro mio sarà;
lo giurai, la vincerò.

Właśnie usłyszałam głos
w moim sercu coś rozbrzmiało,
moje serce zostało trafione strzałą,
którą wysłał Lindor.
Tak, Lindor będzie mój
Przysięgam sobie i wygram.
Nauczyciel będzie przeciwny,
wyostrzę mój rozum,
on w końcu ustąpi
a ja będę szczęśliwa.
Tak, Lindor będzie mój
Przysięgam sobie i wygram.

Io sono docile, son rispettosa,
sono obbediente, dolce, amorosa;
mi lascio reggere, mi lascio reggere,
mi fo guidar, mi fo guidar.

Jestem łagodna, pełna szacunku,
Jestem posłuszna, słodka i kochana;
poddaję się regułom, pozwalam się
prowadzić.

Ma se mi toccano
dov'è il mio debole,
sarò una vipera,
e cento trappole
prima di cedere
farò giocare, giocare.

Ale jeśli ktoś nadepnie mi
na odcisk,
będę żmija,
zastawię sto pułapek
nim się poddam
będę grać, grać!

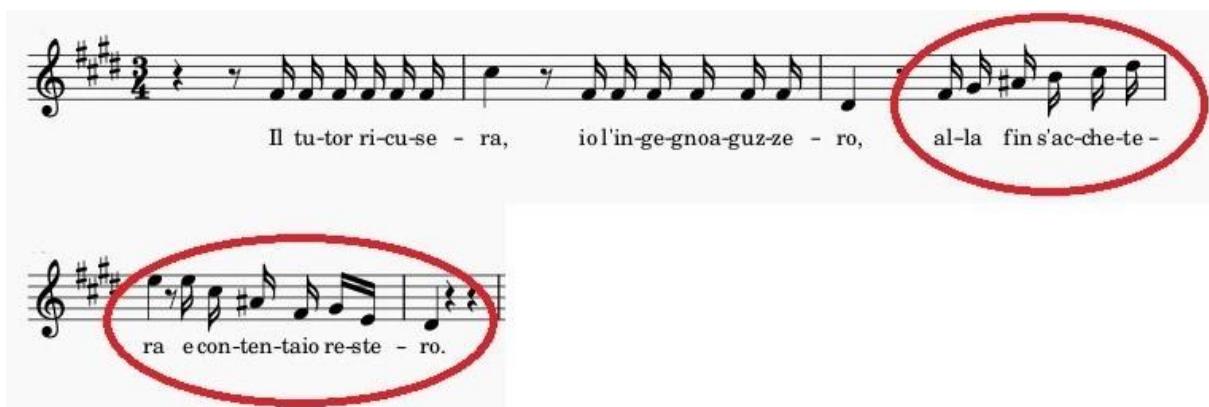
Aria rozpoczyna się w niskim rejestrze słowami *Una voce poco fa qui nel cor mi risuonò...* śpiewanymi w dynamice *mezzo piano* (z wł. „średnio cicho”). Zabieg ten pokazuje delikatność i młodzieńczą wstydliwość Rozyny, która przed samą sobą rumieni się, przyznając do miłości wobec Hrabiego. Jeśli chodzi o aspekt techniczny w tej frazie muzycznej należy uważać, aby rytm nie był zbyt wyskandowany. Mimo

punktowanych wartości rytmicznych trzeba zachować spokojne *legato*. W każdej z kolejno występujących koloratur, można odnaleźć nowe emocje, np. w takcie 22. można dostrzec początek planu zdobycia Lindora (Rozyna początkowo nie wie, że Lindor jest Hrabia), a w takcie 26. Rozyna poprzez koloraturowe zejście od g² do c¹ ukazuje pewność i zdecydowanie w realizacji pomysłu, jaki zaczął rodzić jej się w głowie. Dodatkowo Rozynie pewności siebie w muzycznej frazie dodaje orkiestra, która gra *sforzato* na słowie *Lindoro*. W takcie 27. według praktyki wykonawczej istnieje możliwość wprowadzania zmian przez wykonawczynię. Postanowiłam zgodnie z tradycją wykonawczą dodać ozdobnik na słowie *lo* (z wł. „jego”) dla oddania uczuć w kierunku Lindora.



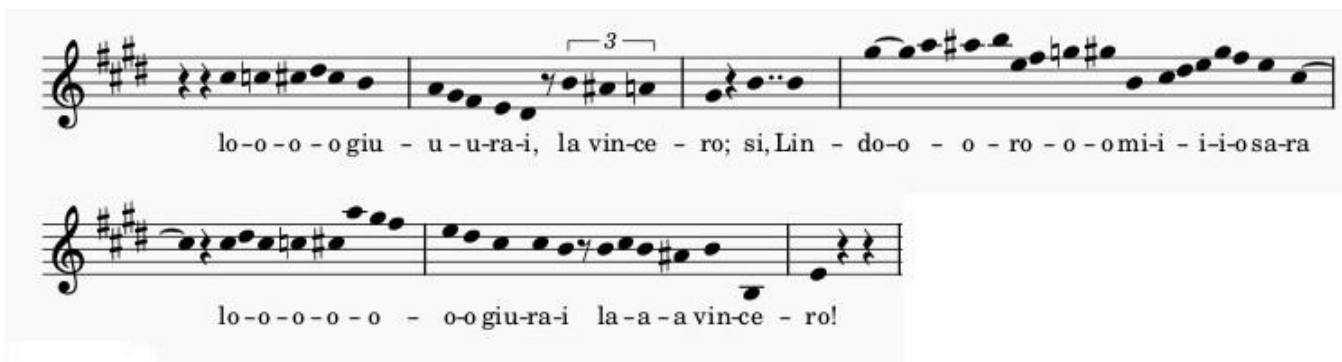
Ilustracja 31. Fragment arii *Una voce poco fa* z opery *Cyrulik sewilski* 10.

Takt 28. również bywa dowolnie wykonywany przez śpiewaczki, ja jednak w swojej interpretacji nie zdecydowałam się na dodatkowe ozdabianie tej koloratury. Takty 30-31 to frazy muzyczne zapisane na dźwięku f¹ zakończone za pierwszym razem cis² oraz za drugim dis¹. Słowa *Il tutor ricuserà...* wskazują na wewnętrzne przemyślenia postaci, a wcześniej wspomniane usytuowanie dźwięków w oktawie razkreślnej pretenduje do osiągnięcia efektu mowy, narzuca to również dynamika tekstu. Kolejne takty 32-33, według zapisu kompozytora są identyczne jak poprzednie dwa. Stosując się do praktyki wykonawczej, o której już pisałam w rozdziale 2.2.1 **Praktyka wykonawcza**, dozwolone jest inne wykonanie powtarzających się fraz muzycznych. Dzięki temu zabiegowi, utwór staje się bardziej atrakcyjny i interesujący. Dodatkowo zmieniona melodia daje efekt płynnego przejścia do dalszej części arii.



Ilustracja 32. Fragment arii *Una voce poco fa* z opery *Cyrulik sewilski* 11.

Takty od 34 do końca części *cantabile* tj. do t. 42. w praktyce są często zmieniane przez śpiewaczki, co wynika z zasad wprowadzonych przez Rossiniego. Ponieważ takty 21-27 są identycznym zapisem co takty 34-40, można pozwolić sobie wprowadzić wariacje przy powtórzeniu. W zależności od rodzaju głosu wykonującego arię we wspomnianych taktach 34-40 jest więcej lub mniej zdobień wykonywanych w dłuższym lub krótszym czasie oraz w obrębie innego ambitusu. Zazwyczaj to sopran koloraturowe najobficiej ozdabiają wspomniane takty tej części. Jest to niewątpliwie moment na indywidualny popis wokalnych umiejętności, któremu można dać upust pod pretekstem oddania emocji: radości, nadziei, miłości oraz niecierpliwości głównej postaci. Idealnym przykładem obrazującym powyższe stwierdzenia jest wykonanie Kathleen Battle¹⁷⁵ lub Diany Damrau¹⁷⁶. Odcinek taktowy 41-42 stanowi kadencję kończącą część *cantabile*, więc naturalnie może ulegać zmianom wedle uznania każdej śpiewaczki. W swojej interpretacji postanowiłam ozdobić ten odcinek muzyczny w następujący sposób, poczynszyszy od taktu 36. do taktu 42., czyli razem z kadencją kończącą część *cantabile*.



Ilustracja 33. Fragment arii *Una voce poco fa* z opery *Cyrulik sewilski* 12.

¹⁷⁵Rossini G., Battle K., *Una voce poco fa*, <https://www.youtube.com/watch?v=3rHTou1Atas> [dostęp, 22.05.2025].

¹⁷⁶Rossini G., Damrau D., *Una voce poco fa*, <https://www.youtube.com/watch?v=XFvpBjIVu7o> [dostęp, 22.05.2025].

W powyższym fragmencie chciałam oddać emocje rozmarzenia na słowach *lo giurai* oraz podkreślić zdecydowanie Rozyny stosując mocne oparcie na słowie *la vincerò*. Wykonałam kadencję zamykającą część *cantabile* nie rozbudowując jej. Zamiarem moim było podkreślenie spokoju i zdecydowania w działaniu głównej bohaterki.

Początek *cabaletty* powinien być prowadzony spokojnie w dynamice umiarkowanej oraz z selektywnymi koloraturami, aby oddać sens i emocje słów *Io sono docile, son rispettosa, sono ubbidiente...* (lub *obbediente* – obydwie formy mają to samo znaczenie). Mimo dużych skoków, np. w takcie 62., należy je wykonywać płynnie dla zachowania uczucia spokoju i potulności Rozyny.

W takcie 66. zazwyczaj większość śpiewaczek na oznaczonej fermacie stosuje skok oktaowy oraz artykulację *staccato*, co również i ja postanowiłam zastosować.



Ilustracja 33. Fragment arii *Una voce poco fa* z opery *Cyrulik sewilski* 13.

Zabieg ten ma na celu płynne przejście do dalszej części arii przy wyraźnej transformacji: od spokoju i łagodności do postawy nacechowanej energią, przekorą i determinacją.

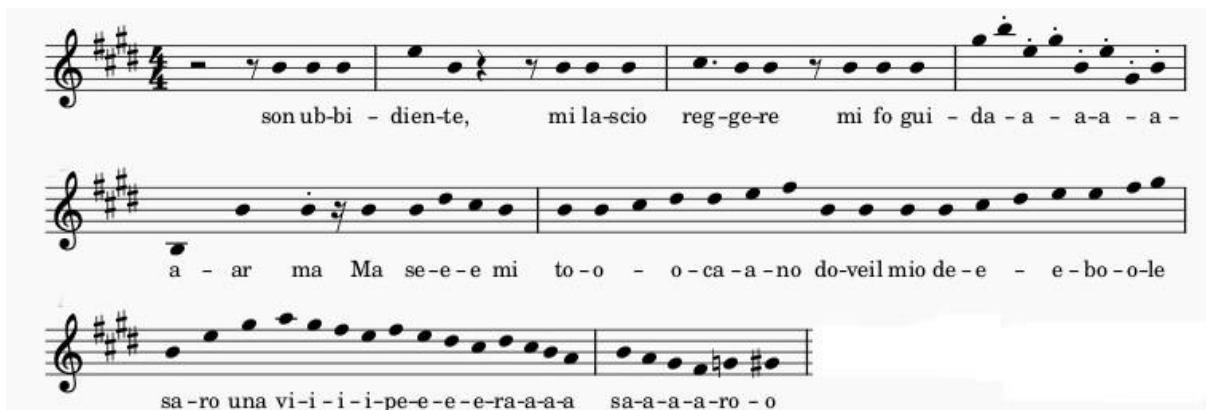
Idąc dalej w taktach 70., 71. i 72. powtarza się schemat trzech ósemek w artykulacji *staccato*. Postanowiłam zmienić wysokości ostatniego powtarzającego się motywu w takcie 72. w następujący sposób.



Ilustracja 34. Fragment arii *Una voce poco fa* z opery *Cyrulik sewilski* 14.

Zmiana wysokości ósemek urozmaica melodię, dodatkowo w naturalny sposób wprowadza w następny takt. W takcie tym, (tj. t. 73.), należy zadbać o wykonanie dźwięków według ich zapisu: *portato* – selektywnie, jednocześnie pilnując połączenia *legato* pomiędzy dźwiękami.

Kolejnym fragmentem muzycznym, który według praktyki wykonawczej ulega zmianom, jest fragment z taktami od 86. do 94. Zwyczajowo, niezależnie od głosu, dokonuje się zmian od słów *sono ubbidiente*. Nie jest to zgodne z zasadami podanymi przez kompozytora, jednak utrzymało się na przestrzeni lat wykonywania przez różne śpiewaczki.



Ilustracja 35. Fragment arii *Una voce poco fa* z opery *Cyrulik sewilski* 15.

Kadencję w obrębie taktów 89-90, na słowach *mi fo guidar*, można wykonać dowolnie. Natomiast kontynuując wykonanie od taktów 90-91, można poddawać zmianom materiał nutowy według praw określonych przez Rossiniego (powtórzenie wcześniejszego materiału muzycznego). Przeobrażenie powyższych struktur muzycznych ma na celu maksymalne oddanie postawy determinacji i postawy konfrontacji Rozyny. Ostatnią muzyczną zmianą, na jaką się zdecydowałam, jest ta obejmująca takt 106. Postanowiłam na słowie *giocar* ostatni raz dodać element oddający i podkreślający zabawę.



Ilustracja 36. Fragment arii *Una voce poco fa* z opery *Cyrulik sewilski* 16.

Takty 110-112 to przygotowanie do kadencji końcowej, wieńczącej całą arię. Zrezygnowałam z ozdóbek trzydziestodwójkowych w takcie 111. Wspomniane ozdóbki wymagają dużej precyzji artykulacyjnej i intensywnego zaangażowania mięśni oddechowych, co w dalszej części utrudnia wykonanie finałowej kadencji, która dochodzi do trzymanego h². Z tego samego powodu również takt 112 został celowo pominięty w interpretacji. Jest to zabieg dozwolony w praktyce wykonawczej, który służy krótkiej regeneracji oddechowej przed wspomnianą kadencją.

3.1.3. Aria Desdemony *Assisa a' piè d'un salice* wraz z *Preghiera* z III aktu opery *Otello*

Opera seria w trzech aktach; libretto napisane przez Markiza Francesco Maria Berio di Salsa zainspirowane dramatem Szekspira o tym samym tytule. Spektakl operowy wystawiony po raz pierwszy w 1816 roku¹⁷⁷.

Desdemona, córka weneckiego doży, kocha i potajemnie poślubia Mauretańczyka Otella, słynnego dowódcę wojskowego, który właśnie wrócił z Cypru pokonawszy Turków. Rodrigo, syn doży, podkochuje się w Desdemonie i ma po swojej stronie jej ojca. Jago, również kiedyś kochał Desdemonę. Ponadto jest zazdrosny o sukces wojenny Otella, snuje intrygę, aby go zniszczyć. Przekonuje Otella, że Desdemona go zdradza z synem doży. Otello i Rodrigo toczą ze sobą pojedynek. Desdemona czeka w melancholii na wynik, śpiewając *Assisa a' piè d'un salice* (*Pieśń o wierzbie*). Zaślepiiony zazdrością Otello wierzy w kłamstwo i w akcie desperacji zabija Desdemonę. Gdy prawda wychodzi na jaw, Otello pogrąża się w rozpacz.

Desdemona jest postacią tragiczną. Jest szlachetna i lojalna w miłości do Otella. Mimo niesłuszných oskarżeń, nie próbuje się desperacko bronić, lecz godnie przyjmuje swój los. Jest ofiarą intryg i manipulacji zazdrosnych mężczyzn. Liryzm i wrażliwość bohaterki, ilustruje partia pełna pięknych, melancholijnych fraz, szczególnie w słynnej arii, w której wyraża smutek i przeczucie nadchodzącej tragedii.

W przeciwieństwie do większości omawianych przeze mnie arii Rossiniego aria Desdemony nie jest dwuczęściowa, tj. nie składa się z *cantabile* i *cabaletty*. *Canzone del salice*–*Pieśń o wierzbie* – bo tak też zwykło się nazywać arię Desdemony, to *romanza* stylizowana na pieśń ludową. W trakcie arii pojawia się chwilowy dialog – *recitativo accompagnato* – między Desdemoną a Emilią – służącą i powiernicą tytułowej bohaterki, po którym następuje powrót do pieśni. Cała scena składa się ze wspomnianej już *Pieśni o wierzbie* oraz modlitwy – *Deh calma o ciel*. W zrealizowanym dziele muzycznym zdecydowałam się na wykonanie całej sceny wraz z recytatywami, ułożonymi w taki sposób, aby stanowiły spójną lecz samodzielną wypowiedź postaci. Formę, jaką ostatecznie przyjąłem, dostosowując materiał muzyczny do logicznego, finalnego połączenia w całość sceny, zaczerpnęłam z koncertowego wykonania wspomnianej sceny przez Joyce DiDonato. Śpiewaczka wykonała segment dramaturgiczny w Carnegie Hall w 2014 roku wraz z pianistą

¹⁷⁷Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera, Otello*, PWM, Kraków 2015, s. 1361.

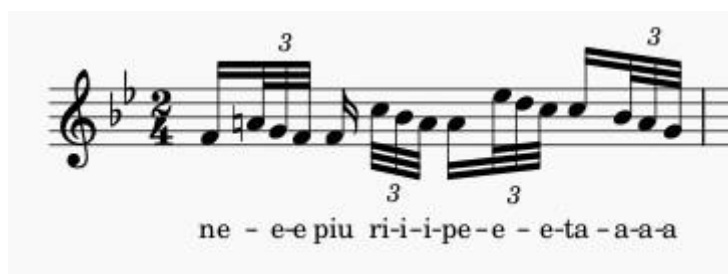
Davidem Zoblem¹⁷⁸. Przyjętą formę oznaczyłam w materiale nutowym, który stanowi aneks do rozprawy. Uważam, że sama aria nie daje wystarczającego „poczucia spełnienia”. Partia wokalna kończy się na dźwięku es¹, czyli tercji w tonacji arii, jaką jest g-moll. Logicznym, w aspekcie muzycznym jak i dramaturgicznym, jest wykonanie całej sceny. Aspekt muzyczny wręcz zachęca do tego, ponieważ *Modlitwa (Preghiera)* jest w tonacji As-dur i kończy się prymą tej tonacji, co daje u odbiorcy poczucie naturalnego zakończenia. W aspekcie dramaturgicznym wskazuje na to, ponieważ *Modlitwa* następująca po arii, pełnej napięcia i cierpienia, jest podsumowaniem wypowiedzi Desdemony. *Deh calma o ciel* jest momentem wyciszenia, ale i kulminacją emocjonalną, która pokazuje psychologiczną głębię głównej postaci.

Aria Desdemony jest zupełnie inna od większości spośród wybranych przeze mnie arii w zrealizowanym dziele artystycznym. Arię tę cechuje liryzm i melancholia. Frazy muzyczne są podporządkowane logice tekstu poetyckiego. Linie wokalne są długie, kantylenowe, co oddaje nostalgię i refleksyjny charakter arii. W długich frazach śpiewanych *legato* pojawiają się elementy rossiniowskich koloratur, które mimo prowadzenia spokojnej frazy muszą być bardzo selektywne. W *Pieśni o wierzbie*, istnieje tylko kilka miejsc, które można poddać wariacyjności, np. takty: 156-159 oraz 173-176, są miejscami, które śpiewaczka może ozdabiać według uznania, wedle historycznego przyzwolenia kompozytora. W arii można dostrzec w każdej z fraz, naturalne łuki melodyczne, spójne z tekstem poetyckim. *Recitativo*, występujące w trakcie arii, ma za zadanie usprawnić tok akcji scenicznej, ale jednocześnie wyrwać z zamyślenia Desdemonę, jak i słuchaczy. Wspomniany recytatyw łączy dramaturgicznie alegoryczną historię przedstawianą przez bohaterkę z historią w jakiej sama się w danej chwili znajduje. Następująca po wymagającej emocjonalnie arii *Modlitwa* musi nieść w sobie maksimum spokoju, płynności i rozładowania emocjonalnego. Frazy muzyczne, muszą być wykonane *legato* w umiarkowanej dynamice, oddającej nastrój modlitewny.

W swoim wykonaniu postanowiłam trzymać się materiału muzycznego zapisanego przez kompozytora. Formalnie nie ma tu wielu jednakowych motywów muzycznych, które można by poddać zmianom dopuszczalnym przez kompozytora. Toteż w zrealizowanym nagraniu zdecydowałam się tylko na jedną zmianę w obrębie taktu 190., w którym czterokrotnie powtarza się ta sama grupa trójkowa pod względem

¹⁷⁸ Rossini G., DiDonato J., *Assisa al piè d'un salice ... Deh, calma o ciel*, <https://www.youtube.com/watch?v=7zk8W4OwjGk> [dostęp, 15.02.2025].

ambitusu, jak i rytmi. Dokonałam tej zmiany według reguł danych przez Rossiniego, jak i ze względu na panującą przez lata praktykę wykonawczą.



Ilustracja 37. Fragment arii *Assisa a' piè d'un salice* z opery *Otello*

Fragment, który zdecydowałam się poddać zmianie, jest prawie zawsze przekształcany przez śpiewaczki. Pierwsza grupa jest śpiewana według zapisu kompozytorskiego, natomiast kolejne grupy są transformowane indywidualnie, według osobistego uznania.

Assisa a' piè d'un salice,
immersa nel dolore,
gemea traffita Isaura
dal più crudele amore:
L'aura tra i rami flebile
ne ripetva il suon.

Siedząc u stóp wierzby,
Pogrążona w bólu,
Jęknęła bez tchu Izaura
Z powodu najokrutniejszej miłości.
Powietrze między gałęziami
Powtarzało dźwięki.

I ruscelletti limpidi
a' caldi suoi sospiri,
il mormorio mesceano
de' lor diversi giri:
L'aura fra i rami flebile
ne ripetva il suon.

Przejrzyste strumienie
Jej płonące westchnienia
Mieszały ze szmerem
Mijających dróg.
Powietrze między gałęziami
Powtarzało dźwięki.

Salce, d'amor delzia!
Ombra pietosa appresta,
di mie sciagure immemore,
all'urna mia funesta;
nè più ripeta l'aura
de' miei lamenti il suon.

Wierzba, miłości i radości!
Nadchodzi żałosny cień,
Zapomnienie moich nieszczęść,
Do mojej urny;
Nawet wiatr nie powtórzy dźwięków
mojego lamentu.

Che dissi...	Co ja powiedziałam...
Ah m'ingannai!...	Ach, myliłam się!
Non è del canto questo il lugubre fin.	To nie jest smutny koniec pieśni.
M'a ascolta...	Posłuchaj mnie...
Oh Dio! Qual mai strepito è questo!...	Och, Boże! Co to za hałas...!
Qual presagio funesto!	Co za straszny omen!
Io credeva che alcuno...	Wierzyłam, że niektórzy...
Oh come il cielo s'unisce a'miei lamenti!...	Och, niebo przyłącza się do moich lamentów!...
Ma stanca alfin di spargere,	Ale zmęczona w końcu wylewaniem,
Mesti sospiri, e pianto,	Smutnych westchnień i płaczu,
Morì l'afflitta vergine.	Umarła cierpiąca dziewczica.
Morì... Che duol!	Umarła...Co za ból!... Niewdzięczny...
L'ingrato...L'ingrato...	Niewdzięczny!...
Ahimè! Che il pianto proseguir non mi fa.	Niestety! To nie sprawi, że coś się zmieni.
[PREGHIERA]	[MODLITWA]
Deh calma, o ciel, nel sono per poco le mie pene,	Ach spokój, o nieba, moje troski trwają krótko,
Fa, che l'amato bene mi venga a consolar.	Niech ukochany przyjdzie by mnie pocieszyć.
Se poi son vani I preghi,	Jeśli modlitwy okażą się daremne,
Di mia breve urna in seno	O moją rychłą urnę na łonie (natury),
Di pianto venga almeno il cenere a bagnar,	Przynajmniej niech popiół zmoczy się od łez,
Si, si, il cenere a bagnar.	Tak, tak, zmoczy od łez.

Głównym problemem wykonawczym, z jakim zetknęłam się na samym początku nauki utworu, to połączenie frazy *legato* opartej na oddechu z selektywnym wyśpiewaniem pojawiających się pojedynczych grup koloraturowych. W procesie nauki koncentrowałam się na precyzyjnym wykonaniu koloratur, przy zachowaniu stabilnego i spójnego toru oddechowego, stanowiącego fundament dla *legata*, dzięki czemu pasaże zyskały na płynności i spójności artykulacyjnej. Kolejną trudność stanowiło dla mnie opanowanie długiej frazy o szerokim ambitusie, wymagającej stabilnego prowadzenia

dźwięku i wewnętrznego spokoju wykonawczego. Wraz z czasem poświęconym na studiowanie, słuchanie i ćwiczenie najbardziej problematycznych fraz, mięśnie biorące udział w procesie oddychania zyskały na elastyczności i sile.

Końcowa część arii od taktu 218. jest momentem kulminacyjnym i stanowi najbardziej zróżnicowany emocjonalnie fragment na przestrzeni osiemnastu taktów. Realizacja tego odcinka arii wymagała ode mnie zastosowania szerokiego spektrum dostępnych środków technicznych i interpretacyjnych celem uzyskania zamierzonego efektu wyrazowego. Przejście z pełnego napięcia początku frazy *Ma stanca...* przez dynamikę *piano* na słowach *mori l'aflitta vergine*, oddające cierpienie i rezygnację, przez zobrazowanie płaczu i bezsilności na powtórzeniu słów *ma stanca* we frazie, gdzie grupy szesnastkowe są przedzielane pauzami, aż do kulminacyjnego *as²* na słowie *l'ingrato*. Po wysokim kulminacyjnym dźwięku, następuje komentarz recytacyjny bohaterki *Ahimè! Che il pianto...* oddający uczucie żalu i poddania się, które jest z kolei wprowadzeniem emocjonalnym do *Modlitwy*. Sama *Preghiera*, wymagała ode mnie dużego spokoju, aby oddać uduchowiony charakter utworu. W tym fragmencie sceny, musiałam najbardziej ze wszystkich momentów panować nad ustabilizowanym torem oddechowym i efektywnym zarządzaniem nim, przy zachowaniu dynamiki *mezzo piano* w początkowej fazie wykonywania pierwszej frazy. Podczas wykonywania całej *Preghieri* starałam się realizować oznaczenia dynamiczne zapisane w partii wokalne, jak i zwracać uwagę na oznaczenia przeznaczone dla instrumentarium, w celu uzyskania jak najdokładniej oddanego zamiaru kompozytorskiego Rossiniego.

3.1.4. Aria Angeliny *Nacqui all'affanno/Non più mesta* z II aktu opery *Kopciuszek*

Dramma giocoso w dwóch aktach; libretto autorstwa Jacopo Ferretti'ego. Premiera dzieła w roku 1817¹⁷⁹.

Akcja operowa oparta jest na popularnej baśni o Kopciuszku. Historia opowiada o Angelinie, zwanej Kopciuszką, która jest dobrą i skromną dziewczyną, mieszkającą u swego okrutnego ojczyma, Don Magnifica. Mimo że Don Magnifico faworyzuje swoje dwie próżne córki, Clorindę i Tisbe, to właśnie Cenerentola zdobywa serce księcia Ramira. Aby znaleźć odpowiednią żonę, książę Ramiro postanawia udawać swojego sługę, podczas gdy jego rzeczywisty sługa, Dandini, wciela się w rolę księcia. Podczas balu w pałacu Angelina, przebrana w piękną suknię, zachwyca wszystkich.

¹⁷⁹Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, Kraków 2015, s. 1362.

Podobnie jak w baśni musi opuścić pałac księcia, zanim goście zaczną opuszczać bal. Zostawia jedynie wskazówkę dotyczącą swojej tożsamości. W odróżnieniu od tradycyjnej baśni, w operze Rossiniego nie pojawia się magiczny pantofelek. Zamiast tego Kopciuszek daje księciu bransoletkę, dzięki której ten może ją później odnaleźć. W finale dobroć, skromność i uczciwość Angeliny zostają nagrodzone. Księżę odnajduje ją, ona przebacza swojej rodzinie i zostaje księżniczką. Finał podsumowuje aria *Nacqui all'affanno/Non più mesta*, która oddaje radość głównej postaci.

Rys charakterologiczny Kopciuszka pozostaje niezmiennie taki, jak w baśni. Angelina jest młodą, piękną, pełną uroku i wdzięku kobietą, obdarzoną ogromnym sercem. Mimo że traktowana jest źle przez ojczyzna i swoje dwie przyrodnie siostry, nie odplaca im tym samym. Żyje prostym życiem, wykonując obowiązki pani domu i sprzątaczk. Znosi pokornie wszystkie humory domowników, nie skarżąc się. W chwilach samotności, snuje marzenia o bajkowym życiu, podśpiewując często piosenkę o królu, który znalazł dobrą, niewinną kobietę i pojął ją za żonę. Główna bohaterka, śpiewając wspomnianą piosenkę, jeszcze nie wie, że historia w niej zawarta będzie prorocza.

Aria *Nacqui all'affanno/Non più mesta*, jest finałem całej opery. Jest to utwór, który podsumowuje i opisuje całe życie głównej postaci. W tym dziele zawarte zostały wszystkie emocje, które Angelina przez lata nosiła w sercu, a na które obecnie spogląda z perspektywy upływającego czasu oraz odnalezionego szczęścia. Głównym problemem technicznym arii jest bogactwo koloratur, zapisanych w rozległej skali, szybkich przebiegach, dużych skokach interwałowych i długich frazach. Odcinkiem zasługującym na wyjątkową uwagę jest odcinek od taktu 82. do końca trwania arii. Fragment ten stanowi największe wyzwanie pod względem wymagań fizjologii organizmu ludzkiego, gdyż wymaga pracy szczególnie silnych mięśni oddechowych, wysokiej kondycji wykonawczej oraz precyzyjnego wyćwiczenia przebiegów koloraturowych. Wspomniane pasaże starałam się wyćwiczyć poprzez śpiewanie ich w umiarkowanym tempie, dochodząc do tempa docelowego. Celem takiego przygotowania jest osiągnięcie maksymalnej wydolności oddechowej oraz zapewnienie selektywności i klarowności artykulacyjnej każdej z koloratur.

Nacqui all'affanno e al pianto.
Soffrì tacendo il core;
ma per soave incanto,
dell'età mia nel fiore,
come un baleno rapido
la sorte mia, la sorte mia cangiò.
No, no! Tergete il ciglio.
Perché tremar, perché?
A questo sen volate,
figlia, sorella, amica,
Tutto, tutto, tutto, tutto trovate in me.

Non più mesta accanto al fuoco

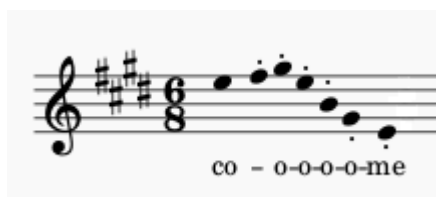
Starò sola a gorgheggiar, no!
Ah fu un lampo, un sogno, un gioco
Il mio lungo palpitar.

Urodziłam się w biedzie i we łzach.
Cierpiałam, kryjąc ból w sercu;
ale przez słodkie zakłęcie,
kwiat mej młodości,
jak szybki błysk
mój los się odmienił.
Nie, nie! Otrzyjcie łzy.
Dlaczego drżycie, dlaczego?
Do tej piersi biegnij,
córkko, siostrko, przyjaciółko,
wszystko znajdziesz we mnie.

Nigdy więcej smutku w ognisku
rodzinnym,

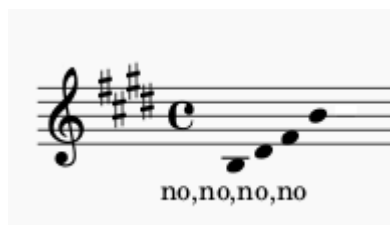
Będę sama ćwierkała/śpiewała, nie!
Ach, tylko błyskiem, snem, żartem
Moje serce trzepoce ze szczęścia.

Aria jest dwuczęściowa. Składa się z *cantabile Nacqui all'affanno*, oraz *cabaletty – Non più mesta*. Początek utworu powinien być wykonany w umiarkowanej dynamice oraz artykulacji legato, co wynika z jego ekspresyjnego charakteru – partia ta odnosi się do trudnych, pełnych smutku lat w życiu Angeliny. W związku z tym, w pasażu występującym w takcie 13., na słowie *core* (z wł. „serce”), starałam się oddać emocję bólu poprzez delikatne ograniczenie projekcji oraz zmiękczeniu kulminacyjnego dźwięku a^2 , wykonanego w dynamice *mezzo piano*. We wspomnianym takcie śpiewaczki, według utrwalonej praktyki wykonawczej, często dodają trzy dźwięki do pasażu. Mianowicie po a^2 , występuje gis^2 , fis^2 , gis^2 . W swojej interpretacji zdecydowałam, że pozostanę przy wersji zapisanej przez kompozytora. Kolejną zmianą na jaką się zdecydowałam wedle zasad wprowadzonych przez Rossiniego jest początek taktu 23. Z powodu powtórzenia elementów, które już zaistniały w takcie 19., postanowiłam dobitniej oddać charakter słów *come un baleno* poprzez dodanie koloratury na *staccato*, aby oddać wrażenie lekkości i nieuchwytności.



Ilustracja 38. Fragment arii *Nacqui all'affanno/Non più mesta* z opery *Kopciuszek* 1.

Następną zmianą, jakiej dokonałam, jest rezygnacja z powtórzenia słowa *rapido* w takcie 24. Uczyniłam to wedle zasad Rossiniego. Zamieniłam słowo na samogłoskę „a”, która również oddaje charakter tego taktu, czyli symbolizuje szybkość i lekkość z jaką pojawia się błysk, o którym mowa w tekście. Na fermacie, stanowiącej jednocześnie moment przełomu między częściami utworu, jako formę kadencji wybrałam tryl wykonany w zmiennym tempie. We właściwym początku *cabaletty* – od słów *Non più mesta*, w taktach 57-59 oraz analogicznie w taktach 61-63, należy zwrócić uwagę na precyzyjną intonację zapisu nutowego. Pauzy powodują przejrzystość w wybrzmieniu z osobna każdego dźwięku. Nową frazę z powtórzeniem słów *non più mesta* w opozycji do pierwszego motywu na tych słowach należy wykonać legato, w umiarkowanej dynamice. W takcie 73. postanowiłam na fermacie dodać dźwięki h, dis¹, fis¹, h¹. Zabieg ten przeprowadziłam zgodnie z zasadami oraz praktyką wykonawczą. Wprowadzenie tych dźwięków intensyfikuje wyraz emocjonalny negacji, a zarazem stanowi przygotowanie do kolejnej, szybkiej frazy muzycznej.



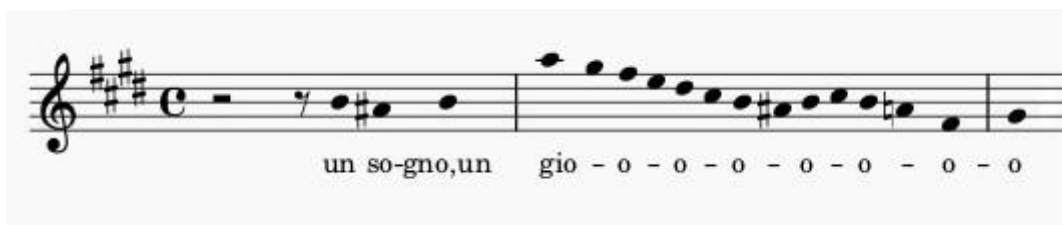
Ilustracja 39. Fragment arii *Nacqui all'affanno/Non più mesta* z opery *Kopciuszek* 2.

Takty 78-81 są powtórzeniem motywu z taktów 66-69, w związku z czym postanowiłam, zgodnie z zasadami, urozmaicić takt 81., dodając pasaż złożony z dźwięków *staccato*.



Ilustracja 40. Fragment arii *Nacqui all'affanno/Non più mesta* z opery *Kopciuszek* 3.

Rozpoczynając frazę od taktu 82., o której trudności wspominałam na początku opisu arii, należy maksymalnie uspokoić i rozluźnić ciało. Wykonując ten fragment muzyczny starałam się osiągnąć selektywność dźwięków poprzez zastosowanie artykulacji zbliżonej do mowy i zachowania dynamiki *mezzo piano*. Sелеktywność w tym odcinku muzycznym jest szczególnie ważna, ponieważ akompaniament partii fortepianu lub (w partyturze) faktura orkiestry jest niezwykle przejrzysta i zachowana w dynamice *piano*, powodującej, że wszystkie wyśpiewywane dźwięki są eksponowane. Co więcej, starałam się dopilnować aby takt 88. z oznaczeniem *portato* był wykonany szczególnie selektywnie i, aby słyszalne było *legato* między dźwiękami. W taktach 90. i 92. zapisany jest identyczny motyw melodyczny. W związku z tym często powtórzenie jest poddawane wariacjom. Postanowiłam wykonać je następująco:



101. pasażem dochodzącym do cis^3 w artykulacji *staccato* na słowie *gioco*, aby oddać emocje szczęścia, które rozpierają w tym momencie główną postać.



Ilustracja 43. Fragment arii *Nacqui all'affanno/Non più mesta* z opery *Kopciuszek* 6.

W reszcie trwania arii nie zdecydowałam się za żadne zmiany, mimo przyzwolenia na nie przez kompozytora jak i praktyką wykonawczą. Uznałam, że materiał jest na tyle atrakcyjny i skomplikowany wykonawczo, iż zaśpiewam wersję podstawową, skomponowaną przez Rossiniego. Takty 110-111 oraz 116-117 zasługują na wyjątkową uwagę wykonawczą i analityczną. Są to fragmenty w bardzo wysokiej tessiturze, zawierające w sobie ogromną liczbę dźwięków wykonanych w szybkim tempie. Należy zwrócić szczególną uwagę, aby nie wyizolować pasażu w podejściu do h^2 , polegając tylko i wyłącznie na rejestrze głowowym. Należy również panować nad odpowiednim skupieniem dźwięku jak i prawidłowym *appoggio* oddechowym z jednoczesnym zachowaniem elastyczności w korpusie ciała. W świetle tradycji wykonawczej, związanej z realizacją kadencji końcowej, dozwolone jest opuszczenie jednego lub dwóch taktów bezpośrednio poprzedzających dźwięk kulminacyjny, z czego zdecydowałam się skorzystać. Po wyczerpującej części arii postanowiłam opuścić dwa takty dla odciążenia mechanizmu oddechowego oraz krótkiej regeneracji, przygotowując się do podejścia i utrzymanego dźwięku h^2 stanowiącego kłamrę całego utworu.

3.1.5. Aria Eleny *Tanti affetti in tal momento* z II aktu opery *Pani jeziora*

Dwuaktowa opera seria. Tematyka opery oparta na poemacie szkockiego poety Sir Waltera Scotta pt. *The Lady of the Lake*. Libretto napisał Andrea Leone Tottola. Premiera miała miejsce w 1819 roku¹⁸⁰.

Akcja sceniczna rozgrywa się w XVI wieku w Szkocji. Młoda dziewczyna Elena jest córką Douglasa, przywódcy *highlanders* (górale z północnej Szkocji), walczących z Królem Jakubem V. Dziewczyna jest zakochana w Malcolmie, wojowniku buntowników. Douglas, obiecał jej rękę nadziei highlanderów – Rodrygowi. Król, widząc piękną dziewczynę przypadkiem w lesie, zakochuje się w niej, przedstawiając się jako Uberto. Na nieszczęście króla, Elena jest zakochana w Malcolmie, młodym wojowniku. Podczas spotkania w lesie, król wyznaje Elenie miłość, i mimo że ona szczerze oświadcza, iż jest zakochana w innym, król wręcza jej pierścień. Całą sytuację widzi Rodrygo i wyzywa cały klan Uberto (Króla Jakuba V) na pojedynek. Rodrygo ginie w pojedynku, a cała armia buntowników ponosi fiasko. Ojciec Eleny oddaje się w ręce króla. Elena podczas audyencji u Króla, rozpoznaje w nim uczciwego i godnego zalotnika Uberto. Używając podarowanego przez niego pierścienia, prosi o łaskę dla swojego ludu. Król wyraża zgodę na prośbę dziewczyny. W finałowej scenie Jakub V oddaje rękę pięknej Eleny Malcolmowi, a ta śpiewa arię *Tanti affetti*.

Tanti affetti in tal momento
mi si fanno al core intorno,
che l'immenso mio content,
io non posso a te spiegar.
Deh! Il silenzio sia loquace...
Tutto dica un tronco accento...
Ah, Signor! La bella pace
tu sapesti a me donar.

Tak wiele uczuć w tym momencie,
rodzi się wokół mojego serca,
jak wielkie jest moje szczęście,
nie jestem w stanie ci opowiedzieć.
Ach! Niech ta cisza będzie wymowna...
Niech te kilka słów wyrazi wszystko...
Ach, Panie! Piękny spokój,
Ty wiedziałeś aby mi podarować.

Fra il padre e fra l'amante...
Oh, qual beato istante!
Ah! Chi sperar potea
tanta felicità!

Między ojcem i między ukochanym...
Och! Coż to za piękny moment!
Ach! Któż mógł mieć nadzieję na tak
wielkie szczęście!

¹⁸⁰Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2015, s. 1374.

Elena to młoda, piękna kobieta, przepełniona empatią, szczerością, uczciwością i odwagą. Mimo że jej postać staje się przedmiotem intryg i zazdrości ze strony zalotników (podobnie jak Desdemona w omawianej wcześniej operze *Otello*), zachowuje lojalność wobec rodziny, uczciwość wobec samej siebie i innych. Cechuje ją patriotyzm, jednocześnie musi toczyć walkę wewnętrzną między targającymi nią uczuciami wobec ojczyzny i rodziny a miłością do mężczyzny, który jest po innej stronie barykady (podobnie jak Annę z opery *Mahomet II*, o której piszę w kolejnym podrozdziale). Jej czyste intencje zostają nagrodzone w finale opery, czego wynikiem jest wielka radość Eleny, które wyraża w arii *Tanti affetti*.

Aria Eleny jest niewątpliwie jedną z najbardziej wymagających arii w każdym aspekcie techniki śpiewu. Zawiera najszerszy ambitus dźwiękowy w obrębie krótkich odcinków muzycznych w stosunku do pozostałych wybranych przeze mnie arii. Przykładem obrazującym powyższe stwierdzenie jest np. takt 74., który w przebiegu koloraturowym zawiera w sobie rozpiętość ponad dwóch oktaw od as do b². Utwór ten stawia przed śpiewaczką cały szereg wymagań, poczynawszy od stabilnego, wydolnego aparatu oddechowego, przez wyrównane rejestry i szeroką skalę, po bardzo dobrą kondycję i umiejętność oddania emocji w poszczególnych momentach dzieła. Aria ta jest jednak skomponowana przez Rossiniego w taki sposób, aby skomplikowane odcinki muzyczne dzieliły fragmenty instrumentalne, w których śpiewaczka może chwilę zregenerować aparat śpiewaczy.

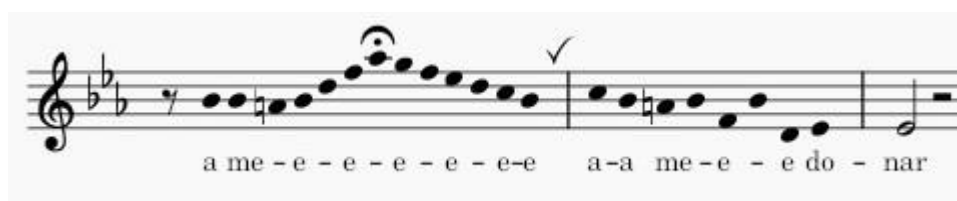
Rozpoczynając przygotowania do wykonania wspomnianej arii konieczne było dogłębne przestudiowanie materiału muzycznego w celu osiągnięcia pełnej precyzji intonacyjnej oraz pewności w realizacji każdego z zapisanych dźwięków. Wykonanie tej arii stanowiło dla mnie zarówno istotne wyzwanie artystyczne, jak i realizację długo wyczekiwanego celu interpretacyjnego, będącego przedmiotem osobistych aspiracji wykonawczych.

Tanti affetti, jest podobnie jak aria Rozyny lub Angeliny, dwuczęściowa. Składa się z części *cantabile* oraz *cabaletty*. Cały odcinek *cantabile* należy wykonać bardzo dokładnie intonacyjnie jak i rytmicznie, ponieważ akompaniament, poczynawszy od taktu 4. do taktu 25., nie zmienia wartości rytmicznych, ponadto utrzymany jest od początku 4. taktu w dynamice *piano pianissimo*. Powyższe składowe dają wrażenie czystości i jednostajności. Warstwa fortepianu (lub orkiestry) stanowi muzyczne tło do wypowiedzi śpiewaczki, która stoi na pierwszym planie, toteż każda nieścisłość materiału nutowego będzie słyszalna. Podczas przygotowań do realizacji nagrania, dużą

pe-sti a - a-me-e do - o - o - o - nar

W taktach 21. i 23. w toku pracy nad materiałem pojawiła się trudność związana z optymalnym umiejscowieniem oddechu tak, aby nie zakłócić ciągłości przebiegu koloratur oraz uniknąć efektu sugerującego zmęczenie oddechowe lub napięcie wykonawcze. Podczas pracy nad utworem doszłam do wniosku, że najbardziej efektywnym miejscem na wykonanie oddechu w taktach 21. i 23. jest przestrzeń pomiędzy wyrazami *sapesti* (oddech) a *me*. Jednocześnie postanowiłam fonetycznie połączyć spójnik *a* z następującym po nim słowem *me*, co pozwoliło na naturalne rozpoczęcie kolejnego elementu koloraturowego od otwartej spółgłoski, sprzyjającej

płynności i klarowności artykulacyjnej. Począwszy od taktu 26., zmienia się faktura akompaniamentu oraz dynamika wzrasta do *forte fortissimo*. Wspomniana dynamika determinuje do uzyskania podobnego stopnia dynamicznego u śpiewaczki, co generuje zwiększony przepływ powietrza. W związku ze zmianą dynamiczną i eksploatacją oddechową, postanowiłam zakończyć słowo *sapesti* na pierwszej wartości taktu 27., po czym rozpocząć je na nowo w kolejnej koloraturze. W związku z dowolnością wykonania kadencji, zrezygnowałam z podanego w takcie 29. zapisu kompozytora, na rzecz własnej inwencji twórczej.



Ilustracja 45. Fragment arii *Tanti affetti* z opery *Pani jeziora* 7.

W trakcie pracy nad *cabalettą*, ze względu na trudności wykonawcze, jakich dostarcza, zdecydowałam, aby nie dodawać do niej żadnych zmiennych i wykonać materiał bazowy, dany przez kompozytora. Początek tej części należy wykonać spokojnie, opisując co ma miejsce w dramaturgii tego momentu dzieła oraz oddać emocje zaskoczenia i radości, których pełni oddaje pasaż w taktach 42-43. Szczegółnej uwadze należy poddać końcówkę koloratury, którą stanowi skok dwuoktawowy z h² na h. Przy zachowaniu blasku górnego dźwięku, należy zachować brzmiące i równe w barwie dolne h. Od taktu 46. do 53. następuje pierwsze wypowiedzenie słów *Ah. Chi sperar potea, tanta felicità!* będących fundamentem tekstu, który podczas trwania arii zostaje poddawany przez kompozytora wariacjom. Celem kilkukrotnego powtórzenia powyższego zdania jest jak najszersze ukazanie radości bohaterki w wielu wyrażających to koloraturach, które jednocześnie są popisem wokalnym. W związku z tym należy owe pierwsze takty zaśpiewać zgodnie z oznaczeniem Rossiniego. Od taktu 61. do 67. mamy pierwszą zmianę na wspomnianych słowach, które stają się tematem każdego kolejnego muzycznego przeobrażenia.

W trakcie przygotowań materiału muzycznego starałam się jak najdokładniej zrealizować oznaczone łuki muzyczne wspomnianych taktów. W takcie 65. skorzystałam z przyzwoleń określonych przez kompozytora, by powtórzyć słowo, zachowując przy tym zapis pasażu. Druga wariacja tematu ujawniła trudność wykonawczą związaną z pasażem w takcie 70, wymagającym szczególnej precyzji

artykulacyjnej. Początkowo napotykałam trudność w płynnym zejściu do dźwięku h, a następnie w realizacji wznoszących interwałów – kwinty i tercji, naprzemiennie – prowadzących do dźwięku f² przy zachowaniu jednolitej, wyrównanej barwy głosu na całym odcinku przebiegu melodycznego. Takt 74., jak już wspominałam na początku, w wyrazisty sposób eksponuje szerokość skali. W toku przygotowań dążyłam do zachowania maksymalnej płynności i wyrównania w barwie na całej długości trwania koloratury. Chcąc osiągnąć zamierzony cel w owym takcie, postanowiłam wziąć oddech w połowie trwania frazy, w taki sposób, aby nie zaburzał płynności jej przebiegu. Kolejny takt, tj. 75. obejmujący słowo *felicita*, jest zupełnie identyczny, jak takt 52. Przy powtórzeniu tej nieskomplikowanej frazy muzycznej, uznałam, że mogę ją urozmaicić i rozpocząć zejście od dźwięku as².



Ilustracja 46. Fragment arii *Tanti affetti* z opery *Pani Jeziora* 8.

W trzeciej wariacji, od taktu 84., występują rozbudowane pochody koloraturowe o kierunku opadającym. Zabieg ten oddaje usilne staranie Eleny do zapanowania nad emocjami, czego dowodem jest długa i szeroka fraza zaczynająca się w takcie 88., na 90. skończywszy. Jest to pochod koloraturowy składający się półtonów od h do b², wykonany na jednym oddechu z dbałością o rzeczywiste zachowanie półtonowego zapisu. Czwarta wariacja tematu, jest dość podobna do drugiej, w związku z czym w miejsce rozległej koloratury z taktu 97. postanowiłam powtórzyć bardzo atrakcyjną koloraturę z taktu 74. Piąte wejście wariacyjnego tematu jest napisane w znacznej większości w tessiturze przeznaczanej dla sopranu, w związku z czym dostarczyła mi najwięcej trudności wydolnościowych, jak i intonacyjnych przez resztę trwania arii. W tej części można znaleźć podobieństwa modyfikacji poprzednich wejść tematu. Znajdują się tu szybkie przebiegi połączone ze skokami interwałowymi, jak i gamowe pasaże składające się z kolejno ułożonych dźwięków gamy. W szóstej wariacji brak jest możliwości na choćby chwilową regenerację oddechową, gdyż piąta modyfikacja przechodzi w nią płynnie i bez wyraźnej cezury, co istotnie zwiększa poziom trudności wykonawczej oraz stawia przed śpiewaczką wysokie wymagania w zakresie kondycji

oddechowej i ciągłości frazowania. Kulminacją jest ostatnie – ósme wejście słów *Ah! Chi sperar potea, tanta felicità*, w której tessitura utrzymana jest w obrębie b¹-b², gdzie w kadencji głównej b² jest trzymane.

Mimo że w arii tej jest praktyka wykonawcza, w której śpiewaczki zmieniają według własnego uznania całe frazy muzyczne, to ze względu na duże wymagania techniczne i skomplikowanie w budowie utworu, zdecydowałam pozostać przy wersji proponowanej przez Rossiniego, która jest w moim odczuciu doskonała.

3.1.6. Aria Anny *Giusto ciel, in tal periglio* z I aktu opery *Mahomet II*

Mahomet II jest operą seria w dwóch aktach. Autorem libretta jest Cesare della Valle. Opera swoją premierę miała w 1820 roku¹⁸¹.

Akcja rozgrywa się w oblężonym przez Turków mieście Negropont. Rada weneckiej kolonii, na której czele stoi Paolo Erisso, zastanawia się nad strategią wobec wroga – Mahometa II, oblegającego stolicę. Wierny oficer ojca Anny – Condulmiero, proponuje się poddać, jednak młody żołnierz Calbo, pragnie walczyć i zapala do tego całe wojsko. Szykują się do walki z wrogiem. Erisso, będąc pod wrażeniem odwagi młodego Calbo, decyduje się poznać go ze swoją córką Anną i oddać mu jej rękę. Dziewczyna jednak oświadcza, że w jej sercu jest ktoś inny. Będąc niegdyś w Koryncie, poznała młodzieńca imieniem Uberto, w którym się zakochała, jednak nie wiedziała, że Uberto to w rzeczywistości Mahomet II. Rozpoczyna się bitwa. Przerażone kobiety zaczynają się modlić, Anna śpiewa *Giusto ciel*. Bitwę, niestety wygrywa Mahomet II. W niewoli znajdują się ojciec Anny i Calbo. Władca postanawia wypuścić młodego wojownika w zamian za rękę Anny. Dziewczyna, mimo że rozpoznaje w Mahomecie swojego ukochanego, nie może się zgodzić i pozostaje lojalna ojcu, jednocześnie zapewniając Mahometa o odwzajemnianiu uczucia. Mahomet rusza na bitwę i podarowuje Annie pierścień. Ojciec i Calbo ukrywają się w podziemnym grobie matki Anny. Dziewczyna daje ojcu i Calbo pierścień, i dwa tureckie ubrania, aby mogli uciec. Przebywając w grobowcu, na znak oddania i patriotyzmu, Anna wychodzi za mąż za młodego żołnierza, po czym młodzieniec z Erisso uciekają. Gdy Turkowie po zwycięskiej walce znajdują dziewczynę w grobowcu, Mahomet żąda zwrotu pierścienia. Anna wie, że zostanie pozbawiona życia. Dziewczyna, chcąc ostatni raz

¹⁸¹Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2015, s. 1377.

przed śmiercią dać znak swojej lojalności, zwraca się do Mahometa, informując go, że pierścień w bitwie mieli mu oddać jej mąż i ojciec, po czym popełnia samobójstwo na grobie matki.

Anna to bohaterka tragiczna, łącząca cechy lirycznej heroiny i silnej patriotki, co czyni ją jedną z ciekawszych postaci w operach Rossiniego. Jest młodą wrażliwą, lojalną i silną kobietą. Ponad wszystko ceni honor. Jest gotowa szlachetnie oddać życie i wyrzec się miłości dla swojego kraju, pozostając wierną ojcu i ojczyźnie.

Aria *Giusto ciel in tal periglio* jest najkrótszą z arii, jakie wybrałam do realizacji dzieła artystycznego. Jednak mimo niewielkich rozmiarów, utwór ten nie jest pozbawiony trudności technicznych. Jako jedyna aria z wybranych zaczyna się w oktawie dwukreślnej. Zbudowana jest z długich, spokojnych fraz, co wymaga elastycznego, ale i efektywnego operowania oddechem. Wymagająca oddechowo materia łączy się z narastającym napięciem, w kulminacyjnych momentach, oscylujących na dźwiękach przejściowych w oktawie dwukreślnej. Na domiar trudności dźwięki te są często długie i rozwijające się – *piena di voce*. Doskonałym przykładem są takty 16. (z przedtaktem) do 21., w których dynamika rozwija się, aby w takcie 17., na dźwiękach *eis*² i *fis*² oraz analogicznie w takcie 20., 34. oraz 37. doprowadzić do *forte* i zamknąć frazę obiegnikiem w dynamice zbliżonej do *mezzo piano* na słowie *pietà*. Uwagi w tej arii również wymagają koloratury, w szczególności sekstole występujące w taktach 14. i 31. Grupy sekstolowe nie powinny być traktowane sztywno metrycznie – ich realizacja powinna uwzględniać frazowanie i wewnętrzną motorykę, która nadaje im kierunek i muzyczną żywotność. Podobnie jest z triolami powtarzającymi się w taktach 17., 34. i 37.

Śluchając innych wykonń, podczas przygotowywania się do jak najlepszego zrealizowania materiału, natknęłam się na zmiany tekstowe. Wymiennie stosuje się w praktyce wykonawczej np. słowa: *non m'avanza* na *non ci avanza* (takty 10-11, 27-28) oraz *implorarla tua* na *che gemendo implorare* (takty 16-17, 33-34). Przekształcenia tekstowe mogą służyć ułatwieniu wykonania poprzez zmniejszenie obciążenia oddechowego, związanego z mniej wymagającym artykulacyjnie układem fonetycznym. W swojej realizacji omawianej arii postanowiłam trzymać się tekstu podanego przez wydawcę Ricordi.

Następnym aspektem, który pragnę poruszyć jest fakt, że w tej arii istnieje wiele motywów powtórzonych, które można w teorii dodatkowo ozdobić. W swojej interpretacji nie zdecydowałam się na ten zabieg. Powodem pozostania przy wersji

podstawowego zapisu twórcy jest charakter, jaki aria ma odzwierciedlać, i jakiego życzył sobie kompozytor. Utwór ten jest wyrazem modlitwy. W mojej opinii prostota, stanowi podstawowe źródło ekspresji tego utworu, którego modlitewny charakter wymaga wyciszenia środków wykonawczych na rzecz wewnętrznej intensywności przekazu.

Giusto ciel, in tal periglio,
più consiglio,
più speranza
non m' avanza,
che piangendo,
che gemendo
implorar la tua pietà...

Prawe niebios, w takim
niebezpieczeństwie,
więcej mądrości,
więcej nadziei,
brak (mi) jakeigokolwiek ruchu
(manewru),
niż płacz,
niż jęczenie
niż błaganie o litość...

3.1.7. Aria Semiramidy *Bel raggio lusinghier* z I aktu opery *Semiramida*

Dwuaktowa opera seria. Dzieło oparte na tragedii *Sémiramis* Voltaire'a. Autorem libretta jest Gaetano Rossi. Premiera dzieła miała miejsce w 1823 roku¹⁸².

Semiramida, władczyni Babilonu, ma wyznaczyć następcę zmarłego króla, jej męża, Ninusa, którego zabiła z pomocą księcia Assura. Assur jest nowym kandydatem na króla. Gdy Semiramida ma go ogłosić nowo wybranym, uderza błyskawica. Arcykapłan oświadcza, że król zostanie wybrany dopiero wtedy, gdy przyjdzie posłaniec z Memfis. Semiramida oczekuje Arsacesa, który ma wrócić z pola walki, i w którym jest zakochana, śpiewa *Bel raggio lusinghier*. Wspomniany młodzieniec wraca z wojny, jednak nie darzy uczuciem władczyni. Mężczyzna kocha księżniczkę Anzemę, która za życia króla Ninusa, została zaprzysiężona jego synowi Niniasowi. Okazuje się, że Assur również zabiega o względy Anzemy. Semiramida ma sen, w którym zakochuje się w młodym rycerzu i jest przekonana, że chodzi o Arsacesa, nie wiedząc, że jest jego matką. Królowa obwołuje młodzieńca nowym królem i swoim przyszłym mężem. Gdy to robi, znów uderza piorun i pojawia się duch zmarłego króla,

¹⁸²Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2015, s. 1380.

który mówi, że zostanie on władcą, ale musi zejść do królewskiej krypty. Arcykapłan koronuje Arsacesa, jednocześnie ujawniając mu prawdę, że to on jest synem króla Ninusa, czyli zaginionym Niniasem. Gdy Semiramida dowiaduje się, że młodzieniec, w którym się zakochała jest jej synem, błaga, żeby odebrał jej życie. Królowa schodzi do krypty męża, aby się pomodlić. Arcykapłan każe zejść nowemu królowi do grobowca i obiecuje, że bogowie poprowadzą jego rękę. Arcykapłan rozkazuje Arsacesowi atakować, ten sądząc, że zamierza się na Assura, niestety zabija własną matkę.

Semiramida to bohaterka tragiczna. Jest władczą i potrafi manipulować ludźmi. Dla władzy zabija własnego męża. Jest rozdarta między uczuciami a władzą absolutną. Mimo iż jest władczynią i ma pod sobą całe królestwo, w rzeczywistości jest samotną kobietą. Gdy zaczyna być świadoma popełnionych błędów z przeszłości, jest już zbyt późno na ich naprawę i pada ofiarą swoich własnych intryg. Gdy dowiaduje się, że Arsaces jest jej synem, dochodzi do niej świadomość popełnionych czynów i jest gotowa ponieść ich konsekwencje. Semiramida jest przeciwieństwem większości pierwszoplanowych postaci kobiecych u Rossiniego. Jest to dojrzała kobieta. Nie jest uczciwa, ani sprawiedliwa. Jest kobietą z czarnymi kartami przeszłości, na którą przychodzi sprawiedliwość.

Aria *Bel raggio lusinghier* jest jedną z najbardziej znanych popisowych arii rossiniowskich. Jest „naspikowana” długimi, rozbudowanymi koloraturami. Jak każdy utwór Rossiniego wymaga od śpiewaczki szerokiej skali, dobrej kondycji i doskonałego *appoggio*. W żadnej z wybranych przeze mnie arii nie ma tak długich, następujących po sobie koloratur jak w obecnie omawianej. Dobrze obrazuje to materiał nutowy od taktu 86. aż do 98., pokazujący złożone przebiegi koloraturowe wymagające precyzyjnej artykulacji i kontroli intonacyjnej.

W toku przygotowań nad tą arią natknęłam się na wiele problemów wykonawczych. Jedną z podstawowych trudności na wstępnym etapie pracy była konieczność osiągnięcia wydolności oddechowej pozwalającej na płynne wykonanie długich fraz muzycznych, bez oznak napięcia oddechowego czy osłabienia emisji pod koniec przebiegu. Dążyłam do uzyskania równowagi między aktywacją mięśni zaangażowanych w emisję głosu a ich funkcjonalnym rozluźnieniem, umożliwiającym swobodne, a zarazem dynamiczne działanie wokalne. Aria *Bel raggio lusinghier* jest napisana w dość wysokiej tessiturze. Ze względu na wymagający wysoki rejestr czynny utworu, szczególną uwagę musiałam poświęcić integracji rejestrów. W początkowej

fazie ćwiczenia utworu dochodziło do separacji rejestru głowowego, co prowadziło do zaburzenia oddechowego *appoggia* i utraty stabilności brzmienia, jak i jednolitości w barwie.

Bel raggio lusinghier
di speme e di piacer
alfin per me brillò:
Arsace ritornò, sì, a me verrà.
Quest'alma che sinor
gemé, tremò, languì...
Oh! come respirò!
Ogni mio duol spari,
dal cor, dal mio pensier
si dileguò il terror...
Bel raggio lusinghier
di speme, di piacer
alfin per me brillò:
Arsace ritornò, - Qui a me verrà .

La calma a questo cor
Arsace renderà :
Arsace ritornò, qui a me verrà ...

Dolce pensiero
di quell'istante,
a te sorride L'amante cor.
Come più caro,
Dopo il tormento,
È il bel momento
Di gioia e amor!

Piękny, pochlebny promień
nadziei i przyjemności
w końcu błysnął dla mnie:
Arsace powrócił, tak, przyjdzie do mnie.
Ten spokój, kiedy grzesznik
jęczał, drżał, marniał...
Och! Jak on odetchnął!
Każdy mój ból zniknął,
Z serca, z moich myśli,
tak zniknął strach...
Piękny, pochlebny promień
nadziei i przyjemności
w końcu błysnął dla mnie:
Arsace powrócił, tak, przyjdzie do mnie.

Spokój tego serca,
Arsace przywrócił;
Arsace powrócił, tak, przyjdzie do mnie...

Słodka myśli
o tym momencie
kiedy ukochany uśmiecha się do ciebie.
Jak bardziej drogie,
po czasie udręki,
jest ten piękny moment
radości i miłości!

Rozpoczynając wykonanie, należy jak najpłynniej prowadzić frazę, bez akcentów dźwiękowych mogących zakłócić jej spójność. Tekst, w połączeniu z interpretacją muzycznego zapisu, powinien wyrażać radość oraz nadzieję dojrzałej kobiety – osoby emocjonalnie ustabilizowanej, świadomej siebie i swoich oczekiwań oraz stąpającej pewnie po ziemi. Aby w dalszym etapie przebiegu arii konsekwentnie prowadzić emocjonalnie frazę muzyczną, dla utrzymania wrażenia równowagi, zdecydowałam się zrezygnować z ozdobnika, którym jest grupa trzech szesnastek w takcie 12. Kolejno, chcąc podkreślić opis odczuć bohaterki na słowach *gemé, tremò, languì*, zdecydowałam się podkreślić spółgłoskę „t”, oraz dodać ozdobnik, wynikający z praktyki wykonawczej na słowie *languì*.

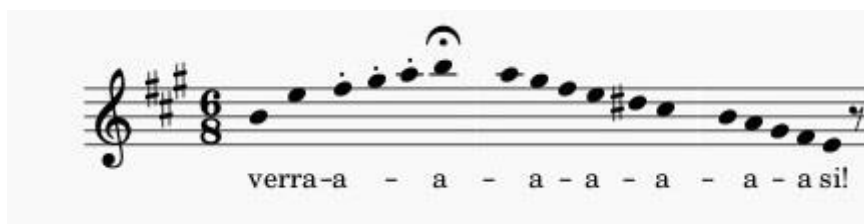


Ilustracja 47. Fragment arii *Bel raggio lusinghier* z opery *Semiramida*

Motywy zawarte w taktach 17. i 19. wykazują jednakowość strukturalną; jednakże nie zdecydowano się na modyfikację żadnego z nich. Przy wykonaniu pasażu prowadzącego do dźwięku a² starałam się zwrócić szczególną uwagę na uzyskanie płynności oraz jednolitej barwy brzmieniowej. W takcie 22. napotkałam trudność związaną z utrzymującą się wysoką tessiturą w dynamice *piano*. Słowa we frazie muzycznej obejmującej takty 22-24, są przedzielane pauzami, co stanowi dodatkową trudność w uzyskaniu lekkiej w odczuciu dla słuchacza linii melodycznej. Owe pauzy mogą powodować ciśnienie w słupie oddechowym, które prowokuje do separacji rejestru głowowego i utraty połączenia oddechowego. Aby utrzymać prawidłowy, elastyczny tor oddechowy, należy wzmocnić pracę mięśniową z zachowaniem elastycznego korpusu oraz rozluźnić szczękę, aby zachować poprawną pozycję dźwięku.

Każdą z kolejnych fraz muzycznych części *cantabile*, należy wykonać *legato* ze pokojem, aby oddać dojrzałość emocjonalną Semiramidy. W celu podkreślenia wagi słów *verrà*, wyrażających radość i lekkie zniecierpliwienie głównej bohaterki, postanowiłam w kadencji kończącej *cantabile* wykonać koloraturę, w której kulminacyjnym dźwiękiem jest h². W wielu wykonaniach zauważyłam, że śpiewaczki, niezależnie od rodzaju głosu, wykonują tę kadencję śpiewając h². Zdecydowałam więc

o zastosowaniu omawianej tradycji wykonawczej również w swojej wersji kadencji końcowej.



Ilustracja 48. Fragment arii *Bel raggio lusinghier* z opery *Semiramida 1*.

Cabelette trzeba rozpocząć w tempie wygodnym dla śpiewaczki, lecz zbliżonym do *allegro*. Jest to istotny element wykonawczy, ponieważ determinuje on tempo powrotu tematu w takcie 77. i tym samym długie koloratury obejmujące np. takty 85-89. *Allegretto* waha się między 104 a 120 BPM. W mojej interpretacji za najbardziej optymalne tempo wykonawcze uznałam około 94 uderzeń na minutę (BPM). Początek *cabaletty* starałam się utrzymać w umiarkowanej dynamice.

Pierwsza trudność wykonawcza, jaka ujawnia się w takcie 56., to trzy ósemki w artykulacji *staccato*, na dźwięku e². Dźwięk umiejscowiony w wyższej tessiturze w artykulacji powodował początkowo zbyt duże ciśnienie słupa powietrza, przez co nie wytrzymywałam napięcia i często izolowałam rejestr głowowy przy jednoczesnym usztywnieniu żuchwy. W procesie przygotowywania arii starałam się uelastyczyć tor oddechowy i zmniejszyć napięcie ciała i szczęki, co zaowocowało zachowaniem bardziej wyrównanej barwy. Zastosowanie odpowiednio lekkiej artykulacji wspomnianych ósemek, przygotowuje do wykonania rozbudowanej i wymagającej oddechowo koloratury obejmującej takty 57-60. Wspomniane koloratury stanowiły dla mnie wyzwanie wykonawcze.

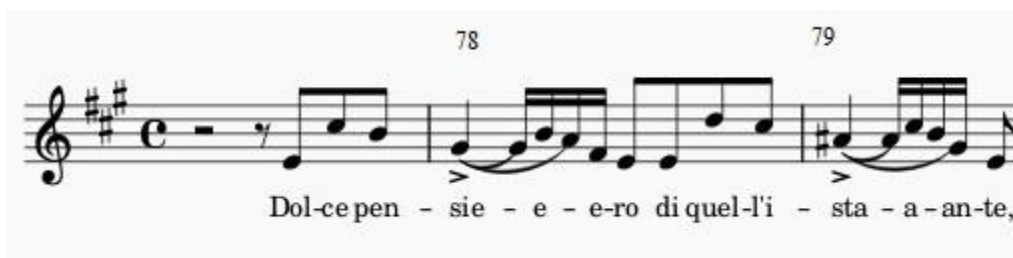
Podczas znaczącej ilości czasu poświęconego tej arii koncentrowałam się na pracy nad pasażami. Początkowo mój aparat oddechowy nie był na tyle wydolny, by w tempie docelowym wykonać cały przebieg. Kulminacyjną kwestią okazało się utrzymanie kontrolowanego oddechu przeponowo-żebrowego. Aparat głosowy wymagał systematycznego treningu mięśni biorących udział w utrzymaniu poprawnego, elastycznego toru oddechowego, w celu adaptacji do specyficznych wymagań wysiłkowych danej frazy muzycznej. Kolejnym aspektem, który wymagał wypracowania był takt 64., który po długim pasażu był wykonywany w zbyt wolnym tempie, spowodowanym wysiłkiem i chęcią szybkiej regeneracji. W toku pracy,

gdy mięśnie przywykły do wykonywania rozległej koloratury, również wspomniany takt został ustabilizowany rytmicznie. Między zakończeniem pierwszego przebiegu na słowach *Dolce pensiero* a drugim wprowadzeniem wspomnianych słów, kompozytor zapisał pokaźnych rozmiarów fragment orkiestracji, co dla śpiewaczki jest czasem na regenerację całego aparatu głosowego. Drugie wprowadzenie tematu rozpoczyna się dźwiękiem e², nad którym zapisana jest fermata, na słowie *Ah!*. Dla wzmocnienia emocji i wyrażenia afektacji wspomnianego słowa – westchnienia, zdecydowałam się na wykonanie kadencji.



Ilustracja 49. Fragment arii *Bel raggio lusinghier* z opery *Semiramida* 2.

Po wykonaniu kadencji rozpoczęłam, tak samo jak przy pierwszym wejściu, frazę od e¹ na trzeciej mierze taktu. Omawiana kadencja wynika zarówno z przyzwolenia kompozytora, jak i z praktyki wykonawczej. Dalszy ciąg muzyczny i tekstowy w taktach 78-85, jest powtórzeniem pierwszego motywu z taktów 48-56. W związku z zaistniałym kompozytor pozwala śpiewakowi na wprowadzenie wariacji, z czego zdecydowałam się skorzystać, poddając modyfikacji takt 78 i 79, w następujący sposób:



Ilustracja 50. Fragment arii *Bel raggio lusinghier* z opery *Semiramida* 3.

Myślę, że zmiany kierunku pasaży sprawiają wrażenie odświeżenia materiału muzycznego w powtórzonej frazie, nadają lekkości oraz wzmacniają interpretacyjne wrażenie lirycznego rozmarzenia bohaterki. W dalszej części arii nie decydowałam się na zdobienie materiału muzycznego, mimo że jest ono dozwolone. Zapis kompozytora jest na tyle interesujący i stawiający wysokie wymagania wykonawcze, że zdecydowałam się przy nim pozostać. Skłonił mnie ku temu zabiegowi również fakt, że po pasażu z taktów 91-93, zostaje dodany przez kompozytora dalszy ciąg koloraturowy, który wcześniej nie występuje (t. 94-95), stąd należy go wykonać

w oryginalnym zapisie. W taktach 97-98 istnieje możliwość utworzenia wariacji ze wspomnianych taktów. Mimo tego podjęłam decyzję o konsekwentnym wykonaniu zapisu Rossiniego. W finałowym odcinku arii, podobnie jak w arii Izabeli *Cruda sorte!*, według praktyki wykonawczej opuściłam wykonawczo takt 105., aby w kadencji końcowej zaśpiewać kulminacyjny dźwięk a².



Ilustracja 51. Fragment arii *Bel raggio lusinghier* z opery *Semiramida* 4.

PODSUMOWANIE

Celem mojej rozprawy było ukazanie aktualnej praktyki wykonawczej w kontekście samodzielnej wypowiedzi artystycznej wybranych siedmiu arii z oper Gioacchino Rossiniego. W dysertacji zawarłam rys kompozytorski oraz charakterystykę problematyki wokalne wybranych dzieł. Nakreśliłam również różnice w wykonaniach poszczególnych arii, patrząc przez pryzmat rodzaju głosu, jaki wykonuje dany utwór oraz zamieściłam przykłady. Opisałam zasady wykonawcze dotyczące wykonawstwa arii Rossiniego jak i praktykę wykonawczą. W opisie dzieła artystycznego zawarłam i wyjaśniłam zasadność dokonanych zmian w materiale muzycznym wybranych utworów. Opisałam i przedstawiłam zapis graficzny elementów poddanych przekształceniom.

Podczas badań materiałów nutowych i nagrań starałam się znaleźć odpowiedź na postawione na początku dysertacji pytanie brzmiące: **Czy obecna praktyka wykonawcza różni się od tradycji wykonawczych kształtujących się na przestrzeni lat?** Po wnikliwym zagłębieniu się w zagadnienia wykonawcze wybranych utworów, doszłam do wniosku, że obecna praktyka wykonawcza nie różni się od tradycji wykonawczych ukształtowanych przez lata. Mimo zasad wykonawczych wytyczonych przez kompozytora, wciąż można posłuchać wykonań, które znacznie odbiegają od kryteriów przyjętych przez Rossiniego, tworząc tym samym nowe odcinki muzyczne, które przekształcają się mimowolnie w tradycje wykonawcze. Wykonawstwo omawianych utworów różni się i będzie różnić się zawsze patrząc przez pryzmat głosu, który wykonuje daną arię, dopasowując ją do swoich warunków głosowych.

Dobór repertuaru oraz kolejność utworów była przeze mnie przemyślana i jest ułożona w kolejności chronologii ich powstawania. Zarejestrowane dzieło artystyczne, w mojej ocenie, stanowi udaną syntezę tradycji wykonawczej z zasadami interpretacyjnymi sformułowanymi przez Gioacchino Rossiniego.

BIBLIOGRAFIA

1. Barber D. W., *Kiedy gruba dama śpiewa czyli historia opery wyłożona wreszcie jak należy*, Wydawnictwo Adamantan, Warszawa 2001.
2. Berne P., *Belcanto – prassi esecutiva dell'opera italiana da Rossini a Verdi*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2024.
3. Bielawski L., *Interpretacja dzieła muzycznego*, w: „Interpretacja muzyki”, red. L. Bielawski, J. K. Dadek-Kozicka, XXVII Konferencja Muzykologiczna Związku Kompozytorów Polskich Naukowe Podstawy Interpretacji Muzyki, Instytut Sztuki PAN, Akademia Muzyczna w Warszawie, Warszawa 1998.
4. Boldrey R., *Guide to Operatic Roles and Arias*, PST, Dallas 1994.
5. Brazzoni, *Metodo di Canto Italiano dal Ricercarcantando a Rossini*, Ut Orpheus, Bologna 2011.
6. Brigster M., *Związki muzyki ze słowem*, PWM, Warszawa 1986.
7. Bristiger M., red. Jabłoński M., *Twórczość Gioacchino Rossiniego*, Ars Nova, Poznań 1993.
8. Cormier Brigitte, *Ewa Podleś – Contralto assoluto*, Podleś E., *O kontralcie*, PWM, Kraków 2013.
9. Fraccaroli A., *Divino Maestro – powieść o Rossinim*, PWM, Kraków 1977.
10. Habela J., *Słowniczek muzyczny*, PWM, Kraków 1972.
11. Hiller F., *Conversations with Rossini*, Pallas Athene, London 2018.
12. *I classici della musica, Corriere della Sera, 8 Gioacchino Rossini*, pod dyrekcją Paolo Mieli, Skira, Milano 2007.
13. Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2015.
14. Kański J., *Przewodnik operowy*, PWM, Kraków 1964.
15. Łętowska E., Łętowski J., *Przygoda z operą*, Agencja Wydawnicza Interster, Warszawa 1991.
16. Mianowski J., red. Golianek R. D., *Krzywe lustro opery, Rossinina, Rossini alla polacca, czyli o obecności Polski w Europie*, Mado, Toruń 2011.
17. Poźniak W., *Cyrulik sewilski*, PWM, Kraków 1955.
18. red. Jabłoński M., Zakład Muzykologii Instytutu Historii Sztuki UAM w Poznaniu, *Twórczość Gioachino Rossiniego*, Ars nova, Poznań 1993.
19. red. Michalik M. B., *Kronika opery*, wyd. Kronika, Warszawa 1993.
20. Sandelewski W., *Rossini*, PWM, Kraków 1980.

21. Stendhal, *The life of Rossini*, translated by R. N. Coe, Alma Classics, Richmond (UK) 2019.
22. Swolkień H., *Spotkanie z operą*, PZWS, Warszawa 1971.

Materiały nutowe:

1. Narici I. (edycja), *Ricordi Opera Anthology Mezzo-soprano*, Ricordi, Milano 2020.
2. Rossini G., *Il barbiere di Siviglia*, Baerenreiter, Kassel 2010.
3. Rossini G., *Il barbiere di Siviglia*, Ricordi, Milano 1944.
4. Rossini G., *L'Italiana in Algieri*, Ricordi, Milano 1981.
5. Rossini G., *La Cenerentola*, Ricordi, Milano 1961.
6. Rossini G., *Otello*, Ricordi, Milano 2008.
7. Rossini G., *Semiramida*, Ricordi, Milano 2015.

Netografia:

1. DiDonato J., *Semiramide*, <https://joycedidonato.com/press/joyce-didonato-fiery-and-sensuous-as-semiramide-at-the-royal-opera-house/>.
2. Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005215?rskey=L4d9vG&result=1>.
3. Konieczna A., *Gioacchino Rossini*, <https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/rossini-gioacchino/>.
4. La Scala Milano, <https://www.teatroallascala.org/it/stagione/2022-2023/opera/il-barbiere-di-siviglia.html>.
5. Metropolitan Opera New York, <https://www.metopera.org/season/2024-25-season/il-barbiere-di-siviglia/>.
6. Opera World Press, <https://poprostuopera.wordpress.com/2019/03/10/ostatnie-dzielo-baroku-semiramida-cz-2/>.
7. Pasternak T., *Soprano drammatico d'agilità, tenor dramatyczny, kontralt czy basso profondo? Stimmfach, czyli jak określić rodzaj głosu*, <https://orfeo.com.pl/stimmfach-to-niemiecki-system-kategoryzacji-glosow/>.
8. por. Bogusławski M., *ProjekTranswersalny czyli okiem Bogusławskiego*, <https://marcinboguslawski.blogspot.com/2013/01/o-podziaach-gosow-operowych.html>.

9. Rossini G., *La donna del lago*, Metropolitan Opera, New York,
<https://ondemand.metopera.org/performance/detail/df3ca28d-828d-5ad7-872d-43bd4d843151>.
10. Rossini G., *Semiramide*, La Scala,
<https://www.youtube.com/watch?v=HoVw45FcsBA>.
11. Rossini G., *Semiramide*, Metropolitan Opera,
<https://ondemand.metopera.org/performance/detail/3e89f0f1-eec9-5d82-a0cb-62018ae456b4>.
12. Rotondi G., *Arte Gioachino Rossini, il Napoleone della musica*,
<https://www.focus.it/cultura/arte/gioachino-rossini-il-barbiere-di-siviglia>.
13. Royal Ballet and Opera House London, <https://www.rbo.org.uk/about/cast-sheets/2022-23>.
14. Sikora H., *Gioacchino Rossini: kompozycje i opery*, <https://podles.pl/gioacchino-rossini-kompozycje-i-opery#gioacchino-rossini-mistrzem-w322oskiej-opery-komicznej>.
15. Weiss P. and Budden J., *Opera buffa*, Grove Music Online,
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043721?rskey=KdHvO9&result=1>.
16. Wiener Staatsoper, <https://www.wiener-staatsoper.at/en/calendar/detail/il-barbiere-di-siviglia/2025-06-16/>.

Nagrania:

1. Rossini G., Nicole Lemieux, *Una voce poco fa*,
<https://www.youtube.com/watch?v=ct-wI0vvkSs>.
2. Rossini G., Bartoli C., *Assisa a' piè d'un salice*,
<https://www.youtube.com/watch?v=CJA5uqlonzY>.
3. Rossini G., Berganza T., *Bel raggio lusinghier*,
https://www.youtube.com/watch?v=s9_7a4smdQE.
4. Rossini G., Berganza T., *Una voce poco fa*,
<https://www.youtube.com/watch?v=TbxqnaMPg7U>.
5. Rossini G., Callas M., *Nacqui all'affanno.../Non più mesta...*,
<https://www.youtube.com/watch?v=xdzQKXEJDNU>.

6. Rossini G., Cecilia Bartol, *Una voce poco fa*,
<https://www.youtube.com/watch?v=TCUNvCjLrTo>.
7. Rossini G., Cecilia Bartoli, *Cruda sorte*,
<https://www.youtube.com/watch?v=sNP9MVutmq0>.
8. Rossini G., Cecilia Bartoli, *Tanti affetti*,
<https://www.youtube.com/watch?v=oYnZqRVmOCw>.
9. Rossini G., Diana Damrau, *Una voce pocofa*,
<https://www.youtube.com/watch?v=XFvpBjlVu7o>.
10. Rossini G., DiDonato J., *Assisa al piè d'un salice ... Deh, calma o ciel*,
<https://www.youtube.com/watch?v=7zk8W4OwjGk>.
11. Rossini G., Ewa Podleś, *Cruda sorte*,
https://www.youtube.com/watch?v=EjQb_BFKZIo.
12. Rossini G., Frederica von Stade, *Tanti affetti*,
<https://www.youtube.com/watch?v=ryquLEXUrL8>.
13. Rossini G., DiDonato J., *Tanti affetti*,
<https://www.youtube.com/watch?v=pjSRQlhjd9I>.
14. Rossini G., DiDonato J., *Una voce poco fa*,
<https://www.youtube.com/watch?v=zthY-DlabBI>.
15. Rossini G., Kathleen Battle, *Una voce poco fa*,
<https://www.youtube.com/watch?v=3rHTou1Atas>.
16. Rossini G., Katia Ricciarelli, *Tanti affetti*,
<https://www.youtube.com/watch?v=8D66V0PxFzU>.
17. Rossini G., Kiri Te Kanava, *Tanti affetti*,
<https://www.youtube.com/watch?v=yvjDzSwpECA>.
18. Rossini G., Marilyn Horne, *Tanti affetti*,
<https://www.youtube.com/watch?v=nYMt6qdY67s>.
19. Rossini G., Mirella Devia, *Tanti affetti*,
https://www.youtube.com/watch?v=haED_Nqt3mA.
20. Rossini G., Mirella Devia, *Tanti affetti*,
https://www.youtube.com/watch?v=haED_Nqt3mA.
21. Rossini G., Montserrat Caballé, *Tanti affetti*,
https://www.youtube.com/watch?v=mxSOvMXi6_U&list=RDmxSOvMXi6_U&start_radio=1.

22. Rossini G., Nicole Lemieux, *Cruda sorte*,
<https://www.youtube.com/watch?v=rihArMnlpIY>.
23. Rossini G., Peretyatko O., *Assisa a' piè d'un salice*
<https://www.youtube.com/watch?v=yuFCA8jG8rA>.
24. Rossini G., Podleś E., *Una voce poco fa*,
<https://www.youtube.com/watch?v=PtDqAcvzaww>.
25. Rossini G., Popp L., *Una voce poco fa*,
<https://www.youtube.com/watch?v=F65MLngYrOw>.
26. Rossini G., Teresa Berganza, *Cruda sorte*,
https://www.youtube.com/watch?v=ROE_qZyM6vE.
27. Rossini G., Ewa Podleś, *Una voce poco fa*,
<https://www.youtube.com/watch?v=J5Iy6sdaSg&t=134s>.

Spis tabel:

Tabela 1. Zestawienie rodzajów głosów kobiecych	30
Tabela 2. Zestawienie pierwszych wykonawczyń ról pierwszoplanowych w wybranych operach G. Rossiniego	36

Spis ilustracji:

Ilustracja 1. Gioacchino Rossini, <i>Demetriusz i Polibiusz</i> , fragment kwartetu z II aktu dzieła.....	7
Ilustracja 2. Klasyfikacja skal głosów według Manuela Patricio Rodrígueza Garcíi.....	33
Ilustracja 3. Fragment arii <i>Assisa a' piè d'un salice</i> opery <i>Otello</i> 1.....	41
Ilustracja 4. Fragment arii <i>Assisa a' piè d'un salice</i> z opery <i>Otello</i> 2.....	41
Ilustracja 5. Rękopis arii Rozyny – <i>Una voce poco fa</i> z I aktu opery <i>Cyrulik sewilski</i> ..	48
Ilustracja 6. Fragment arii Rozyny – <i>Una voce poco fa</i> z opery <i>Cyrulik sewilski</i> 1.....	49
Ilustracja 7. Fragment arii <i>Tanti affetti</i> z opery <i>Pani jeziora</i>	50
Ilustracja 8. Fragment arii <i>Tanti affetti</i> z opery <i>Pani jeziora</i> 1.....	50
Ilustracja 9. Fragment arii <i>Tanti affetti</i> z opery <i>Pani jeziora</i> 2.....	50
Ilustracja 10. Francja arii <i>Tanti affetti</i> z opery <i>Pani jeziora</i> 3.....	50
Ilustracja 11. Fragment arii <i>Tanti affetti</i> z opery <i>Pani jeziora</i> 4.....	51
Ilustracja 12. Fragment arii <i>Tanti affetti</i> z opery <i>Pani jeziora</i> 5.....	51
Ilustracja 13. Fragment arii <i>Cruda sorte!</i> z opery <i>Włoszka w Algierze</i>	52
Ilustracja 14. Fragment arii <i>Cruda sorte!</i> Z opery <i>Włoszka w Algierze</i> 1.	52
Ilustracja 15. Fragment arii <i>Cruda sorte!</i> Z opery <i>Włoszka w Algierze</i> 2.	52
Ilustracja 16. Fragment arii <i>Cruda sorte!</i> Z opery <i>Włoszka w Algierze</i> 3.	53
Ilustracja 17. Fragment arii <i>Cruda sorte!</i> z opery <i>Włoszka w Algierze</i> 4.	53
Ilustracja 18. Fragment arii <i>Cruda sorte!</i> z opery <i>Włoszka w Algierze</i> 5.	53

Ilustracja 19. Fragment arii <i>Una voce poco fa</i> z opery <i>Cyrulik sewilski</i> 2.	54
Ilustracja 20. Fragment arii <i>Una voce poco fa</i> z opery <i>Cyrulik sewilski</i> 3.	54
Ilustracja 21. Fragment arii <i>Una voce poco fa</i> z opery <i>Cyrulik sewilski</i> 4.	55
Ilustracja 22. Fragment arii <i>Una voce poco fa</i> z opery <i>Cyrulik sewilski</i> 5.	55
Ilustracja 23. Fragment arii <i>Una voce poco fa</i> z opery <i>Cyrulik sewilski</i> 6.	55
Ilustracja 24. Fragment arii <i>Una voce poco fa</i> z opery <i>Cyrulik sewilski</i> 7.	55
Ilustracja 25. Fragment arii <i>Una voce poco fa</i> z opery <i>Cyrulik sewilski</i> 8.	56
Ilustracja 26. Fragment arii <i>Una voce poco fa</i> z opery <i>Cyrulik sewilski</i> 9.	56
Ilustracja 27. Fragment arii <i>Cruda sorte!</i> z opery <i>Włoszka w Algierze</i> 7.	63
Ilustracja 28. Fragment arii <i>Cruda sore!</i> z opery <i>Włoszka w Algierze</i> 8.	64
Ilustracja 29. Fragment arii <i>Cruda sorte!</i> z opery <i>Włoszka w Algierze</i> 9.	64
Ilustracja 30. Fragment arii <i>Cruda sorte!</i> z opery <i>Włoszka w Algierze</i> 10.	65
Ilustracja 31. Fragment arii <i>Una voce poco fa</i> z opery <i>Cyrulik sewilski</i> 10.	68
Ilustracja 32. Fragment arii <i>Una voce poco fa</i> z opery <i>Cyrulik sewilski</i> 11.	69
Ilustracja 33. Fragment arii <i>Una voce poco fa</i> z opery <i>Cyrulik sewilski</i> 12.	69
Ilustracja 34. Fragment arii <i>Una voce poco fa</i> z opery <i>Cyrulik sewilski</i> 13.	70
Ilustracja 35. Fragment arii <i>Una voce poco fa</i> z opery <i>Cyrulik sewilski</i> 14.	70
Ilustracja 36. Fragment arii <i>Una voce poco fa</i> z opery <i>Cyrulik sewilski</i> 15.	71
Ilustracja 37. Fragment arii <i>Una voce poco fa</i> z opery <i>Cyrulik sewilski</i> 16.	71
Ilustracja 38. Fragment arii <i>Assisa a' piè d'un salice</i> z opery <i>Otello</i>	74
Ilustracja 39. Fragment arii <i>Nacqui all'affanno/Non più mesta</i> z opery <i>Kopciuszek</i> 1. .	79
Ilustracja 40. Fragment arii <i>Nacqui all'affanno/Non più mesta</i> z opery <i>Kopciuszek</i> 2. .	79
Ilustracja 41. Fragment arii <i>Nacqui all'affanno/Non più mesta</i> z opery <i>Kopciuszek</i> 3. .	79
Ilustracja 42. Fragment arii <i>Nacqui all'affanno/Non più mesta</i> z opery <i>Kopciuszek</i> 4. .	80
Ilustracja 43. Fragment arii <i>Nacqui all'affanno/Non più mesta</i> z opery <i>Kopciuszek</i> 5. .	80
Ilustracja 44. Fragment arii <i>Nacqui all'affanno/Non più mesta</i> z opery <i>Kopciuszek</i> 6. .	81
Ilustracja 45. Fragment arii <i>Tanti affetti</i> z opery <i>Pani jeziora</i> 6.....	84
Ilustracja 46. Fragment arii <i>Tanti affetti</i> z opery <i>Pani jeziora</i> 7.....	85
Ilustracja 47. Fragment arii <i>Tanti affetti</i> z opery <i>Pani jeziora</i> 8.....	86
Ilustracja 48. Fragment arii <i>Bel raggio lusinghier</i> z opery <i>Semiramida</i>	92
Ilustracja 49. Fragment arii <i>Bel raggio lusinghier</i> z opery <i>Semiramida</i> 1.	93
Ilustracja 50. Fragment arii <i>Bel raggio lusinghier</i> z opery <i>Semiramida</i> 2.	94
Ilustracja 51. Fragment arii <i>Bel raggio lusinghier</i> z opery <i>Semiramida</i> 3.	94
Ilustracja 52. Fragment arii <i>Bel raggio lusinghier</i> z opery <i>Semiramida</i> 4.	95